

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA  
FACULTAD DE FILOLOGÍA  
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E  
HISPANOAMERICANA



Programa de Doctorado  
*Vanguardia y posvanguardia en España e  
Hispanoamérica. Tradición y rupturas en la literatura  
hispanica*

***HERNÁN LAVÍN CERDA: LA  
PALPITACIÓN VERBAL DEL MUNDO  
(PRIMERA POESÍA, 1962-1971)***

Autor: MOISÉS VILLASEÑOR TALAVERA  
Directora: DRA. CARMEN RUIZ BARRIONUEVO

**2015**

Tesis doctoral



# UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

DOCTORADO EN LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA

*VANGUARDIA Y POSVANGUARDIA EN ESPAÑA E HISPANOAMÉRICA.  
TRADICIÓN Y RUPTURAS EN LA LITERATURA HISPÁNICA*



HERNÁN LAVÍN CERDA:  
LA PALPITACIÓN VERBAL DEL MUNDO  
(PRIMERA POESÍA, 1962-1971)

## TESIS DOCTORAL

Presentada en el Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana para la obtención del título de doctor por Don Moisés Villaseñor Talavera y bajo la dirección de la Doctora Carmen Ruiz Barrionuevo.

Vº Bº  
La Directora del Trabajo

El Autor

Fdo.: Carmen Ruiz Barrionuevo

Fdo.: Moisés Villaseñor Talavera

2015





Be not too hard for life is short  
and nothing is given to man  
be not too hard when he is sold and bought  
for he must manage as best he can  
be not too hard when he gladly dies  
defending things he does not own  
be not too hard if he tells lies  
and if his heart is sometimes like a stone  
be not too hard – for soon he dies  
often no wiser than he began  
be not too hard, for life is short  
and nothing is given to man.\*



múm

---

\*Poema de Christopher Logue que Donovan hizo canción para la introducción a la película *Poor Cow* de Ken Loach, basada en la novela homónima de Nell Dunn.



## Índice

Agradecimientos	7
Introducción	11
Capítulo 1.- Configuración de la poética de Lavín Cerda	33
1.1.- La Guerra Fría y la utopía	34
1.2.- La generación del 60	41
1.3.- Poética global de Lavín Cerda	68
1.3.1.- Postura hacia la horizontalidad: igualdad ante los elementos	72
1.3.2.- Lenguaje en estado prelógico: en el principio fue el verbo	78
1.3.3.- Alquimia verbal, carnaval semántico	84
Capítulo 2.- <i>La altura desprendida:</i> intimismo subjetivo y nostalgia del mundo natural	99
2.1.- La versificación y la silueta del poema en la página	109
2.2.- El origen de las voces: hacia el desvanecimiento del yo	115
2.2.1.- El yo ausente: otros sujetos y textos sin verbos conjugados	123
2.3.- La naturaleza como referente: el universo poético a partir de los sustantivos	129
2.3.1.- La adjetivación en la construcción de la imagen poética	141
Capítulo 3.- <i>Poemas para una casa en el cosmos:</i> la ampliación de los límites	153
3.1.- Blancos en verso y puntuación significativa	163
3.1.1.- La puntuación como portadora de información	169
3.2.- La repetición como eje de construcción del verso	174
3.2.1.- La reduplicación: insistir para desautomatizar	183
3.3.- El universo poético se expande: la naturaleza y el cosmos	190
Capítulo 4.- <i>Nuestro mundo:</i> el énfasis ideológico como fundamento poético	201
4.1.- La repetición para semi-depurar el registro social	209
4.1.1.- Anáfora y enumeración: la sonoridad como eje de construcción de sentido	214
4.1.2.- El paralelismo: la insistencia en el modo	227
4.1.3.- La reduplicación y la formación de la metáfora	232
4.2.- La carga ideológica del léxico	236
4.2.1.- La utopía: naturaleza e identidad	239
4.2.2.- Lo moderno como imagen del problema social	249
4.2.3.- El estandarte de los nombres propios	253

Capítulo 5.- <i>Neuropoemas:</i>	
la relativización y la actualización del discurso poético	263
5.1.- La prosificación del lenguaje poético	275
5.1.1.- El presente histórico a través de los coloquialismos	279
5.2.- La crítica desde el humor libre	286
5.2.1.- La profanación de la religión	290
5.2.2.- Crítica y desmitificación del progreso	300
5.2.3.- Actualización del discurso amoroso	306
Capítulo 6.- <i>Cambiar de religión:</i>	
el diálogo estructural para relativizar el dogma del contenido	313
6.1.- Fenómenos transtextuales:	
de la mención al neomanierismo chileno	318
6.1.1.- Los intertextos como diálogo intelectual	320
6.1.2.- Hipertextos y neomanierismo: el doble fondo semántico	332
6.2.- El diálogo autopersuasivo desde el juego lingüístico	339
6.2.1.- El juego desde la palabra coloquial	342
6.2.2.- La dubitación del sujeto a través de quiebres discursivos	348
Capítulo 7.- El lenguaje trasplantado: del minimalismo al presente pagano	357
7.1.- <i>Ka enloquece en una tumba de oro</i> <i>y el toqui está envuelto en llamas:</i>	
el minimalismo y la recuperación de la imagen	361
7.1.1.- La neutralidad del sujeto y la reducción del material verbal	366
7.1.2.- El lenguaje trasplantado: memoria de civilizaciones perdidas	372
7.2.- <i>La conspiración:</i> de la prosificación al neomanierismo	383
7.2.1.- La prosificación y el diálogo discursivo	387
7.2.2.- El neomanierismo pagano	402
7.2.3.- El neomanierismo católico	414
Conclusiones	421
Índice de imágenes, tablas y gráficas	441
Bibliografía	443
Apéndice: Obra reunida (1962-1971)	475
<i>La altura desprendida</i> (1962)	477
<i>Poemas para una casa en el cosmos</i> (1963)	553
<i>Nuestro mundo</i> (1964)	595
<i>Neuropoemas</i> (1966)	713
<i>Cambiar de religión</i> (1967)	755
<i>Ka enloquece en una tumba de oro</i> <i>y el toqui está envuelto en llamas</i> (1968)	795
<i>La conspiración</i> (1971)	827

## **Agradecimientos**

Esta tesis doctoral se realizó gracias al apoyo del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología de México (CONACYT).

Agradezco profunda y humanamente a la doctora Carmen Ruiz Barrionuevo por sus observaciones, sus comentarios, su asesoría y, sobre todo, el tiempo que ha dedicado en la revisión de esta investigación. Su consejo ha ido más allá de lo académico y me ha ayudado a crecer en lo personal.

Indudablemente, mi agradecimiento constante e inalcanzable para Hernán Lavín Cerda y para Nora del Carmen Figueroa por abrirme las puertas de su corazón, resolverme dudas, contarme anécdotas, facilitarme material inédito, y por todas las tardes de café que compartimos a lo largo de estos años.

Durante la investigación recibí la compañía moral de muchas personas. Aunque esté firmado con nombre propio, el recorrido casi nunca fue solitario. Mis padres y mi hermano me ofrecieron soporte incondicional. Son ellos los verdaderos aliados de mi felicidad. Los otros hermanos: Ale, Rafa y Grace han sido la motivación necesaria, me ayudaron cuando las horas eran bajas y han permanecido, a pesar de todo. Y, desde luego, a la hermana menor y el silencio como legado. El ejemplo de Ingrid, Joyce, Paco, Rodrigo, Deiza, Andrea, Armagnac, Karina, Joel, Jorge, Diana, fueron un referente para no cejar, para insistir en el criterio y continuar.

En el Tecnológico de Monterrey Campus Estado de México, Jesús Baca me hizo recuperar la ilusión por las grandes empresas y me permitió descubrir felicidades de hora y media. Ahí mismo encontré personas que me aconsejaron en todo momento e hicieron que me sintiera parte del grupo: Maru Villar, Fátima Águila, Aurora González, Fernanda Gallegos, Rubí Mandujano. Finalmente, los alumnos y las alumnas de Fundamentos, AEV y EVAP, con su inteligencia, con su talento, con su cariño y con su alegría me revelaron que los maestros y las maestras en el aula con frecuencia son ellas, son ellos.

Sé que es poco probable que alguna de las personas mencionadas lea esto, pero ¿y si sí? Que sepan que fueron el relámpago que me mostró el camino a media noche. Si la luz fue fugaz, la reverberación ha sido permanente. En las palabras y en los huecos de esta investigación están, invisibles, imborrables, las sonrisas que un día compartimos.

A la memoria de J. Feliz vida a K.



Imagen 1. Hernán Lavín Cerda en los años sesenta (fotografía cortesía del autor).





## Introducción

El propósito de esta investigación es analizar desde un punto de vista estructural la primera poesía de Hernán Lavín Cerda (Santiago de Chile, 1939) y exponer los elementos que la caracterizan. Con base en dos criterios –uno histórico y otro literario– se han determinado los límites y los alcances de este lapso creativo. Históricamente, el periodo está marcado por la publicación de su primer poemario, *La altura desprendida* en 1962, y por el golpe de Estado que sufrió el gobierno de Salvador Allende en 1973, evento que obligó a nuestro autor a abandonar su país natal para exiliarse en México, donde instalaría su residencia definitiva. En consecuencia, la mayor parte de su obra ha sido escrita y publicada en el país mesoamericano y, en cierto modo, es un escritor que pertenece más al ámbito mexicano que al chileno (aparece en el tomo IV del *Diccionario de escritores mexicanos*, editado por el Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México en 1997). Sus libros no circulan significativamente en el Cono Sur, si bien desde la reinstauración de la democracia en 1990 ha habido un esfuerzo social y cultural por reestablecer el vínculo con esa generación que, además de tener que salir del país, tuvo que soportar que sus obras hayan sido “censuradas, silenciadas o, en el mejor de los casos, ignoradas”<sup>1</sup>. Gracias a ese esfuerzo de vinculación y recuperación, desde 1992 Lavín Cerda pertenece a la Academia Chilena de la Lengua.

---

<sup>1</sup> Jaime Quezada citado en Hernán Lavín Cerda: “Poesía chilena contemporánea. Antología de los 60” en *Revista de la Universidad de México* (julio 1992) 498, p. 14. Entre las acciones que se han hecho destacan el libro *Seis poetas del sesenta*, de Carmen Foxley y Ana María Cuneo (Editorial Universitaria, 1991), la serie de antologías que el Fondo de Cultura Económica (filial Chile) publicó de los poetas del 60 a finales del siglo XX, la página [letras.s5.com](http://letras.s5.com) del Proyecto Patrimonio (página chilena al servicio de la cultura), que comenzó en agosto del año 2000, y el sitio [memoriachilena.cl](http://memoriachilena.cl) de la Biblioteca Nacional de Chile, que difunde textos culturales desde el 2002, si bien se inauguró oficialmente en septiembre de 2003.

Por lo anterior, aunado al objetivo principal, la tesis también ha pretendido rescatar íntegramente los poemarios que a partir de la dictadura dejaron de circular y de los cuales solo se conocen algunos textos aparecidos en antologías: no hubo reimpressiones ni segundas ediciones. Se ha incluido, por tanto, un apéndice que incluye la transcripción de los siete libros aquí estudiados, con el fin, también, de facilitar una consulta pormenorizada de ellos. Además de que el exilio marca un límite en la poesía de Lavín Cerda, literariamente también es posible hacer una distinción en la configuración estética de sus libros. Como se verá a lo largo de la investigación, el registro poético laviniano se va prosificando, es decir, incorpora elementos como el aspecto narrativo, el lenguaje coloquial, los diálogos, la voz de los personajes, la intertextualidad, entre otros, hasta que finalmente el autor chileno completa la transición de la poesía a la prosa y de 1971 a 1977 únicamente escribe narrativa. Su interés escritural, por tanto, se enfoca en otro aspecto literario que permite establecer los inicios de los años setenta como el momento en que concluye su primera etapa poética<sup>2</sup>.

De acuerdo con lo anterior, por primera poesía se entiende el periodo de creación que va de 1962 a 1971 y que incluye siete libros: *La altura desprendida* (1962), *Poemas para una casa en el cosmos* (1963), *Nuestro mundo* (1964), *Neuropoemas* (1966), *Cambiar de religión* (1967), *Ka enloquece en una tumba de oro y el toqui está envuelto en llamas* (1968) y *La conspiración* (1971). Hay tres volúmenes que se comenzaron a escribir en el país austral pero que por diversos motivos no se publicaron sino años después, ya en México y previa reescritura desde otra perspectiva estética e histórica, con

---

<sup>2</sup> En estos márgenes temporales coincide la crítica. Es el mismo periodo que considera Friederik von Criegern de Guñazú para guiar su estudio *Lárico, lúdico, lacónico: Floridor Pérez und seine chilenische Lyrik*, Göttingen, V&R unipress, 2010. La página memoriachilena.cl afirma que esta generación “surgió entre los goles de Leonel Sánchez en el Mundial de Fútbol de 1962 y el golpe de Estado de 1973” (<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3657.html#presentacion> [2 de enero de 2012]). Floridor Pérez, en esta misma línea, asegura que se trata de una promoción que se mueve “entre el Mundial del ‘62 y el Premio Nobel de Pablo Neruda”, en el prólogo a Floridor Pérez: *Cartas de prisionero*, Concepción, LAR, 1990, p. 9.

la distancia que el exilio pudo imprimir en el ánimo del poeta, por lo que no se consideraron como parte del corpus de investigación: a) *Agua de Curimón* (1963), que quiso publicar Pablo Neruda dentro de una colección de poetas jóvenes, pero el proyecto no fructificó por falta de apoyo económico. En 1977, en la antología *Ciegamente los ojos (1962-1976)*, Lavín Cerda habría de incluir algunos de esos poemas. b) *La gula* (1969), conformado por textos en verso y en prosa que Ángel Rama intentó publicar, sin éxito, en la editorial Arca, en Montevideo. Gracias a este mismo libro, el poeta chileno obtuvo una beca en el Taller de Escritores Jóvenes de la Universidad Católica, sin embargo, dichos textos se publicarían en 1977 en dos volúmenes: la poesía bajo el título *El pálido pie de Lulú* y la prosa como *Los tormentos del hijo*. c) *Entre harina y caballos* (ca. 1973), cuyo manuscrito se perdió durante la dictadura y nunca vería la luz<sup>3</sup>.

Sobre la primera poesía de Lavín Cerda no existen estudios críticos. Lo único que se ha escrito acerca de ese periodo son reseñas y artículos que aparecieron en periódicos y revistas según se publicaban los poemarios. Entre estos documentos destacan los siguientes: de *La altura desprendida* Eleazar Huerta escribió “Alud, remolino” en el periódico *Las últimas noticias* (6 de octubre de 1962). En cuanto a *Poemas para una casa en el cosmos* se editaron dos textos, “Crónica de libros” de Hernán Loyola en el periódico *El Siglo* (1 de marzo de 1964) y “Sin título” de Hernán Poblete en el periódico *El*

---

<sup>3</sup> La anécdota de *Agua de Curimón* aparece referida en Marcela Meléndez: “El torrente sanguíneo de la escritura (conversación con Hernán Lavín Cerda)” en *Casa del Tiempo* (octubre 2013) 72, p. 56. Mientras que el recuerdo de *La gula* tiene dos menciones en libros de Lavín Cerda. La primera, en memoria de Ángel Rama, se encuentra en *Ensayos casi ficticios*, México, UNAM-Equilibrista, 1995, pp. 153-156, y la segunda, en un texto autobiográfico, en *Las noches del calígrafo*, México, Conaculta, 2002, pp. 302-303. El infortunado suceso del libro extraviado lo confirió el poeta en conversación personal. Por otra parte, conviene aclarar que el corpus se limita a los libros de poesía, por ello se ha excluido *La crujidera de la viuda* (1971), por ser de prosa narrativa, además de que se publicó en México. *Los sueños de la Ninfálida* (2001) y *La Rinconada de la Luna* (2013) son dos casos excepcionales: se trata de una novela que se comenzó a escribir durante 1973 pero fue interrumpida abruptamente por el exilio. El manuscrito quedó salvaguardado en la embajada de México en Chile y gracias a un funcionario llamado Raúl Valdés llegó al país mesoamericano en valija diplomática. Más de un cuarto de siglo después, el autor chileno retomó aquellas páginas y decidió separarlas en dos textos, en el primero ahonda en la fantasía y la imaginación, y en el segundo da cuenta en mayor grado de la realidad contingente de aquellos años. Además del mencionado artículo de Marcela Meléndez, véase César Arístides: “La encarnación de los iluminados” en *Los Universitarios* (enero 2002) 16, pp. 51-56.

*Mercurio* (29 de agosto de 1964). M.C.G. en “Libros y revistas” en el número 298 de la revista *PEC* (13 de septiembre de 1968) da cuenta de *Cambiar de religión y Ka enloquece...*, libro del cual también se escribió (sin autor) “Poemas de Hernán Lavín y «máquinas de Deisler»” en *La Tribuna* (20 de julio de 1968). En los registros bibliográficos, *La conspiración* aparece como el título del que más reseñas se ocuparon. Las dos más significativas son la Antonio Skármeta y Mariano Aguirre: “Hernán Lavín Cerda” en *Ahora* (28 de diciembre de 1971), y la de Efraín Szmulewicz: “La conspiración” en *La Prensa* (27 de febrero de 1972).

Además de las reseñas particulares, conviene resaltar la presencia de cuatro artículos breves que hablan sobre libros de este primer periodo. Dos de ellos los publicó José Miguel Ibáñez Langlois (con el seudónimo de Ignacio Valente) en el periódico *El Mercurio*: en “Tres poetas jóvenes” (11 de junio de 1967) se habla de *Neuropoemas* y en “Retórica y poesía joven” (18 de agosto de 1968) se opina de *Cambiar de religión* y de *Ka enloquece...* El tercer texto es “Dos caminos en la poesía nueva”, de Mario Ferrero, publicado en *La Nación* (14 de enero de 1968), en el que opina sobre *Cambiar de religión* y *Neuropoemas*. El último artículo destacable es el de un contemporáneo de Lavín Cerda, Floridor Pérez, que aborda *La conspiración* en “Dos que se comprometen”, aparecido en *La Unión* (2 de abril de 1972). Estos son los más destacados, las entradas completas y los demás textos aparecen en la bibliografía.

En cuanto a la obra global del poeta chileno los estudios tampoco abundan. Solamente hay cuatro artículos en revistas especializadas: “La violación creadora del verbo en la prosa narrativa de Hernán Lavín Cerda” (1985) de J. Ann Duncan, publicado en *Ibero-Amerikanische Archiv*, “Las ménades de Lavín Cerda” (1989) de Giuseppe Amara, “El humor en las visiones de Hernán Lavín Cerda” (1989) de Sergio Monsalvo, ambos editados en *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, además de “El revés de la

palabra: para leer el silencio de Hernán Lavín Cerda” (1992) de Lida Aronne-Amestoy, que aparece en la *Revista Hispánica Moderna*. Además del Trabajo de Grado que en 2010 el autor de esta tesis presentó en la Universidad de Salamanca sobre la novela *Los sueños de la Ninfálida* (2001). Contrasta con lo anterior la cantidad ingente de material de difusión: artículos de opinión, reseñas y entrevistas. Hasta el 27 de agosto de 2015, la entrada *Hernán Lavín Cerda* en el buscador Google ofrecía aproximadamente 328,000 coincidencias (en Chile), 110,000 (en España) y 68,000 (en México). Además de las reseñas de la época, los artículos críticos sobre la obra posterior y el material de difusión cultural, la principal fuente directa a la que recurre esta investigación es el conjunto de ensayos del propio poeta chileno: *Ensayos casi ficticios* (1995), *Las noches del calígrafo* (2002) y *Esplendor del árbol de la memoria* (2005).

Para alcanzar el objetivo y dar cuenta de los procedimientos escriturales, el marco teórico referencial se completa con las consideraciones de Yuri M. Lotman. A partir de su libro *Estructura de la obra artística* (Madrid, Istmo, 1988) surgen los conceptos con los cuales se analizan los mecanismos creativos que caracterizan cada poemario. Para Lotman, el arte es un sistema de modelización secundario, es decir, se construye sobre lenguajes preexistentes y se sirve de ellos para crear un nuevo contenido. En el caso de la literatura, la primera tensión ocurre entre la lengua natural –con sus normas de comunicación– y el lenguaje poético –que se edifica precisamente en la medida en que pone en dilema dichas reglas–. En sus palabras, “la poesía infringe el principio de observación de prohibiciones sobre la combinación de determinados elementos del texto”<sup>4</sup>, esto significa que el discurso poético va rompiendo prohibiciones de la lengua natural para ensanchar su expresión, en cierta manera, desafía las reglas en busca de transgredir los límites de las convenciones lingüísticas.

---

<sup>4</sup> Yuri M. Lotman: *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1988, p. 116.

Esta nueva estructuración permite agregar información de otra índole que la meramente semántica, pues “el contenido conceptual de la obra es su estructura”<sup>5</sup>, por lo que, a diferencia de la lengua natural, cuyo sistema está en función del contenido, sirve como vehículo de la información, en la poesía el continente es portador de significado. En este sentido, Lotman afirma que, si se intenta transmitir el mensaje en términos del habla cotidiana, se destruye la estructura artística y no se transfiere toda la información que contenía el mensaje. De acuerdo con lo anterior, es trascendental la estructura que empleó el autor para expresar una idea, ya que ha elegido un lenguaje específico –una codificación– para comunicarse con su lector, en otro nivel al de la lengua natural, por tanto, los elementos formales también se asumen como portadores semánticos, de contenido. Si se considera como indivisible el modo como el autor constituyó el texto y el contenido –la única posibilidad combinatoria para expresar lo dicho–, entonces “todos sus elementos son elementos de significado”<sup>6</sup>. Debido a esta densidad semántica en la que todos los elementos constitutivos se vuelven portadores de información, el arte se convierte en un complejo sistema de acumulación y transmisión de datos, que, a su vez, permite multiplicidad de lecturas e interpretaciones.

En el intento de decodificación del mensaje, Lotman plantea dos posibilidades: el emisor y el receptor comparten el mismo código –mensajes en lengua natural o textos publicitarios, con lugares comunes–, o el autor y el lector parten de diferentes códigos. En este segundo caso, la tensión se resuelve o bien imponiendo el código del oyente –se lee el texto artístico como si no lo fuera–, o bien, permitiendo que prevalezca el esquema del transmisor –aunque en el proceso hay, inevitablemente, contaminaciones de la

---

<sup>5</sup> *Ibid.* p. 23. Los sistemas modelizadores secundarios tienen como base la estructura de la lengua natural, a la cual suman un sistema nuevo que evidencia en gran medida la ideología, la ética, lo estético, esto es, modos de pensamiento que permiten comprender el enfoque literario.

<sup>6</sup> *Ibid.* p. 23. Desde luego, como aclara Lotman, en la conciencia creativa del autor existen múltiples posibilidades combinatorias, mientras que es propio del lector considerar la enunciación del texto como la única opción posible, de ahí que se consideren todos sus elementos como significativos.

conciencia lectora—. Para evitar que la presente tesis sea una exégesis en la que el código del lector se imponga (y, por tanto, sea una lectura más que un análisis), se decidió apelar al estudio de los mecanismos internos, propios de los siete poemarios, con el fin de comprender la estructura propuesta por el autor –su proceso de codificación—. Como expone Lotman, “para percibir el mensaje es preciso dominar el idioma en que está escrito [pues] el estudio inmanente de la lengua es el camino (y camino esencial) que conduce *al contenido* de lo que está escrito en ella”<sup>7</sup>, y ejemplifica esto con el aprendizaje de un idioma: sería imposible adquirir los conocimientos de un libro que está escrito en una lengua de la que no se conoce nada. Primero es necesario aprender las estructuras y los mecanismos propios de dicho idioma para poder acceder, después, a su contenido. En este caso, hay que entender «idioma» como la formulación del sistema modelizador secundario por parte del poeta: las normas que se rompen, las convenciones que se siguen, las reglas que se insertan y las combinaciones al interior que generan el discurso poético.

Según aclara Lotman, “las relaciones estructurales entre niveles devienen una característica determinada del texto en su conjunto”<sup>8</sup>, es decir, un estilo no se define únicamente por la presencia de elementos sino, sobre todo, por los vínculos que fundan al interior del sistema: son estas relaciones constantes las que permiten comprender el «idioma» del poeta (definir su estilo, asignar un género o característica). En este sentido, el texto se presenta como un conjunto de invariantes, por lo que ofrece la oportunidad de ampliar las dimensiones de lo considerado texto, desde un poema, un cuento o un libro, hasta un conjunto de poemarios, incluso toda la literatura de un siglo. Así, dicho «texto» se presentará como un complejo sistema de invariantes –los recursos constantes del poeta– y de variantes –las particularidades–. De acuerdo con lo expuesto anteriormente,

---

<sup>7</sup> *Ibíd.* pp. 48 y 49. (La cursiva es del original.)

<sup>8</sup> *Ibíd.* p. 73. El semiótico estonio parte de la idea de que todo el texto se puede entender como un signo, por lo que el estudio del significante implica necesariamente el entendimiento del significado.

esta investigación se dirige desde el siguiente precepto: para comprender el «idioma» laviniano –sus mecanismos de codificación– es necesario entender su obra global –de 1962 a 2015– como un solo texto, de modo que, vista en su conjunto, aporte la información suficiente de las invariantes para determinar luego las variantes propias de la primera poesía –de 1962 a 1971–. De esta manera, en realidad, se proponen tres niveles de textos: la estructuración de cada título, la primera poesía –siete libros– y la obra global. Cada uno de estos tiene relaciones sistémicas particulares y, al mismo tiempo, presenta nexos y formas perdurables que definen la poética de Lavín Cerda. En este sentido, la tesis recorre un camino constante de lo general a lo particular y viceversa, bajo la certeza de que si sabe de antemano el destino –los valores esenciales a los que llegó el poeta chileno– y se exploran los inicios –la codificación particular de cada poemario– será más fácil completar el mapa del universo poético en el que se desarrolla la obra laviniana.

Por lo anterior, el primer capítulo está dedicado a la poética global de Lavín Cerda, con el propósito de señalar los elementos constantes que caracterizan su obra en general. Para dar cuenta de esto, primero se hace un breve recorrido contextual de los años sesenta desde dos ámbitos: el histórico (debido a las implicaciones sociales: la Guerra Fría contra la que se levantan los movimientos de la utopía juvenil y los gobiernos socialistas como modelo de alternancia en la región latinoamericana) y el literario (como miembro de la generación del 60, Lavín Cerda expresa valores compartidos, además de entrar en tensión con otras corrientes, como la poesía social). Una vez establecido desde dónde y bajo qué circunstancias se produce la primera poesía, se dedica un apartado a la poética global, donde se expone la noción del límite (según la terminología del filósofo Eugenio Trías) y se explican los tres grandes rasgos frecuentes en el poeta chileno: la igualdad de los elementos, el verbo prelógico como fundamento y el carnaval semántico.



Comprendida la poética global –el código frecuente del autor chileno–, se inicia el análisis estructural de los siete libros que componen la primera poesía. El estudio de los libros se establece desde un eje que se aplica a cada uno de ellos: el análisis cuantitativo de los sustantivos (uso y frecuencia). Si se considera que la principal tensión léxica en los años sesenta era el uso de coloquialismos, los sustantivos ofrecen un amplio campo de estudio para averiguar si el registro laviniano está emparentado con la poesía comunicante o, en cambio, se inclina por una poesía íntima. Gracias a los datos proporcionados por la cantidad de elementos que remiten a ciertos campos semánticos, es posible determinar la zona de referencia a la que acude el poeta para modelar la realidad en la estructura secundaria, es decir, el universo semántico del cual son tomados los sustantivos permitirá comprender cuál es su función al interior del nuevo sistema. En cada capítulo se ofrecen un par de tablas con los usos de sustantivos y sus repeticiones, así como una gráfica que permite visualizar los diversos campos y la distancia de sus recurrencias. Como aclara Lotman, el texto está conformado “no por «cosas», sino por relaciones de cosas”<sup>9</sup>, por lo que los sustantivos exclusivamente funcionan como guía y punto de partida para establecer cómo se emplean, en qué combinaciones y con qué finalidad.

Si en la poética global se intentan descubrir los elementos persistentes, en el análisis de los poemarios se parte de la premisa de que cada libro representa un conjunto de recursos explorados particulares, así que, más que pretender enumerar puntos de encuentro entre ellos, se ha buscado dar respuesta principalmente a qué procedimientos caracterizan al poemario en cuestión. De este modo, y como se verá, cada título presenta valores específicos de codificación. Por esto, a cada volumen se le dedica un capítulo, con excepción de los últimos dos, que, por su naturaleza, se engloban en uno mismo: la

---

<sup>9</sup> *Ibíd.* p. 73.

idea del verbo trasplantado y sus implicaciones son el núcleo que une a *Ka enloquece en una tumba de oro* y *el toqui está envuelto en llamas* (1968) y *La conspiración* (1971).

Debido a que los siete libros que componen la primera poesía quedaron relegados y silenciados durante la dictadura, y de ellos solamente se conocen algunos textos rescatados en antologías del propio autor –*Ciegamente los ojos* (1962-1976), de 1977, y *Música de fin de siglo*, de 1998–, se ha decidido incluir la transcripción completa e íntegra de los poemarios, incluidas las erratas y las marcas tipográficas de la época –ausencia de tilde en mayúsculas, por ejemplo–, así como los textos aparecidos en las solapas y en las contraportadas (en su caso), con el fin de que se puedan consultar con la mínima contaminación contextual posible. A modo de presentación, en el apéndice se incluye una nota previa en la que se abordan estas minucias.

En la transcripción se ha respetado la paginación original, que a lo largo de la tesis se señala entre paréntesis. En esta sección, por tanto, habrá dos numeraciones (en los extremos la de la tesis, en el centro la del poemario). Hay una excepción, *Ka enloquece...*, libro al que únicamente se tuvo acceso a material fotocopiado y en el cual no se percibe paginación alguna (fenómeno que no parece ser producto de la reproducción sino rasgo del original: el libro busca romper con el lenguaje alfabético como símbolo del pensamiento abstracto, y la paginación puede ser considerada una marca textual que afirma la secuenciación como característica lógica). En este caso se ha insertado, entre corchetes, la numeración de acuerdo con la convención. Como la propuesta del libro es mezclar, con estilo minimalista, el lenguaje visual –hay xilografías de Guillermo Deisler, que también se incluyen en el apéndice– y el poético, la distribución de poemas, ilustraciones y espacios en blanco parecen tener una intención estética y premeditada, por lo que se han respetado las páginas en blanco (que se señalan con corchetes también).

En cuanto a las disposiciones formales de la tesis, en correspondencia con las disposiciones de la Real Academia Española, se han preferido los siguientes usos lingüísticos: solo en vez de «sólo» (únicamente se mantiene la tilde en las citas textuales) y los pronombres demostrativos sin tilde. Las notas al pie están numeradas por capítulo con el objetivo de recurrir más fácilmente a las aclaraciones. También las fichas bibliográficas se citan por completo cada primera mención en el capítulo, con el fin de evitar remitirse a su primera aparición en la investigación. La bibliografía ha sido ordenada en esta secuencia: relación completa de los libros del autor, artículos del autor, los textos escritos sobre el autor, las reseñas de la primera poesía, los libros en general, las tesis consultadas, los artículos de revista y periódicos se agruparon como «Hemerografía general», los recursos audiovisuales y los sitios de internet.

Algunos de los documentos citados se pueden consultar en línea, en cuyo caso se menciona el enlace directo en la misma ficha. En este supuesto, es probable que la página no aparezca en la sección dedicada a internet, donde únicamente se citan los sitios que pueden resultar de mayor interés para consultar otros documentos, por lo que se consideran fuentes más que depositarios. Se ha preferido eliminar la cita de autores y artículos que están incluidos en libros. En este caso, la referencia bibliográfica queda englobada en el autor principal del volumen. Las definiciones han sido tomadas del Diccionario de la Real Academia en su sitio en internet. Se ha decidido evitar las comillas para mencionar la cita, en el entendido de que son definiciones breves, cortas, y que a menudo se emplean paráfrasis para favorecer el fluir del texto. En aquellas definiciones que abarcan más de dos líneas, se usan comillas españolas. En todo caso, se ha entendido como conveniente mencionar la fuente cuando se recurre a este diccionario.

Si bien es cierto que un elemento constante en la obra de Lavín Cerda es el desvanecimiento entre la voz autoral y la voz de los sujetos líricos –evita el tono

confesional y biográfico–, y eso hace que sea difícil relacionar temas y contenidos de sus textos con su vida personal, en esta primera poesía la realidad contingente es un factor de ayuda que ofrece claves y nociones sobre las razones que justifican la presencia (o ausencia) de algunos recursos literarios: por ejemplo, su vocación truncada de cantante de boleros y de médico, su carrera universitaria, su labor como periodista, su trabajo en la Biblioteca Nacional, por no mencionar los eventos sociológicos que lo obligaron al exilio. Por esto, se ha considerado conveniente incluir un breve preámbulo biográfico de Lavín Cerda durante sus años en Chile.

#### *La vida de Lavín Cerda en Chile*

Con ascendencia italiana por vía materna y española por parte del padre, Hernán Lavín Cerda nació en Santiago el 7 de octubre de 1939, el año del terremoto en la ciudad sureña de Chillán, que causó más de treinta mil muertos. Era el Chile en el que solo tenían derecho a voto los hombres mayores de 21 años que supieran leer y escribir, es decir, 10% de la población<sup>10</sup>. La mitad de la gente vivía en zonas rurales, uno de cada dos niños asistía a la escuela, y los servicios de agua y luz se consideraban un lujo. El presidente Pedro Aguirre Cerda (1879-1941) había ganado las elecciones por una mínima diferencia (50,26% contra 49,33% de Gustavo Ross Santa María [1879-1941]) gracias al apoyo del Frente Popular, un partido de coalición formado por radicales (presumiblemente

---

<sup>10</sup> El derecho de la mujer al sufragio se legisló en 1934, pero únicamente podían ejercer el voto en elecciones municipales. No fue sino hasta 1949 cuando se concedió el sufragio amplio. Véase Javiera Errázuriz Tagle: “Discursos en torno al sufragio femenino en Chile (1865-1949)” en *Historia (Santiago)* (diciembre 2005) 38:2, pp. 257-286. Se puede consultar electrónicamente en: <http://ref.scielo.org/twppwf> [12 de agosto de 2013]

anarquistas), socialistas y comunistas. El proyecto político que impulsó Aguirre se ciñó a la consigna «Gobernar es educar», pues él mismo era profesor de castellano, por lo que veía en la instrucción social el mejor vehículo para mejorar la calidad de vida. En cierto modo, este es el antecedente directo del proyecto socialista de Salvador Allende (1908-1973).

La situación política de Chile en los primeros años de la década de los cuarenta tiene tres actores sociales que serán determinantes tanto para el devenir del país como para comprender los discursos sobre los cuales se construye la primera poesía de Lavín Cerda: el gobierno, la religión y el ejército<sup>11</sup>. La presidencia representa a la clase baja (pobres y marginados) y a los grupos socialistas, comunistas, anarquistas. El segundo bloque está conformado por la iglesia católica como institución protectora de los sectores empresariales y como principal fuente de conducta social: más del 80% de los chilenos confiesa ser católico (no es raro, por tanto, que en la obra de Lavín Cerda la creencia oficial sea un discurso en tensión constante)<sup>12</sup>. Finalmente, el tercer actor político está al interior de las fuerzas armadas. Ellas ostentan el poder fáctico del país: el partido que busque la presidencia debe contar con su apoyo. En este periodo los militares han perdido unidad, sobre todo porque al general Ibáñez lo apoya el grupo nacionalsocialista, cuyos ideales obstaculizaban el apoyo exterior de Estados Unidos ante la creciente amenaza que la Alemania Nazi representaba para sus intereses comerciales<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> Se trata de los tres ejes que representan lo que Paz denomina las “tres burocracias tradicionales: la del Estado, la del Ejército y la de la Iglesia”, en Octavio Paz: *Fundación y disidencia. Dominio hispánico. Obras completas 3*, México, FCE, 1994, p. 51.

<sup>12</sup> Según el Centro de Estudios Públicos, en 1952 el índice se situaba en 89,5%, mientras que en 1970 la población que se dijo católica disminuyó a 80,9%. En todo caso, durante los años sesenta hay una fuerte presencia del catolicismo en la vida pública (tanto entre la gente como entre las instituciones), por lo que es un discurso que forma parte de las ideologías contra las que se combate desde la política y desde el arte. Los datos se pueden consultar en: [http://www.cepchile.cl/dms/archivo\\_2980\\_472/pder249\\_lehmann.pdf](http://www.cepchile.cl/dms/archivo_2980_472/pder249_lehmann.pdf) [12 de agosto de 2013]

<sup>13</sup> Las fuerzas armadas han tenido un papel relevante en la vida política de Chile. En las elecciones de 2013, por ejemplo, participaron Michelle Bachelet (1951) y Evelyn Matthei (1953), ambas hijas de militares. Los apellidos de estas familias, junto con los de los grandes empresarios, han perdurado en la vida pública del país y son un rasgo de identidad que da privilegios sociales (más adelante, se profundizará en este tema que los sociólogos denominan «blanqueamiento» e «imbunchismo», por ahora basta mencionar que en la página

Lavín Cerda creció en este ambiente sociopolítico, en el que el gobierno procuraba el desarrollo integral de los ciudadanos. Además de estas medidas internas, el país sudamericano se había visto beneficiado por el arribo de exiliados europeos (republicanos españoles y judíos alemanes, principalmente), quienes contribuyeron al desarrollo cultural del país, sobre todo en las clases medias y bajas<sup>14</sup>. Este impulso a la educación se vio fortalecido por el Premio Nobel de Literatura de 1945 a Gabriela Mistral (1889-1957) –profesora rural y, por ser mujer, sin derecho a voto–. En las esferas sociopolíticas, este reconocimiento significó un espaldarazo al esfuerzo gubernamental para paliar el analfabetismo e incorporar a las mujeres en la participación política. No obstante, la estabilidad que prometía prosperidad mediante la educación duró poco tiempo. El auge de exportaciones durante la segunda Guerra Mundial terminó cuando capitularon los

---

97 de la novela *La Rinconada de la Luna* [2013], Lavín Cerda recuerda ese periodo así: “presiento que lo religioso es un asunto militar”, porque esas familias son vistas como herederas del poder por orden divino). Esta presencia militar en las altas esferas gubernamentales tiene su origen en el siglo XIX. A mediados de ese siglo, Chile sufrió una crisis económica debido a su falta de aprovechamiento de recursos naturales. Para solucionar la emergencia, el gobierno chileno invadió la franja salitrera boliviana, con lo cual se inició la Guerra del Pacífico contra Perú y Bolivia, de 1879 a 1883 (en la novela *Los sueños de la Ninfálida* [2001], Lavín Cerda recrea la vida del capitán Carlos García del Postigo, quien participó en aquel combate). Chile, entonces, se adueñó no solo de los recursos salitreros sino de la salida al mar de Bolivia y con ello solucionó su falta de liquidez. Para consolidar el crecimiento económico, con asesoría de Estados Unidos se modificó la Constitución en 1925 para crear la Contraloría General y el Banco Central. Estas reformas atrajeron inversiones estadounidenses que prometían bonanza monetaria, pero la Gran Depresión de 1929 arrastró a la economía chilena y ahondó en la inestabilidad sociopolítica del país: renuncia Arturo Alessandri durante su primer mandato (1920-1925), en 1931 Carlos Ibáñez se exilia en Argentina ante la profunda crisis económica, de 1931 a 1932 hubo gobiernos interinos hasta el segundo periodo de Alessandri, de 1932 a 1938, Aguirre Cerda murió de tuberculosis en 1941, la sucesión de Juan Antonio Ríos Morales (de 1942 a 1946, año en que abandonó por su deteriorado estado de salud) perdió el apoyo de los comunistas y casi sufre un golpe de Estado por parte de los nacionalsocialistas. En 1946 hubo cuatro vicepresidentes que asumieron la presidencia hasta que, gracias a la colaboración de Pablo Neruda y los comunistas, es elegido Gabriel González Videla, quien más tarde rompería relaciones con los «neruditas». De 1952 a 1970 se cumplen los sexenios con Carlos Ibáñez, Jorge Alessandri y Eduardo Frei Montalva (todos apoyados por los conservadores, militares y cristianos). Es el triunfo del socialista Salvador Allende, en 1970, el detonante para la definitiva intervención militar auspiciada por Estados Unidos. La dictadura de Augusto Pinochet duró de 1973 hasta 1989, cuando el fin de la Guerra Fría permitió a Washington disminuir su presencia militar en Latinoamérica. Para obtener mayores detalles de la historia sucinta de Chile durante este periodo, consúltese la página:

<http://www.exordio.com/1939-1945/paises/Latinoamerica/chile.html> [12 de agosto de 2013]

<sup>14</sup> El propio Pablo Neruda coordinó el traslado de 2,200 españoles desde Burdeos hasta Valparaíso a bordo del *Winnipeg*, y algo similar ocurrió en el puerto de Hamburgo, donde la motonave *Copiapó*, cuya misión era rescatar a ciudadanos chilenos de la guerra, terminó ayudando a judíos a escapar de la Alemania Nazi. Cfr. Eva Goldschmidt Wyman: *Huyendo del infierno nazi: la inmigración judío-alemana hacia Chile en los años treinta*, Santiago de Chile, RIL editores, 2008, p. 142.

países del Eje, así que Chile pasó una etapa de desconcierto político que se solucionaría en 1952 con la llegada al poder de un militar, el general Carlos Ibáñez (1877-1960).

En conversaciones con Lavín Cerda, el poeta refiere dos anécdotas significativas sobre esta etapa de posguerra. Chile se había pronunciado prácticamente neutral durante el conflicto bélico (declaró la guerra a Alemania en abril de 1945, días antes del suicidio de Hitler, y únicamente como estratagema para conciliar intereses con Estados Unidos), pero en la sociedad hubo decisiones que afectaron a la convivencia cotidiana: ciudadanos originarios o descendientes de italianos, alemanes y japoneses perdieron su empleo, y algunos republicanos españoles no eran bien vistos por su cercanía con los comunistas. Lavín Cerda recuerda que su madre pasaba las tardes tocando el piano con gesto adusto y a menudo comentaba que ella debió haberse ido a Italia a seguir con sus estudios de música, tal vez angustiada por la persecución que se hacía de las personas relacionadas con los países del llamado Eje del Mal. Su padre, sastre de oficio, tuvo que buscar trabajo fuera de territorio chileno, por lo que emigraron a Perú. Sin embargo, en aquel país la educación oficial hacía énfasis en la Guerra del Pacífico y fomentaba una memoria vengativa<sup>15</sup>. Algún día, los compañeros no toleraron más la presencia del niño Lavín Cerda y le propinaron una golpiza al salir de la escuela, con la única excusa de ser chileno. La familia decidió regresar a Santiago definitivamente<sup>16</sup>.

Los primeros resultados del proyecto formativo gubernamental se notaron en el censo de 1952, cuyo informe señala que “la población de seis años y más representa el

---

<sup>15</sup> Según Margalit, el recuerdo tiene doble vertiente en su instauración en la realidad: o se usa como medio catártico para aceptar el pasado y mirar de frente el futuro, o se recupera para justificar la venganza y el ajuste de cuentas. Cfr. Avishai Margalit: *Ética del recuerdo*, Barcelona, Herder, 2002. A este respecto, la disputa por el territorio sigue en la agenda política de ambos países. En enero de 2014, la Corte Internacional de Justicia de La Haya comenzó el proceso judicial a partir de la demanda que Perú ejerció para recuperar la zona marítima. El 27 de enero del mismo año la Corte falló a favor de los límites peruanos. La resolución se puede consultar en: <http://www.icj-cij.org/docket/files/137/17930.pdf> [28 de enero de 2014]

<sup>16</sup> El poeta chileno rememora parte de este episodio en un artículo sobre la muerte del peruano Antonio Cisneros (1942-2012), en Hernán Lavín Cerda: “Antonio Cisneros. El último adiós al poeta” en *Revista de la Universidad de México* (enero 2013) 107, pp. 59-62.

84% del total de la población. De este total, sabe leer y escribir el 75%”<sup>17</sup>. Para entender la década de los cincuenta en Chile es necesario considerar dos posturas: por un lado, la estabilidad política del país –se cumplen tres mandatos constitucionales sin contratiempos– se basa en el fortalecimiento de la relación con inversores que consiguen concesiones sobre los recursos naturales. Por otra parte, hay un creciente descontento social porque ese crecimiento económico no se ve reflejado en el bolsillo de los ciudadanos, si bien comienza a determinarse y emerger la clase media. Esta desazón tiene su base en que los comunistas y los socialistas, que quieren recuperar el poder político, se valen de la alfabetización para hacer comprender a la población que la pobreza radica en la desigual repartición de la riqueza. Salvador Allende, que fue Ministro de Salubridad en el periodo de Aguirre, busca la presidencia del país y recorre todas las regiones de Chile para explicar el proyecto y convencer a los ciudadanos menos favorecidos, que ya cumplen con los requisitos mínimos para ejercer el sufragio, para que lo voten.

Mientras aumentaba la tensión interna entre conservadores (en alianza con empresarios) y los comunistas, socialistas y anarquistas, y en el mundo se vivía la inminencia de una guerra nuclear entre los vencedores de la guerra, es decir, Estados Unidos y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, el joven Lavín Cerda dudaba entre estudiar medicina o dedicarse a cantar boleros. De lo primero desistió al no alcanzar la nota requerida para ingresar a la carrera y de lo segundo renunció, al menos profesionalmente, tras una estafa: animado por un compañero nicaragüense que se hizo su mánager, e ilusionado con cantar como Lucho Gatica, Javier Solís y Roberto Cantoral<sup>18</sup>, viajó a Managua para presentarse durante algunos días en el Club Español

---

<sup>17</sup> También aumentó la migración hacia las ciudades: 33% de los santiaguinos había llegado desde las provincias, según el Boletín Informativo del Instituto Nacional de Estadística: *Enfoque estadístico: día internacional de la alfabetización*, Santiago de Chile, INE, 2006 p. 4. Se pueden consultar las cifras en: <http://www.ine.cl/filenews/files/2006/septiembre/pdf/alfabetizacion.pdf> [12 de agosto]

<sup>18</sup> Lucho Gatica (1928) es un cantante de boleros chileno. En 1959, el mismo año en que Lavín Cerda se aventuraba a vivir del canto en Nicaragua, decidió instalarse en México, donde había alcanzado gran éxito



acompañado de 18 músicos. Su intención era conseguir más fechas y más contratos por Centroamérica hasta llegar a México, en donde hablaría con Lucho Gatica a la espera de alguna oportunidad profesional. Pero esas ilusiones se esfumaron la noche en que su representante desapareció con la ganancia de la gira y dejando a Lavín Cerda con lo justo para mandar un telegrama a Chile para que la familia lo auxiliara<sup>19</sup>.

Tras estos acontecimientos que lo acercaron a su vocación, Lavín Cerda se decidió por las humanidades, jardín que no le era ajeno, pues, como se ha dicho, su madre cultivaba el piano desde la infancia, y llenaba de Bach y Chopin los silencios de la casa<sup>20</sup>. Se matriculó entonces en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile para estudiar Ciencias de la Comunicación y Literatura Latinoamericana. En esta época se suma a la corriente de pensamiento socialista en el que militan artistas, poetas, intelectuales y universitarios, no necesariamente agremiados a los partidos políticos, y que coinciden con movimientos de similar índole en el mundo. La fuerza que la Unión Soviética muestra tras la guerra otorga una esperanza a los países, principalmente latinoamericanos, de

---

comercial. Roberto Cantoral (1935-2010) fue un cantante y compositor mexicano. Muchas de sus letras fueron interpretadas por el propio Gatica, como “Reloj” o “Tú me acostumbraste”. Javier Solís (1931-1966) fue un cantante mexicano que popularizó el género bolero ranchero: al sonido de guitarras acústicas, propio del bolero, se añadieron instrumentos de aire, como trompetas, trombones, aun clarinetes, típicos de la música de mariachi, la considerada tradicional del país.

<sup>19</sup> Debido al alto índice de analfabetismo de Chile durante la primera mitad del siglo XX, la radio se erigió como el medio de comunicación preferido entre la población. Más que por el periódico, a través de ella los chilenos seguían el acontecer nacional e internacional y era su fuente de entretenimiento. Además de las culturas vecinas, sobre todo la argentina, de donde llegaban los tangos, la sociedad chilena consumía productos culturales de dos países: Estados Unidos y México. Del primero llegaban ritmos derivados del jazz, como el swing. Tal vez por la cercanía del idioma, la cultura mexicana encontró gran acogida entre la población austral, de modo que la música ranchera, los mariachis y los boleros fueron adoptados enseguida y les imprimieron su propia identidad. La música mexicana se hizo sitio en las preferencias sociales por su acento provinciano tanto en lo musical como en las letras, con temas cercanos a los problemas cotidianos: amores imposibles por la distancia geográfica o social, traiciones, tragedias y un dejo de tristeza por un mundo perdido, una especie de nostalgia del paraíso que representaba el campo ante la creciente modernización de los países latinoamericanos. No sorprende, por tanto, el hecho de que Lavín Cerda quisiera ser cantante de boleros antes de decantarse por la literatura, pues fue el primer acercamiento a lo poético: música y letra en armonía a través del medio de comunicación más accesible. Véase el documental de Televisión Nacional de Chile: *Nuestro siglo. Capítulo 4 (1938-1945)* y *Capítulo 5 (1946-1960)*, conducido por Bernardo de la Maza, 1999. Se puede consultar en el siguiente enlace: <http://www.youtube.com/watch?v=ePgj0v9p2bw> [12 de agosto de 2013]

<sup>20</sup> En la dedicatoria de *La Rinconada de la Luna* (2013) Lavín Cerda escribe: “Al espíritu de Graciela, mi madre, cuya música vibra desde siempre en mi corazón”.

manumitirse del yugo capitalista de Estados Unidos. En Chile, la juventud ve en el socialismo y el comunismo un medio para construir un mundo mejor, posible y no utópico, pues los primeros años de la década de los cuarenta son su referente para afirmar que la justicia social no está idealizada. Al poco tiempo de ingresar a la Universidad, Lavín Cerda comenzó a colaborar en el periódico *La Libertad*. Ahí, en 1960, publicó su primer ensayo literario con motivo de la muerte del escritor francés Albert Camus (1913-1960). Un año después murió Lenka Franulic<sup>21</sup>, periodista reconocida por sus entrevistas a políticos como Juan Domingo Perón (1895-1974) y Eleanor Roosevelt (1884-1962), así como por sus traducciones de Virginia Woolf (1882-1941). Además de su importancia cultural en la sociedad chilena, Lenka Franulic era amiga de Pablo Neruda (1904-1973) y profesora de Lavín Cerda, circunstancia que permitió a estos dos poetas conocerse y que el primero impulsara la carrera artística del segundo.

El Centro de Alumnos encomendó a Lavín Cerda decir algunas palabras durante el funeral de la maestra en el Cementerio General. A la mañana siguiente de la ceremonia luctuosa, el pintor Camilo Mori (1896-1973) llamó a casa del joven poeta para comentar que Neruda había escuchado su responso y quería conocerlo, que lo invitaba a una cena a la que asistiría más gente. Lavín Cerda acudió a la cita acompañado de su madre. En algún momento de la conversación de sobremesa, solicitó a nuestro poeta que leyera alguno de sus poemas. Después de escucharlo, Neruda pidió a uno de los presentes que se llevara los textos para publicarlos en la revista *Ultramar* (1959-ca.1962), que dirigía Enrique Bello Cruz (1906-1974)<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> Nació en Antofagasta el 22 de julio de 1908 y murió el 25 de mayo de 1961. Mereció los premios Nacional de Periodismo, en 1957, y el de la Sociedad Profesional de Mujeres Periodistas de Estados Unidos, un año después. Publicó *Cien autores contemporáneos* (1940), libro que sirvió, según José Donoso (1924-1996), como guía telefónica de la literatura contemporánea para quienes buscaban el pulso artístico del momento, y *Antología del cuento norteamericano* (1943). Marcela Fuentealba ha escrito una biografía: *Lenka Franulic, talentosa pionera*, Santiago de Chile, Sociedad Mare Nostrum, 2007.

<sup>22</sup> La anécdota se recoge en David Martín del Campo: “Los sueños de la Ninfálida” en *Los Universitarios* (octubre 2001) 13, p. 62. La relación con Neruda tuvo altibajos por diferencias políticas y poéticas. Como se verá más adelante, Lavín Cerda se muestra crítico ante los abusos de autoridad en la Unión Soviética

Encontrarse casualmente con sus textos en la portada de la revista *Ultramar* representó para Lavín Cerda la confirmación de su vocación: el arte de la palabra. La medicina y el canto se convirtieron no en caminos trancos ni olvidados, sino modos de acometer la creación poética. Por un lado, la auscultación del verbo para comprender su funcionamiento y, por otro, la musicalidad propia de la poesía que da sentido a los ritmos y los sonidos guturales. Poco tiempo después, Lavín Cerda publicó el primero de sus más de sesenta libros, *La altura desprendida* (1962), cuyo título resulta una declaración de intenciones estéticas: la abolición de la verticalidad como eje jerárquico para asumir una postura en la cual todos los elementos están en igualdad de condiciones, postura que, como se verá en el desarrollo de la tesis, concordaba con el pensamiento de la época: introducir el lenguaje coloquial al arte y la búsqueda de igualdad en los terrenos políticos-sociales.

En ese mismo año consiguió un trabajo en la Biblioteca Nacional en la sección de Literatura Iberoamericana. Además del contacto obvio con libros y autores del ámbito latinoamericano, se mantuvo atento al quehacer poético de todo el continente a través de la revista *Pájaro cascabel* (1962-1968), que Thelma Nava (1932) y Efraín Huerta (1914-1982) le hacían llegar desde México. Junto con *El rehilete* (1961-1971), *Corno emplumado* (1962-1969) y *Cuadernos del viento* (1960-1967), *Pájaro cascabel* fue una de las revistas más importantes de México que se distribuían a lo largo del continente americano. En ellas escribían los principales autores de las generaciones artísticas de los

---

mientras Neruda o los justifica o los omite. Además, los jóvenes poetas, para sacudirse la influencia nerudiana, ven en Nicanor Parra una nueva forma de acometer el acto creativo, filiación que incomodó al poeta de Temuco (*vid.* nota 2 del capítulo 4). Por otra parte, no hay mucha información sobre la revista *Ultramar*, salvo que era quincenal, que el título lo dio Neruda, que el director era Bello y que el cineasta Fernando Balmaceda del Río (1924-2014) fungió como gerente simbólico para que el gobierno no sospechara de su filiación al Partido Comunista, que la financiaba a través de la Imprenta Horizonte. Tampoco hay mucha información sobre la biografía de Enrique Bello, su labor cultural al frente de revista como *Ultramar* y *Pro-Arte*, que a él Violeta Parra dedicó la canción “El día de tu cumpleaños”, y poco más, “como si borrarse en lo personal fuera su máxima acción de arte”, ha escrito al respecto Cecilia García Huidobro: “Al rescate de Enrique Bello” en Patricio Arriagada *et. al.*: *«Pro Arte»: difusión y crítica cultural (1948-1956)*, Santiago de Chile, RIL editores, 2013, p. 24.

años sesenta, como los *beat* de Estados Unidos, los tzántzicos de Ecuador, los venezolanos del Techo de la Ballena, los nadaístas colombianos y, desde luego, los escritores mexicanos pertenecientes a corrientes como la llamada del Medio Siglo, además de la generación de la Casa del Lago<sup>23</sup>.

Mientras trabajaba en la Biblioteca y realizaba sus estudios universitarios, Lavín Cerda colaboró en los periódicos *La Nación* (1960-1962), *Última Hora* (1963-1970) y *El Siglo* (1969), en los que cultivó el reportaje y la entrevista lo mismo que redactó artículos de opinión y crítica literaria. También publicó narraciones, poemas y ensayos en revistas como *El viaje* (1960-1963), *Boletín de la Universidad de Chile* (1963), *Mapocho* (1964), *Punto Final* (1966-1971), *Atenea* (1969) y *Ahora* (1971-1972). Paralelamente a estas actividades y totalmente inmerso en la literatura escribió los libros que completarían el periodo de la primera poesía, además de los cuentos *La crujidera de la viuda*, con el que ganó el Premio Vicente Huidobro en 1970 (el mismo año en el cual Salvador Allende accedía a la presidencia de Chile y uno antes de que Pablo Neruda recibiera el Nobel). El galardón consistía en un viaje a México durante un mes. Ahí conoció personalmente a los escritores con quienes mantenía amistad epistolar –como Efraín Huerta y Thelma Nava– y la editorial Siglo XXI adquirió los derechos del libro para publicarlo un año después, en 1971.

A su vuelta a Santiago, y gracias a su libro *La gula*, se incorporó como becario al Taller de Escritores Jóvenes de la Universidad Católica, que en ese momento estaba a cargo de Enrique Lihn (1929-1988) y Alfonso Calderón (1930-2009). En 1972 viajó a La

---

<sup>23</sup> Solamente para citar algunos nombres de los escritores que colaboraban en estas revistas, baste mencionar a Rosario Castellanos, Heberto Padilla, Juan Bañuelos, Allen Ginsberg, Ernesto Cardenal, Cintio Vitier, Charles Bukowski, Thomas Merton, Lezama Lima, Ernesto Mejía Sánchez, Hans Magnus Enzensberger, José Emilio Pacheco, Carlos Monsiváis, Juan García Ponce, Juan Rulfo, Jorge Ibarguengoitia, Inés Arredondo, Amparo Dávila, Tito Monterroso, Beatriz Espejo, Rubén Bonifaz Nuño. Como se puede observar, no era un grupo homogéneo ni en ideologías políticas ni en posturas estéticas. La tolerancia a la pluralidad de voces que convergían en las revistas hizo que el espectro poético fuera realmente amplio y esto colaboró al desarrollo de la imagen de la literatura hispanoamericana de cara al ámbito internacional, fenómeno que desembocaría en el comercialmente llamado Boom Latinoamericano.

Habana para ser miembro del jurado del Premio Casa de las Américas, reconocimiento al que se hizo acreedor Pedro Shimose (1940) por su libro *Quiero escribir, pero me sale espuma*. La tensión política en Chile iba en aumento por la confrontación entre el modo socialista de repartición de la riqueza del gobierno y los intereses económicos de los inversores. Al respecto, a finales de 1972, Allende dio un discurso en la ONU en el que hizo hincapié en el peligro de no imponer límites legales a las empresas transnacionales que evitan fiscalizaciones y regulaciones, y terminan apoderándose de los recursos mientras condicionan su capital<sup>24</sup>. Lo decía con pleno conocimiento, dado que en Chile ya comenzaban a tomar medidas de presión para recibir trato preferencial por parte de los administradores públicos: entre otras cosas hubo despidos y los transportistas detuvieron la distribución de alimentos. Lavín Cerda formó parte de la reducción de personal, así que, sin empleo, dedicó su tiempo a escribir libros que tuvo que interrumpir a causa del golpe de Estado perpetrado el martes once de septiembre de 1973 y comandado por el general Augusto Pinochet (1915-2006) en contra del gobierno de la Unidad Popular.

Por la radio, Lavín escuchó que el gobierno mexicano había ofrecido ayuda a los ciudadanos que lo pidieran. Junto a su esposa e hijo buscaron refugio en la embajada de México, a la que llegó con muy pocas cosas, casi con lo puesto, y tan solo un par de libros. Poco tiempo antes había visto en los periódicos una fotografía de Allende, rodeado de políticos de su gabinete y periodistas que cubrían la fuente (entre ellos él) con el rótulo «traidores» que les había impuesto la Junta Militar. Por salir en la foto, su seguridad estaba en riesgo. Las más de cien personas que encontraron ayuda en la oficina diplomática de México permanecieron casi un mes, prácticamente hacinados –hubo cortes de agua y luz–, a la espera del salvoconducto que les permitiera abandonar Chile. Finalmente, el 13 de octubre consiguió llegar a México. A los pocos meses, gracias a una

---

<sup>24</sup> Se puede consultar en el sitio de *La otra Revista de prensa*:  
<http://www.abacq.net/imaginaria/cronolo4.htm> [15 de septiembre de 2011]

serie de conferencias sobre poesía chilena, la Universidad Nacional Autónoma de México lo invitó a incorporarse como profesor en la Facultad de Filosofía y Letras, donde impartió cátedras, cursos y talleres hasta su retiro en 2014.

## Capítulo 1.

### Configuración de la poética de Lavín Cerda

Todos tenemos una escalera  
pero no todos somos capaces de verla.  
Tú me has ayudado a encontrar la mía.  
*Juzo Itami*

La primera poesía de Lavín Cerda representa un periodo de exploración de diversos recursos, registros y procedimientos, algunos de los cuales habrían de conformar finalmente su poética. El germen de la estética que define la obra del poeta chileno se encuentra en los poemarios publicados en su país natal, en ellos, como en la mayoría de los procesos de indagación empírica, hay hallazgos afortunados –que se consolidan– y otros no tanto –que se desechan–, pero, incluso como contraejemplos, los mecanismos desarrollados contribuyeron a que nuestro poeta encontrara su propia voz, su propio estilo. Por lo anterior, antes de iniciar el análisis de los fenómenos que caracterizan cada poemario, es necesario estudiar la poética global de Lavín Cerda, de modo que dichas consideraciones sobre los valores y los elementos perdurables, constantes, sirvan como punto de partida y de comparación para comprender cómo se fue gestando la visión literaria de nuestro autor.

Lavín Cerda pertenece a la generación del 60, también conocida como promoción del 65, de la diáspora, del exilio y la disgregada. A este grupo pertenecen Floridor Pérez (1937), Óscar Hahn (1938), Federico Schopf (1940), Omar Lara (1941), Hernán Miranda (1941), Manuel Silva Acevedo (1942), Jaime Quezada (1942), Waldo Rojas (1944) y Gonzalo Millán (1947-2006)<sup>1</sup>. Los poetas que comienzan su labor poética durante la

---

<sup>1</sup> Conviene acotar que se trata solo de poetas, y que la mención de estos nombres funge únicamente como brújula contextual, como coordenadas del espacio literario donde se mueve la obra de nuestro poeta en sus

década de los años sesenta del siglo XX se encuentran inmersos en una época de utopías liberadoras, tanto en lo político como en lo artístico, de modo que “el discurso poético como creación imaginaria se convierte así en la representación histórica y social de una realidad que necesariamente tenía que ser transformada”<sup>2</sup>. Esa realidad histórica que debía modificarse es el mundo de la posguerra y la tensión subsecuente conocida como Guerra Fría. Para entender mejor el clima en el que la generación del 60 forja sus valores poéticos es importante hacer un breve recorrido histórico, de modo que se comprenda adecuadamente esa realidad contingente que debía ser modificada a través del discurso poético.

### **1.1.- La Guerra Fría y la utopía**

Durante los años sesenta el mundo experimentó el fulgor de los movimientos de la utopía, impulsados en especial por jóvenes cansados de la Guerra Fría que dividía al mundo en dos bloques: el capitalista, liderado por Estados Unidos, y el socialista, representado por la Unión Soviética, dos modelos económicos que, igualmente obsesionados por el progreso, habían descuidado el aspecto humano de las sociedades y se habían inmiscuido en una competencia por la supremacía mundial a través de la producción. La animadversión política, iniciada a partir de la revolución rusa de 1917, aumentó después de la segunda Guerra Mundial hasta llegar a “las dos ocasiones en que más cerca

---

inicios, y no pretende ser excluyente. El propio Lavín Cerda eligió a estos poetas para una breve antología de su generación: “Poesía chilena contemporánea. Antología de los 60” en *Revista de la Universidad de México* (julio 1992) 498, pp. 13-28.

<sup>2</sup> Osvaldo Rodríguez: *Ensayos sobre poesía chilena*, Roma, Bulzoni, 1994, p. 58. Como se verá en las siguientes páginas, a menudo los poetas del 60 fueron criticados por no representar en su poesía momentos de la realidad política. Lo cierto es que dos de sus características como grupo –la crítica constante y la libertad creativa– se anteponían como valores, de ahí que privilegiaran la búsqueda de la calidad poética antes que dejarse influir por lo externo, en este caso, por la poesía de tono social.



estuvieron las dos superpotencias de un conflicto nuclear”<sup>3</sup>: el levantamiento del muro de Berlín en 1961 y la crisis de los misiles en Cuba, un año después. Mientras tanto, en América Latina comenzaba a tener fuerza y apoyo popular la tendencia por formar gobiernos socialistas, de modo que la política estadounidense enfatizó su esfuerzo para evitar otro gobierno marxista en la región. Solamente en dos años, seis países sufrieron derrocamientos militares: Argentina y Perú en 1962, Ecuador, Honduras, Guatemala y República Dominicana en 1963, el mismo año en que murió asesinado John F. Kennedy. A partir de 1964, Lyndon B. Johnson forjó alianzas con ejércitos, con políticos y con guerrillas, medidas que se manifestaron de inmediato, como el golpe de Estado en Brasil, la guerra civil en Dominicana y los tres millones de dólares que se destinaron para que Eduardo Frei Montalva ganara la presidencia de Chile ante la ya creciente popularidad de su contrincante, Salvador Allende.

En esta situación de rispidez mundial nacieron los movimientos ideológicos de los años sesenta. En cada país los motivos y los reclamos fueron diferentes, de acuerdo con cada contexto social, pero en términos comunes se mostraban contra la guerra, los abusos a los derechos humanos y toda maquinaria política o económica que diera más valor a los objetos (y al poder) antes que a las personas. Reclamaban un entendimiento entre las sociedades, sobre todo paz y el fin de la guerra. Como explica Tom Engelhardt, el discurso bélico de la política estadounidense se fue debilitando desde el interior de las fuerzas armadas, en donde “pequeños grupos de soldados en activo (como un número

---

<sup>3</sup> Ronald E. Powaski: *La guerra fría. Estados Unidos y la Unión Soviética, 1917-1991*, Barcelona, Crítica, 2000, p. 172. Hay un par de acontecimientos previos que colaboraron a que se diera este ambiente de crispación geopolítica: el conflicto bélico que desde 1958 enfrentaba a los territorios comunistas de Vietnam del Norte contra los del Sur, de supuesta política neutral, y la revolución cubana que en 1959 instauró el primer gobierno de índole socialista en Latinoamérica. Ni Estados Unidos condescendería a tener un aliado de los soviéticos como vecino en el mar Caribe, ni la Unión Soviética aceptaría que un gobierno asiático, cercano geográficamente, se aliara a las fuerzas capitalistas. A finales de 1962 la crisis entre ambos países se acentuó cuando buques soviéticos se dirigieron a Cuba para instalar misiles con el objetivo de contrarrestar a los que el gobierno norteamericano había desplegado en Turquía. Kennedy ordenó un bloqueo naval, además de preparar un ataque nuclear que mantuvo en vilo a la población mundial.

cada vez mayor de veteranos del Vietnam) empezaron a organizarse contra la guerra”<sup>4</sup>, y sus exigencias se unieron a las de los jóvenes con proclamas como «Haz el amor, no la guerra», «*Peace and love*», que estandarizaron los grupos *hippies*, o «Acabad con la guerra, no con el planeta», de los grupos pacifistas.

Sin importar su afiliación política –socialista, capitalista o comunista–, los gobiernos mostraban fracturas sociales, en especial, por la ausencia de derechos humanos, la falta de pluralidad aun en los gobiernos democráticos, persecuciones contra adversarios, censura periodística, y un afán de progreso a cualquier costo, sin importar que vidas se perdieran o que las materias primas se agotaran en detrimento del equilibrio ecológico<sup>5</sup>. Por esto, más que manifestarse en contra de un sistema político, la utopía denunciaba lo que había motivado a los países a llegar hasta ese estado de explotación humana y material: el progreso y su estructura jerárquica, que imponía el dominio de unos sobre las libertades de otros. De ahí que los movimientos ideológicos se consolidaran al interior de aquellos sectores que el sistema económico no había podido incluir satisfactoriamente en sus procedimientos y, por tanto, no percibían una razonable repartición de la riqueza, como campesinos, obreros, estudiantes, inmigrantes, mujeres, artistas.

Según aprecia Kristin Ross, se trata de un movimiento que buscó difuminar las categorías sociales, no solo en lo vertical sino en lo horizontal, por lo que forjó “alianzas y encuentros imprevisibles *entre* sectores sociales y gente muy diversa que trabajaban

---

<sup>4</sup> Tom Engelhardt: *El fin de la cultura de la victoria. Estados Unidos, la guerra fría y el desencanto de una generación*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 309.

<sup>5</sup> En Chile, por ejemplo, la explotación minera llegó al punto de que los empresarios «contrataban» niños para completar la extracción de cobre. Las comillas indican que, en realidad, no había contrato ni sueldo, solo compensaciones en especie, sobre todo alimentos básicos. Para más información sobre este fenómeno, consúltese el documental de Fernando Balmaceda: *El sueldo de Chile* (Chile, 1971). Se puede ver en la página:  
<https://www.youtube.com/watch?v=2qKISv1EY2c> [5 de enero de 2014]

juntos para resolver sus problemas de forma colectiva”<sup>6</sup>. Estos sectores diversos, marginados casi todos y poco beneficiados por el progreso, exigían derechos igualitarios, un trato justo y la eliminación de la estructura jerárquica, la cual impulsaba modelos económicos con tendencia colonizadora, explotadora e imperialista, y soñaban con un nuevo orden de relaciones sociales. En esto consiste el propósito de la utopía, en cambiar la concepción vertical de las cosas por una visión horizontal: sustituir el crecimiento ilimitado (imposible en un mundo de recursos finitos) por el desarrollo sustentable y la ecología. Además de lo anterior, pretendían fundar relaciones sociales entre iguales, pues en el fondo, y más allá de cualquier manifestación inmediata o mediática, “la auténtica aspiración de los sesenta [era] la búsqueda de la «igualdad»”<sup>7</sup>. Por ello, no es raro encontrar, en convivencia solidaria, movimientos feministas, manifestaciones a favor de la libertad sexual, reivindicaciones raciales, huelgas obreras, protestas universitarias, apoyos a la descolonización, a la libertad de expresión, ya que todas esas demandas tenían el mismo propósito fundamental: la igualdad y la libertad<sup>8</sup>.

El ímpetu por derribar el orden vertical de las estructuras generó que la percepción lineal del tiempo –propia del pensamiento industrial– también sucumbiera frente a la utopía de los jóvenes, quienes querían vivir la experiencia de la igualdad “no como un objetivo ni un programa para el futuro sino como algo que ocurre en el presente y se verifica como tal”<sup>9</sup>. Después de un siglo de procesos políticos para alcanzar sociedades desarrolladas sin que brindaran felicidad a sus ciudadanos, los movimientos ideológicos

---

<sup>6</sup> Kristin Ross: *Mayo del 68 y sus vidas posteriores*, Madrid, Ediciones Acuarela y Antonio Machado Libros, 2008, pp. 31-32. (La cursiva es del original.)

<sup>7</sup> *Ibid.* pp. 37-38. Sobre el desarrollo sustentable, consúltese Ramón Tamames: *Ecología y desarrollo. La polémica sobre los límites del crecimiento*, Madrid, Alianza, 1977, pp. 21-72.

<sup>8</sup> Amartya Sen considera que “la libertad se encuentra entre los posibles campos de aplicación de la igualdad y la igualdad se halla entre los posibles esquemas distributivos de la libertad”, es decir, son conceptos íntimamente ligados, por lo que en este trabajo se entenderán como un binomio indisoluble que expresa el espíritu de la utopía. Citado en Amartya Sen: *Nuevo examen de la desigualdad*, Madrid, Alianza, 1992, p. 35.

<sup>9</sup> Kristin Ross: *Mayo del 68... op. cit.* p. 40.

estaban dispuestos a vivir el presente sin sacrificar nada en aras de ese progreso que no retribuía bienestar ni verdadera calidad de vida. Lo que la utopía buscaba no se encontraba como consecuencia de una causa, era la felicidad en el momento mismo.

En esta apreciación de vivir el presente inmediato coincide Octavio Paz (1914-1998), quien, además de observar que en los ideales utópicos pululaba la noción del placer, afirma que “el sentido más profundo de la protesta juvenil [...] consiste en haber opuesto al fantasma implacable del futuro la realidad espontánea del ahora”<sup>10</sup>, lo cual generaría una sensación de urgencia ante la Historia, una especie de *hic et nunc* incluso de mayor alcance pragmático que el *carpe diem* renacentista, concepto que, desde luego, guardaba el germen de la idea de progreso que la utopía intentaba eliminar. El ahora de los años sesenta se enfocaba, con base en el marxismo, en la praxis, en pasar de un estado pasivo a uno activo, en llevar la teoría al terreno de la práctica. Según confiesa Dany Cohn-Bendit, uno de los líderes de la utopía en Francia, “en Mayo del 68, éramos un poco los motores de la historia y, en vez de padecerla, la hacíamos”<sup>11</sup>, de tal manera que el ahora, más que un acontecer del tiempo, representó un hacer, la toma de conciencia masiva de que la historia no era un devenir irremediable, sino el actuar de las personas en conjunto, y el instante presente era el momento de asumir un rol activo en la sociedad para cambiar tanto las categorías sociales como el modo de entender el desarrollo de la civilización.

Estos movimientos juveniles alcanzarían sus puntos álgidos tras la muerte del Che Guevara, a manos del ejército boliviano, en 1967, y el asesinato del líder de la causa negra, Martin Luther King, en 1968. Ese mismo año ocurrirían protestas en importantes

---

<sup>10</sup> Octavio Paz: *El laberinto de la soledad*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 372.

<sup>11</sup> Dany Cohn-Bendit: *La Revolución y nosotros, que la quisimos tanto*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1987, p. 83. Como se verá durante el análisis de los poemarios, esta idea tiene ecos del existencialismo sartreano, en el que prima el acto, pues es en la acción como se funda la historia. “El hombre no es otra cosa que lo que él hace”, escribe Jean-Paul Sartre: *El existencialismo es un humanismo*, p. 4. Consultado en: <http://www.uruguaypiensa.org.uy/imgnoticias/766.pdf> [10 de mayo de 2014]

ciudades del mundo: la huelga general del Mayo Francés, la matanza de estudiantes en Tlatelolco, México, o la Primavera de Praga, eventos que marcarían un antes y un después en los movimientos ideológicos, pues a pesar de ser el clímax de la utopía, asimismo parecen constituir las últimas manifestaciones a favor de la igualdad social. A partir de entonces los ideales pasaron a segundo plano y comenzaría un enfrentamiento político directo que disolvió las reivindicaciones a través de negociaciones que desmembraron el espíritu solidario que caracterizó a los años sesenta.

Mientras los gobiernos de los países occidentales reprimían los ímpetus juveniles por considerarlos contaminaciones de la cultura comunista –y su contraparte soviética hacía lo propio con los opositores y los críticos–, en Chile la revolución, la utopía y el socialismo, representados políticamente por la Unidad Popular, alcanzarían el poder del estado en 1970 con la victoria electoral de Salvador Allende –después de 18 años de campaña y de haberse postulado cuatro veces a la presidencia–. Con su triunfo, la sociedad chilena se alzaba como el primer pueblo latinoamericano en conseguir un gobierno de izquierda mediante la democracia: votaciones, participación ciudadana y, en especial, sin armas, al contrario de como había ocurrido en la revolución cubana<sup>12</sup>.

Los tres años de gobierno socialista fueron turbulentos por las conspiraciones al interior de las fuerzas armadas –con empresarios como aliados y bajo el subsidio de Estados Unidos–, complots que terminarían por fraguar el golpe de Estado ejecutado por Pinochet en septiembre de 1973. Además de provocar la muerte de Allende, se instituyó una dictadura que duraría 17 años, hasta 1990, en concordancia con el fin de la Guerra

---

<sup>12</sup> Para celebrar el primer aniversario del gobierno allendista, Fidel Castro visitó Chile y en su discurso de felicitación también destacó que el proceso revolucionario se llevara a cabo pacíficamente. Aun en los momentos más complicados, después de la huelga de transportistas que desató la crisis de alimentos y materias primas, Allende defendería el camino de la paz. En mayo de 1973, ante el Congreso, afirmó que haría uso de los recursos del estado pero evitaría a toda costa un enfrentamiento civil. Para más detalles, véanse los documentales de Patricio Guzmán: *La batalla de Chile, I, II y III* (Chile, 1975-1979) y *Salvador Allende* (Chile, 2004), además del documental de Carmen Luz Parot: *Estadio Nacional* (Chile, 2002).

Fría: el muro de Berlín había caído un año antes y la Unión Soviética estaba a punto de la desintegración<sup>13</sup>. Después del golpe de Estado, la Junta Militar actuó de inmediato, censurando y persiguiendo cualquier indicio de crítica, y sin garantía de protección a los derechos humanos. Ante tal estado de acoso y desconcierto, la mayoría de los poetas decidió abandonar Chile. Con su alejamiento personal y el silencio activo que impidió la publicación y difusión de su obra al interior del país, se rompió el hilo conductor de las generaciones literarias. Según Antonio Lorente Medina, tras la imposición dictatorial “la generación poética que había insurgido con fuerza en la década anterior –en un proceso paralelo al del ascenso de las clases medias– con una conciencia grupal hasta entonces desconocida en Chile, se vio forzada al exilio o al repliegue interior y a la autocensura”<sup>14</sup>. Por ejemplo, de quienes se quedaron, Floridor Pérez fue encarcelado en la isla Quiriquina, mientras Jaime Quezada y Manuel Silva Acevedo sufrían la censura y el olvido institucional. Los demás poetas del 60 buscaron refugio en el extranjero: Omar Lara huyó a Perú, luego estuvo en Rumania y finalmente en España. Federico Schopf emigró hacia Alemania. Waldo Rojas fue a Francia. Hernán Miranda cruzó la cordillera para radicar en Argentina. Óscar Hahn prefirió refugiarse en Estados Unidos. Gonzalo Millán viajó a Canadá. Lavín Cerda se instaló definitivamente en México.

---

<sup>13</sup> En el capítulo 7, en la sección dedicada a *La conspiración* (1971), se volverá sobre este tópico, pues es el tema central de los poemas escritos a la manera de los cantos paganos. Para ahondar en los complots al interior del país como en la inferencia estadounidense, consúltense Pedro Milos (ed.): *Chile 1973. Los meses previos al golpe de Estado*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013, y Sin Autor: *U.S. Covert Actions by the Central Intelligence Agency (CIA) in Chile (including the «Assassination» of Salvador Allende) 1963-1973*, Rockville-Maryland, Arc Manor, 2008.

<sup>14</sup> Antonio Lorente Medina: “La poesía chilena emergente (1973 - 1985)” en *Estado actual de los estudios latinoamericanos*, Comunicación leída en Granada, España, 27-31 de enero de 1992.

## 1.2.- La generación del 60

Los poetas del 60 se sienten herederos naturales de la tradición poética que comenzó con los –por Lavín Cerda así llamados– «cuatro poetas del apocalipsis», poetas que oscilan entre el modernismo y las vanguardias históricas: Vicente Huidobro (1893-1948), Pablo de Rokha (1894-1968), Gabriela Mistral (1889-1957) y Pablo Neruda (1904-1973). Había seguido con el grupo de la Mandrágora: Braulio Arenas (1913-1988), Teófilo Cid (1914-1964), Enrique Gómez Correa (1915-1995), considerados por Octavio Paz como los únicos realmente surrealistas de Hispanoamérica<sup>15</sup>. Al margen de la agrupación aparece Gonzalo Rojas (1916-2011) como figura predominante con influencia del surrealismo pero con una insistente postura crítica sobre las tendencias vanguardistas. En esa misma línea crítica hacia la experimentación neovanguardista, se encuentra, por un lado, el grupo de los poetas de la claridad: Tomás Lago (1904-1973), Nicanor Parra (1914), Luis Oyarzún (1920-1972). Y, por otro lado, la generación del 50: Miguel Arteche (1926-2012), Enrique Lihn (1929-1988), Jorge Teillier (1935-1996).

Según percibe M. Agosín, la generación del 60 está marcada por “una comunión entre los poetas mayores y los más jóvenes, mientras que Neruda se mantiene como figura patriarcal, casi mítica, y Nicanor Parra se erige en uno de los referentes obligados de las nuevas promociones”<sup>16</sup>. Por un lado, como se verá un poco más adelante con mayor detenimiento, la figura de Parra adquiere fuerza porque ofrece un nuevo camino en la

---

<sup>15</sup> Octavio Paz: *Los hijos del limo*, Barcelona: Seix-Barral, 1981, p. 189. El grupo fue fundado en 1938 por los tres poetas mencionados y, desde sus inicios, marcan una tendencia paralela al surrealismo francés, dado que confirman la defensa de lo onírico y la importancia del subconsciente, de lo oscuro, de la imaginación, de la violencia, así como de la nostalgia de un mundo mítico perdido. Además, hay un tono de revolución social a partir de la crítica a la poesía tradicional como reflejo del estatus burgués. Para adentrarse más en este grupo, véase Luis G. de Mussy: *Mandrágora: La raíz de la protesta o el refugio inconcluso*, Santiago de Chile, Universidad Finis Terrae, 2001.

<sup>16</sup> M. Agosín citado por Osvaldo Rodríguez: *Ensayos sobre... op. cit.* p. 59. Como se verá a lo largo de la tesis, una de las tensiones más frecuentes en el discurso poético de los poetas del 60 –Lavín Cerda no es zona de excepción– es la fuerte presencia de Neruda (el fraseo, la metáfora, la adjetivación) y el nuevo camino de Parra (el humor, la relativización, la economía del lenguaje).

poesía y tiende los puentes del humor y la coloquialidad para que los poetas del 60 transiten desde el influjo nerudiano hacia el descubrimiento de su propia voz. Por otra parte, los poetas jóvenes se asumen como el relevo de la tradición poética chilena y mantenían relaciones personales con poetas de generaciones previas (por ejemplo, Lavín Cerda, Silva Acevedo y Jaime Quezada acudían a la oficina de Teillier cuando dirigía el *Boletín de la Universidad de Chile*)<sup>17</sup>, por lo que no veían en las tendencias literarias –ni en las sincrónicas ni en las diacrónicas– un discurso al cual combatir, en la línea rupturista del siglo XX, sino una fuente de la cual alimentar su obra (la generación del 60 es, en sí misma, un conglomerado de grupos heterogéneos). En vez de acabar con la tradición o ir en contra de ella, la asimilaron para seguir renovando la poesía. Waldo Rojas, en esta línea, recuerda el momento como una “experiencia cultural y humana marcada por la sociabilidad intelectual en el Chile de los años sesenta, interrumpida de modo irrecuperable”<sup>18</sup>, esto es, la armonía que buscaba la utopía se realizaba sin inconvenientes entre los grupos poéticos.

En parte, el diálogo entre los grupos poéticos se debe a que la generación del 60 se desarrolla bajo el amparo de las universidades y en ese ámbito académico también confluían poetas de otras generaciones (Gonzalo Rojas fue profesor titular en la Universidad de Concepción entre 1952 y 1973, por mencionar un caso). En efecto, las instituciones de educación superior apoyaron a los jóvenes para que publicaran revistas literarias y dieran salida a sus inquietudes poéticas: con el auspicio de la Universidad de Concepción, por ejemplo, Jaime Quezada funda *Arúspice* (1964-1968). En la Universidad Austral de Valdivia, Omar Lara edita *Trilce* (primera etapa de 1964-1973, segunda etapa en el exilio en 1982, y la tercera etapa, de nuevo en Chile, desde 1997), y la Universidad

---

<sup>17</sup> Hernán Lavín Cerda: *Ensayos casi ficticios*, México, UNAM-Equilibrista, 1995, p. 200. Recuérdese también que fue Neruda quien hizo que se publicaran los primeros poemas de nuestro autor.

<sup>18</sup> Waldo Rojas: “Diez respuestas a un cuestionario sobre Enrique Lihn” en Francisca Noguero (coord.): *Contra el canto de la goma de borrar: asedios a Enrique Lihn*, Universidad de Sevilla, 2005, p. 40.



de Chile en Arica, Iquique y Antofagasta apoya a Alicia Galaz (1936-2003) para la creación de *Tebaida* (1968-1973)<sup>19</sup>. Esta promoción también es conocida como la promoción del 65 porque fue en ese año cuando se reunieron en el Primer Encuentro de la Poesía Joven Chilena, organizado por la Universidad Austral de Valdivia. Ahí se congregaron las diferentes tendencias poéticas del país –los grupos de las revistas ya mencionadas además de los jóvenes santiaguinos que se congregaban en torno a la revista *Orfeo* (1963-1968) que dirigía Jorge Teillier, un ejemplo más de cercanía personal–. Aquel encuentro funcionó como una especie de homenaje a los poetas de la generación anterior, la del 50, entre quienes destacaba Enrique Lihn, quien, junto a Alfonso Calderón (1930-2009), habría de dirigir el Taller de Escritores Jóvenes en la Universidad Católica, en donde la mayoría de los poetas del 60 coincidió durante 1971, el mismo año en que Pablo Neruda recibió el Nobel y uno después de que Lavín Cerda obtuviera el Premio Vicente Huidobro por su libro de prosa narrativa intitolado *La crujiñera de la viuda*<sup>20</sup>.

Como se deduce, los poetas muestran sentimiento de pertenencia a un grupo –si bien pertenecen a diferentes zonas geográficas y participan en diferentes revistas–, y, al mismo tiempo, se asumen como relevo generacional de los grupos anteriores, de quienes aprenden y con quienes establecen un vínculo que les permite, a partir de formas establecidas, explorar sus propios modos de expresión poética. Aunque la producción poética de la generación del 60 es heterogénea, en estilo, estructuras y temas, hay dos características comunes desde las cuales es posible comprender su legado literario: la actitud de apertura y tolerancia a múltiples influjos artísticos y sociales, y la crítica

---

<sup>19</sup> Para profundizar en las revistas chilenas de la época, consúltense Justo Alarcón, José Apablaza y Miriam Guzmán: *Revistas culturales de chilenas del siglo XX. Índice general*, Santiago de Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2006, y Julio Retamal Ávila y Sergio Villalobos: *Bibliografía histórica chilena. Revistas chilenas. 1843-1978*, Santiago de Chile, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 1993. También se puede consultar la página Memoria Chilena de la Biblioteca Nacional de Chile: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3682.html> [3 de mayo de 2013]

<sup>20</sup> Cabe recordar que el premio consistía en un viaje a México durante un mes. Ahí, la editorial Siglo XXI adquirió los derechos de publicación. La primera edición aparecería en 1971.

constante que les permite sopesar el modo como aceptarán las influencias externas y la manera en que las aplicarán, o personalizarán, para conformar su propia voz poética.

De acuerdo con José Carlos Mariátegui (1894-1930), la evolución de la poesía de un pueblo o civilización recorre tres etapas: la colonial, la cosmopolita y la nacional. En este último estadio, las literaturas “alcanzan una expresión bien modulada de su propia personalidad y su propio sentimiento”<sup>21</sup>. Si se sigue esta concepción, la poética de la generación del 60 está en la zona colindante entre lo cosmopolita (representada por Huidobro, Neruda, el grupo Mandrágora) y lo nacional (que se empezaba a gestar pero que se resquebrajó a raíz del exilio). Los textos poéticos de la generación del 60 presentan heterogeneidad pero, independientemente de estructura y de sus tópicos, siempre se expresan en ese límite entre el registro cosmopolita y la construcción del discurso nacional como telón de fondo referencial: se mueven entre ciudadanos del mundo (empleando recursos de moda en otras latitudes) y Chile (asumiendo la identidad como un compromiso social y partiendo de lo chileno como herencia indígena).

En los años que van desde *Esta rosa negra* (1961) de Óscar Hahn y *La altura desprendida* (1962) de Lavín Cerda, hasta el golpe de Estado, la promoción del 60 forjó sus valores estéticos en conjunto, después cada poeta siguió su camino por separado, en diferentes países y en un mestizaje cultural del que ya eran partícipes en Chile, pues, como afirma Julio Espinosa Guerra, “se trataba de una visión democrática y abierta a cualquier tipo de tendencias e influjos literarios, artísticos, humanos y mundiales que tuvieran algo que aportar”<sup>22</sup>. Esta es la base para entender la primera característica generacional que cabe destacar. Es verdad que tiene que ver con un elemento externo, no obstante, influye

---

<sup>21</sup> José Carlos Mariátegui: “El florecimiento de las literaturas nacionales”, citado en Álvaro Fernández Bravo (comp.): *La invención de la nación (lecturas de identidad de Herder a Homi Bhabha)*, Buenos Aires, Manantial, 2000, p. 67.

<sup>22</sup> Julio Espinosa Guerra: *Poesía chilena. Antología esencial*, Madrid, Visor, 2005, p. 20. A esta actitud de apertura obedece también que el registro y el estilo entre un poeta y otro sea heterogéneo, a menudo difícil de emparentar entre sí.

indudablemente en los rasgos de la obra literaria: la actitud de apertura que los poetas del 60 asumieron para que sus textos se nutrieran desde diferentes ángulos sin una censura prejuiciosa y sin limitar previamente los elementos que conformarían su poesía.

En concordancia con el ideal de igualdad que anhelaba la utopía, la generación del 60 valora en la misma medida todos los elementos que pudieran componer su literatura, cualquiera que fuese la procedencia (alta cultura o cultura popular). Frente a un mundo que reducía las formas de conocimiento a la razón del progreso, los poetas jóvenes buscaban ensanchar la concepción de la realidad y, en consecuencia, ampliar el espectro expresivo de la poesía, por lo que no se restringen a una sola línea ni cierran las puertas a otros lenguajes, quieren sumar antes que sustituir, abrirse a la experiencia de lo otro para entablar una comunicación directa con el mundo. La manera que encontraron para conseguirlo fue permitir que las cosas de la vida –sin importar que fueran consideradas sublimes o no– se filtraran en el arte.

Para extender la capacidad comunicativa de la poesía, en principio había que cambiar la manera de entender el arte y la función del artista como miembro de la sociedad, y en los años sesenta la lucha por alcanzar la igualdad a través de la abolición de la verticalidad alcanzó también a la figura del poeta, quien tuvo que bajar del olimpo cultural en donde se había situado como una especie de sacerdote oracular, jerárquicamente por encima de los seres humanos, y se instaló en las entrañas de la clase media para crear desde la vida cotidiana. Uno de los grupos más influyentes de la utopía francesa, el Taller Popular de Bellas Artes, creía que la cultura burguesa “separa y aísla a los artistas del resto de los obreros otorgándoles una condición privilegiada. Este privilegio encierra al artista en una prisión invisible. Hemos decidido transformar nuestro

papel en la sociedad”<sup>23</sup>, y lo harían cambiando la posición del creador. Así, el escritor pasó de ser un ente privilegiado para integrarse a las filas de los artesanos, de los obreros y los demás ciudadanos.

Ciertamente, este camino de desmitificación del artista había comenzado cuarenta años antes, con las vanguardias históricas, que emprendieron la tarea de la desublimación del arte, en contra también de la estética burguesa. De acuerdo con Federico Schopf, “la realidad del «realismo burgués» y sus variantes resultaba insoportablemente estrecha y mediatizada por reducciones ideológicas que iban desde el optimismo positivista [...] hasta determinismos que disolvían y desresponsabilizaban”<sup>24</sup>, y que, como expuso Pável Florenski en 1924, se trataba de una estética antropocéntrica en la cual “el mundo entero se concibe como absolutamente *inmóvil* y completamente *inmutable* [...] que tiene como objetivo *no la verdad de la existencia, sino la verosimilitud de la apariencia*”<sup>25</sup>. Ante esto, los artistas de vanguardia asumieron una actitud disidente, subversiva, irónica, lúdica, cuestionadora, antisoemne, con el fin de acabar con la cultura oficial para desarrollar nuevas formas que permitieran expresar de otro modo las cosas de la realidad –en su movimiento temporal, por ejemplo–, y no solo la idea convencional del mundo.

Los poetas del 60 consideraban que la vanguardia histórica había aportado un nuevo objetivo a la poesía, en tanto que ahora debía “amplificar el mundo, iluminar zonas desconocidas de la psique, la naturaleza, la historia, profundizar en la realidad por el

---

<sup>23</sup> Kristin Ross: *Mayo del 68... op. cit.* p. 49. La conciencia de clase es una constante en los poetas del 60 y, como se verá, Lavín Cerda no es excepción, de modo que, con frecuencia, el poeta chileno acude a fuentes populares para conformar sus textos.

<sup>24</sup> Federico Schopf: *Del vanguardismo a la antipoesía*, Roma, Bulzoni, 1986, p. 19.

<sup>25</sup> Pável Florenski: *La perspectiva invertida*, Madrid, Siruela, 2005, pp. 93 y 31. (Las cursivas son del original.) En el capítulo 7 se retomarán algunas ideas de este pensador, sobre todo lo correspondiente a la representación de la realidad más allá de la intervención humana: la ausencia de perspectiva en la imagen plástica así como el desvanecimiento del yo a través de la crítica de lo verosímil, como una forma de que el arte se una a lo divino y se aleje de lo terrestre y lo material.

camino de la fantasía”<sup>26</sup>. Para conseguir la amplificación de la representación verbal del mundo e integrar ámbitos ignotos, las vanguardias históricas emplearon diversos recursos, entre los cuales cabe destacar aquellos que se habrían de retomar durante los años sesenta: el juego, la aventura, la ausencia de puntuación, el verso libre (de métrica y algunas figuras retóricas), la metáfora como cimiento, el montaje, el palimpsesto, el humor y el collage. El poeta vanguardista se sirve de todos los lenguajes para conformar su obra. Es capaz de yuxtaponer textos científicos, versos sueltos, dichos populares, chistes, recortes de periódicos, para encontrar la relación oculta entre las cosas, más allá de toda ilación lógica, propia del pensamiento progresista burgués. El dadaísta Tristan Tzara (1896-1963), por ejemplo, proponía recortar palabras del periódico, meterlas en una bolsa y sacarlas una a una hasta formar el poema, mientras que Lautréamont (1846-1970) vislumbraba una imagen –que a la postre sería la preferida por los surrealistas– en la cual se encontrarán fortuitamente el paraguas y la máquina de coser sobre una mesa de disección. Sin embargo, y a pesar de haber contribuido al desmantelamiento de un sistema tradicional de creación, la posición del artista como ente social seguía en un escaño por encima de la sociedad. Un ejemplo claro de esto es la figura de Vicente Huidobro (1893-1948), quien “participa de esta concepción del poeta como hombre privilegiado, revelador de misterios”<sup>27</sup>, es decir, entiende que el escritor ocupa un lugar especial y, en consecuencia, no se halla en igualdad con los demás miembros de la sociedad.

Uno de los primeros grupos chilenos que habría de proponer la abolición de la verticalidad sublimadora en que incurría la poesía fue el de los poetas de la claridad. Estos poetas criticaban a la poesía “que para ampliar su eficacia *se puso a destruir los núcleos*

---

<sup>26</sup> Federico Schopf: *Del vanguardismo... op. cit.* p. 44. Schopf insiste en que la función del lenguaje artístico consiste en exponer lo posible y lo imposible con el fin de cambiar la manera en que se perciben los fenómenos de la vida.

<sup>27</sup> Teodosio Fernández: *La poesía hispanoamericana en el siglo XX*, Madrid, Taurus, 1987, p. 24. Compárese la postura huidobriana con estas palabras de Rubén Darío: “El vate, el sacerdote, el hombre favorito del numen, suele oír el acento desconocido, puede acceder al enigma de las cosas”, *Ibid.* p. 24.

*funcionales del lenguaje* [sin que esto haya] aumentado la utilidad social de la poesía”<sup>28</sup>, se referían, desde luego, a la poesía vanguardista –especialmente al grupo Mandrágora, aunque también a Huidobro y a Neruda– y de la que se consideraban su contraparte. Como veían en la poesía una función social, postulaban la claridad formal y conceptual, así como el uso de las expresiones comunes, cercanas al público, de ahí que mostraran admiración y dejaran influenciarse por la poesía de Federico García Lorca (1898-1936), llena de temas y metros populares, como el octosílabo del romance, el estribillo, las comparaciones, los paralelismos.

Los poetas de la claridad, al contrario de los poetas vanguardistas, “creacionistas, versolibristas, herméticos, oníricos, sacerdotales, representábamos un tipo de poetas espontáneos, naturales, al alcance del grueso público [por lo que se fomentaba] el canon de la claridad conceptual y formal”<sup>29</sup>, más cerca de la clase media, con temas de la vida cotidiana, con formas verbales de uso común. A pesar de que en 1938 publicaron su primera antología, sería en 1954, con la aparición de *Poemas y antipoemas* de Nicanor Parra, cuando alcanza un mayor impacto esta propuesta de claridad, y a partir de los años sesenta se afianza como tendencia literaria más recurrida por los poetas latinoamericanos. En 1958 se realizó el Encuentro de Escritores Chilenos en la ciudad de Concepción, y ahí el propio Parra expuso una percepción renovada, en este caso integradora, de la poesía nueva. En su opinión, el espíritu del antipoema “no es otra cosa que el poema tradicional enriquecido con la savia surrealista –surrealismo criollo o como queráis llamarlo–”<sup>30</sup>, es

---

<sup>28</sup> Tomás Lago citado por Federico Schopf: *Del vanguardismo... op. cit.* p. 93. (Las cursivas son del original.) Si las vanguardias históricas habían destruido las estructuras tradicionales del arte por considerarlas burguesas, la poetas de la claridad querían (re)construir puentes de sentido y comunicación a través de una palabra natural.

<sup>29</sup> Nicanor Parra: “Poetas de la claridad” en *Atenea* (abril-septiembre 1958) 380-381, pp. 45-48. Se puede consultar en la página: <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0017980.pdf> [7 de octubre de 2008] Como se verá más adelante, en el estudio de los poemarios de Lavín Cerda, esto se corresponde a un acercamiento con las normas de la lengua natural y, por tanto, son mecanismos de prosificación que dieron nueva expresividad a la poesía.

<sup>30</sup> *Ibid.* En el capítulo 5 se profundiza más en el rubro de este surrealismo criollo (denominado «surreachilismo») que se expresa esencialmente a través del humor.

decir, consiste sencillamente en un poema, entendido de forma clásica, al que se le suma o inserta una dosis de surrealismo que se debe resolver de acuerdo con una visión psicológica y social del país en el cual se gesta (giros idiomáticos propios de la idiosincrasia). El propósito de la poesía nueva, entonces, radicaba en postular un discurso sin negar el otro, más bien había que tener la capacidad de asimilarlo para nutrir el propio, ser tolerante con la voz contraria y aprovecharla a favor.

Como aprecia Óscar Galindo, esta postura integradora de la que participan los poetas del 60 no correspondía únicamente a “una conciliación que reconoce un cincuenta por ciento de intuiciones correctas a la ingenuidad de los poetas de la claridad y el otro cincuenta a la ingenuidad de los poetas surrealistas [la Mandrágora]”<sup>31</sup>, no era solo un asunto limitado a la estética, al arte, también tenía que ver con el contexto histórico, ya que la crisis mundial –de guerra y posguerra– había atenuado la boga de un arte deshumanizado y había generado una conciencia social que inclinó a la mayor parte de los poetas a asumir una actitud fuertemente vinculada con la realidad<sup>32</sup>. Por tanto, no se trataba exclusivamente de un amalgamamiento de corrientes literarias, sino de la unificación de la concepción del poeta como miembro de la sociedad, es decir, la visión compartida de horizontalidad e igualdad que el artista asume dentro de las categorías civiles. La

---

<sup>31</sup> Óscar Galindo: “Antologías e identidades en la poesía chilena hasta mediados del siglo XX” en *Estudios Filológicos* (septiembre 2006) 41, pp. 81-94.

<sup>32</sup> No se olvide aquella sensación de urgencia ante la Historia que se vivió durante los años de la utopía, que hizo que la poesía se sintiera inferior a la acción política y provocara que algunos artistas subordinaran su obra a una ideología, a riesgo incluso de convertir su labor creadora en un panfleto. Al respecto, Gustav Siebenmann explica que en el ámbito artístico tuvo más impacto la hipótesis de José Ortega y Gasset (1883-1955) sobre la apoliticidad del arte que las reflexiones de José Carlos Mariátegui: “el sentido revolucionario de las escuelas o de las tendencias contemporáneas [de vanguardia] no consiste en la creación de una nueva técnica. Tampoco consiste en la destrucción de la vieja técnica. Consiste en el repudio, en el rechazo del absoluto predominio burgués”, es decir, propone una lectura social a la renovación artística. Citado por Gustav Siebenmann: *Poesía y poéticas del siglo XX en la América Hispana y el Brasil*, Madrid, Gredos, 1997, p. 207. Más influenciados, entonces, por la deshumanización del arte que por la abolición de la verticalidad social, los poetas vanguardistas se fueron alejando de la comunicación social y se acercaron al ensimismamiento, al hermetismo, a las claves secretas, a la incomprensión y al solipsismo, siempre movidos por la búsqueda de integrar al arte zonas desconocidas, como la psique o el subconsciente. Los poetas de la claridad detectaron la imposibilidad comunicativa que entrañaba esta poesía, tanto en lo referente a las formas como a lo concerniente a los temas, por ello continuaron el camino de la desmitificación, con el fin de acercar el lenguaje poético al lenguaje social.

desmitificación del poeta y del discurso oficial fue más allá de las fronteras del arte, hizo surgir entre los artistas una afinidad más de índole ética que meramente estética, de responsabilidad moral ante la sociedad, y este compromiso conllevó a una hermandad entre los poetas y una consecuente solidaridad con otros sectores sociales, en especial con los menos favorecidos por el esquema progresista, como obreros, campesinos, estudiantes, aquellos grupos que se habrían de afianzar como la clase media.

Interesados en la comunicación con esta clase, los poetas de los años sesenta no dudaron en acudir a prosaísmos, a lo coloquial, a la oralidad, al lenguaje de aquellos ciudadanos cuya visión del mundo no había sido representada en el arte más que como objeto de tema. En esta ocasión, la poesía debía usar el idiolecto del pueblo para afincar el puente comunicativo y entablar una relación directa con el público común hasta hacerlo pasar de lector pasivo a lector activo, aludirlo en vez de eludirlo, hacerlo partícipe con su propio vocabulario, pues, como afirma Roberto Fernández Retamar, “ya no se trataba de hablar generosamente *de* los negros [...] sino *como* negros, *como* indios, *como* los mestizos raciales y culturales que somos”<sup>33</sup>, esto significa dos cosas: primero, que el poeta debe asumirse originario –o aborígen– de una civilización de doble herencia (prehispánica y occidental), y segundo, cambiar su postura como poeta e igualarse a la mayoría de la gente. En vez de únicamente sustituir una técnica por otra, se trata de renovar el espíritu para poder escribir desde la esencia misma de las cosas, no solo acerca de ellas, superficialmente, vistas por fuera.

Esta tendencia de emplear en función poética la voz propia de la clase media derivaría en el auge de la poesía que se desarrolló en los años sesenta con los llamados poetas coloquiales, conversacionales, o comunicantes, según el término que acuñó Mario Benedetti (1920-2009), y entre quienes destacan Ernesto Cardenal (1925), Jaime Sabines

---

<sup>33</sup> Roberto Fernández Retamar: *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, Santafé de Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1995, p. 157. (Las cursivas son del original.)



(1926-1999), Juan Gelman (1930-2014), Roque Dalton (1935-1975), José Emilio Pacheco (1939-2014), por mencionar algunos. Estos poetas recurrieron esencialmente a los procedimientos de la oralidad, a prosaísmos y a la narratividad, con un lenguaje convencional dirigido al grueso público, con un mensaje claro que atañera a la mayoría pero sin incurrir en discursos llanos e intrascendentes, por el contrario, buscaban exponer de modo accesible las preocupaciones ontológicas, sociales y morales. En cierta forma, pretendían devolver al idioma su función innata –la comunicativa–, que volviera a ser capaz de transmitir ideas y emociones, por ello eliminaron artilugios lingüísticos, retoricismos que oscurecieran el contenido, y optaron por el aspecto denotativo de la palabra, la coherencia semántica y la cohesión sintáctica. Se trata de partir de lo coloquial –la norma en lengua natural– para que la lectura se centre en el contenido y no en la forma para, una vez que es clara la estructura, entonces sí, dar giros idiomáticos hasta elevar el lenguaje al grado poético.

Los poetas de la generación del 60 se vieron inmersos en esta corriente a través de la influencia directa de la antipoesía de Nicanor Parra, que, como ya se mencionó anteriormente, consistía en introducir el lenguaje de la conversación cotidiana en los mecanismos del lenguaje considerado poético, además de acabar con la solemnidad y de relativizar el dogma mediante el humor. De este modo, se fomentaba que el poeta bajara del olimpo cultural para instalarse en el mundo cotidiano y escribir con el lenguaje del pueblo<sup>34</sup>. A través de la ironía, los poetas coloquiales y conversacionales desmitifican el discurso elevado, oscuro, y consiguen cambiar tanto la postura del poeta como el dogmatismo del discurso poético: hay desdoblamientos del yo –la voz autoral se desvanece–, aparecen personajes que tampoco habían figurado en la literatura, se retoman recursos de las vanguardias históricas como los textos apócrifos, el collage, la ruptura de

---

<sup>34</sup> Carmen Alemany Bay: *Poética coloquial hispanoamericana*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1997, p. 35.

la columna versal, la ausencia de puntuación, los neologismos, por mencionar algunos procedimientos que, esta vez sí, de forma evidente y como lo presagiara Mariátegui, se basaban en el rechazo de lo burgués, ya no solo en el plano estético sino ahora también en el ético y cívico.

Una vez establecidos en la igualdad social de la clase media y en la horizontalidad que no favorece una tendencia literaria por encima de otra, los poetas eliminan la frontera jerárquica que divide el lenguaje poético del lenguaje convencional, de índole coloquial, y entonces, ya con todos los recursos del idioma a disposición, es posible generar nuevas imágenes hasta ensanchar las dimensiones de lo nombrado, de modo que surjan nuevas técnicas, nuevas estructuras, incluso nuevos contenidos. Abolido el límite del prejuicio o la censura verbal, sumado esto a la solidaridad humana que generó tolerancia con otras formas de entender el arte, las posibilidades poéticas se ampliaron considerablemente, y de esa apertura estética fueron partícipes los poetas de la generación del 60 hasta convertirla en una de sus características principales.

Gérard Fromanger, en su artículo «El arte es lo que hace que la vida sea más interesante que el arte», alaba “el sentido de apertura vertiginosa de posibilidades que se produce cuando el arte rechaza quedarse aislado de lo social, o cuando el arte busca participar más que representar”<sup>35</sup>. Esto es precisamente lo que pretendían los poetas del 60 al promover una poética de libertad, abierta a cualquier influjo: sumarse al caudal social que transformaba la vida y escribir desde adentro, desde la vida de todos los días, no desde la idea del mundo (o el mundo ideal), sino desde el mundo, desde las mismas dudas existenciales del pueblo, con la voz tribal, que su voz fuera el coro polifónico de la clase media, con su cultura popular, los cantantes folclóricos, los actores de cine, las

---

<sup>35</sup> Gérard Fromanger citado por Kristin Ross: *Mayo del 68... op. cit.* p. 48. Esta idea también colinda con el existencialismo sartreano en tanto que la representación se basa en una actitud pasiva (el verbo únicamente da cuenta de lo externo) mientras que la participación conlleva un espíritu pragmático, de acción y transformación al interior del lenguaje.

nacientes estrellas de la televisión, ese mundo del entretenimiento que ya comenzaba a ganar terreno en el gusto de la clase media.

En un ambiente de apertura estética y unidad ética, en donde lingüísticamente todo está permitido y en donde el contexto social ejerce presión creativa, la generación del 60 corría el riesgo de ser una promoción que sucediera a la anterior sin renovar el discurso (normalmente se refrescan las tendencias oponiéndose), o podía caer en la tentación de ceder ante las ideologías políticas y hacer un arte panfletario, propio de la época. Para que esto no sucediera, para que ni lo político ni lo estético afectara negativamente en su labor literaria, era necesario un juicio crítico en conjunción o concordancia con su postura abierta y tolerante. La actitud crítica es, por tanto, la segunda característica de la generación del 60, complementaria a la apertura con la que aceptan influencias aparentemente dispares.

En un documento firmado por escritores que apoyaban el proyecto socialista, entre ellos, los poetas del 60, se afirma que “el papel del intelectual y del artista verdaderos, debe ser el de vanguardia, el de crítico, el de celador”<sup>36</sup>. Según se aprecia, además de la actitud renovadora y vigilante (para cerciorarse de que se ejercen los valores de la utopía), el espíritu crítico tiene una mención central. Por su parte, Jaime Quezada destaca de la promoción precisamente estos rasgos, la “actitud claramente pluralista, crítica, y de conciencia, digamos colectiva”<sup>37</sup>, pues se trata de escuchar todas las voces pero también de exigirse un discernimiento crítico que funja como filtro mediante el cual canalizar las

---

<sup>36</sup> Enrique Lihn *et. al.*: “Política Cultural. Documento” en *Cormorán* (diciembre de 1970) 8, p. 7-8. El documento aparece firmado por el colectivo del Taller de Escritores de la Unidad Popular, entre los que se encuentran, además de nuestro poeta, Jorge Edwards (1931), Alfonso Calderón, Waldo Rojas, el propio Lihn, Antonio Skármeta (1940), Federico Schopf. Como se ve, hay novelistas y poetas de diferentes generaciones, lo cual confirma la comunión que existía entre ellos.

<sup>37</sup> Jaime Quezada: “Presencia y ausencia de una generación”, texto leído el 19 de noviembre de 1981 en el acto del mismo nombre, organizado por el Taller de Poesía de la Sociedad de Escritores de Chile. Citado en Soledad Bianchi: “Un mapa por completar”, consultado en la página de la Universidad de Chile: <http://www.uchile.cl/cultura/poetasjovenes/bianchi21.htm> [24 de febrero de 2008]

influencias para elegir aquellas que aporten a su poética, o para descartar aquellas otras que pertenezcan más bien a los terrenos de la sociología y la política.

Una de las preguntas generacionales a las que se enfrentaron los poetas del 60 era qué hacer con Neruda, su influencia internacional aumentaba, su presencia en los círculos intelectuales de Chile era frecuente y, casi por inercia, su estilo se imponía como el modo de hacer poesía. Para resolver dicha cuestión, los jóvenes acudieron a esa “conciencia crítica que compartíamos como [...] rasgo de identidad generacional”<sup>38</sup> y, al poner en tela de juicio actitudes, posturas y principios nerudianos, los poetas jóvenes quisieron sacudirse la sombra de Neruda, un poco porque permanecía como figura patriarcal pero, sobre todo, porque seguía inmerso en el arte doctrinal, en el discurso grandilocuente, representaba lo vertical, el poeta sacerdote, de toque oracular, además de que políticamente mantenía su apoyo a los regímenes autoritarios socialistas (no dudaría en recibir el Premio Lenin de la Paz en 1972), pese a que dichos sistemas ya habían mostrado fracturas en los derechos humanos, en especial contra artistas que se oponían a los métodos de censura, como lo demuestran las dificultades para trabajar y el exilio que sufrió Andrei Tarkovski<sup>39</sup>, o el constante asedio en perjuicio de Alexander Solzhenitsin<sup>40</sup>,

---

<sup>38</sup> Waldo Rojas citado en nota por Christopher M. Travis: “El quebrantahuesos y la influencia de Nicanor Parra sobre la poesía temprana de Enrique Lihn” en Francisca Noguero (coord.): *Contra el canto... op. cit.* p. 234. En cuanto a la necesidad de plantearse cómo gestionar la influencia de Neruda, véase DAF: “La presencia de Pablo Neruda fue determinante en Chile: Hernán Lavín Cerda” en Comunicado 528/2013 de Conaculta, 19 de abril de 2013. Se puede consultar en:

[http://www.conaculta.gob.mx/detalle-nota/?id=26539#.U6oD5\\_k4Xhs](http://www.conaculta.gob.mx/detalle-nota/?id=26539#.U6oD5_k4Xhs) [30 de abril de 2013]

<sup>39</sup> Andrei Tarkovski nació en Ivánovo, Rusia, el 4 de abril de 1932. Se interesó por la música, la pintura y la escultura, y realizó estudios en el Instituto Estatal de Cinematografía en Moscú. Con su primer largometraje, *La infancia de Iván* (1962), ganó el León de Oro del Festival de Venecia. La censura del gobierno soviético limitó su trabajo, tanto que sus últimas dos películas decidió hacerlas en el extranjero, *Nostalgia* (1982), en Italia, y *El sacrificio* (1986), en Suecia. Ese mismo año, el 29 de diciembre, murió en París, a causa de cáncer de pulmón.

<sup>40</sup> Alexander Solzhenitsin nació en Kislovodsk, Rusia, el 11 de diciembre de 1918. Estudió matemáticas y física. De 1941 a 1945 sirvió al ejército soviético. Por sus opiniones antiestalinistas fue condenado a ocho años de trabajos forzados y destierro a perpetuidad. Entre sus libros destacan *Un día en la vida de Iván Denisovich* (1962), *El primer círculo* (1968) y *Archipiélago Gulag* (1973-76). En 1970 le otorgaron el Premio Nobel de Literatura. Luego de vivir en Alemania, Suiza y Estados Unidos, en 1994, tras la caída de la Unión Soviética, pudo volver a Moscú, donde murió el 3 de agosto de 2008.

o el caso de Heberto Padilla<sup>41</sup>, a quien el gobierno cubano persiguió por criticar sus mecanismos revolucionarios y que, en el ámbito cultural, puso en duda la aplicación de una política socialista en la isla caribeña.

Al contrario de Neruda, la generación del 60 no cree en esa postura que encumbra a los poetas por encima de los hombres, más bien comparten la horizontalidad de la utopía e, influenciados por la propuesta de Nicanor Parra, eludirán aquella poesía grandilocuente, prefieren “optar por el desenfado, el coloquialismo antipoético y la supresión del poeta-profeta y del yo lírico exacerbado representado por la figura de Neruda”<sup>42</sup>. Hacen que el yo poético descienda del Olimpo, se instale junto al hombre medio, pierda su esencia egocéntrica y se escinda –se desdoble– en varias personalidades, máscaras o personajes. El poeta entonces ya no cumple funciones de sacerdote oracular que adoctrina a la gente, revelador de misterios, sino que permite que la voz de la tribu se oiga, porque el “el poeta no es «un pequeño Dios», como quería Huidobro. El poeta desaparece detrás de su voz, una voz que es la voz suya porque es la voz del lenguaje, la voz de nadie y de todos”<sup>43</sup>, el sonido articulado que la comunidad formuló para transmitir datos de modos convencional. Como la sociedad, el poeta padece el desconsuelo de verdades que se vuelven relativas y la incertidumbre ante el fin de los absolutos –ni Dios,

---

<sup>41</sup> Heberto Padilla nació en Pinar del Río, Cuba, el 20 de enero de 1932. Colaboró con el gobierno revolucionario, pero desde 1966 denunció las irregularidades del sistema. El 20 de marzo de 1971 en la Unión de Escritores y Artistas Cubanos, leyó poemas que conformarían el libro *Provocaciones* (1973), a raíz de esta lectura fue acusado de actividades subversivas y obligado a retractarse. Ante esta sanción, los intelectuales latinoamericanos enviaron dos cartas a Fidel Castro para denunciar su totalitarismo. Este evento se conoce como el caso Padilla y significó la ruptura de los artistas con el gobierno socialista cubano. Padilla murió en Estados Unidos el 25 de septiembre de 2000. Véase Lourdes Casal (comp.): *El caso Padilla: Literatura y Revolución en Cuba*, Miami, Ediciones Universal, 1971. Es verdad, también, que hubo debates y posturas encontradas entre los mismos poetas chilenos: algunos apoyaron al gobierno de Castro y luego se retractaron, otros prefirieron no opinar, algunos otros pusieron en tela de juicio tanto la veracidad de Padilla como el actuar del gobierno cubano. La polémica suscitada por el caso Padilla comenzó a encender una tensión social que, como se verá en el capítulo 7, terminaría por radicar las posturas, destruir el diálogo hasta ocasionar, en cierto modo, el golpe de Estado. Sobre este momento de dubitación en el ámbito chileno, revítese Marco Antonio Quezada Sotomayor: *Novela y revolución en la Unidad Popular: el caso de Moros en la costa de Ariel Dorfman*, Tesis de Magíster, Universidad de Chile, 2011, pp. 30-35.

<sup>42</sup> Julio Espinosa Guerra: *Poesía chilena... op. cit.* p. 24.

<sup>43</sup> Octavio Paz: *Los hijos... op. cit.* p. 224.

ni el Hombre, ni la Ciencia, ni el Progreso han dado respuestas completas para comprender la vida—, entonces el poeta, como el memorialista de la comunidad, canta desde las mismas dudas existenciales de la gente, abandona las certezas unívocas, comprende que su visión es reducida, totalmente parcial, y asume su condición de hombre común o de poeta peatón —como lo vislumbró Jaime Sabines—, sin privilegios con las deidades<sup>44</sup>.

Afortunadamente para los poetas jóvenes, había surgido la antipoesía de Nicanor Parra que, como muchos críticos opinan, se trataba más bien de una poesía antineruda, y que, como se ha visto en líneas anteriores, abogaba por una literatura que retomara la comunicación con la gente a través de un lenguaje convencional en función poética. Más allá de la válvula de escape que significaba la presencia de una poética coloquial para minimizar la imagen nerudiana, la antipoesía hará que los poetas del 60 tomen distancia frente a un escenario ideológico cada vez más apremiante, en especial para no incurrir en las mismas vertientes que Neruda tomó en cuanto al trato con la política. Es esta la “razón por la cual [los poetas del 60] no se identifican nunca con la poesía social-realista, supuestamente más acorde con el momento que les corresponde vivir, puesto que no creen que la poesía sea el elemento subversivo que fuera a cambiar la realidad”<sup>45</sup>. La transformación del mundo, si lo había, no vendría desde el discurso sino desde el acto, desde la conducta, en la línea del existencialismo sartreano. Sin embargo, el sacudirse la sombra de Neruda —el lirismo, por un lado, la actitud acrítica en la política, por otro— no implica desafiliación total a un tipo de poesía nerudiana ni compromiso absoluto con los antipoemas: se mantienen leales a la tolerancia, la igualdad, y al afán desmitificador que les impedía afiliarse completamente a un esquema.

---

<sup>44</sup> “No soy poeta: soy peatón”, escribiría Jaime Sabines como una forma de desmitificar la figura del poeta e instalarlo en el mismo nivel del ciudadano de a pie. El verso citado aparece en *Otro recuento de poemas (1950-1951)*, México, Joaquín Mortiz, 1993.

<sup>45</sup> Julio Espinosa Guerra: *Poesía chilena... op. cit.* p. 24.

La generación del 60 concuerda más en la abolición del estadio vertical del absoluto, de lo unívoco, de la verdad única, y comparten con Parra el desenfado, el humor, la incertidumbre. Prefieren desconfiar de todo, ponerlo en tela de juicio, antes que llevar un estandarte igualmente totalitario que anule cualquier otra perspectiva posible, esto en lo estético como en lo político. No se trataba de sustituir un absoluto por otro, sino de erradicar la noción de univocidad que arrastraba la poesía, y el arte en general, de modo que se ensancharan los límites expresivos de la poesía mediante la síntesis de elementos. En la primera poesía de Lavín Cerda, por ejemplo, se verá que aparece un registro nerudiano ya no veladamente sino con pleno conocimiento de causa, como una forma de dejar constancia que la libertad creativa estaba por encima de algún desacuerdo ético o político.

Como no pretendían cambiar un absoluto por otro, más que oponerse a Neruda inscribiéndose en la antipoesía y en lo coloquial de Parra, deciden indagar en otras tendencias: aumentar el espectro y sumar, nutrirse. En este campo de sociabilidad cultural aparecen otras figuras –los poetas del 50– que también parten de la antipoesía parriana pero dirigen sus textos hacia otros lindes, y han de influir en la generación del 60, tanto por la comunicación directa como por sus obras, y en la misma dirección que sus inquietudes en tanto que siguen aboliendo límites expresivos para generar nuevas dimensiones de la realidad, además de que conservan la misma actitud pluralista, incluyente, solidaria, cercana a lo humano. Según confiesa Waldo Rojas, las primeras manifestaciones poéticas del grupo coincidieron “con la publicación de *La pieza oscura* [Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1963]”<sup>46</sup>, se refiere al libro de Enrique Lihn, aunque también resultaría determinante *El árbol de la memoria* (Santiago de Chile, Imprenta Arancibia Hermanos, 1961), de Jorge Teillier. Ambas lecturas contribuyeron a

---

<sup>46</sup> Waldo Rojas: “Diez respuestas a un cuestionario sobre Enrique Lihn” en Francisca Noguerol (coord.): *Contra el canto... op. cit.* p. 33.

explorar otros horizontes, más allá de los coloquios antipoéticos y los soliloquios líricos o surrealistas. Los siguientes versos del poema “Adiós al Führer” de Jorge Teillier marcan la línea que seguían los poetas jóvenes de los sesenta:

Adiós al Führer de la Antipoesía  
aunque a veces predique mejor que el Cristo de Elqui.  
Es mejor no enseñar dogma alguno, aunque sea ecológico,  
cuando ya no se puede partir a Chillán en bicicleta<sup>47</sup>.

Lavín Cerda afirma que el libro de Lihn lo deslumbró por “la imantación interna del lenguaje, el ritmo del fraseo largo, encadenado y envolvente, la fundación de hablantes líricos que no siempre tienen que ver biográficamente con el autor, la mixtura de géneros literarios”<sup>48</sup>, elementos que asimismo configuran su obra y que guardan distancia con la poética coloquial. De los tres rasgos que destaca Lavín Cerda de *La pieza oscura* –la fusión genérica, la multiplicidad de hablantes y el ritmo de fraseo largo–, es importante subrayar el último, ya que con él Lihn ofrece un camino diferente al que absorbían los poetas conversacionales: un ritmo verbal más de cántico que de coloquio, se trata de la voz de la tribu, sí, pero en función ritual. Lihn ofrece, además, una poética en la que el sujeto lírico se va convirtiendo en la otredad, y en ese proceso de convivencia “explora el mundo de la contemporaneidad urbana, en un permanente cuestionamiento respecto de la capacidad de la escritura poética para representar la complejidad de ese mundo”<sup>49</sup>, por lo que la reflexión, entonces, se dirige hacia el interior mismo del lenguaje y desde esa autocrítica surgen sus textos.

---

<sup>47</sup> Aunque el poema se escribió el 2 de diciembre de 1981, el mismo día del lanzamiento de la novela homónima de Enrique Lafourcade (1927), es claro que expresa el espíritu desmitificador y crítico que adoptaron los poetas del 60 desde sus primeros acercamientos poéticos. Teillier incluyó el poema en *Cartas para reinas de otras primaveras*, Santiago de Chile, Ediciones Manieristas, 1985. Para este trabajo se cita desde Jorge Teillier: *Crónicas del forastero (antología poética)*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1999, pp. 157-159.

<sup>48</sup> Hernán Lavín Cerda: *Las noches del calígrafo*, México, Conaculta, 2002, p. 294.

<sup>49</sup> Osvaldo Rodríguez: *Ensayos sobre... op. cit.* pp. 59-60.



En el caso de *El árbol de la memoria*, de Teillier, sus poemas exponen una perspectiva que también colabora a la conciencia crítica, al cuestionar la euforia del presente, al postular una inquietud por la memoria, el olvido y la nostalgia, asimismo aporta una mirada atenta sobre “los recursos que es preciso acumular y olvidar y convertir en nosotros mismos [de manera que el hablante] empieza a moverse entre fantasmas, demasiado ajeno a la inquietud que despierta el presente”<sup>50</sup>. Por una parte, el propósito de Teillier radica en la asimilación de las influencias hasta que formen parte esencial del hablante, quien debe recurrir a ellas solamente si las considera rasgos propios, y por otro lado, se trata de una crítica basada en la observación profunda de los fenómenos, no hecha a partir de las ideas, sospechas o prejuicios, de modo que el devenir del presente, normalmente un presente afín al progreso, queda sojuzgado por la nostalgia, por aquello que se pierde en aras de una felicidad efímera.

Para Teillier, el poeta es el guardián del mito, el refugio del fuego de los dioses a través del verbo, y concibe “la poesía como creación del mito, de un espacio y un tiempo que trascienden lo cotidiano, utilizando lo cotidiano”<sup>51</sup>. De acuerdo con la visión de los años sesenta, el poeta en su horizontalidad había adquirido una función de memorialista, en una especie de obligación para dejar constancia de su paso por el contexto inmediato. Sin rehuir de esta concepción, Teillier recuerda el lazo que une al poeta con la lengua y a esta, como *poesis e inventio*, con el desarrollo de las civilizaciones. Al igual que Lihn, no olvida que la voz de la tribu conserva impulsos fónicos cuya articulación fue formando significaciones, y que a lo largo del desarrollo humano, la creación de algunos sonidos en relación con ciertas imágenes alcanzó grados semánticos superiores, míticos, por medio

---

<sup>50</sup> Enrique Lihn: “*El árbol de la memoria*, de Jorge Teillier” en *Alerce* (1961) 3. Se puede consultar en: <http://www.letras.s5.com/teillier100403.htm> [14 de noviembre de 2008]

<sup>51</sup> Jorge Teillier citado por Osvaldo Rodríguez: *Ensayos sobre... op. cit.* p. 62. Lavín Cerda, como se verá a lo largo del análisis de los poemarios, emparenta esta idea con la observación profunda de la realidad que promueve el arte zen: la descripción precisa de la realidad, sin influencia subjetiva, crea un símbolo de alto contenido ontológico (*vid.* nota 11 del capítulo 7).

de los cuales se transmitía información esencial al resto de la población. Por esto, el poeta debe ser capaz de generar, imaginar, con los mismos sonidos cotidianos del idioma, imágenes que transfieran contenidos universales, es decir, en palabras que mantengan sentido tanto en lo sincrónico como en lo diacrónico, para que el poeta pueda dar cuenta de lo externo y la relación afectiva que se establece en el tiempo<sup>52</sup>.

Algunos poetas de la generación del 60 se sentirán más atraídos por Lihn y otros se identificarán mayormente con Teillier, pero más allá de su afinidad estética, estos poetas privilegian siempre el discernimiento ante cada nueva tendencia y, fieles a su apertura, escuchan ambas voces: asisten al taller que imparte Lihn en la Universidad Católica, pero también acuden a la oficina de Teillier en el *Boletín de la Universidad de Chile*, y se nutren de las dos visiones para crear: en vez de sustituir, suman, amalgaman, mestizan, disciernen para elegir aquello que los ayude a expresarse con voz propia. En los años sesenta la camaradería se erigía como valor supremo y los jóvenes poetas lo llevan a la práctica bajo cualquier circunstancia.

Gracias a este clima de hermandad, la convivencia con los poetas más experimentados provoca que la generación del 60 posea una mayor madurez en el momento de enfrentarse al arte de la palabra, y evitan caer en la tentación de lo inmediato, de la moda de las ideologías políticas. Como explica Osvaldo Rodríguez, “los viejos maestros, como el mencionado Gonzalo Rojas, se unen a los jóvenes en la práctica de una escritura fundada en la relación indisoluble de poesía y conducta”<sup>53</sup>, se trata de ejercer un arte coherente, en sus valores, con la vida, de modo que los discursos humanistas

---

<sup>52</sup> El término que Teillier usaría para denominar su poesía fue *lárca*, de los lares, aquellos dioses del hogar en tiempos del imperio romano, antes de la conversión al cristianismo. Cabe acotar que Teillier considera al mundo de la naturaleza como la casa del poeta, por esto, en la conformación del poema a menudo aparecen elementos de la flora y la fauna en interacción con el hombre, que, como sello distintivo del reino animal, posee conciencia de su paso mortal por el planeta. Como se verá, Lavín Cerda retomará mucho del espíritu nostálgico, tanto por la naturaleza cada vez más ausente en las ciudades como la conciencia de un presente efímero, pero no con un dejo negativo, sino como lo propuso el propio Teillier, como una conciencia de lo transitorio del ser, un ser que, mientras va siendo, va dejando de ser.

<sup>53</sup> Osvaldo Rodríguez: *Ensayos sobre... op. cit.* p. 62.

tuviera un soporte en las acciones cotidianas. Este ideal de fusionar ética y estética parece ser el más pretendido por la utopía, como lo confirman las palabras de Miguel Grinberg (1937): “Muchos que parecían ser maravillosos humanistas en sus escritos, personalmente resultaron vacíos [...] Ser y obra deberían ser una sola cosa. [...] Resulta inconcebible que no seamos en la vida cotidiana lo que somos en nuestros escritos»<sup>54</sup>.

Indudablemente, los poetas del 60 compartían esta visión de un arte ligado a la vida cotidiana –son seres profundamente humanos al interior y al exterior del texto–, sin embargo, evitan convertir su discurso poético en un panfleto político, como exigían, cada vez con más ahínco, las ideologías imperantes, que inundaron el panorama cultural de tal forma que “la poesía se sentía inferior a una idealizada acción política”<sup>55</sup>. Mayormente influenciados por el pensamiento marxista, que en la praxis encuentra su fundamento, los artistas asumieron un papel activo, a veces incorporándose políticamente a las protestas juveniles, en otras integrando los ideales a su trabajo artístico. Los poetas del 60, partícipes de la utopía, integran esos valores a su obra pero van más allá de una sencilla representación superficial de los idearios, escapan a la trampa del panfleto y, sin traicionar sus principios, consiguen crear obras de arte donde ética y estética se funden sin confundirse. Antes que poner su obra al servicio de lo contingente para elaborar un discurso más cercano al realismo social, se mostraron fieles al espíritu de renovación poética desde el interior mismo de las estructuras, desde una reflexión del proceso

---

<sup>54</sup> Citado en José Vicente Anaya: “El Corno Emplumado. Revista de los poetas que sueñan demasiado” en *Alforja* (primavera 2006) 36, en línea:

[http://www.alforjapoesia.com/monografico/contenidos/monografia\\_36.pdf](http://www.alforjapoesia.com/monografico/contenidos/monografia_36.pdf) [3 de diciembre de 2007] Lavín Cerda asume completamente esta idea de llevar a la práctica los valores de la utopía de forma ética (solidaridad, equidad, tolerancia) y de forma estética (no como tema sino como procedimiento, como se verá durante el análisis de los poemarios).

<sup>55</sup> Juan Gustavo Cobo Borda citado por Francisca Noguero, “Pena de extrañamiento o la escritura de la alienación” en Francisca Noguero (coord.): *Contra el canto... op. cit.* p. 92. En el caso de Lavín Cerda, el tercer poemario, *Nuestro mundo* (1964), está muy cercano a la poesía social, y, significativamente, nuestro poeta ha evitado la incorporación de esos textos en antologías –sí rescata, en cambio, poemas de los primeros libros–. Esto indica que el poeta chileno siente que esos textos no representan cabalmente su visión poética.

creativo más allá de los temas, como lo propusieron Lihn, Fernández Retamar, y como también lo expondría Julio Cortázar cuando se acrecentaba la polémica de los escritores comprometidos: “la novela revolucionaria no es solamente la que tiene un «contenido» revolucionario, sino la que procura revolucionar la novela misma”<sup>56</sup>, la que, desde el seno mismo de la obra literaria, rompe esquemas tradicionales y va más allá de la revolución como tópico.

La generación del 60 coincide con esto y con Octavio Paz en que “la poesía, en virtud de su misma naturaleza y de la naturaleza de su instrumento, las palabras, tiende siempre a la abolición de la historia, no porque la desdeñe sino porque la trasciende”<sup>57</sup>, y ellos han de trascenderla a través de la imaginación que, pues, de acuerdo con Paz, “la crítica no es sino uno de los modos de operación de la imaginación, una de sus manifestaciones. En nuestra época la imaginación es crítica”<sup>58</sup>, es decir, una de las maneras en que los artistas podían criticar el estado de la realidad, bajo el yugo del progreso, era precisamente liberar las fuerzas creativas en todas direcciones, hasta abolir el mecanismo del pensamiento unidireccional que descalifica alternativas y que engendra lugares comunes, estructuras petrificadas y discursos incapaces de abrir el panorama cognitivo del lector.

Contra estos discursos inmóviles arremeten los poetas del 60: no creen en verdades absolutas, tampoco pretenden encontrarlas, mantienen la certeza de la

---

<sup>56</sup> Julio Cortázar citado por Donald L. Shaw: *Nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, 2005, p. 15. Cortázar escribió estas reflexiones en un artículo titulado “Literatura en la revolución y revolución en literatura” para responder las críticas del escritor colombiano Óscar Collazos. Ambos artículos aparecieron en la revista *Marcha* (1939-1974), de Montevideo, Uruguay. Collazos escribió “La encrucijada del lenguaje” en los números 1460 (30 de agosto de 1969) y 1461 (5 de septiembre de 1969), y ahí criticaba la distancia del idioma referencial como falta de compromiso político de los escritores. Ante esta postura, Cortázar respondió con el artículo mencionado, publicado en los números 1477 (9 de enero de 1970) y 1478 (16 de enero de 1970). La editorial Siglo XXI los reunió en formato de libro: Óscar Collazo, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa: *Literatura en revolución y revolución en literatura*, Siglo XXI, México, 1970. También se puede consultar la revista digitalizada en: <http://biblioteca.periodicas.edu.uy> [31 de julio de 2015]

<sup>57</sup> Octavio Paz: *El laberinto... op. cit.* p. 153.

<sup>58</sup> *Ibíd.* p. 281.

incertidumbre casi total, incertidumbre que los induce a aceptar diferentes visiones para asumir la obra artística. Como defienden la autonomía de la poesía y la libertad total para crear, se sacuden la presión contextual de seguir lineamientos ideológicos, pues no comparten el hecho de que un pensamiento político determine temas y formas de la literatura, si bien condiciona la circunstancia bajo la cual se gesta. Para no confundir ética con estética, en vez de una ética que determine al arte, proponen “una estética de la vida transfigurada en obra de arte”<sup>59</sup>, una postura que colinde con la filosofía, en tanto cosmovisión, y que se aleje de la política, cuando la lucha de clases actúa como único agente de explicación ontológica.

Al respecto, Sergio Mansilla afirma que “la joven poesía chilena de los años 60, vista en términos globales, no sólo fue sorda y ciega a la modernidad consumista –que, en rigor, no era ya tan débil ni tan casi inexistente en las provincias–; también lo fue a la efervescencia política de entonces”<sup>60</sup>, y adjudica este fenómeno al hecho de haber nacido como poetas bajo el amparo institucional de las universidades, por lo que los califica, paradójicamente, como los últimos intelectuales orgánicos, pese a no haber puesto sus textos poéticos al servicio de la política. Es verdad que entre las preocupaciones de los poetas del 60 no se encuentra la poesía política. Pero no son ni sordos ni ciegos a su contexto. En palabras del propio Lavín Cerda, “la poesía no se escribe en las nubes o en

---

<sup>59</sup> Hernán Lavín Cerda: *Las noches...* op. cit. p. 304.

<sup>60</sup> Sergio Mansilla Torres: “Lírica chilena de fin de siglo: la «revolución neoliberal» y su representación poética en la poesía post Neruda” en *L’Ordinaire Latino Americain* (2003) 194, pp. 33-40. Se puede consultar en: [http://sergiomansilla.com/revista/poeta/ensayos/articulo\\_82.shtml](http://sergiomansilla.com/revista/poeta/ensayos/articulo_82.shtml) [2 de abril de 2014] Entre guiones, Mansilla retoma una respuesta tentativa de Javier Campos para explicar esta característica. Campos piensa que el escaso interés en la modernidad consumista se debe a que el impacto comercial en las urbanizaciones aún no afectaba a los escritores. Las estadísticas oficiales le dan la razón (véase la nota 17 de la introducción): en la década de los cincuenta, uno de cada tres santiaguinos había llegado de provincia, de modo que los poetas del 60 son, prácticamente, la primera generación de poetas ciudadanos, y la urbe, con su estructura de consumo, representa todavía lo nuevo, no lo invasor. Aun así, hacia mediados de la década, los poetas comienzan a dejar registro del mundo de objetos y comercio que, ahora sí, ha desplazado lo humano para acelerar la producción.

la luna; escribes completamente consciente de tu mundo, realidad y entorno”<sup>61</sup>, es decir, la ausencia de referentes a la realidad contingente no obedece a una negación o una indiferencia sino a un modo de acometer la crítica desde la ausencia. Los poetas jóvenes participan de los movimientos sociales, son artífices de los cambios que se gestaron en Chile para que Salvador Allende accediera a la presidencia, creían en el programa socialista y por ello tuvieron que abandonar el país tras el golpe de Estado. El exilio confirma que serían considerados traidores al nuevo régimen por haber participado en el proyecto anterior.

Como explican Iván Carrasco y Yanko González, “aunque [la generación del 60] existió en momentos de intensa actividad política, y sus integrantes participaron en ella, su poesía creció separada de la contingencia, en una línea más personal, intimista”<sup>62</sup>, si se entiende intimista no como el soliloquio surrealista que precisamente combatían, sino la asimilación de los valores para expresarlos en voz propia. Los poetas del 60 se sentían identificados con los ideales y seguían de cerca el programa socialista, sin embargo no cedieron terreno en su labor creativa, no dejaron contaminarse por el presente, y sus textos no daban visos de dirigirse a la claridad propia del realismo social en boga, de modo que “lo más logrado de la poesía chilena del exilio, supera las posibilidades documentales de la crónica”<sup>63</sup>, ya que defienden la libertad creadora, la autonomía de la poesía y asimilan las influencias para expresarse con voz propia, sin repetir convencionalismos, además de que van más allá de lo inmediato.

Más que desinterés por los conflictos sociales, la actitud de estos poetas refleja un estado de incertidumbre casi absoluta ante la realidad, la cual, no obstante, les brinda

---

<sup>61</sup> Virginia Bautista: “Sería un título nobiliario ser llamado provocador. Entrevista a Hernán Lavín Cerda” en el periódico *El Excelsior*, 23 de marzo de 2008. Se puede consultar en la página: <http://www.letras.s5.com/hlc040508.html> [14 de mayo de 2012]

<sup>62</sup> Iván Carrasco y Yanko González: *Poesía universitaria en Valdivia. Antología*, Universidad Austral de Chile, 2000, p. 10.

<sup>63</sup> Marcelo Coddou citado por Osvaldo Rodríguez: *Ensayos sobre... op. cit.* p. 65.

pretextos para ir más allá de lo referencial y ahondar en la condición de la existencia humana a través de las mismas cosas cotidianas. Ahí donde algunos, movidos por la urgencia de la Historia, vieron un fin –la realidad contingente–, la generación del 60 encontró un medio para llegar al fondo del ser humano<sup>64</sup>. Su propósito, por tanto, radica en ir más allá de la superficie, crear a partir de la observación profunda del proceso creativo, no únicamente del resultado, contemplar la relación oculta de las cosas, el mecanismo genésico que está ocurriendo detrás del fenómeno que se percibe, se trata de abrir las puertas sensoriales para instalarse en la circunstancia y poder escribir «desde» las cosas y no solo «acerca de» ellas, como método para trascender la historia. De este modo la poesía, por sugerir más que por nombrar, transmite la experiencia incluso sin exponer el objeto referencial, en la línea que seguían los poetas mayores. En una entrevista hecha por Hernán Miranda a Enrique Lihn, este afirma que “en todo este tiempo he acusado en el cuerpo de mi escritura el fenómeno de la dictadura y no hablando de ella directamente”<sup>65</sup>, más que hablar de la paz, por ejemplo, buscan que la paz palpite en el texto, que sea perceptible para el lector, que aparezca en lo sensorial antes que en lo conceptual.

Hablar desde el fenómeno implica estar inmerso en las corrientes subterráneas, por ello, dentro de ese caudal de influencias, resultaba necesario discernir cuáles valores había que adoptar y, en especial, qué tendencias había que interiorizar, personalizar, para que la enajenación se convirtiera en un rasgo del poeta y no se presentara solo como un evento superficial del momento. En entrevista, Jorge Teillier sostiene: “no tengo una

---

<sup>64</sup> Por ejemplo, ya en el exilio, verían este fenómeno como otro rostro de la orfandad ontológica, como lo reflexiona Lavín Cerda cuando le preguntan sobre 1973: “si pensamos en el paraíso terrenal, en el paraíso perdido, somos los exiliados, somos los expulsados del «Jardín de las delicias». Eso ya significaría un exilio”, en Hernán Lavín Cerda: “Exilio: pan nuestro de cada día” en *Este país (tendencias y opiniones): Sólo Internet* (marzo 2008) 204, consultado en: [http://www.estepais.com/inicio/articulo\\_si.php?art=204-si-4-2007-10](http://www.estepais.com/inicio/articulo_si.php?art=204-si-4-2007-10) [24 de marzo de 2008]

<sup>65</sup> Enrique Lihn citado por Osvaldo Rodríguez: *Ensayos sobre... op. cit.* p. 69.

utopía política ni sociológica, tengo una utopía personal [...] vivir en el presente como si viviera en el pasado. Y tener nostalgia de futuro: pensar que hay un futuro mejor de todas maneras”<sup>66</sup>. En estas palabras se encuentran algunas claves para entender la actitud de los poetas del 60: no buscaban representar zonas comunes o convenciones, más bien querían asimilar las convicciones y asumir de manera personal los fenómenos del mundo hasta poder expresarlos con voz propia.

A causa de la individualización de los valores, las obras producidas por los poetas del 60 resultan heterogéneas, ya que siempre están constituidas por temas y estructuras diferentes, así como imágenes particulares, en un afán de los poetas por construir visiones personalísimas, honestas consigo mismos. Por esto, la mayoría de críticos coinciden en lo complicado que resulta caracterizar a la generación del 60 mediante sus obras dado los registros tan diferentes que exploran, al punto de que, como concluye Julio Espinosa Guerra, “son difíciles de comparar entre sí. Cada uno posee una estética propia y, en la mayoría de los casos, no se identifican sino sólo debido a su convivencia y amistad”<sup>67</sup>, sin embargo, pese a esta dificultad evidente, en este apartado se han visto algunas características que comparten, sobre todo, al momento de acometer el arte de la palabra.

En resumen, la promoción del 60 se consolidó bajo el auspicio de las universidades y expresa una conciencia grupal, de solidaridad, fraternidad y camaradería, en concordancia con los ideales de la utopía, al mismo tiempo, participa de la desublimación de la figura del artista y la abolición de la verticalidad jerárquica de las estructuras sociales. Una vez instalados los poetas en la horizontalidad ciudadana, llevan esa igualdad al terreno del arte, por lo que asumen una postura de apertura hacia todas las influencias estéticas, practican la tolerancia y escuchan todas las voces con el objetivo de

---

<sup>66</sup> Jorge Teillier en “La belleza de pensar”, programa de televisión producido por Filmocentro y Corporación de Televisión, Universidad de Chile, 1995, consultado en: <https://www.youtube.com/watch?v=-VJEIXLdiuE> [7 de mayo de 2013]

<sup>67</sup> Julio Espinosa Guerra: *Poesía chilena... op. cit.* p. 22.



nutrir mejor su obra. Para tener más fuentes de las cuales alimentar sus textos, se relacionan con otros grupos poéticos, en especial, con las generaciones mayores, de quienes heredarán directamente la tradición que les permite ampliar, que no romper, los límites expresivos del lenguaje. Al recibir permanentemente juicios más maduros sobre la poesía, se forjan una conciencia crítica que les permite discernir sobre aquellas influencias que colaboran al arte, y distinguir aquellas otras que no contribuyen a expresarse con voz propia.

Al auscultar el fenómeno literario y el marco contextual, deciden participar de los ideales de la utopía pero rechazan subordinar su obra a la política, no pondrán sus poemas al servicio de ideologías, en tiempos de igualdad resultaba incomprensible el sometimiento de una cosa a otra, tampoco buscan sustituir un absoluto burgués por otro absoluto, de la clase media. Por la distancia que toman con respecto a la boga de un arte comprometido socialmente, reciben críticas, a pesar de que ellos comparten los ideales y son revolucionarios, aunque no en contenidos, temas o referentes, sino desde adentro de la obra literaria, transformándola. Los poetas del 60 coinciden con los poetas conversacionales en que se necesita hablar desde las cosas y no sobre ellas, subestimándolas desde esa postura propia del pensamiento progresista, como si las cosas y las palabras fueran materias primas al servicio de una fábrica de poemas. Los poetas del 60, entonces, asimilan las influencias, las pasan por ese filtro crítico que permite hacerlas propias, se adueñan de ellas y desde ellas escriben libremente, con voz propia, sin incurrir en convenciones o lugares comunes, expresan de manera personal el modo como se manifiesta, en lo espontáneo, un evento universal, más allá de lo inmediato.

### 1.3.- Poética global de Lavín Cerda

A Lavín Cerda se lo puede definir como un poeta de los límites, si se trata, como explica el filósofo Eugenio Trías, de “un *límite* de forma afirmativa y no como una pura línea evanescente, sino como una circunscripción que genera –como ocurre en todas las fronteras– colisiones y dificultades pero también *comunicación y mestizaje*”<sup>68</sup>, es decir, hay que entender el *limes* como puerta de contacto en vez de separación, pues los centros de los conjuntos son en realidad los extremos, mientras que los umbrales comparten información, se retroalimentan. En este sentido, más que enfocarse en un ámbito, en un estilo o en un tema, Lavín Cerda se instala en una zona limítrofe que le permite fusionar el verbo y, así, ampliar su espectro expresivo: acude al registro coloquial, por ejemplo, lo mismo que a la metaforización modernista, participa tanto de la poesía social, de crítica política, como de la poesía intimista, incluso solipsista. En cuanto parece que se comienza a gestar un centro, el poeta chileno gira hacia su contrario, para hacerlo partícipe y ubicarse en el límite.

En Lavín Cerda, la noción del límite como eje creativo tiene su origen en los valores de la utopía. Así como los grupos juveniles buscaban construir una sociedad con libertad e igualdad, nuestro poeta asimila esos principios no tanto como tema sino como procedimiento, por lo que lleva a cabo la revolución no hablando de ella sino revolucionando su propio discurso poético. La noción del límite, según se puede ya

---

<sup>68</sup> Dora Elvira García: “Entrevista a Eugenio Trías” en *En-claves del pensamiento* (diciembre 2008) 2:4, pp. 157-170, consultado en la página: <http://ref.scielo.org/zm3n5r> [12 de agosto de 2013] Para Trías, el límite conlleva la presencia de, al menos, dos conjuntos. Por tanto, su presencia es tensión de dos fuerzas, ambas ejercen presión y consiguen una zona de contacto. Ahí, en el umbral, los bloques se comunican, se retroalimentan, dialogan, por lo que no hay división verdadera sino ámbito de otredad. El ser del límite implica pertenecer a los campos que el *limes* simultáneamente separa y reúne sin fundirlos totalmente, pues la unificación conformaría un estado absoluto y el objetivo del ser fronterizo es instalarse en el umbral para que los entes se alumbren recíprocamente, hasta extender sus alcances significativos, pero sin eliminarse. Para profundizar en las implicaciones filosóficas, véase Eugenio Trías: *La razón fronteriza*, Barcelona, Destino, 1999.

deducir, abarca todos los niveles de la composición poética: el verbo oscila entre lo denotativo y lo connotativo, a veces se inclina por lo comunicante y a veces por lo oscuro o vanguardista, los sujetos líricos se asumen como la voz autoral del mismo modo que se vuelven personajes con una conciencia ideológica diferente, hay temas cultos relatados con un registro lingüístico coloquial y viceversa, como se verá a continuación.

Vista en su conjunto –desde 1962 hasta 2015–, la obra laviniana muestra una serie de características constantes que conforman su poética. El germen de los valores que desarrollará a partir del exilio en México se halla en los poemarios chilenos, objeto de estudio de esta investigación. En ellos también se distingue la influencia del contexto político, social y cultural, cuyos rasgos aparecen como síntoma del pensamiento de la época pero que su función, más que arraigarse en la poesía de Lavín Cerda, es certificar la capacidad del poeta por abrir su espectro expresivo a nuevas opciones –lingüísticas, temáticas, estilísticas, estéticas–. De este modo, en sus primeros libros es posible observar los mecanismos creativos que se volverán constantes, así como aquellos elementos que corresponden a las tendencias del momento histórico. Para distinguir ambos campos, es necesario comprender la poética en términos globales para observar qué, de lo que cambia a lo largo del tiempo, permanece, y poder determinar qué características únicamente pertenecen a la corriente literaria de los años sesenta.

La poética de Lavín Cerda se puede resumir en tres aspectos: a) Tendencia hacia la horizontalidad e igualdad ante los elementos, b) Lenguaje en estado prelógico como base de la palabra poética, y c) Alquimia verbal o integración de conjuntos semánticos diversos. Estas tres grandes características permiten comprender la poesía laviniana. Cabe acotar, como se analizará con detenimiento en los siguientes apartados, que Lavín Cerda empieza a escribir en una década en la que la urgencia social ejerce presión para que el discurso poético modifique su naturaleza emotiva para adaptarse a los discursos

persuasivos e informativos. Esta necesidad genera que la mayor parte de los escritores de los sesenta trabajen con un registro que anula la musicalidad –ligada a las emociones– en favor de la comunicabilidad del lenguaje hablado, coloquial, propio de la conversación. De este modo, el discurso estético, destinado comúnmente a la transmisión de emociones, sentimientos, sensaciones, corría el riesgo de convertirse en un discurso informativo y argumentativo, privilegiando ideas, reflexiones, razonamientos, datos.

En la misma línea de Julio Cortázar cuando afirmaba que la novela revolucionaria también era aquella que intentaba revolucionar a la novela misma, Lavín Cerda considera que la igualdad de la utopía no radica en la exposición del concepto o su definición, ni en la arenga para alcanzarla, sino en acometerla en la praxis: en su caso, en la práctica poética. Entiende, por tanto, que se debe desjerarquizar la idea de que el concepto está por encima de la palabra, con el fin de poner atención a los materiales que componen el lenguaje de la obra artística (herencia de la experimentación vanguardista). Así, Lavín Cerda llega a la reflexión sobre los elementos de la poesía y se concentra en la palabra como material: “Res-pi-ra-ción, rit-mo, Ar-te de la Pa-la-bra y des-lum-bra-mien-to”<sup>69</sup>, es decir, sonoridad, musicalidad e información nueva para suscitar el asombro. Debido a su inquietud musical por haber querido ser cantante de boleros, se disuade de emplear un lenguaje llano que solo refiera significados, y va en busca del ritmo de la conversación y la oralidad. Es decir, busca que el pensamiento cante o que el canto piense, y que sea también por la música y la grafía del significante como se comunique la experiencia estética.

De acuerdo con lo anterior, una vez que Lavín Cerda se convence de que la palabra es múltiple –sonoridad, grafía, significado denotativo, significado connotativo, más la carga voluntaria de nuevos referentes–, comprende que el verbo tiene una carga emotiva

---

<sup>69</sup> Hernán Lavín Cerda: “Gabriel García Márquez. Las cartas a Plinio” en *Revista de la Universidad de México* (mayo 2013) 123, pp. 36-40.

y sensorial previa a los conceptos (segundo aspecto que caracteriza su poética). Las vanguardias históricas, especialmente el surrealismo, habían aportado inquietudes por explorar la zona oscura del pensamiento, la parte irracional o subconsciente, a veces lo propusieron como un juego de azar, otras como un mecanismo a través de la escritura automática. En todo caso, se trataba de reducir la razón censora al máximo para que el subconsciente liberara imágenes escondidas, instintivas. Para los años cincuenta, la neurología ya había mostrado avances en el estudio del cerebro, por lo que el surrealismo imperante se nutría cada vez más de manías y se enfocaba en la parte psiquiátrica. Lavín Cerda no era ajeno ni a la neurología –pues su primera opción de estudios superiores había sido medicina– ni a la exploración literaria de los desórdenes psíquicos: la locura y la paranoia, ahora vistas desde el aspecto médico. Sin embargo, y a pesar de que también recurre a estos temas, su principal objetivo es el lenguaje y, como se verá en dicho apartado, el poeta chileno opta por permitir que el poema se alimente de palabras que emergen del subconsciente, esto es, de un estado prelógico, como el de la infancia, previo a la esquematización y la conceptualización. Con esto se consigue volver a lo emotivo antes que proponer una idea, un dato o un argumento. De ahí también que uno de los temas recurrentes en Lavín Cerda sea la nostalgia, el espacio mítico, el lenguaje no-histórico que busca trascender lo contingente y solucionar el contexto mediante lo mitológico, no desde lo sociológico, como se esperaba en los años sesenta.

El tercer campo que caracteriza la obra laviniana puede considerarse la fase de contenido de su sistema compositivo. Se trata de fomentar la libertad de interrelación de elementos semánticos. El poeta ha sido igualitario en cuanto al trato de la palabra y ha permitido que se exprese sin interposición racional. Ahora, para que no se vuelva un discurso de sinsentidos, lleno de ruido o carente de cierto orden que impida la comunicación, Lavín Cerda cuida su escritura. Aquí cuidar significa volver al primer

momento creativo: si surge una melodía en el flujo verbal, entonces hay que marcar pautas de ritmo, palabras adecuadas para mantener la musicalidad, hacer algún giro de lenguaje para insistir en la función desautomatizadora del arte y crear el efecto de asombro, de modo que la espontaneidad perdure a través del conjunto que está a su alrededor.

Dicha atención a la forma y el respeto por la prosodia, se libera en cuanto al fondo. Heredero del surrealismo, Lavín Cerda se queda con el aspecto lúdico y juega con el lenguaje para crear imágenes novedosas, para alcanzar formas distintas de nombrar el mundo y permitir relaciones de contenido entre elementos aparentemente lejanos. Así, la noción de igualdad permea lo mismo materiales, estructuras y contenidos. En esta parte, se inicia un carnaval verbal en el que todo es posible, la libertad creativa permite la desjerarquización de contextos literarios y aparecen núcleos semánticos en funciones diferentes de las comunes, entrecruzan personajes, historias, máscaras, voces, hasta conseguir una fiesta que, como la novela revolucionaria, más que hablar de libertad, es la libertad creadora en su máxima expresión.

### **1.3.1.-Postura hacia la horizontalidad: igualdad ante los elementos**

En los años sesenta del siglo XX se vivió el auge de los movimientos utópicos que buscaban, en líneas generales, la igualdad social a través del fin de las estructuras jerárquicas, propias del pensamiento progresista burgués. La posición del artista también sucumbió ante la abolición de la verticalidad, desapareció la figura del poeta oracular, revelador de verdades absolutas, y en su lugar surgió un poeta que hablaba desde las mismas dudas existenciales de la clase popular, con la voz de la clase trabajadora, y que incluía en sus textos personajes y temas hasta entonces no considerados poéticos, con el

objetivo de ampliar los límites del registro literario y renovar las formas, las estructuras, también los contenidos –gastados ya y, en consecuencia, insignificantes–. Como el objetivo principal radicaba en establecer comunicación directa con el grueso público, del cual se habían olvidado los poetas oníricos y herméticos al emplear un lenguaje elevado e inusual –que rompía las normas de la lengua natural–, la poesía de esta década se nutrió principalmente de la oralidad, de elementos propios de la conversación cotidiana, lo que desembocaría “en la utilización de un lenguaje llano, con frecuencia coloquial, a fin de representar inquietudes con la mayoría”<sup>70</sup>, más allá de soliloquios que rompían los lazos de comunicación entre escritor y lector común.

De acuerdo con los ideales de la utopía y las tendencias artísticas de la época, Lavín Cerda basa su poética en la libertad creadora y en la comunicación. Cuando habla de su labor literaria, afirma que todos sus libros “persiguen la utopía de la libertad, a través del despliegue infinito de la imaginación”<sup>71</sup>, una libertad que no se refiere tanto a un tema constante en su obra como a un espíritu que alcanza todos los niveles de la creación artística: desde una postura tolerante hacia otras tendencias poéticas, en tanto que defiende la pluralidad de voces antes que legislar sobre una línea correcta para emprender el arte literario, hasta la posibilidad de imaginar no solo nuevos contenidos sino, principalmente, modos lingüísticos inusitados para expresar los fenómenos de la vida (la *inventio* va más allá del tema, de la anécdota). Más que exigir libertad de expresión, como reclamaban los movimientos ideológicos, el poeta chileno la ejerce: no

---

<sup>70</sup> Teodosio Fernández citado por Carmen Alemany Bay: *Poética coloquial... op. cit.* p. 74.

<sup>71</sup> Ángel Flores: *Narrativa Hispanoamericana 1816-1981. Historia y Antología 7: la generación de 1939 en adelante (Bolivia, Chile y Perú)*, México-Madrid, Siglo XXI, 1983, p. 36. Roberto Hozven destaca en Octavio Paz cuatro ideas que el poeta mexicano asimiló del surrealismo para hacerlo personal: 1) exaltación de la idea de libertad, 2) poder creador de la imaginación, 3) exaltación del amor único, de la pasión y el erotismo y 4) exaltación del onirismo, el humor explosivo y la sintaxis irreverente en la asociación de palabras e ideas. Estas mismas nociones se pueden aplicar a Lavín Cerda, como se comprobará durante el análisis de la primera poesía. Por ahora, baste comprobar la tendencia por la libertad, la crítica y el despliegue de la imaginación. Cfr. Roberto Hozven: *Octavio Paz. Viajero del presente. Otra vuelta*, Santiago de Chile, FCE, 2014, pp. 54-55.

habla sobre ella sino desde ella, la asume activamente para encontrar imágenes nuevas, honestas por ser personales, pero sin perder de vista nunca el aspecto comunicativo del lenguaje.

Por otra parte, Lavín Cerda define su trabajo artístico como “un juego, pero no es un juego gratuito. Mejor hablemos de una tentativa perpetua de comunicación”<sup>72</sup>, sin embargo, a diferencia de la poesía conversacional, coloquial y la antipoesía, que dan más importancia al plano semántico y a la sencillez sintáctica con el fin de entablar comunicación inmediata con la gente, nuestro autor pretende concertar un diálogo integral con el lector a través de la palabra, en la que ve, además de un puente para transmitir informaciones conceptuales, un instrumento capaz de transferir experiencias emotivas por medio del aspecto acústico del idioma (la oralidad, la palabra en voz alta). En un estado igualitario como el que proclamaba la utopía, en donde nada estuviera por encima de nada, Lavín Cerda tampoco jerarquiza algún elemento del lenguaje, por el contrario, busca integrar y conciliar los componentes del verbo: no se ciñe al sentido de la palabra, no ve en ella una herramienta al servicio exclusivo de las ideas (uso que derivaría en el panfleto), más bien reconoce en la palabra un objeto sonoro, semántico y visual. No sacrifica la musicalidad, la prosodia, ni las combinaciones morfosintácticas que desatan la polisemia en aras de una comprensión meramente referencial, sino que explora todos los constituyentes del idioma para extender las dimensiones de lo nombrado. En esto consiste su propósito poético, la atención del funcionamiento de los materiales para liberar al verbo de las ataduras convencionales y así ampliar el espectro expresivo del idioma hasta renovar las imágenes poéticas. De este modo se consiguen “escrituras donde se mueven lo reflexivo, el sentimiento, pero sobre todo la parte física y rítmica, lo acústico

---

<sup>72</sup> Hernán Lavín Cerda: *El que a hierro mata*, Barcelona, Seix-Barral, 1974, p. 147.



del idioma”<sup>73</sup>, se trata de textos que persiguen, en última instancia, la convivencia (en el límite) entre la música y el pensamiento, la emoción y el concepto.

Al permitir que la palabra se manifieste en todas sus posibilidades articulatorias, desde sus múltiples fuentes comunicativas y sin privilegiar especialmente alguna, Lavín Cerda propone otro punto de partida para emprender el arte literario. Se trata de la superación del circuito de comunicación convencional que se erige como un intercambio de datos conceptuales dirigidos exclusivamente al pensamiento racional, y que solo ve en la palabra un sustituto de la realidad, por lo que da más importancia al significado que al significante, visión que se acentuaría con los movimientos utópicos que buscaban transformar las sociedades incluso a través del discurso artístico, a menudo subordinado a las ideologías políticas. Así lo percibe Julio Cortázar en una carta escrita luego de leer *Neuropoemas* (1966), en ella celebra del poeta chileno su tendencia por alejarse de lo contingente y explorar el lenguaje poético sin interferencia contextual: “has evitado la facilidad, ese bichito que se come a tantos «comprometidos» de nuestras literaturas; lo que tienes que decir lo dices siempre alto, y el que pueda que estire el brazo y se coma la manzana”<sup>74</sup>. Cortázar se refiere, desde luego, a la importancia que da nuestro autor al manejo del lenguaje como base esencial de la obra poética.

Para Lavín Cerda, en efecto, lo más importante se ubica en lo estrictamente lingüístico, no existen elementos poéticos o no poéticos *per se*, afuera del idioma, no concibe la palabra como un remplazo de las cosas sino como un organismo vivo y en sí mismo significativo, en la línea de pensamiento de Walter Benjamin, para quien “el ser

---

<sup>73</sup> Hernán Lavín Cerda citado por Carlos Paul: “Hernán Lavín Cerda hermana poesía y filosofía en *La sublime comedia*” en el periódico *La Jornada*, México, domingo 11 de marzo de 2007.

<sup>74</sup> Carta de Julio Cortázar a Hernán Lavín Cerda con fecha 6 de septiembre de 1967, publicada en Hernán Lavín Cerda: *La sonrisa del Lobo Sapiens*, México, UNAM, 1995, p. 245. También se puede consultar en la página: <http://www.letras.s5.com/archivolavincerda.htm> [8 de junio de 2008] En el capítulo 5 se retomarán estas apreciaciones para comprender los mecanismos creativos de dicho poemario (imagen 6).

espiritual se comunica en y no a través de una lengua”<sup>75</sup>, por lo que todo debe ocurrir a partir del lenguaje, con él y en él, y nada afuera del verbo. De esta manera, lo dicho solamente adquiere categoría estética en el modo como se dice y bajo ninguna circunstancia está determinado por alguna condición extralingüística. Por tanto, todas las categorías ético-convencionales (lo real, lo imaginario, lo imposible, lo cotidiano, lo grotesco) se encuentran en igualdad de condiciones para convertirse en materia artística y, ya al interior del idioma, para combinarse libremente hasta formar imágenes no por novedosas menos significativas. En este sentido, Lavín Cerda supera la moda que insistía en que el discurso poético adquiriera perfiles informativos y persuasivos, en detrimento de su naturaleza estética, ligada al asombro a través de lo emotivo.

Esta concentración fundamental en el lenguaje, a la que el poeta chileno define como materia verbal convertida en cuerpo sensible, es la primera característica de su poética en esa búsqueda de comunicación libre e integral: un idioma que, para emanciparse de la convención totalizadora del pensamiento racional, explora su capacidad expresiva (sonora, gráfica) más allá de su función vehicular (conceptual). Así como las tendencias literarias de los años sesenta se preocupaban por desjerarquizar el lenguaje poético solemne para que en él cupiera el registro coloquial de la clase media, Lavín Cerda también pretende que la palabra baje del universo de las convenciones al mundo de las percepciones concretas, aún más, anhela hacerla descender a los orígenes del verbo para fundar de nuevo, como por vez primera, la relación entre sonidos que encuentran sentidos, y desde ahí, desde esa voz primigenia de la tribu surjan, entonces sí, las reflexiones de una filosofía basada no tanto en especulaciones abstractas como en la observación atenta, profunda e imaginativa del mundo. El objetivo consiste en que el

---

<sup>75</sup> Walter Benjamin: *Ensayos escogidos*, Buenos Aires, Editorial Sur, 1967, p. 90.

verso ascienda hacia la imagen poética a partir de la música y del ritmo de las palabras en convivencia, como se aprecia en el siguiente fragmento:

Hechos de tierra estaremos, nadie se salva, y es una maravilla imaginar que cada vena es polvo soplando hasta la dispersión de los átomos que de súbito huyen como cabalgaduras enloquecidas por la cruz del viento convertido en tierra o más bien polvo, sí, ohhh sí, pájaros del polvo en cada vena<sup>76</sup>.

Como se observa, con base en la musicalidad del fraseo largo y el ritmo marcado principalmente por los acentos esdrújulos y la reiteración del sonido [ie], los elementos del idioma establecen alianzas hasta conformar imágenes sensoriales que, obviamente, contienen más información que la estrictamente referencial, por lo que a menudo resultan difícilmente comprensibles si se intenta aprehenderlas solo mediante la razón. La articulación rítmica y las emociones en convivencia con el pensamiento cargan al verbo de un magnetismo similar al de los cánticos infantiles o rituales, con frecuencia hipnóticos como las letanías, que mediante la repetición pretenden anestesiar los sentidos para que el contenido esencial ingrese más por conmoción estética que por convicción argumental. La poesía se define, de acuerdo con Lavín Cerda, como “lo desconocido en proceso de conocerse y reconocerse, mediante el asombro, siempre renovado, de la articulación de las palabras: sonido y sentido en estado de gracia. Todo, casi todo tiene que ver con la química sanguínea del ritmo, esa alquimia pulsional de la articulación”<sup>77</sup>, por esto, el poeta permite que el verbo se relacione libremente y, mientras va constituyendo un canto,

---

<sup>76</sup> Hernán Lavín Cerda: *La muerte del capitán Carlos García del Postigo y otras ficciones*, México, UNAM, 2005, p. 70. Cabe mencionar que este afán por destacar la musicalidad del idioma, un tanto inhibida durante los años sesenta, queda manifestada asimismo en los títulos de algunos poemarios, por ejemplo: *Por si las moscas*. *Galas del trovar* (1992), *Alabanza de aquel vuelo y otras visiones* (1996), *Música de fin de siglo* (1998).

<sup>77</sup> Hernán Lavín Cerda: “Sergio Hernández Romero” en *La guitarrera*, Chillán, junio 2002, consultado en: <http://hem.spray.se/harold.durand/sergi.html> [8 de agosto de 2007]

asimismo conforma imágenes poéticas significativas que alcanzan el nivel de la metáfora y del símbolo.

### **1.3.2.-Lenguaje en estado prelógico: en el principio fue el verbo**

Para superar la comunicación centrada en el pensamiento lógico, la obra de Lavín Cerda favorece que el idioma fluya sin la vigilancia censora de la razón y, así, gestar imágenes inusitadas donde todo parece “absurdo, sin razón, precedente o secuencia lógica [pero] sólo es difícil comprender sus imágenes con el intelecto lógico; resultan del todo accesibles a nivel prerracional, pues llevan consigo la convicción emocional del mundo de los sueños o de los mundos imaginarios de la niñez”<sup>78</sup>. Derivada naturalmente de un discurso literario que toma en consideración a todos los componentes de la palabra para articularse, la segunda característica de la poética laviniana la conformaría precisamente el verbo en estado prelógico que, al no obedecer exclusivamente a los estatutos del pensamiento racional, genera imágenes con altas dosis de fantasía e imaginación, imposibles para la comprensión lógica y propias del universo subconsciente u onírico, como se pudo percibir en el ejemplo anterior y como también se observa en este texto:

Verde es el relámpago, tan verde  
como la lenta mordedura de la piedra.

Verde locura de mono  
en la mordedura de esta piedra  
obsesiva y solitaria.

---

<sup>78</sup> J. Ann Duncan: “La violación creadora del verbo en la prosa narrativa de Hernán Lavín Cerda” en *Ibero-Amerikanische Archiv* (1985) 11:4, pp. 348 y 355. Como se verá en el análisis de los poemarios, esta obsesión por el lenguaje que viene desde el subconsciente y que lo clarifican los locos sagrados, algunos enfermos mentales y los niños, hará que la poesía de Lavín Cerda a menudo tienda hacia la nostalgia, la infancia y el discurso mítico-mitológico, por un lado, y hacia el humor, la crítica inocente y el juego, por otro.

Ella es la memoria del mono  
pero él es incapaz de recordarla.

Ella es la energía del relámpago  
y no hay locura en todo el firmamento  
que tenga la intensidad de su locura.

Verde es el mono en el aire, tan verde  
como el relámpago en la piedra<sup>79</sup>.

Habría que entender el verbo en estado prerracional como la manifestación lingüística del pensamiento concreto, esa inteligencia sensible, previa al desarrollo de las abstracciones, con que se percibe la vida durante la infancia, los sueños y estado en el cual permanecen algunos locos, tanto los enfermos con trastornos neurológicos como algunos vagabundos, también llamados locos sagrados o sabios idiotas. El pensamiento concreto se complementa con el pensamiento racional en las funciones cerebrales y, pese a su incapacidad de esquematizar y categorizar datos, resulta totalmente apto para asimilar el sentido del símbolo, de la imagen. Es por ello justamente, por la comprensión del símbolo, que “el niño sigue la Biblia antes de seguir a Euclides. No porque la Biblia sea más simple (podría decirse lo contrario) sino porque viene dada en una forma simbólica”<sup>80</sup>, y el contenido se aprehende a través del estremecimiento emotivo, como sucede con los sueños, no por medio del esquema conceptual que culturalmente se ha establecido para interpretar señales. En este mismo sentido apunta la poética laviniana, en la creación de imágenes concretas, no abstractas como los conceptos sino totalmente perceptibles como los símbolos y, como ellos, enfocadas en transferir información más por conmoción que por argumentación: se trata de percibir los fenómenos de la vida con

---

<sup>79</sup> Hernán Lavín Cerda: *Nueva teoría de la evolución*, México, UNAM, 1985, p. 94.

<sup>80</sup> Oliver Sacks: *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*, Barcelona, Anagrama, 2002, p. 236. Sobre todo a partir del capítulo 7 se apreciará que la tendencia tanto por el barroco como por la imagen poética –mediante sustantivos concretos para que reflejen una realidad sensible– tiene que ver con la idea del lenguaje trasplantado, en América Latina, y la sustitución del pictograma (lenguaje concreto) por el alfabeto (lenguaje abstracto), en Occidente.

el pensamiento concreto para generar, desde ahí, imágenes sensibles que susciten el asombro de ver las cosas sin abstracciones, como por primera vez o de modo radicalmente diferente al convencional.

En el «Decálogo incompleto del hermanismo», Vicente Quirarte señala la tendencia del poeta chileno por acercarse al verbo prerracional a través de la lengua de los niños, siempre que ella no se contamine por el uso de la razón y mientras mantenga la visión ingenua de las cosas, esa espontaneidad imaginativa y natural para relacionar cosas tradicionalmente irreconciliables, es decir, en tanto que fomenta la libertad del idioma para generar imágenes novedosas<sup>81</sup>. Por motivos semejantes, Lavín Cerda también se aproxima al lenguaje de los locos sagrados, aquellos personajes que durante la Edad Media se consideraban tontos santos porque poseían visiones inusuales provenientes de espíritus, y en quienes habita una sabiduría excéntrica, una luz periférica de lo real, puesto que “ellos conocen, como criaturas dolientes, aquello que los otros, los aparentemente normales, desconocen. Atracción y rechazo hacia los endemoniados que fueron elegidos por el desequilibrio de la luz divina”<sup>82</sup>, esto es, imágenes y reflexiones desconcertantes, incluso inconcebibles para el pensamiento racional pero sumamente atrayentes y estimulantes para el reino de la imaginación que no conoce fronteras, totalmente libre de esquemas. Precisamente por esta capacidad de ver el mundo bajo formas novedosas, sin obedecer a una idea preconcebida, sin restricciones racionales ni límites jerárquicos,

---

<sup>81</sup> Vicente Quirarte: “Decálogo incompleto del hermanismo” en *Sábado*, suplemento cultural del periódico *Unomásuno*, México, 7 de septiembre de 1991. Un resumen de este trabajo aparece en el prólogo a Hernán Lavín Cerda: *Música de fin de siglo*, Santiago de Chile - México, FCE, 1998. También se puede consultar en la página: <http://www.letras.s5.com/archivolavincerda.htm> [8 de junio de 2008]

<sup>82</sup> Hernán Lavín Cerda: *Las noches... op. cit.* p. 243. Por esto no es raro descubrir que uno de los artistas con los que más siente afinidad nuestro autor sea el cineasta Andrei Tarkovski, pues en sus películas los locos tienen una participación central, por ejemplo, Domenico en *Nostalghia* (Italia, 1983) o Alexander en *El sacrificio* (Suecia, 1986). Como muestra de esta relación, en *Los sueños de la Ninfálida* (2001) el poeta chileno escribe en la dedicatoria: “Al espíritu de Andrei Tarkovski, aquel iluminado del cine, cuyo soplo aún nos enseña a esculpir el Tiempo”.

Lavín Cerda se interesa por la figura de los locos sagrados y su verbo en estado prerracional, como se aprecia en la siguiente sección del poema:

Al país donde vayas, pregunta cómo viven los locos.  
Probablemente es la única pregunta que valga la pena.  
Cultiva el arte de la suspicacia y obsérvalos con pulcritud.  
Seguramente es la única observación que valga la pena<sup>83</sup>.

El pensamiento concreto percibe el mundo de manera primaria, primigenia, es vívido, sensible, rico en detalles, intenso en lo particular y, por tanto, ingenuo, conmovedor, simple porque las cosas se contemplan como tales, imágenes sin abstracciones, como objetos percibidos antes que conceptualizados. Esto es lo que busca Lavín Cerda al hacer que el lenguaje poético surja del estado prelógico, transferir la información con una imagen concreta y no mediante un concepto, ya que “de lo que se trata es de VER; y este ver es esencial, ontológico [...] Una poesía, pues, por inducción: de un hecho [...] particular, privado, a una dimensión plural, a una VISIÓN”<sup>84</sup>, un poco como el creacionismo de Huidobro cuando proponía que el poeta no cantara a la rosa sino que la hiciera florecer en el poema, es decir, ver a la cosa como tal, sin abstracciones, no como idea ni como concepto, sino que el lenguaje tuviera la capacidad de crear la imagen para hacerla sensible, perceptible.

---

<sup>83</sup> Hernán Lavín Cerda: *La sublime comedia*, México, Praxis, 2006, p. 123. Sobre el lenguaje de los locos, resulta significativo la frecuencia con que aparece esta imagen verbal, tanto en textos como en títulos, por ejemplo: *Neuropoemas* (1966), *Locura de Dios y otras visiones* (1989), *Nuevo elogio de la locura* (1998), *La sabiduría de los idiotas* (1999).

<sup>84</sup> Hernán Lavín Cerda: “Enrique Lihn, otra visión” en el periódico *Última Hora*, Santiago de Chile, 18 de octubre de 1969. (Las mayúsculas son del original.) En el análisis de los poemarios se verá cómo la búsqueda de la imagen poética es una tendencia en Lavín Cerda pero también formaba parte del pensamiento de la época. Las artes visuales, el cine, la fotografía, por ejemplo, convivieron con nuevas formas de exposición poética: instalaciones, arte efímero, acciones poéticas en la calle, etcétera. En el caso específico de Lavín Cerda, se trata de mantener al poema dentro del discurso artístico. Ante los embates de la poesía social, de denuncia política, el poeta chileno no cae en la tentación de cambiar la emoción y la idea por el dato y el argumento, propio de los discursos informativo y persuasivo, respectivamente. Al contrario, como lo dice en esta cita, se trata de ver, de crear visiones a partir de las cuales surja la reflexión, no al revés.

Cabe aclarar que no se trata de asumir la tarea de hablar únicamente de lo visible, en un sentido costumbrista o naturalista, utilizando el idioma convencional para alcanzar ese efecto realista o verosímil, por el contrario, se trata de “asumir el desafío de lo real por medio de imágenes libres [pero] sin tratar de destruir la naturaleza comunicativa y significativa del verbo”<sup>85</sup>, pues lo tangible tiene la misma importancia estética que lo incorpóreo en tanto que lo esencial en la poética laviniana es, como se ha dicho, la capacidad creativa del lenguaje. De ahí que el propósito de partir del estado prerracional esté en volver perceptibles tanto el lenguaje en sí mismo como las visiones del poeta y generar una nueva dimensión de lo real a través de imágenes concretas, “sólo posibles lingüísticamente hablando; pero una vez creadas por medio de las palabras, nos abren una realidad imaginante”<sup>86</sup>, de modo que se libere el verbo de las formas comunes y se desate la libertad imaginativa en todas las direcciones para explorar nuevos modos de nombrar, contemplar y entender los fenómenos de la vida, y, así, oxigenar las imágenes poéticas más allá del pensamiento racional, sin restringirse a las leyes que categorizan el mundo e impiden verlo desde diferentes perspectivas.

El propio poeta se muestra cuidadoso de que su obra no establezca nuevas reglas que, en vez de favorecer la libertad comunicativa, conviertan su discurso en un código, aunque diferente, igualmente restringido por absoluto, cerrado en sí mismo, predecible y proclive a la autocensura. Como observa Lida Aronne-Amestoy, en la poética laviniana hay una concentración fundamental para no caer en las trampas censoras de la razón, entendidas como métodos de procedimientos fijos o rutinarios, y al establecer comparaciones con autores para quienes el verbo en ruptura con la lógica funciona como eje creativo, relaciona su labor tanto con la de James Joyce (1882-1941) como con la Julio Cortázar, y destaca precisamente del poeta chileno el afán por evitar la imposición de un

---

<sup>85</sup> Hernán Lavín Cerda: *Ensayos... op. cit.* p. 20.

<sup>86</sup> J. Ann Duncan: “La violación creadora...” *loc. cit.* p. 348.



sistema: “al contrario de Joyce, Lavín Cerda fractura toda lógica asociativa que permita reconstruir el flujo a nivel de un referente onírico o subconsciente [y] mientras en Cortázar la meta es esquivada pero cierta, en el texto laviniano el hallazgo se concreta pero permanece ajeno a toda teleología”<sup>87</sup>. Con el verbo prerracional se pretende evadir cualquier limitación –propia del pensamiento racional que tiende a esquematizar– y ampliar constantemente el espectro comunicativo, se trata de apelar a la libertad de expresión ejerciéndola: que mientras el verbo fluya desplegando su potencia sensorial y significativa se materialicen las imágenes poéticas, no buscadas sino encontradas y llenas de “profundidad emotiva manifestada con llaneza, como por casualidad que se vuelve tan constante que el libro suele iluminarse con estupores: este azar puntual constituye la unidad de sus cimas”<sup>88</sup>, esto es, los símbolos que el canto de las palabras alcanzan espontánea e intuitivamente.

Al proponer que el verbo poético surja desde el pensamiento concreto, previo al raciocinio, pueden confundirse los propósitos de Lavín Cerda: su intención no es ver en el subconsciente –si se considera sinónimo de estado prerracional– un tema, un tópico o un *leitmotiv*, como sí lo considera, por ejemplo, el movimiento surrealista. Su interés guarda relación con la búsqueda de libertad imaginativa que el pensamiento concreto ofrece porque no desarrolla normas ni esquemas, únicamente imágenes ingenuas y particulares capaces de congregar la información de la totalidad, como el símbolo. Lavín Cerda se enfoca en el estado prerracional no como objeto artístico (aunque tampoco lo descarta entre los innumerables temas que aborda), sino como punto de partida del verbo

---

<sup>87</sup> Lida Aronne-Amestoy: “El revés de la palabra: para leer el silencio de Hernán Lavín Cerda” en *Revista Hispánica Moderna* (diciembre 1992) 45:2, p. 334. Según se podrá ver en el presente estudio, el poeta chileno está en búsqueda constante de nuevos procedimientos, la indagación no se detiene con un hallazgo afortunado, continúa con el fin de renovar el discurso constantemente.

<sup>88</sup> Luis Cardoza y Aragón en el prólogo a Hernán Lavín Cerda: *Adiós a las nodrizas o el asombro de vivir (obras casi escogidas)*, México, Conaculta, 1992. El texto está firmado el 7 de diciembre de 1988. Se puede consultar en la página: <http://www.lettras.s5.com/archivolavincerda.htm> [8 de junio de 2008]

literario: no habla sobre el subconsciente sino desde él. Al no regirse por el pensamiento racional, no hay sistema, por lo que no se trata de un idioma que desde el inicio se encuentre a sí mismo y cuyo desarrollo resulte rutinario, en su lugar se debe pensar en un lenguaje que lucha contra sí mismo –en la tensión propia del límite–, “en contra de sus manipulaciones, sus autocensuras, su falta de libertad para imaginar lo supuestamente inimaginable”<sup>89</sup>, y en ese afán por emancipar a la palabra de toda restricción, también se cuida de no limitarse al subconsciente, puesto que el objetivo principal es conseguir una poesía integral, abierta e integradora.

### **1.3.3.-Alquimia verbal, carnaval semántico**

Aunque Lavín Cerda reconoce que escribe en una suerte de raptó o de arrebató desde el subconsciente, en una especie de ensoñación, también confiesa que no llega al fluir de la conciencia propia de la escritura automática, más bien se sitúa en la duermevela con un lenguaje que se mueve en el umbral, ese *limes* que, más que inhibir, abre las puertas para que sueño y vigilia, conciencia y subconciencia convivan libremente, en equilibrio, con el fin de “recuperar las fuerzas internas de esa zona a la cual habitualmente no estamos acostumbrados a convocar, y unir esa zona sombría, aparentemente, con la aparente zona clara de lo consciente”<sup>90</sup>, solamente así, en la integración antes que en la discriminación, se amplían las dimensiones de lo nombrado. Ubicado en el límite, el verbo poético no se restringe al estado prelógico, sino que abarca ambos pensamientos –el concreto y el

---

<sup>89</sup> Hernán Lavín Cerda en entrevista con Miguel Ángel Zapata: “Hernán Lavín Cerda: la apacible violencia de las palabras” en *Inti: Revista de Literatura Hispánica* (1987-1988) 26-27, p. 210.

<sup>90</sup> Hernán Lavín Cerda citado por J. Ann Duncan: “La violación creadora...” *loc. cit.* p. 354.

racional–, de modo que puede hacer consciente lo subconsciente y poner en tela de juicio –con evidencias antes que con abstracciones– las estructuras de la razón como convenciones inamovibles.

Gracias a esta postura en la frontera, se consigue una apertura en todas las direcciones, una iluminación constante y recíproca entre el pensamiento concreto y el racional que permite contemplar los fenómenos de la vida con un espíritu que Lavín Cerda define como “el júbilo de la inocencia, pero una inocencia consciente”<sup>91</sup>: la voz poética se instala en una zona fronteriza desde la cual se puedan ampliar las dimensiones de lo nombrado sin ceñirse a una sola tendencia. La integración de los elementos en ese umbral donde conviven en equilibrio y en igualdad constituye la tercera característica esencial de la poética laviniana, y a la cual Vicente Quirarte denomina como una conjuración continua a Lautréamont, dado que se trata del “encuentro fortuito de materiales que en apariencia no guardan relación entre sí, y por eso crean mundos autónomos y sorprendentes”<sup>92</sup>, mundos imposibles para la convención pero llenos de emotividad.

A diferencia del movimiento surrealista, que vio un modelo en la imagen de Lautréamont (un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de disección), Lavín Cerda no asume la fusión de contrarios de manera dogmática, como un principio o una fórmula para desarrollar un sistema de significaciones, más bien se refiere a una contemplación plurivalente del universo, sin esquemas preconcebidos, puesto que las estructuras racionales le pertenecen al ser humano mientras que “el Universo es el reino de la concordia y la discordia [...] es el único reino abandonado por la monarquía: no hay

---

<sup>91</sup> Hernán Lavín Cerda: *Ensayos... op. cit.* p. 244. Este estado entre la inocencia y la crítica se emparenta con lo que Octavio Paz denomina metaironía: es decir, va más allá de la crítica demolidora de la ironía, en la que se anula la postura del otro. En la metaironía, en cambio, el campo de la crítica incluye al propio hablante, no se impone puesto que el yo está dentro del otro, por lo que la crítica también lo atañe (*vid.* nota 29 del capítulo 5).

<sup>92</sup> Vicente Quirarte: “Decálogo...” *loc. cit.*

monarca que respire, ordene y cante en sus dominios”<sup>93</sup>. La poética laviniana busca destacar las relaciones azarosas de los elementos, para ya no verlos en función de un método que ajuste todo a un esquema sino permitir que se relacionen libremente por diferentes ángulos (sonoros, gráficos, semánticos): ni el triunfo de la razón ni el encumbramiento del subconsciente, se trata de un espacio de convivencia horizontal ilimitada, zona a la que el nuestro poeta se refiere del siguiente modo:

Adelante, señores, están en su casa. No tengan miedo. Esta es la casa del bufón y del monarca, la casa de los espíritus traviesos y melancólicos, la casa de la comedia inconclusa, los juegos diurnos y nocturnos, la casa del humor sin límites, la tragedia inconclusa, la casa del futuro, la piedad, el rito de la sangre, la picardía, el cántico, la música del futuro, la danza eternamente inconclusa, la casa del hechicero y de la mente, la casa umbilical, la más antigua casa del tiempo, la casa del sueño y de todos los tiempos, la casa sin puertas y sin ventanas, todo es aire, todo es fuego, todo es lluvia, todo es luz, la casa de los visitantes<sup>94</sup>.

Instalado en la frontera, y para seguir extendiendo el alcance expresivo de la palabra poética, la obra de Lavín Cerda acepta todas las influencias sin importar su naturaleza, ya que su propósito está en conformar un verbo poético libre, abierto, donde todo quepa y, en consecuencia, todo sea posible, incluso lo impensable. Así opina Rubén Bonifaz Nuño (1923-2013) cuando asegura que en la obra laviniana casi todas las cosas encuentran espacio y no necesariamente en su sitio tradicional porque no cumplen su rol convencional, de modo que los personajes “representan incesantemente sus papeles sin sentido, y aman y matan y comen y se disuelven. Camiones y calles, alas y barcos, intercambian señales incomprensibles. Y las edades, y las miserias obscenas, y las cópulas

---

<sup>93</sup> Hernán Lavín Cerda: *La muerte... op. cit.* p. 57.

<sup>94</sup> Hernán Lavín Cerda: *Historia de aquel verano en Valparaíso*, México-Barcelona, Plaza & Janés, 1998, p. 236. Otro ejemplo de la libertad absoluta –es decir, un universo sin categorías– también se expresa en los siguientes versos: “De pronto nos dicen que ya podemos despertar: / –Nada está prohibido en este reino”, en Hernán Lavín Cerda: *Música... op. cit.* p. 156.

tristes, ilustran las historias de la ciencia y el arte y la filosofía”<sup>95</sup>, puesto que, en ese *limes* abierto e integrador, nada queda prohibido y las relaciones, emancipadas de funcionalidad, desatan la potencia imaginativa del verbo hacia una comunicación libre e integral.

Conviene, por tanto, entender la integración en la poesía de Lavín Cerda como el fomento de un lenguaje carnavalesco, en el sentido que expone Mijaíl Bajtín, una zona limítrofe que representa “el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas”<sup>96</sup>. Dicha manumisión permite que lo profano y lo sagrado, lo real y lo irreal, lo sublime y lo ridículo, la alta y la baja cultura convivan en el mismo terreno y lo fertilicen, ya que todo es posible, con imágenes asombrosas e inusitadas, al mismo tiempo visuales y acústicas, sensoriales y conceptuales, fusión de sonido y de sentido: imágenes creadas a partir de la contradicción o de la reunión de campos aparentemente distantes, de lo grotesco, del absurdo, de la liberación de lo reprimido, de la exteriorización de lo inhibido, de la superación de la autocensura. De modo que la libertad y la igualdad se expresan intrínsecamente, no se piden o se definen, se ejercen.

Con la integración de los elementos en este campo fronterizo, se trata de abrir las puertas expresivas a todo aquello que aporte sentido al verbo y que haya de abolir cualquier intento de petrificación lingüística, para evitar que el discurso sea predecible, absolutista: “sí al sueño en vigilia, sí al absurdo real o aparente, sí al humor sin límites, sí a lo inhabitual, sí a la imaginación libérrima [...] sí al asombro, sí al poder del

---

<sup>95</sup> Rubén Bonifaz Nuño en el prólogo a Hernán Lavín Cerda: *La felicidad y otras provocaciones*, México, UNAM, 1988. También puede consultarse en la página: <http://www.letras.s5.com/archivolavincerda.htm> [8 de junio de 2008]

<sup>96</sup> Mijaíl Bajtín: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Barcelona, Barral Editores, 1971, p. 57. Es imprescindible subrayar el aspecto pasajero que señala el teórico ruso, ya que, gracias a esta característica temporal en que no existen jerarquías ni funciones, se puede hablar de una zona, en verdad, sin sistema. De lo contrario, únicamente se trataría de una subversión de valores absolutos, un nuevo esquema, como lo fundó el surrealismo.

subconsciente vigilado por la conciencia”<sup>97</sup>, puesto que, como en el carnaval, todo se encuentra bajo un espíritu festivo, genésico-apocalíptico (que derriba para renovar más que para destruir), dirigido contra todo intento de edificación con ánimo de superioridad, de asumirse oficial o imponerse como único camino correcto, por ello no falta el humor, como se observa en el siguiente fragmento del poema erótico, en donde inesperadamente surge una imagen que desvanece la solemnidad del texto sin eliminar su sentido:

No me mires  
con esos ojos de pequeño león abandonado en una jaula  
transparente,  
y si al fin tú lo deseas, podemos volver al ciclo  
de la tradición oral, allí donde el Génesis todavía es posible  
gracias al círculo vicioso y virtuoso de Mónica Lewinsky,  
la señorita  
Mónica, yo soy tu Mónica<sup>98</sup>.

En este ejemplo se observa cómo una figura familiar, en tanto que evento mediático y del dominio colectivo, además de fungir como rasgo histórico, entra en convivencia con un discurso erótico cuyo registro lingüístico no guarda relación con el aspecto coloquial y cotidiano que, en cambio, sí posee la imagen de Mónica Lewinsky. Dicha relación provoca que ambos campos se iluminen recíprocamente, dado que ambas fórmulas verbales representan formas diferentes de referirse a lo mismo, sin que una se imponga o anule a la otra, y, mediante el humor que surge a consecuencia de esa presencia imprevista, se amplía la significación del poema. Los esguinces en el texto, las apariciones inesperadas, la desmitificación constante, el juego con elementos insospechados, tienen como objetivo que el discurso no incurra en la institucionalización,

---

<sup>97</sup> Hernán Lavín Cerda: *Las noches...* op. cit. p. 43.

<sup>98</sup> Hernán Lavín Cerda: *La sublime...* op. cit. p. 50. Mónica Lewinsky (San Francisco, 1973) fue becaria en la Casa Blanca entre 1995 y 1996. En 1997 se descubrieron los romances sexuales que mantuvo con el presidente en funciones de Estados Unidos, Bill Clinton (Arkansas, 1946). La prensa ironizó especialmente con el acto de felación que finalmente constituiría la prueba judicial que llevó a Clinton a retractarse y confesar la infidelidad. En 1999, Andrew Morton (también biógrafo de la Princesa Diana de Gales) publicó el libro *Monica's Story*, Michael O'mara Books, Londres, 1999.

no se enarbole como una visión solemne del mundo. El efecto que producen estos juegos, como observa Lida Aronne-Amestoy, es “que el lector no puede percibir el mundo ficticio desde su repertorio familiar –autorizado–, y se ve forzado a una constante corrección de su perspectiva”<sup>99</sup>, puesto que en la poética laviniana se pretende que todo sea nuevo, surja de pronto, haya destelladas de humor en los sitios menos esperados, giros verbales, improvisaciones, trampas idiomáticas y descolocaciones para que el texto no se vuelva automatizado y para que las cosas se perciban desde diferentes ángulos, nunca de modo unívoco sino múltiple y, especialmente, de manera lúdica.

Uno de los recursos más utilizados por Lavín Cerda para evitar la transmisión de la información mediante un discurso dogmático, en tanto que voz didáctica e institucional, es el empleo de los juegos intertextuales. En los textos lavinianos, como se verá en el análisis de los poemarios, se dan cita los registros lingüísticos más variados, las realidades creadas a partir del idioma, las noticias del periódico, las descripciones médicas, las canciones populares, los programas de televisión, las ocurrencias idiomáticas, los lugares comunes, las groserías, los datos enciclopédicos, los modismos, algunos regionalismos, las palabras extranjeras, los neologismos, las citas literarias, los diálogos de películas, la exposición científica de datos. Todo esto, cabe decir, no con el propósito de transformar lo artístico en discurso informativo o persuasivo, sino que es un medio para que el escritor hispanoamericano haga una crítica a la identidad o al sujeto que habla en los poemas. A menudo el sintagma referido o citado no coincide con su autor histórico, al interior del texto laviniano se rompe el vínculo que une lo dicho con el sujeto que se reconoce como su autor-propietario y normalmente se le adjudica a otro nombre, como se aprecia en el siguiente ejemplo:

---

<sup>99</sup> Lida Aronne-Amestoy: “El revés de la palabra...” *loc. cit.* p. 334.

Jesucristo en la cruz, bajo la lluvia y a punto de desencarnar:  
–Si no hago una locura diaria, me vuelvo loco<sup>100</sup>.

En este caso, Lavín Cerda toma una voz que patentó Vicente Huidobro: “si yo no hiciera, al menos una locura por año, me volvería loco”<sup>101</sup>, la parafrasea y la replantea evitando remitir a la fuente original, y, en vez de citar directamente, confiere la autoría (o la responsabilidad de lo dicho) a un personaje a quien no le pertenece, en la vida histórica, la frase. Se trata, en última instancia, como en el ejemplo anterior, de igualar dos imágenes para que se iluminen recíprocamente hasta sugerir que tal vez son únicamente variantes del tema, dos formas de referir lo mismo, dos enunciaciones de un enunciado o, al menos, se trata de abrir el campo de la imaginación, de lo posible y, desde luego, del humor. Como explica Silvia Pratt, la poética laviniana acude a los recursos intertextuales pero “nos los toma del pasado y los vuelve a dejar ahí sin que nada suceda, sino que recurre a ellos y los adapta a la realidad del momento confiriéndoles una re-significación”<sup>102</sup>. En la adaptación, los textos adquieren otra lectura, principalmente porque modifica la percepción de algunos signos culturales ya aceptados en el imaginario colectivo, lo cual colabora a poner en tela de juicio al autor y sus palabras como códigos fijos e inmutables.

Los recursos intertextuales conllevan una crítica al sujeto, a la voz del yo poético que dominaba la escena poética y que, como señala Octavio Paz, comenzó a desaparecer con la poesía de Charles Baudelaire (1821-1867) hasta alcanzar un cierto clímax durante la segunda mitad del siglo XX<sup>103</sup>, principalmente porque los poetas de los años sesenta, al erigirse solo como un medio del idioma, dejaron de considerar su voz como propia y

---

<sup>100</sup> Hernán Lavín Cerda: *Alabanza de aquel vuelo y otras visiones*, México, Aldus, 1996, p. 31.

<sup>101</sup> Vicente Huidobro: *Altazor*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2004, p. 11. En *Cambiar de religión*, capítulo 6, ya aparecen indicios de este juego de la cita apócrifa, fenómeno que se afianzará primero en los libros de prosa narrativa.

<sup>102</sup> Silvia Pratt: “Lavín Cerda y la infinitud de la palabra (*Tal vez un poco de eternidad*)” en *Revista de la Universidad de México* (febrero 2008) 48, p. 89.

<sup>103</sup> Octavio Paz: *Los hijos... op. cit.* p. 223.



la asumieron como la voz del pueblo, la voz de todos y de nadie, por lo que se fragmenta el sujeto poético tradicional, aparecen sujetos que afirman algo, luego se contradicen y desaparecen. El yo se escinde en máscaras, en múltiples personajes, también deja de ser el punto de perspectiva y surgen otros centros o grumos de referencia, incluso al interior de cada poema, que se nutre de diversas voces para conformar una sinfonía coral, en donde el autor pierde la identidad a través de la palabra y, en consecuencia, se reivindica la posición del verbo, puesto que lo importante se ubica en lo dicho y en la manera como se dice, no tanto en el sujeto o institución que lo enuncia, como se ve en el siguiente ejemplo:

¿No sientes el olor silencioso, envolvente y soñoliento, aquel perfume de atenuada blancura y amarillo en el corazón, como dijo Luis Oyarzún en 1961? No importa que no sepas quién fue Oyarzún: lo que importa es descubrir a tiempo el perfume de las acacias<sup>104</sup>.

Como se percibe, al poeta chileno le interesa destacar el sintagma antes que al autor, sin eludirlo pero sin que se enfoque la atención en el sujeto, la concentración fundamental está en que las palabras sean capaces de transferir la información (el aroma) de forma novedosa pero igualmente significativa. Esta crítica a la identidad alcanza al propio poeta chileno, quien no únicamente recurre a yo poéticos que no guardan relación biográfica con él, sino que a menudo entra al juego textual bajo otros nombres, como Cayo Valerio Lavín Cerdus<sup>105</sup>, en clara alusión a Catulo (87-54 a.C.), en un ejercicio similar al de los heterónimos de Fernando Pessoa (1888-1935). Desde esos múltiples desdoblamientos permite que los ecos, las voces y las palabras se manifiesten libremente

---

<sup>104</sup> Hernán Lavín Cerda: *Historia de aquel... op. cit.* p. 263. Luis Oyarzún nació en Santa Cruz en 1920 y murió en Valdivia en 1972. Fue un escritor y catedrático de la Universidad de Chile. Entre sus obras destacan *Las murallas del sueño*, libro de poemas en prosa con el que obtuvo en 1940 el Premio de la Sociedad de Escritores para Poemas Inéditos, *Los días ocultos*, de 1955, libro de narrativa considerada autobiográfica, y *Temas de la cultura chilena*, ensayos publicados en 1967, donde reflexiona sobre tres temas principales: Chile, Hispanoamérica y los escritores chilenos.

<sup>105</sup> Hernán Lavín Cerda: *La sublime... op. cit.* p. 61. (Vid. nota 30 del capítulo 6.)

en función poética, de manera que el yo poético o el sujeto lírico deja de ser el eje alrededor del cual se erige el texto y el verbo, la voz de la tribu, asume de nuevo la función primordial en el poema.

El sujeto lírico también sucumbe a la abolición de las jerarquías y se instala en el umbral carnavalesco, en esa zona limítrofe de libre convivencia en donde el yo (vertical) cede su espacio hegemónico al otro (horizontal). Es por ello que, al no haber tampoco restricciones de identidad, a la poética laviniana acuden todo tipo de personajes, voces, tópicos y estructuras, con el único fin de ampliar el espectro expresivo del verbo mediante la interacción festiva de los elementos, pues, como él mismo afirma, “la pureza de sangre está muy cerca de convertirse en anemia perniciosa. Tanto en la plasma verbal como en la arquitectura de las obras, es preferible, así lo pienso, el cruce múltiple de la sangre y el espíritu”<sup>106</sup>. Como en principio nada queda prohibido, todo tiene espacio y, por esto, resulta difícil ubicar una tendencia temática, pues sus textos lo mismo remiten a los días que pasó Rubén Darío (1867-1916) en el puerto de Valparaíso, a las risas de los sordomudos salmantinos o a los días que pasó en la entonces Checoslovaquia, que hablan sobre el cóccix, las alergias, los antihistamínicos o el fenómeno ovni.

Cuando Lavín Cerda define un tema que pudiera abarcar el total de su obra, a menudo responde que se trata de “la vida transfigurada en lenguaje”<sup>107</sup>, con la amplitud semántica que esta afirmación implica. Dado que todo pertenece a la vida, todo es susceptible de convertirse en materia poética y esto, alcanzar el grado estético, únicamente depende del manejo del lenguaje, por lo que lo dicho adquiere importancia por el modo como se expresa. Ver la vida como *leitmotiv* no equivale al empleo del lenguaje convencional para una representación típica, por el contrario, el reto estético está en presentar las cosas de modo diferente a las habituales para percibir las como por

---

<sup>106</sup> *Ibíd.* p. 7.

<sup>107</sup> Hernán Lavín Cerda en entrevista con Miguel Ángel Zapata: “Hernán Lavín Cerda...” *loc. cit.* p. 207.

primera vez, con asombro, magia, humor y libertad comunicativa, ya que “no se trata de imitar a la naturaleza, como sucede en la idealización clásica, sino de imitar los mecanismos que la naturaleza ofrece en la génesis de su autocreación siempre audaz y milagrosa. Imitar el proceso de gestación de las formas nuevas”<sup>108</sup>, esto es, no insistir en descripciones tradicionales que fomenten lugares comunes y que acoplen los fenómenos del universo a la lógica humana, sino explorar las relaciones azarosas que ocurren cotidianamente en el mundo a través de un verbo poético natural que permita la convivencia sin restricciones, un idioma festivo, espontáneo, lúdico, con un ritmo capaz de pensar mientras canta y de provocar emotivamente la reflexión con imágenes concretas.

Temáticamente la obra laviniana resulta variada y solamente posible de resumir, en efecto, con el amplísimo término «vida», puesto que, como se ha estudiado en este apartado, a Lavín Cerda le interesa no un tema que mediante las palabras pueda ser expresado, sino explorar la capacidad del lenguaje poético por nombrar de nuevo los fenómenos de la vida, con el objetivo de “ver con mayor claridad la maravilla de lo que realmente es, y de lo que podría ser, en lugar de aceptar y etiquetar pasivamente todo, al grado de ya no ver nada tal como es, sino como hemos decidido que es. Nos permite traer a nuestras vidas la excitación y la novedad de la infancia”<sup>109</sup>, esa capacidad para jugar libremente con las palabras y los temas, para ver las cosas sin contaminaciones contextuales y sin censuras.

Este ímpetu por la libertad comunicativa no se detiene ni en el registro lingüístico ni en los tópicos, también alcanza las estructuras. Vicente Quirarte señala esta ausencia de esquematización tradicional en la obra laviniana: destaca una literatura en que la poesía –entendida como *poesis*, creación, idioma en función estética– traspasa todos los géneros

---

<sup>108</sup> Hernán Lavín Cerda: *Las noches... op. cit.* pp. 32-33.

<sup>109</sup> J. Ann Duncan: “La violación creadora...” *loc. cit.* p. 354.

y que, en consecuencia, genera una escritura que propone eliminar “del diccionario y de la memoria colectiva las palabras anécdota, trama, personajes, y todo el demás instrumental quirúrgico que la enseñanza media forja para que odiemos a la literatura”<sup>110</sup>. Es decir, Lavín Cerda se expresa libremente sin preocuparse por escribir de acuerdo con los cánones o las leyes literarias establecidas. A pesar de que incursiona en la mayoría de géneros, desde microrrelatos hasta novelas, pasando por ensayos, cuentos y, desde luego, poesía, permite que el verbo vaya construyendo anécdotas, personajes e imágenes sin ceñirse demasiado a las estructuras convencionales, de modo que los géneros también entran en contacto y se retroalimentan: narración y poesía conforman un discurso híbrido, como el siguiente fragmento del cuento breve intitulado “El azar de la genética”:

Metabólicamente hablando, somos tráfugas a partir del origen; diríase que hay un deslizamiento genético: las células experimentan un cambio, sin fin, en la información que las instruye o condiciona. No todo es inalterable en este campo; turistas de nuestra idiosincrasia, vamos de un punto a otro sin mucha precisión: el viaje constituye una mayor experiencia celular, así como un envejecimiento inevitable. No conocemos a nadie que se mantenga fiel al modelo cromosómico del primer día, a pesar de que los genetistas afirman lo contrario. El mendelismo es verificable, sin duda, pero puede haber un margen de error en su despliegue; no hay cadenas incólumes y Mendel también podría convertirse en un personaje simbólico, una ficción cinética<sup>111</sup>.

Como se puede ver, se trata de un cuento donde prima la digresión, donde no existe la contundencia anecdótica propia de los relatos breves y donde la reflexión del narrador (una reflexión marcada por el verbo) constituye la acción principal, por una parte, y, por otra, es un texto donde conviven, al menos, dos registros: el científico y el literario, que se reúnen para iluminarse recíprocamente y, en dicho diálogo, se pueden

---

<sup>110</sup> Vicente Quirarte: “Decálogo...” *loc. cit.*

<sup>111</sup> Juan Armando Epple (ed.): *Brevísima relación del cuento breve de Chile*, Santiago de Chile, LAR, 1989, p. 59.

contemplar, estilizadas con humor, las imágenes de ambas convenciones lingüísticas. Como ya se ha dicho, “la única fuerza en verdad creadora se ha convertido en palabras [...] Personajes y acción se construyen por completo mediante el lenguaje [...] El lenguaje no es simplemente el instrumento empleado para transmitir cierta información; es un fin en sí”<sup>112</sup>, aunque sin referirse a sí mismo como tema (no es un metalenguaje), sino que habla de su capacidad creadora ejemplificándola, no mencionándola. Se trata de un idioma que busca ser nuevo para seguir siendo significativo, y en su propósito por extender el espectro comunicativo de la palabra en función poética, al no ceñirse a esquemas tradicionales, se amplían los límites no solo temáticos o lingüísticos sino también estructurales de los géneros literarios, siempre a partir del verbo.

La poética global de Lavín Cerda, en resumen, tiene tres características principales: a) centra su atención en el lenguaje para liberarlo de las ataduras racionales que limitan la palabra al significado. El propósito fundamental es ampliar las dimensiones de lo nombrado –y, en consecuencia, aumentar el espectro receptivo del lector–, que sea también por la musicalidad, el ritmo, el aspecto gráfico, la articulación, la combinación morfosintáctica, y no exclusivamente por el concepto, como el verbo transmita la experiencia artística. Se trata del “desafío de lo verbal como incremento de comunicación e identificación con la vida”<sup>113</sup>, ya que, en ese intento por que la palabra libere su potencia fónica, gráfica, semántica, se pretende que el idioma consiga generar imágenes nuevas pero sin construir un discurso solipsista. b) Al derribar las fronteras que limitan la palabra a una sola vía para transmitir y adquirir conocimiento, la semántica, se busca que el verbo poético surja desde el subconsciente para formar imágenes concretas y perceptibles como los símbolos (y no abstractas como los conceptos). Lavín Cerda quiere hacer más

---

<sup>112</sup> J. Ann Duncan: “La violación creadora...” *loc. cit.* p. 357.

<sup>113</sup> Sergio Monsalvo: “El humor en las visiones de Hernán Lavín Cerda” en *Inti: Revista de Literatura Hispánica* (1989) 29-30, p. 192.

significativo el verbo poético, por lo que no se restringe al campo onírico sino que va en busca de una literatura libre e integral, en tanto que debe haber “sonido, ritmo y sentido [para crear] imágenes de esgrimista y de levantador de pesas, combinaciones lingüísticas de estirpe conceptual y sensorial, un poco de desvarío –allí donde se precisa– y otro poco de coherencia”<sup>114</sup>. c) Para conseguir ese equilibrio entre lo consciente y lo subconsciente, la poética laviniana se ubica en el umbral carnavalesco donde se han de abolir jerarquías y estructuras lógicas para permitir todo tipo de relaciones que aumenten la capacidad expresiva de la palabra poética.

En esta zona limítrofe existe un espíritu festivo, reunión de elementos distantes que fomentan el humor, máscaras y desdoblamientos, voces, registros lingüísticos que favorecen juegos intertextuales, personajes y tópicos de las más diversas naturalezas. Casi todo encuentra espacio en el universo laviniano porque para el poeta chileno la categoría estética se alcanza a través del manejo del idioma. Por esto, más allá de temas o de géneros, su obra se enfoca en crear un lenguaje novedoso, lúdico, rítmico, musical, pensante, en lucha constante contra la autocensura y los límites que impone el pensamiento racional.

En consecuencia, “participar de su carnaval de signos importa readaptar nuestra percepción como en el koan del Zen. Al vaciarnos del discurso político y literario que nos pre-texta (nuestra enciclopedia), nos pone fuera de su control y nos incita a la lectura crítica”<sup>115</sup>, puesto que se gesta un discurso poético donde lo más importante se encuentra justamente en el lenguaje, en la voz, en el modo como se nombran las cosas, un verbo que se forma desde diferentes ángulos para que todo aparezca de modo sorpresivo, inesperado, siempre con humor para eliminar jerarquías solemnes y en constante renovación de los límites para que no se cierren las puertas a otras posibilidades

---

<sup>114</sup> Hernán Lavín Cerda: *Ensayos... op. cit.* p. 295.

<sup>115</sup> Lida Aronne-Amestoy: “El revés de la palabra...” *loc. cit.* p. 338.

comunicativas. En el análisis a los poemarios se verá cómo se fueron gestando estos elementos y cómo otros entraron a la obra laviniana únicamente por el contexto pero que no significaron más que caminos para encontrar su propia voz.





## Capítulo 2. *La altura desprendida*: intimismo subjetivo y nostalgia del mundo natural

La verdadera historia del hombre  
es la de sus imágenes.  
*Octavio Paz*

*La altura desprendida* (Editorial Alfa, 1962) representa, desde el título, una declaración de principios poéticos<sup>1</sup>. El vocablo *altura* está en sinonimia con «poesía» y «poeta». Se trata de una metáfora que dicta un valor común de la época: la poesía pierde su estatus inalcanzable para el público popular y la figura del poeta desciende también de su sitio exclusivo y privilegiado. Por un lado, la poesía abre su espectro expresivo (en forma y fondo), se despoja, en ese sentido, de su posición, pero sigue siendo algo mayor: la altura baja sin eliminar sus atributos. Los temas dejan de ser poéticos *a priori*, el verso ya no se ciñe a una métrica predeterminada, el lirismo pasa de ser una expresión sentimental a una reflexión (sociológica, filosófica) y el registro del idioma se vacía de figuras retóricas y de su tono profético, oracular, de verdades absolutas. Se permite la entrada de giros coloquiales y temas cotidianos de aparente intrascendencia filosófica o moral. La urgencia histórica de los movimientos utópicos insta a los artistas a asumir un rol protagonista en sus textos, esto es, que el discurso poético deje entrar características de discursos informativos y persuasivos, casi siempre con un fin ideológico y político.

---

<sup>1</sup> Una declaración no premeditada sino producto del pensamiento global de la época, es decir, responde a una cosmovisión de los años sesenta antes que a una hoja de ruta estudiada. Tras ver publicados los primeros poemas en la revista *Ultramar*, Lavín Cerda confiesa: “empecé a escribir como loco y me dio cierta seguridad, y uno o dos años después yo ya tenía un libro armado, es una autoedición titulada *La altura desprendida*”, citado en Redacción: “Nueva edición de Hernán Lavín” en *El sol de México*, 16 de mayo de 2011. Se puede consultar en la página: <http://www.oem.com.mx/elsoldemexico/notas/n2079415.html> [16 de agosto de 2012]

Por otra parte, el poeta como personaje social baja de la categoría aristócrata y burguesa hasta el nivel de los marginados: obreros, campesinos, estudiantes, parados, pues la conciencia de clase es una de las características de los artistas de los años sesenta. Las vanguardias históricas, que surgieron entre las guerras mundiales, ya habían marcado distancia con respecto al gusto burgués, pero fue a partir de la Guerra Fría cuando los artistas asumieron activamente la desmitificación de su figura, sobre todo porque la crítica a la burguesía ya no era solo en el aspecto estético, sino que se había ampliado a las luchas sociales. La mayoría de los poetas se sumaron a las protestas políticas y, para no usar el mismo lenguaje de aquellos que consideraban los causantes de los problemas socioeconómicos, decidieron apostar por una estética popular: desarticular el concepto de belleza, las formas aceptadas, los temas y los registros lingüísticos. De este modo, lo popular sustituyó a lo culto, lo coloquial a lo académico y la palabra hablada a la palabra que cantaba<sup>2</sup>.

En este primer poemario se aprecia esto: un idioma que temáticamente recurre a cosas de la vida cotidiana para hacer poesía –*lluvia, paraguas, trompo*– con un registro lleno de palabras comunes –vocablos mayormente tomados del campo semántico de la naturaleza– y un sujeto lírico que no solo habla desde lo cotidiano para anunciar cosas mínimas y de aparente intrascendencia, sino que deja su espacio de enunciación para que aparezcan voces externas, voces plurales. Es decir: la horizontalidad de la utopía queda representada en *La altura desprendida* por temas de la realidad inmediata y el desvanecimiento del yo, que baja de su púlpito enunciativo y permite la incorporación de

---

<sup>2</sup> Cfr. Samuel Gordon: “Los poetas ya no cantan ahora hablan (aproximaciones a la poesía de José Emilio Pacheco)” en *Revista Iberoamericana* (enero-marzo 1990) 150, pp. 255-266. Gordon recalca el giro que un grupo de poetas latinoamericanos dieron al tono grandilocuente del lirismo y su vuelta a la sencillez en la expresión ante un hartazgo del hermetismo y la experimentación vanguardista. La palabra poética, en cierto modo, perdió la musicalidad y se nutrió del lenguaje llano, social, y con él los poetas comenzaron a trabajar imágenes poéticas que reflejaran el estado de las cosas sociales, visibles e históricas, no tanto los sentimientos, emociones o diatribas íntimas. Entre los tópicos que con mayor frecuencia exploran está el desgaste, la destrucción, la ausencia de heroísmos (lo épico) y la afirmación de lo banal, lo fútil y los detalles de lo cotidiano.

otros sujetos y voces ajenas. No obstante lo anterior, en la sintaxis aún hay tensión entre la constante presencia de adjetivos propia del lirismo y un intento de ser claro en la enunciación aunque el enunciado no remita a estados referenciales inmediatos (no se observa un coloquialismo pleno y sí, en cambio, hay cierta influencia de la lírica modernista). Asimismo y, en concordancia con la intención laviniana de fomentar un verbo concreto, perceptible por lo sensorial más que comprensible desde lo racional, en el poemario se nota la importancia de alcanzar la imagen<sup>3</sup>, tanto en el plano visual o gráfico (la distribución de los versos en la hoja en blanco) como en el nivel semántico (la construcción de metáforas mediante complementos adnominales).

Antes de iniciar el análisis de estas particularidades, conviene hacer un par de acotaciones sobre por qué los poetas de los sesenta, en un principio, como en este caso, no ven en lo urbano, en la modernidad, en lo social (y en sus registros lingüísticos) un objeto de interés poético. A los poetas de la generación del 60 se les ha criticado por estar alejados de la moda y no haber dejado constancia en su poesía de los fenómenos sociales, políticos y culturales de la época. La mayoría de los poemas de *La altura desprendida* justifica este juicio en cuanto a registro léxico y tal vez en los mecanismos para alcanzar la imagen poética, pero no tanto en lo concerniente a la temática, como se verá a continuación (y como los demás poemarios lo demuestran ya completamente). Es necesario aclarar y recordar la razón por la cual los poetas jóvenes mantienen cierta distancia tanto con el realismo social como con las experimentaciones de llamada segunda vanguardia.

---

<sup>3</sup> Imagen entendida como la define Shklovski: un medio de refuerzo de una impresión y de creación de una impresión máxima, en oposición con la imagen prosaica, que busca abstraer información y reducirla al concepto. La poética, por su parte, es lo contrario a la economía de la lengua natural, no busca simplificar, sino amplificar la expresión y su efecto. Cfr. Viktor Shklovski: "El arte como artificio" en Tzvetan Todorov (comp.): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 2010, pp. 80-83.

Es verdad, como algunos críticos afirman (*vid.* nota 60 del capítulo 1), que los jóvenes poetas intentaron desligarse de la poesía social o comprometida. Sin embargo, su distancia no tiene que ver tanto con un desacuerdo político o ideológico –su apoyo al proyecto allendista terminó en el exilio y la censura–, sino con una postura estética. Los poetas del 60 se asumían como herederos naturales de las generaciones literarias del país, por lo que entraron en dinámicas que ya se habían originado entre grupos chilenos. Por ejemplo, participaron directamente en el debate entre los poetas de la claridad (Parra, Oyarzún), que defendían sencillez sintáctica y semántica, y los poetas surrealistas (la Mandrágora), que abogaban por la experimentación como expresión renovadora. Óscar Galindo concluye que “la culminación de esta ruptura fue impulsada fundamentalmente por los poetas del 50. Con las diferencias del caso, Lihn, Uribe Arce, Arteche o Teillier – estos dos últimos muy lejanos a la sensibilidad de la vanguardia– forman parte de este nuevo horizonte en su alegato tanto contra la poesía «surrealizante» como contra la poesía social”<sup>4</sup>. Es decir, los poetas del 50 aparecen como una tercera opción que mestizara las oposiciones en vez de radicalizarlas. Los jóvenes del 60, cuando se reúnen en 1965 en la ciudad de Valdivia para rendir homenaje a sus maestros de la promoción anterior, toman el relevo poético y continúan con la especie de ruptura contra esas dos tendencias de la época, no como un programa o un manual de procedimientos, sino como una convicción de que lo artístico viene del manejo del lenguaje y no del mundo real (en contra del realismo social). Así, su principal preocupación se centrará en el idioma, en sus mecanismos de expresión y comunicación (en contra del solipsismo de la experimentación neovanguardista), sin perder el espíritu libre con el que nacieron literariamente, como se pudo apreciar en el capítulo anterior.

---

<sup>4</sup> Óscar Galindo: “Neomanierismo, minimalismo y neobarroco en la poesía chilena contemporánea” en *Estudios Filológicos* (septiembre 2005) 40, pp. 79-94. Se puede consultar en la página: <http://ref.scielo.org/fs52kz> [12 de abril de 2014]

Para Lavín Cerda, también, el arte nace del lenguaje, por tanto, se ocupa del manejo del idioma. Como es consciente de que la función primordial de todo lenguaje es comunicar, su propósito poético se enfoca en ampliar esa comunicación, potenciarla estéticamente, en vez de restringirla a lo social –como panfleto– o a lo intelectualmente aceptado por las neovanguardias (de ahí que aparezcan algunos poemas sobre poesía, esto es, la metapoesía que permite reflexionar sobre el propio texto, su función social y la postura del poeta ante el amasijo verbal durante la creación literaria). Los primeros poemarios de los años sesenta, como lo ejemplifica claramente *La altura desprendida*, exponen una “sensibilidad personal y derrotista, casi fatalista incluso, en la línea de una sensibilidad que recuerda la de Jorge Teillier en su rechazo radical a la modernidad (representada en la imagen de la ciudad)”<sup>5</sup>. En el caso de Lavín Cerda esto es aún más evidente dada la cercanía personal con Teillier, a quien consideraba el hermano mayor y de quien recuerda estas ideas que asimiló a su propia labor poética:

El poeta es el guardián del mito y de la imagen hasta que lleguen tiempos mejores [...] Yo sé muy bien que la infancia es un estado que debemos alcanzar, una recreación de los sentidos para recibir limpiamente la «admiración ante las maravillas del mundo». Nostalgia sí, pero del futuro de lo que no nos ha pasado, pero debiera habernos pasarnos [...] Lo importante en poesía no es el lado puramente estético, sino la poesía como creación del mito, y de un espacio y tiempo que trasciendan lo cotidiano, utilizando muchas veces lo cotidiano<sup>6</sup>.

Nótese la importancia que se da a elementos como el mito y la imagen (depositarios de una información cultural), la infancia (inocencia para percibir el mundo como por primera vez, aquí, aunque en otros libros esa inocencia se utilizará para

---

<sup>5</sup> Sergio Mansilla Torres: “Lírica chilena de fin de siglo: la «revolución neoliberal» y su representación poética en la poesía post Neruda” en *L’Ordinaire Latino Américain* (2003) 194, pp. 33-40. Se puede consultar en: [http://sergiomansilla.com/revista/poeta/ensayos/articulo\\_82.shtml](http://sergiomansilla.com/revista/poeta/ensayos/articulo_82.shtml) [2 de abril de 2014]

<sup>6</sup> Hernán Lavín Cerda: *Las noches del calígrafo*, México, Conaculta, 2002, p. 309. En conversaciones con Lavín Cerda, el poeta ha contado sobre el don de la memoria que poseía Teillier –era capaz de recordar párrafos enteros con tan solo dar una ojeada– y el problema de alcoholismo que finalmente le causó la muerte en 1996. Cuando Lavín Cerda le enseñó el manuscrito de *La altura desprendida*, Teillier fue quien lo acompañó a la imprenta de los hermanos Arancibia para que publicara el libro bajo el sello editorial Alfa.

acometer una crítica social desde el humor), los sentidos (otra vez, para contemplar el universo en todo su esplendor, sin contaminaciones racionales), la nostalgia (implícitamente está el pasado, al cual acude nuestro poeta para recuperar mecanismos y así construir un nuevo presente a través de una diferente forma de representación de lo real). En mayor o en menor medida, la presencia de estos elementos es patente en este poemario –y, sin duda, en los demás libros–, sobre todo por el recurrente uso de vocablos relacionados con la naturaleza, que simboliza el mundo perdido, el espacio mítico de la infancia representado en la casa y el lugar idealizado del pueblo, de la verdadera patria, ya que hablar de los fenómenos naturales implica la abolición del tiempo histórico, es salir del registro (o la crónica) sociológica e instalar el discurso en un año cero, eterno en su repetición. Además, como se verá, Lavín Cerda asume que se puede hablar de lo cotidiano si la intención final es trascender esa representación de lo real para instalarse en otro universo, donde la imagen poética multiplique su espectro metafórico. En la evocación a la naturaleza está la distancia hacia la ciudad: la antigua dualidad villa-corte adquiere en este poemario un matiz melancólico por el mundo natural –una especie de sentimiento de exilio del Paraíso–, así como también representa una solución poética a los problemas sociales de la época sin caer ni en la incomunicación de la poesía experimental ni en la poesía política que comenzaba a gestarse.

De acuerdo con lo estudiado en el apartado dedicado a la biografía de Lavín Cerda, es a partir de los años cincuenta cuando se configura el espacio ciudadano en Santiago de Chile. La tercera parte de su población ha llegado de zonas rurales, por lo que en la obra laviniana aún no se percibe completamente la crítica al consumismo de la modernidad ni la necesidad social de transformar políticamente las relaciones sociales. Hay, sí, una representación de la utopía mediante el mundo de la naturaleza y el tiempo mítico para solventar ese vacío insinuado del espacio ciudadano, siempre desde una mirada íntima con

respecto a experiencias personales de la vida cotidiana y siempre en un afán de “avanzar del reconocimiento a la visión, del referente a la visión, de lo verificable a la visión”<sup>7</sup>, hasta alcanzar la imagen poética, verdadera preocupación del poeta chileno.

En este primer libro de Lavín Cerda, en efecto, se “exacerba el abandono de los grandes proyectos de la poesía de principios de siglo para acercarse a un minimalismo cotidiano y a un intimismo subjetivo”<sup>8</sup>, es decir, se privilegia el verso corto, la oración contundente en su claridad y los textos breves, además de que se recurre a temas de la vida cotidiana –no urbana sino personal– para construir poemas que buscan presentar una breve anécdota a través de imágenes. Se trata de un volumen que remite a la naturaleza (de ello dan cuenta los sustantivos) para construir soluciones a las inquietudes sociales en un plano estético (las imágenes poéticas a través de complementos adnominales). Aunque en *La altura desprendida* Lavín Cerda se propone hablar de cosas de la vida contingente (veinte de veintinueve poemas tienen esta temática), lo hace con un registro que busca desligarse tanto del lirismo que representan los «cuatro poetas del apocalipsis» como del registro conversacional de los poetas de la claridad. Tampoco se suma totalmente a las voces latinoamericanas de compromiso social –por ejemplo, la poesía religiosa y marxista de Ernesto Cardenal (1925)–. En este sentido, la poesía laviniana está “en la búsqueda de un *cómo* decir en poesía a través de la ampliación de la palabra hacia otros códigos estéticos como la visualidad y lo sonoro”<sup>9</sup>. Si bien María Inés Zaldívar se refiere al recurso multidisciplinario para realizar *performance* o puestas en escena combinando poesía, música y artes visuales, en esencia Lavín Cerda quiere conseguir ese despliegue

---

<sup>7</sup> Hernán Lavín Cerda: *Esplendor del árbol de la memoria*, México, UACM, 2005, p. 338. Como se verá a lo largo de este estudio, la búsqueda de la imagen es una de las principales preocupaciones del poeta chileno, por lo que algunos de sus procedimientos creativos están en función de ese hallazgo.

<sup>8</sup> Óscar Galindo: “Neomanierismo...” *loc. cit.* En este poemario se aprecia más el intimismo, mientras que el minimalismo aparece con más claridad en los siguientes poemarios, principalmente en *Ka enloquece en una tumba de oro y el toqui está envuelto en llamas* (1968).

<sup>9</sup> María Inés Zaldívar: “El contexto de Guillermo Deisler en Chile y la generación del 60” en *Taller de Letras* (2007) 41, p. 111.

sensorial a partir del verbo escrito (aquí lo hará mediante la disposición gráfica de los versos y la configuración de imágenes poéticas con ayuda de complementos adnominales)<sup>10</sup>.

El propósito de Lavín Cerda, entonces, es nombrar las cosas de otro modo, a partir de comparaciones y metáforas primordialmente, y con el objetivo fundamental de hacer sensible el lenguaje, de manera que la palabra se perciba como forma y sonido, es decir, como palabra y no únicamente como sustituto del objeto que parece referir. La palabra se presenta en una tensión donde está y no está en lugar del objeto que nombra, así estimula la contemplación antes que la intelectualización, y se fomenta la desautomatización del idioma para favorecer la percepción. A diferencia de la lengua natural, la poesía, como sistema modelizador secundario, trasciende la lengua-código y se convierte en información bidireccional (ya no únicamente en vehículo de transferencia de datos): un flujo se dirige a la razón (el conocimiento, el significado, el concepto, la idea) y otro eje se proyecta sobre lo sensorial (el sonido, la grafía, la musicalidad, el asombro de lo inesperado). En palabras del propio Lavín Cerda:

Es conveniente acentuar la dificultad, como sugería Viktor Sklovski, y la duración de la percepción mediante el oscurecimiento de la forma o, al menos, intentando conquistar campos combinatorios inaugurales o imprevisibles dentro del tejido de la obra. Digámoslo con otras palabras: hay que dar origen a una atmósfera fecunda por su extrañamiento alrededor de los objetos representados, a fin de que ellos aparezcan en un contexto inhabitual, lo que implica una infracción al código de la lengua práctica y un desplazamiento semántico. Ya en 1928, Roman Jakobson señalaba: «La poesía nos protege de la automatización, de la herrumbre que amenaza nuestra fórmula de amor y de odio, de rebelión y de conciliación»<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Solamente en *Ka enloquece en una tumba de oro y el Toqui está envuelto en llamas* (1968) Lavín Cerda une sus textos a los grabados de Guillermo Deisler para ofrecer un libro que mezcla lo poético con lo visual.

<sup>11</sup> Hernán Lavín Cerda: *Esplendor... op. cit.* p. 339.



En efecto, el poeta chileno parte de una visión que puede basarse en la premisa de Lautréamont –el encuentro fortuito entre la máquina de coser y el paraguas sobre una mesa de disección– y que busca la combinación de vocablos de campos semánticos convencionalmente alejados para establecer “relaciones inusuales a partir de lo sólito [...] La palabra no entendida como un simple intermediario entre nosotros y las cosas, sino más bien el verbo autónomo”<sup>12</sup>, es decir, el término que se acerca a otros por su sonido, su grafía y su impredecibilidad semántica. De esta forma, se consigue crear una imagen poética que va más allá de la metáfora, esto significa que su referente es con frecuencia indefinido, hueco o, como escribió Eleazar Huerta en una de las reseñas que se hizo sobre el libro, “el poeta convierte en símbolos de la nada los hechos cotidianos”<sup>13</sup>. En cierto modo, queda susceptible a la decodificación por parte del lector, salvo los casos en donde la metáfora remite con alguna claridad su significado –y que se verán con detenimiento en las siguientes páginas–, en otros momentos el juego lingüístico crea una imagen pero sin un contenido predeterminado o definido de antemano. Como explica Roman Jakobson, en el acto comunicativo “se emplean de hecho no uno, sino dos códigos: uno que codifica y otro que decodifica”<sup>14</sup>, lo que permite tantas lecturas como lectores existan. Sin embargo, y a pesar de la apertura interpretativa, las relaciones internas van creando el esquema contextual del universo del poemario, por lo que a partir de los mecanismos recurrentes de codificación es posible un acercamiento a la decodificación.

---

<sup>12</sup> *Ibíd.* pp. 330-331.

<sup>13</sup> Eleazar Huerta: “Alud, remolino (Hernán Lavín Cerda. La altura desprendida. Editorial Alfa. Santiago)” en el periódico *Las Últimas Noticias*, 6 de octubre de 1962. Se puede consultar en la página: [http://www.sicpoesiachilena.cl/docs/critica\\_detalle.php?critica\\_id=1908](http://www.sicpoesiachilena.cl/docs/critica_detalle.php?critica_id=1908) [3 de abril de 2013]

<sup>14</sup> Citado en Yuri M. Lotman: *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1988, p. 25.

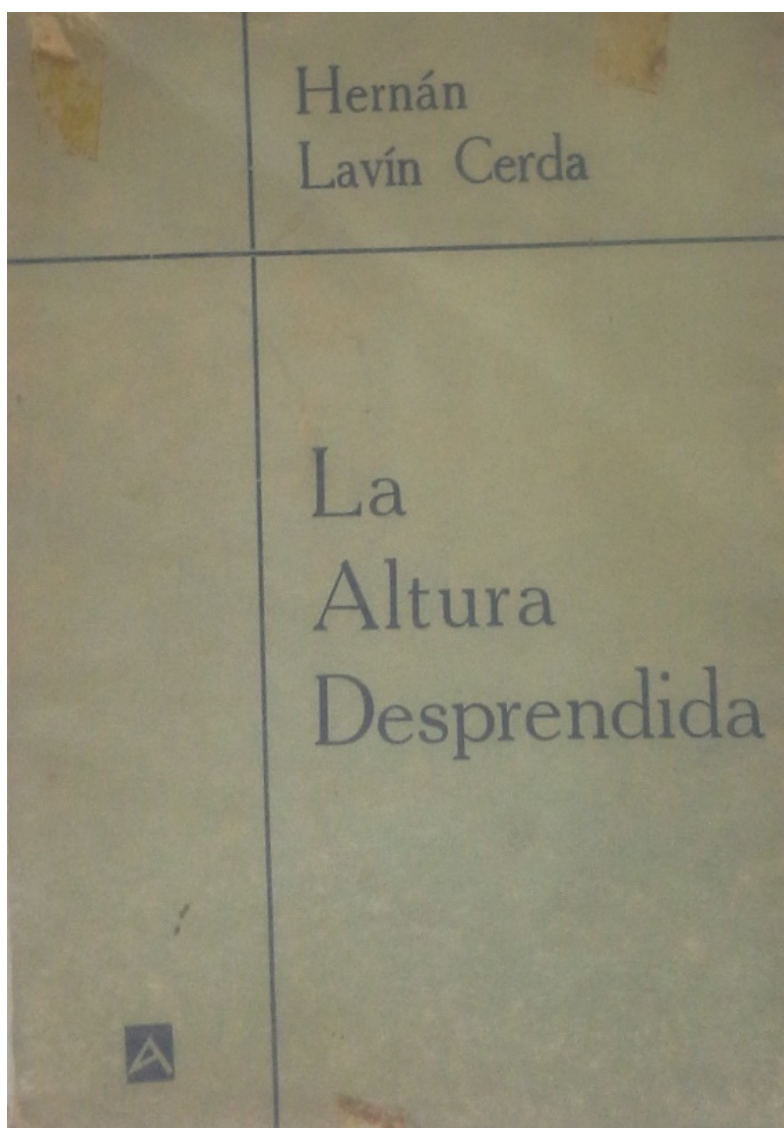


Imagen 2. Portada de *La altura desprendida* (1962).

## 2.1.- La versificación y la silueta del poema en la página

Tranquila en las formas  
e inquieta en el fondo.  
*Luz Sánchez-Mellado*

Como se ha visto hasta aquí, el poeta chileno, en concordancia con su época y sus convicciones estéticas, busca la claridad para alcanzar la comunicación con la gente de la clase media y, al mismo tiempo, pretende que el verbo poético no caiga en un nivel estrictamente vehicular, referencial, sino que siga siendo una palabra de *altura* pero desde lo cotidiano y lo común, una palabra capaz de ampliar el espectro comunicativo. En este poemario, el poeta chileno soluciona esta tensión distinguiendo forma y procedimiento, de manera que todos los aspectos de presentación formal –analizados en este apartado– mantienen la tradición y se ciñen a las reglas de convención de la lengua natural. Como explica Lotman, “todas las revueltas artísticas contra el tipo inicial se desarrollan bajo el lema de la lucha por la «naturalidad» y «sencillez», contra las limitaciones molestas y «artificiales» del periodo anterior”<sup>15</sup>. En el caso de Lavín Cerda, esta simplificación busca volver a la convención con el uso adecuado de los signos de puntuación y la presentación del verso con una idea completa, en una columna secuencial, sin espacios en blanco ni distribución de palabras en la página.

A lo largo del poemario se respeta la norma en el uso de signos de puntuación con excepción del poema titulado “Ofrenda” (25-26)<sup>16</sup>, en el que solo aparecen significativamente guiones de diálogo y comillas para introducir otra voz, pero se prescinde de puntos y comas. Pese a esto, los versos cortos y la claridad morfosintáctica permiten comprender el sentido, por lo que no representan ruido en el canal comunicativo.

---

<sup>15</sup> Yuri M. Lotman: *Estructura... op. cit.* p. 130.

<sup>16</sup> Entre paréntesis se cita la página que aparece en el texto original y que se ha respetado en la transcripción del poemario en el apéndice.

Su ausencia, por tanto, más que oscurecer el mensaje colabora a la transformación del espacio físico (de la hoja en blanco) en el espacio mítico al que se refiere. Incluso se usa la palabra *Vino* así, con mayúscula inicial, como nombre propio, en un afán por connotar un estado anterior o superior al del vino como bebida histórica<sup>17</sup>. Se trata de palabras sueltas que aparecen en la página y que, al ser introducidas por marcas tipográficas, se deduce que son voces externas al sujeto lírico, como se observa en el siguiente fragmento:

Sintió en ellos  
que ardía  
un hilo de fuego

–Tu boca

–“Sí, mi boca”

Y cayó  
en la tierra  
un hilo de Vino  
(26)

El poema refiere el encuentro de Jesucristo –el *Ausente*– con su imagen, en lo que se infiere ser un crucifijo. El diálogo que se establece ocurre entre ambos: el sujeto y su desdoblamiento. Es significativo este poema por dos motivos, primero porque es el único texto en el que no se emplean signos de puntuación –la excepción adquiere sentido–, y segundo porque marca el inicio de una preocupación recurrente en Lavín Cerda: más que una crítica a la religión, católica en este caso, es un cuestionamiento a la iglesia como institución social y su influencia política. Esto explica también el desafío de la ausencia de puntuación, una forma de denunciar la distancia entre la imagen (el culto, las normas, las tradiciones) y su relación con el origen, el discurso fraternal y solidario, propio de la

---

<sup>17</sup> Lo que aquí aparece como una excepción, en *La conspiración* (1971) se emplea como tendencia: la inicial mayúscula de sustantivos para volverlos nombres propios y que, por ese simple hecho, provocan una nueva lectura enfocada en lo mítico y en lo pagano.

utopía y que en los años sesenta se relacionaba con las palabras de Jesucristo<sup>18</sup>. En este sentido, se equipara lo ortodoxo de la religión a las reglas de puntuación, en una forma de hacer implícita una crítica que también está explícita en el desarrollo temático del poema.

En cuanto a la versificación, *La altura desprendida* está conformado por versos de métrica libre. Todos los poemas forman columnas uniformes que inician en el margen izquierdo de la página, al modo tradicional, no hay espacios en blanco entre palabras en el verso, ni versos que inicien después de un blanco. El juego espacial de la página se produce a partir de la columna, acortando o aumentando la medida del verso para formar fronteras imaginarias entre silencios y palabras, siluetas que casi siempre tienen que ver con la noción semántica del texto. Lo que determina la métrica son dos factores: la clave de lectura (encabalgamientos y cortes de verso) y el aspecto gráfico, como se verá enseguida.

Las formas métricas tradicionales –a partir de octosílabos y endecasílabos, principalmente<sup>19</sup>– se perciben como una imposición, un desgastamiento o una artificialidad, y Lavín Cerda concibe que el verso libre sigue siendo un elemento de libertad creativa que afianza la comunicación artística, así que lo asume y lo fomenta<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> Hay que recordar que en enero de 1959 el papa Juan XXIII anuncia el Concilio Vaticano II con el fin de establecer nuevas directrices para la iglesia católica que respondieran a las necesidades sociales. Ya en Francia y Alemania la teología católica había iniciado un proceso de cambio en cuanto a la función de la religión en esos países (basada en ese planteamiento, surgió la Teoría de la Liberación, una visión social que liga lo religioso, lo espiritual, con el devenir histórico para salvar al hombre). Véase Sergio Silva: “La Teología de la Liberación” en *Teología y vida* (2009) 50:1-2, p. 94. Se puede consultar en la página: <http://ref.scielo.org/x23pnd> [16 de diciembre de 2014]

<sup>19</sup> Tomás Navarro Tomás recoge ejemplos de la renovación que los poetas hispanoamericanos de la primera mitad del siglo XX hicieron sobre los metros tradicionales. Menciona, por ejemplo, los sonetos de Rafael Alberti (1902), las redondillas de César Vallejo (1892) y los romances de Federico García Lorca (1898), y deja entrever la decadencia de esta tradición en favor del versolibrismo a partir de los años cincuenta. Revísese T. Navarro Tomás: *Métrica española*, Barcelona, Editorial Labor, 1991, pp. 471-480.

<sup>20</sup> La poesía de Lavín Cerda siempre se ha desarrollado en verso libre, incluso recurre con frecuencia al poema en prosa –sus novelas y cuentos son poéticos también–, y, a diferencia de otros compañeros de generación, como Óscar Hahn, que, para fomentar el humor y la parodia, escribe sonetos, Lavín Cerda prefiere retomar rezos católicos, pero sin un metro establecido. En el apartado “El neomanierismo católico” del capítulo 7, aparecen un par de versos octosílabos como excepción a esta tendencia y con una clara intención de hacer coincidir el poema con la prosodia del rezo.

En este poemario los versos van desde de una sola sílaba –la conjunción *y* (28, 36, 40), el artículo *el* (40) y la partícula *no* (76)– hasta las diecisiete: *y cuando ves que tiritan las estalactitas del perro* (52). El corte de verso se ciñe mayormente al sintagma gramatical o a la exposición de la imagen, como en el verso anterior que, para no romper el enunciado, se prefiere dejar el verso largo. Sin embargo, algunas veces hay encabalgamiento<sup>21</sup>. Como se puede apreciar en los siguientes ejemplos, en ocasiones el corte de verso es un factor para ampliar la información del primer sintagma mediante un giro semántico, y en otras obedece a un efecto visual, gráfico:

Giro semántico	Efecto gráfico
<p>Mis oídos no escuchan el ruido de mi alma. (13)</p>	<p>Pronto seré nube sin lluvia y abismo sin fondo. (13)</p>
<p>y de una vieja copa cayó un corazón de lumbre. (49)</p>	<p>paleta bermellón de humo y domador de elementos: tu mano</p>
<p>dejar atrás el cable y burlarse de los pájaros electrizantes. (71)</p>	<p>puede pintar en el vacío. (56)</p>
<p>Entonces la simetría muere apoyada en un bastón de reglas. (38)</p>	<p>¿De quién es la primera ala que puede dormir en el aguamuerta? (58)</p>

<sup>21</sup> Uno de los poetas más cercanos a Lavín Cerda con respecto a este tema sería Gonzalo Rojas, que buscaba dar giros de sentido con el quiebre del verso. Al principio, sus encabalgamientos obedecían a la restricción métrica, sin embargo, poco a poco fue adoptando este recurso para cambiar el sentido del verso. Por ejemplo, en el poema “La libertad”, publicado en *La miseria del hombre* (1948), escribe: “Y me digo: ¿Por qué / Dios y no yo? ¿Por qué no he creado yo el mundo”. Se puede consultar en la página: [http://www.archivochile.com/Cultura\\_Arte\\_Educacion/gr/d/grde0014.pdf](http://www.archivochile.com/Cultura_Arte_Educacion/gr/d/grde0014.pdf) [1 de mayo de 2014]

En la primera columna, la de la izquierda, los versos añaden información a un núcleo que parecía cerrado. Además de que el siguiente verso funciona como una explicación, gracias a él se amplía la imagen poética en busca de deshacer el posible lugar común. De este modo, una oración clara en lengua natural (*mis oídos no escuchan el ruido, cayó un corazón, burlarse de los pájaros*) se vuelve poética mediante la incorporación de otro verso, en otro nivel de lectura, que semánticamente genera extrañamiento: *mis oídos no escuchan el ruido / de mi alma. O: cayó un corazón / de lumbre. También: burlarse de los pájaros / electrizantes*). Estos binomios creados como complementos adnominales forman una unidad de sentido que solo se consigue tras la secuencia, es decir, el primer signo se modifica con la incorporación de otro, con el fin de desautomatizar la lectura y crear una connotación diferente a la que la lengua natural denota comúnmente. Con esto, Lavín Cerda pretende que el discurso sea morfosintácticamente adecuado para establecer comunicación (construye un texto sobre la estructura aceptada en la lengua natural) e inmediatamente después da giros semánticos para que el discurso alcance la imagen poética.

En la segunda columna los cortes de verso muestran una intención gráfica con el mismo objetivo, evitar la automatización de la lectura y hacer ver la palabra como palabra más que como sustituto de la cosa referida. En los tres ejemplos, la distribución espacial de las palabras tiene el propósito de representar visualmente los conceptos mencionados. En el primer caso, los precedentes exponen una estructura *sustantivo continente + preposición de ausencia + sustantivo contenido*, y dicha estructura anuncia su repetición en los siguientes versos mediante la conjunción *y*, que tiene la función gramatical de relacionar elementos del mismo nivel morfosintáctico, por lo que se espera una analogía: un sustantivo al cual le faltará un contenido. Se presenta, entonces, *abismo*, pero para

evitar la predictibilidad (o desplazarla al menos) se hace encabalgamiento y se inserta *sin fondo* gráficamente abajo. Así, se mantiene la claridad estructural y semántica, pero se dota de más sentido a la palabra *fondo* ubicada espacialmente debajo de *abismo*: es su distribución en la hoja lo que la vuelve significativa, pues físicamente está ubicada en el sitio semántico que expone.

En los demás ejemplos, los versos se acomodan para formar, primero, el *vacío* que es capaz de pintar la *mano* y, después, el recorte sucesivo y progresivo para formar en el blanco el *ala* desconocida que puede dormir en el *aguamuerta*, de este modo el poeta chileno, recurriendo a lo gráfico, es capaz de exponer la ausencia que nombran los poemas. También, aunque en menor medida, el poemario presenta cortes de verso que están en función de crear textos de tono minimalista en los cuales ya se vislumbran destellos de retraer la expresión hacia lo concreto, como en los siguientes ejemplos:

Un cuarto  
de la hora  
detenida  
en un reloj  
y en la calle.  
(39)

Mitad de un pan  
de olor  
entre botellas  
esparcidas.  
(46)



Si bien es cierto que la métrica y el ritmo son dos fenómenos independientes, uno es previo al verso y el otro es su consecuencia<sup>22</sup>, estos versos están marcados por la idea corta y su disposición sugiere una lectura interrumpida a causa de los versos que no superan las cinco sílabas: se trata de un indicio de minimalismo con el fin de llegar a la palabra hablada por encima de la palabra musical y, por medio de ella, enumerar imágenes que describan la vida laboral con los mínimos recursos verbales posibles. Los cortes de verso en *La altura desprendida*, por tanto, obedecen a estas tres disposiciones: a veces ayudan a la desautomatización con la aparición de elementos extraños que aumentan información al verso aparentemente cerrado –que en sí mismo aporta información completa–, en otras ocasiones su función está en el aspecto visual y gráfico del texto sobre la página en blanco, y en menor medida, se recurre el encabalgamiento para hacer versos que reduzcan la información gráfica, semántica y sonora a su mínima expresión.

## **2.2.- El origen de las voces: hacia el desvanecimiento del yo**

En este poemario ya es posible observar también otro fenómeno que conformará la poética global de Lavín Cerda: la crisis del yo y la presencia de voces ajenas. A menudo, cuando se cuestiona al poeta sobre las dudas que mueven y conforman su trabajo literario, responde que está interesado en resolver la pregunta: “¿Quién habla o escribe cuando uno escribe o habla?”<sup>23</sup> Esta preocupación trasciende la identidad, va más allá de su propia

---

<sup>22</sup> Tomashevski considera que la métrica es una predisposición mental, por lo que es previo al verso, mientras que el ritmo es el resultado de la materialización del verso: la distribución de las palabras a lo largo del texto determinan una cierta entonación que marca un ritmo. *Cfr.* Boris Tomashevski: “Sobre el verso” en Tzvetan Todorov (comp.): *Teoría... op. cit.* p. 160.

<sup>23</sup> Hernán Lavín Cerda: “¿Para qué sirve la poesía?”, texto publicado en la página del Proyecto Patrimonio: <http://letras.s5.com/hlav161214.html> [26 de abril de 2014]

postura filosófica, por lo que permite que esas voces ajenas al sujeto lírico se manifiesten en el cuerpo del texto y abran el espectro expresivo de la poesía. A continuación se analizarán las diferentes posturas del sujeto desde las cuales se presentan los poemas y los mecanismos que emplea Lavín Cerda para abrir el campo de expresión más allá del yo. Si bien es cierto que la mayoría de los poemas de *La altura desprendida* están escritos en primera persona (20 de 29), también es verdad que hay un constante interés por desplazar el foco de expresión a lo externo (lo que se ve, lo que se percibe) para no centrarse en los rasgos morfosintácticos que delatan al yo que habla. De este modo se busca ceder la palabra a las inquietudes ajenas al sujeto lírico y, con ello, librarlo de su relación directa con la conciencia autoral (el tono confesional propio del lirismo), además de explorar ciertos rasgos de coloquialidad como representación de la palabra común, de acuerdo con los ideales de la utopía.

El poeta chileno emplea tres mecanismos para acometer la crítica al sujeto lírico y aligerar el peso del yo: las voces externas, el cambio de sujeto gramatical y los textos sin verbos conjugados. En cuanto al primer elemento, la incorporación de voces de modo directo sirve tanto para enfatizar como para cuestionar las propias aseveraciones. Como explica Mijaíl Bajtín, el empleo de voces externas es un recurso propio de la prosa. A diferencia de la poesía, que teóricamente expresa un lenguaje único, totalmente descontaminado de los usos sociales, la prosa utiliza la palabra extraída de su contexto histórico, es decir, la contaminación de su uso social se considera un mérito. El prosista “no se autoexpresa en ellos (como autor de la palabra), sino que los *muestra* como objeto verbal específico, son para él absolutamente objetivables”<sup>24</sup>, por lo que utiliza las palabras

---

<sup>24</sup> Mijaíl Bajtín: *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, p. 116. (La cursiva es del original.) A este fenómeno, Lotman lo expresa en la dicotomía entre la «transcodificación interna» (ejemplificada en la poesía romántica, cerrada, en la que se elimina la posibilidad de equivalencia entre el universo poético y la realidad contingente) y la «transcodificación externa» (como el arte realista, en el que el significado usado en la estructura busca emparentarse con su correlativo extrasistémico, externo, real). *Cfr.* Yuri M. Lotman: *Estructura... op. cit.* pp. 52-58. Como se verá, en Lavín Cerda es más frecuente la segunda –que

cargadas con intenciones sociales ajenas y se sirve de ellas para alcanzar sus intenciones expresivas.

En *La altura desprendida* dichas voces colaboran a la búsqueda de claridad discursiva. Además de que Lavín Cerda permite que entren en su discurso poético como medio para abrir el espacio artístico a la voz plural, para mostrar, como dice Bajtín, la forma y el contenido de una expresión social (contaminada de una ideología específica), lo voces contribuyen a desvanecer la figura del poeta y su poder autoritario o sacerdotal que le otorgaban, por ejemplo, Neruda y Huidobro. Al liberar al poema de la voz única del yo, se consigue asimismo que el poeta baje a la igualdad de la utopía y pueda hablar desde la voz comunitaria. En los siguientes versos se aprecian las diferentes funciones que cumplen las voces externas, que siempre se introducen con marcas como los guiones y las comillas, como sucede en la prosa para dar voz a un personaje:

Desde alguna parte es posible  
regresar a la historia.

–Sí, desde el fuego desprendido.  
(9)

–Tu boca

–“Sí, mi boca”  
(26)

Como se puede ver, las voces externas sirven como apoyos verbales para confirmar el sentido que expresa el poema: la sospecha de poder regresar a la *historia* es ratificada por la voz que se incorpora, de forma que la verdad, la sentencia y el tono afirmativo –oracular o sacerdotal– lo asume el otro, no el sujeto lírico. La incertidumbre pertenece a la primera persona, que representa el espíritu dubitativo del pueblo, duda que

---

alcanza su grado mayor, o su extremo, en la poesía social de *Nuestro mundo* (1964), mientras que, aquí, en *La altura desprendida*, hay más elementos de la primera, por su intimismo.

se despeja con la contundencia de la voz externa, que es la imagen de la convicción común que se gestaba en los años sesenta. La segunda aparición de voces externas se encuentra en el poema “Ofrenda” (25-26) y permite mantener un diálogo entre Jesucristo y su imagen en un crucifijo. El desdoblamiento del sujeto incluso se marca con comillas para acentuar que se trata de una conversación, en este caso, un diálogo consigo mismo. La función en este caso es crear la imagen narrativa en el poema, es una breve anécdota y, como tal, los personajes que intervienen tienen voz para expresarse. Así, el sujeto lírico, ese yo que cuenta la historia como narrador, se desvanece y deja al lector frente a los personajes. Los siguientes versos pertenecen a textos metapoéticos y, al igual que la primera aparición de una voz externa, en estos casos su presencia ayuda a trasladar la responsabilidad de lo dicho a un sujeto ajeno al yo que habla:

Lloramos juntos. Me dijo:  
“No quiero tronos altivos”.  
(30)

“Que se abran las puertas  
y se acuesten las ventanas  
y las paredes se levanten”.  
[...]  
“Qué [*sic*] rápido se vistan los poemas.  
Poned llave a las maletas.  
Antes de partir adornemos el equipaje  
con un canto de tumbas resurrectas”.  
(31-32)

El sujeto lírico se encuentra con la poesía y ella es quien le pide *no quiero tronos altivos*, por lo que se plantea, antes que una decisión, un acatamiento por parte del artista a lo que se presenta como esencia o naturaleza de la poesía. Su voz, en todo caso, difumina la exposición de una convicción con tono autoritario, de verdad absoluta. Del mismo modo, las últimas estrofas de este conjunto de versos conforman una voz ajena que afianza la idea del acto creativo como un vuelo –el poema se titula “Que volemos

volemos” (31-32)–. La imagen de la casa en la cultura chilena tiene connotaciones de encierro (como se verá en el siguiente capítulo), por lo que la voz ajena surge como la voz de los jóvenes que buscan libertad –*abran las puertas, las paredes se levanten*– y como una forma de explicitar la poética laviniana: la búsqueda del límite como zona creativa en la que se valora lo original y lo novedoso en la misma medida que se brinda el reconocimiento a la tradición heredada, representada como un *canto de tumbas resurrectas*.

En otras ocasiones, las voces tienen la función contraria, ya no cumplen un rol de argumento a favor dentro del discurso poético sino que son objetos verbales que ilustran el pensamiento burgués o contrario a la utopía. Se denuncia lo opuesto exhibiéndolo, como se percibe en los siguientes versos:

y oigo:  
“es nuestra muerte sin prejuicios”.  
(62)

Entre velos de música, de humo,  
todos quieren bailar con los pederastas.  
Escuchen:  
“¡son los héroes distintos!”  
(62)

Me dicen:  
“¡diviértase!  
Goce, la destrucción  
es a veces placentera.  
(63)

Pero una mujer me dice:  
“¡Cuidado! No te acerques  
al tigre de tu pueblo”.  
(65)

La mujer picotea de nuevo mi costado  
con palabras engañosas:  
“aquí entrego dinero  
para librar a mis hijos  
de la sangre sublevada”.  
Y su hija grita

con la boca inflada en aire  
de lagartos:  
“no permitas que él lance tus hijos  
a las fauces del tigre  
hecho de pueblo”.  
(66)

Las estrofas pertenecen a dos poemas: “Última caída” (61-63) y “Pan para el tigre (64-67), ambos son textos largos –66 y 89 versos, respectivamente– que abordan la crítica social desde dos perspectivas: desde la corrupción moral de la sociedad y desde la ignorancia con respecto a temas políticos. Las voces ajenas, en ambos casos, sirven para expresar el pensamiento de los contrarios a la utopía socialista. Las primeras tres estrofas son fragmentos de una escena dentro de una fiesta. Como se verá en el siguiente apartado, la mayoría de sustantivos utilizados en este poemario remiten a la naturaleza, muy pocos a la ciudad, y en este poema aparece el ambiente de *fiesta* como reunión social relacionada a la clase burguesa, y en su interior, entre *velos de música, de humo* aparecen las voces que provienen de la clase alta vista desde la clase media: se critica el uso de *prejuicios* como sinónimo de valores –los jóvenes pedían una vida exenta de prejuicios religiosos y aquí las voces de la tradición justifican sus excesos sociales relacionando con ironía vida y muerte–. Se denuncia también la acumulación y la ambición (de riqueza material y de conocimientos sin sentido solidario, fraternal o humano), para ello se recurre a un guiño intertextual, al pederasta de la novela *La náusea*, de Jean-Paul Sartre (1905), un personaje que quiere abarcar todo el saber y se pasa los días en la biblioteca, donde seduce a sus víctimas. El *pederasta* entonces se vuelve un icono de quienes aplican el conocimiento sin valores y se consideran *héroes distintos*, cuya visión de progreso genera una *destrucción placentera*, como una crítica a la transformación de la materia orgánica (naturaleza) en inorgánica (los objetos modernos de difícil proceso biodegradable, *vid.* nota 50 del capítulo 5).

Si en las voces anteriores se busca evidenciar el pensamiento burgués, en las estrofas siguientes se denuncia el miedo de los propios marginados a un cambio en el estatus. Son voces femeninas (mujer-casa-encierro) que expresan el temor de que sus hijos formen parte del allendismo en ciernes –*sangre sublevada*–. En el poema, el sujeto lírico es reconvenido en tres ocasiones sobre el peligro del *tigre del pueblo* –metáfora de la lucha socialista que crecía a partir del triunfo de la Revolución Cubana en 1959–. La intervención de voces ajenas hace que el poema adquiera un tono dramático y permite visualizar el panorama de las ideologías sociales de la época, como un registro sociológico de aquellos años. Gracias a este mecanismo de la prosa, Lavín Cerda logra que su poesía se inserte en el registro social y refleje el acontecer histórico que se vive.

La incorporación de voces externas, además de permitir expresar ideologías ajenas y a las cuales se opone el discurso poético, también ayudan a consolidar la idea del poema narrativo, a crear la imagen de un registro histórico y a comenzar un diálogo interior, como se puede ver a continuación:

“Seduzcamos a la extraña”  
anuncian los delfines.  
(36)

Colgarse como un letrero:  
“Cerrado en señal del tiempo”.  
(72)

y se pierde entre los bancos mi murmullo:  
“vuelve, encorvado paraguas.  
Quiero la corona de tu noche  
para que proteja mi ataúd en cada invierno”.  
(52)

A veces te obligabas:  
“ya, viejo, estás cazado.  
Ahora tienes que escribirte”.  
(79)

En el primer ejemplo, que los *delfines* tomen la palabra tiene la función de afianzar el poema narrativo, es decir, que el sujeto lírico se convierta en un narrador que cede la palabra a los personajes y luego emite un comentario a modo de acotación. El segundo ejemplo es significativo porque incorpora la imagen de un letrero (*cerrado en señal del tiempo*), puesto que representa un signo social e impersonal, y eso ocasiona que el discurso se vea cada vez más alejado del yo, además de ser una forma de dar espacio representativo al plano sociológico. En los dos últimos casos se permite el desdoblamiento del yo y la voz, si bien se muestra como externa, es en realidad un diálogo interno. Se observa, por ejemplo, cómo la señal gráfica de las comillas hace que los versos pasen a ser la voz interna externalizada del sujeto lírico, que pide al paraguas que vuelva para que cubra su féretro. Aquí es claro que *ataúd* es una metáfora del cuerpo, por lo que, implícitamente, se propone la idea de la dualidad alma-cuerpo, en donde el alma –el verdadero ser– vive en el claustro de la materia.

En el réquiem “Viejo Hemingway” (78-80), el interpelado se habla a sí mismo (*ya, viejo, estás cazado*) y, al mostrar un objeto verbal como si fuera la voz del escritor estadounidense, se está enseñando al mismo tiempo el modelo que valora el sujeto lírico sobre el homenajeado: lo activo (el cazador implícito en *ya cazado*) y lo cercano a lo coloquial (*viejo* usado en apóstrofe, no como adjetivo sino como sustantivo). De acuerdo con el DRAE en línea, *viejo* es una forma comúnmente empleada para mostrar cercanía y camaradería en el lenguaje cotidiano de América, es decir, si el tuteo no era ya suficientemente familiar, el poema insiste en ello a través de un apelativo coloquial. Al respecto, cabe decir que Lavín Cerda está de acuerdo en emplear el lenguaje del pueblo, como se vio en este caso, pero no permite que la prosa sustituya totalmente a la poesía solo que la permee con algunos elementos, como las voces externas o algunos usos



coloquiales específicos (una vez más, el límite es la zona donde mejor se expresa la poesía laviniana).

### **2.2.1- El yo ausente: otros sujetos y textos sin verbos conjugados**

Los otros mecanismos que el poeta chileno utiliza para desvanecer el yo en el poema son el cambio de sujeto gramatical y la escritura de poemas sin verbos conjugados. Como se ha dicho, 20 de los 29 poemas están escritos en primera persona del singular, no obstante hay un permanente uso del discurso descriptivo para centrar la atención en lo perceptible, por lo que al interior del texto, aunque se sepa que se habla desde un yo, se suman verbos conjugados en tercera persona. Para ilustrar este fenómeno, hay que remitirse al poema “Primera lluvia” (49-50), conformado por 35 versos de los que solamente uno deja constancia morfosintáctica del yo: *me confundieron* (49) –como complemento directo, *me–*, los demás verbos están en función de una descripción del momento previo a la lluvia, en tercera persona: *se hundió el sol, nació la primera vena del vino, terminó el diálogo vegetal* (49), por ejemplo.

Más allá del yo explícito o implícito en los verbos conjugados, y además de los poemas en los que el sujeto lírico hace las veces de un narrador para otorgar espacio a las voces externas (y, por tanto, se recurre a la tercera persona del singular), hay textos escritos desde otro sujeto gramatical, como la primera persona del plural: “Que volemos volemos” (31-32), “Bienvenidos” (68-69) y “Viejo Hemingway” (78-80). Por el tema que tratan, se puede deducir que el uso del «nosotros» evidencia la concordancia de Lavín Cerda con los ideales de la utopía: el poeta como ente social y agente de cambio, como

una voz comunitaria que se siente acompañada en los proyectos y en las decisiones, como se ve continuación:

Volemos, sí, cantemos.  
Desde el patio, por ahora,  
no buscamos sino el vuelo.  
(32)

No te despedimos con cantos débiles,  
nada de filigranas en tu tumba.  
(79)

Hagamos explotar la pólvora rezagada  
en las canteras.  
(69)

Los dos primeros conjuntos de versos, como ya se ha explicado anteriormente, son una reflexión sobre la postura de los poetas y los jóvenes: por un lado, se busca la libertad –*volemos, buscamos el vuelo*– a través de la poesía, todavía concebida como un canto –*cantemos*– y no como un lenguaje hablado. Por otra parte, en el responso a Hemingway, las partículas que niegan una realidad (*no-cantos, nada-filigranas*), ofrecen la contraparte a la musicalidad del idioma y ya apuntan hacia la reducción de los recursos retóricos hasta utilizar el lenguaje cotidiano como material poético. El tercer ejemplo aborda el tema de las primeras luchas sociales en las minas en Chile, que desde su explotación –finales del siglo XIX y principios del XX– ha sido motivo de disputa política, pues, por un lado, el cobre es la materia prima que más ingresos genera al país: representa aproximadamente el 50% de las reservas mundiales. Pero, por otro lado, en vez de sueldo, los trabajadores recibían únicamente comida por parte de los dueños (todavía estadounidenses). Esto creó una desigualdad social contra la cual se comenzó a luchar en los años sesenta, gracias, esencialmente, a los manifiestos anarquistas que se distribuían desde los puertos del norte del país hasta las minas. En este poema, el

«nosotros» representa a un grupo de mineros que planean destruir la mina y así acabar con la explotación (la suya, como trabajadores sin derechos, y la del cobre, sin recompensa nacional)<sup>25</sup>. Según se percibe, el sujeto lírico, al ser la voz comunitaria, permite expresar ideales de grupo (incluso aquellos que no tienen relación directa con el autor, como el caso de los mineros) y genera una imagen de unidad, de solidaridad. Ese es el espíritu de cambio que se va gestando en los años sesenta, la libertad, la rebelión y la fuerza del pueblo entendida como acto transformador para superar un estado pasivo que tiene su sustento ideológico en el existencialismo sartreano y que Julio Cortázar expresaría después bajo el concepto de un arte en el que lector pasara de ser pasivo a volverse activo<sup>26</sup>.

Además de los poemas escritos en otra persona gramatical ajena al yo, *La altura desprendida*, en esa insistencia por crear imágenes y construir por tanto un discurso poético basado en la descripción, diluye los verbos conjugados –cuya morfología delata tiempo y modo de la acción, así como persona y número del sujeto– y en cambio presenta dos poemas escritos en formas impersonales, significativamente ubicados al final del libro, como cierre al proceso de desvanecimiento del yo<sup>27</sup>. Al concluir la lectura del

---

<sup>25</sup> Esta lucha social habría de desembocar en la llamada Nacionalización del Cobre, que comenzó en 1966 y se concluyó en 1971, y de la cual se hablará un poco más en la segunda sección del capítulo 7. Para más información sobre el fenómeno minero, véase el documental de Fernando Balmaceda: *El sueldo de Chile* (Chile, 1971). Se puede consultar en la página:

<https://www.youtube.com/watch?v=2qKlSv1EY2c> [5 de enero de 2014]

<sup>26</sup> Esta idea la expresa el personaje Morelli en el capítulo 79 de *Rayuela*. En cuanto al existencialismo, cabe recordar que en 1946 Jean-Paul Sartre escribió que la existencia precede a la esencia y que, por tanto, “el hombre no es otra cosa que lo que él hace”, es decir, que el acto humano dota de sentido a la vida y que el hombre, en cada decisión, decide su destino, no le viene dado para padecerlo, sino que es el artífice de su futuro. Y esa es la postura que propone este primer poemario: un sujeto lírico que, por convicción y voluntad, se suma a un sujeto comunitario con el fin de incursionar en la historia, salir del estado pasivo y acometer un rol activo (histórico). Cfr. Jean-Paul Sartre: *El existencialismo es un humanismo*, p. 4. Consultado en: <http://www.uruguaypiensa.org.uy/imgnoticias/766.pdf> [10 de mayo de 2014]

<sup>27</sup> La última sección del libro es “Requiem” y a ella Lavín Cerda destina los poemas en honor a Lenka Franulic y Ernest Hemingway. Por los datos biográficos es posible afirmar que estos fueron los primeros poemas escritos por el joven poeta: su primer texto publicado en el periódico fue un comentario a la muerte reciente de Albert Camus (1913-1960) y fue el elegido para hablar en las exequias de Lenka Franulic. Por lo anterior, se considera que temáticamente el libro se cierra con los poemas sin verbos conjugados (y no con los responsos).

poemario, ya no hay sujeto que hable, solo la impersonalidad de los verboides en su función adjetiva, adverbial o de imperativo. Estos dos poemas son “Un pueblo” (70) y “Cerrado en señal del tiempo” (71-72). El primero es una pintura de la pobreza de las comunidades que crecieron alrededor de minas, pozos petroleros y canteras. La falta de dignidad en los trabajadores queda explícita en la imagen que plantea Lavín Cerda a través de cosas con un complemento que de inmediato disminuye su calidad (*cemento en las caras, overoles desgastados, frentes nuevas / aunque heridas, largas filas consumiéndose*). Los participios y el gerundio están en función adjetiva y se ha elidido el verbo «estar» o «haber», sencillamente se muestra el resultado sin aportar información de tiempo y modo. El poema concluye con un toque de coloquialidad (*con algo* en vez de «un poco») que enfatiza la desolación del pueblo, pues *algo*, en su primera acepción designa lo que no se quiere o no se puede nombrar, según el DRAE en línea, en este caso, probablemente la única posesión que tenga el *pueblo* (como hiperónimo de personas marginadas):

Un pueblo  
con algo de tristeza  
para pasar la noche.  
(70)

Hay deshumanización en el trabajo industrial y eso ha sacado al ser humano de la historia, por ello no puede representarse en la línea del tiempo: presente, pasado o futuro no importan puesto que, como concluye Gayatri Spivak, los marginados han sido y serán siempre los olvidados, en el momento en que tengan voz dejarán de estar en la periferia<sup>28</sup>. Lo que buscan los movimientos de utopía es justamente devolver al ser humano a la

---

<sup>28</sup> Cfr. Gayatri Spivak: “¿Puede hablar el sujeto subalterno?” en *Orbis Tertius* (1998) 6, pp. 175-235. Se puede consultar en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.2732/pr.2732.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2732/pr.2732.pdf) [2 de abril de 2014]

historia, que sea el artífice y participe en la construcción (no que permanezca al margen y la padezca). Como se puede observar, aunque en este poemario aún lo más importante es la naturaleza y el cómo decir de otro modo algo sin trascendencia ideológica o filosófica, ya hay indicios de preocupaciones políticas y sociales, que detonarán la escritura laviniana a partir del tercer poemario (*Nuestro mundo*, 1964).

El texto “Cerrado en señal del tiempo” (71-72) está escrito utilizando verbos en infinitivo que cumplen una función de imperativo, pero, al ser un modo impersonal, se evita el tono oracular, del cual rehúye el poeta chileno. Su construcción recuerda el poema 18 de *Espantapájaros (al alcance de todos)* (1932) de Oliverio Girondo (1891-1967), que también se estructura alrededor de verbos en infinitivo y va creando imágenes a menudo en concordancia con la sonoridad. En Girondo se lee: *Llorar de amabilidad y de amarillo*, las dos primeras sílabas *ama-* coinciden y forman una paronomasia que igualmente funciona como una especie de rima al revés –no al final sino al inicio–. A partir de ellas se inserta otro sustantivo que forma una pareja de significados lejanos: *amabilidad-amarillo*<sup>29</sup>. En el caso de Lavín Cerda, hay un verso que repite el recurso paronomástico: *huir del volt, sin rayo y sintonía* (71). En este caso, es la preposición *sin* la que marca la presencia de *sintonía*.

Por lo demás, se trata de un texto en el que abundan los términos de la ciencia (*volt, pantalla, interruptores, fórmula, radium, átomo*) y paralelamente a esa lista de vocablos que remiten a la crisis de los misiles y el peligro del desastre nuclear, los verbos en infinitivo van marcando una distancia en relación con esa realidad atómica

---

<sup>29</sup> Oliverio Girondo: *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía. Calcomanías. Espantapájaros*, Buenos Aires, CEAL, 1966, p. 97. En el siguiente libro, *Poemas para una casa en el cosmos*, Lavín Cerda retoma esa tradición de titular libros con «poemas» y la preposición «para» como fórmula de finalidad y objetivo. De ahí que sea significativo que ese poema sea el del cierre, pues es un síntoma del cambio de registro para el siguiente volumen.

(*desaparecer, aislarse, dejar, esquivar, olvidar*)<sup>30</sup>:

Esquivar la tonelada de T.N.T  
¡Culpabilidad tuya, díscola molécula de átomo,  
rápido abalorio de radium!  
(71)

Ante esa situación devastadora, en la segunda parte del poema aparecen otros infinitivos que son propositivos: *cantar, irse, volar, usar, tener, oír* y, significativamente por la eventual destrucción total, *envejecer, no dejar de morir*. Estos últimos verbos mantienen sinonimia: seguir viviendo es *envejecer* lo mismo que vivir es *no dejar de morir*, de modo que se piensa la vida como una muerte constante. Esta idea se expresa también en un verso ya visto: *Quiero la corona de tu noche / para que proteja mi ataúd en cada invierno* (52), donde *ataúd* es una metáfora del cuerpo. Para Lavín Cerda, la vida y la muerte están unidas en un camino paralelo que en 1962 corría el riesgo real de no realizarse y acabar con la especie humana, ausencia que nuestro poeta representa en este poema justamente como falta de sujetos que realicen acciones mediante verbos conjugados.

---

<sup>30</sup> Para establecer una similitud de la tensión de aquellos años, Lavín Cerda remite a la película *El sacrificio* (1986) de Andrei Tarkovski, uno de los artistas que más influyen en la poesía laviniana, como imagen que registra artísticamente, y como él la percibió, esa angustia ante un inminente ataque nuclear entre Estados Unidos y la Unión Soviética.

### 2.3.- La naturaleza como referente: el universo poético a partir de los sustantivos

El poeta de los años sesenta se encuentra en una disyuntiva que no es exclusiva de su tiempo, se trata de un péndulo que, como Octavio Paz afirma, ha oscilado constantemente entre el cosmopolitismo y el americanismo<sup>31</sup>. En los años sesenta, esta tensión se expresa con dos visiones: lo social y lo íntimo. Lo social implica lo urbano, la sociedad del consumo y la tecnología (televisión, radio, cine, electrodomésticos, viajes espaciales, armas nucleares). Lo íntimo se inserta en el lirismo lo mismo que en la renovación del discurso surrealista: ahonda en el mundo mítico, los sueños, el subconsciente, lo psicológico, los sentimientos. La poética global de Lavín Cerda indica que su labor expresa esta tensión constantemente y, en su constancia, se vuelve seña de identidad, pues se ubica en el límite y desde ahí permite abarcar ambos terrenos, ampliando su expresión poética. En este libro, dicha frontera queda marcada por el uso del léxico de la naturaleza para hablar de cosas cotidianas pero también para referirse, de modo crítico, al ámbito social. Es decir, lo contemporáneo aparece como tema pero no con su léxico: se habla de la naturaleza provinciana pero solo hay seis regionalismos, se hace crítica social pero solo hay tres rasgos de coloquialidad.

En el poemario predominan sustantivos concretos (lo cual confirma que la intención primordial de Lavín Cerda es la formación de la imagen, lo perceptible) y

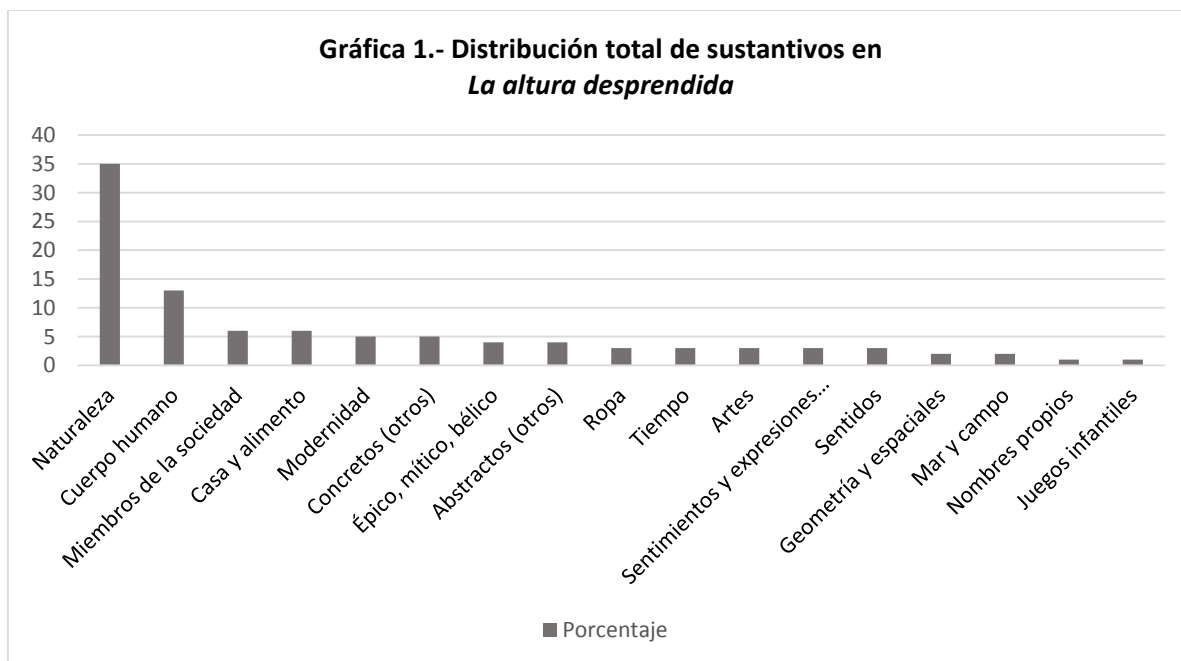
---

<sup>31</sup> Para el pensador mexicano, el arte americano, al ser hijo de, al menos, dos tradiciones, tiende a la búsqueda de la identidad: a veces ve en lo europeo su pasado cultural, en otras ocasiones intenta recuperar las huellas perdidas en las civilizaciones precolombinas. Ambas tendencias son igualmente ilusorias e idealistas, pues el rasgo de identidad se encuentra en el mestizaje, en el sincretismo, en esa nueva sociedad forjada de dos pasados que pretendían superar su propia herencia. Por un lado, mientras en Europa se vivía el esplendor del Renacimiento –la sustitución de Dios por el Hombre como centro del universo–, los conquistadores realizaban una cruzada evangélica que reinstauraba el pensamiento medieval en tierras americanas (Paz ve en este momento histórico la razón del patrimonialismo dominante en Hispanoamérica, donde lo público se administra como privado, esquema propio del feudalismo). Por otra parte, las culturas prehispánicas luchaban por sobrevivir de sus propios grupos dominadores, como los aztecas, por lo que lucharon por su emancipación colaborando con el bando español. Es decir, la unidad a la que aspira el cosmopolitismo es tan ilusoria como idealista es el pensamiento que ve en lo precolombino el estado armónico roto por la Conquista. Véase Octavio Paz: *Los hijos del limo*, Barcelona: Seix-Barral, 1981, pp. 182-191.

abundan los vocablos que remiten a la naturaleza. Como se puede observar en los datos del siguiente esquema comparativo entre los conceptos y el total de sustantivos usados, es decir, incluyendo sus repeticiones, el mundo semántico de la naturaleza representa prácticamente la tercera parte referencial del universo poético:

<b>Tabla 1.</b> <b>Distribución de conceptos en <i>La altura desprendida</i></b>			<b>Tabla 2.</b> <b>Distribución total de sustantivos en <i>La altura desprendida</i></b>		
	<b>Cantidad</b>	<b>%</b>		<b>Cantidad</b>	<b>%</b>
Naturaleza	164	27	Naturaleza	408	35
Cuerpo	52	9	Cuerpo humano	151	13
Modernidad	46	8	Miembros de la sociedad	76	6
Concretos (otros)	45	7	Casa y alimento	67	6
Épico, mítico, bélico	43	7	Modernidad	64	5
Casa y alimento	41	7	Concretos (otros)	59	5
Miembros de la sociedad	40	7	Épico, mítico, bélico	49	4
Abstractos (otros)	33	5	Abstractos (otros)	47	4
Artes	25	4	Ropa	40	3
Ropa	21	3	Tiempo	39	3
Geometría y espaciales	20	3	Artes	35	3
Tiempo	18	3	Sentimientos y expresiones emotivas	33	3
Mar y campo	18	3	Sentidos	32	3
Sentimientos y expresiones emotivas	15	2	Geometría y espaciales	28	2
Sentidos	10	2	Mar y campo	25	2
Juegos infantiles	9	1	Nombres propios	17	1
Nombres propios	8	1	Juegos infantiles	12	1
<b>Total</b>	<b>608</b>	<b>100</b>	<b>Total</b>	<b>1182</b>	<b>100</b>





La gráfica de la distribución total de sustantivos evidencia la primacía de la naturaleza sobre otros grupos semánticos. En comparación con Modernidad –ciudad, ciencia y tecnología (5%)–, el uso total de palabras relacionadas con la naturaleza representa siete veces más (35%). Si se añaden, además, grupos que se derivan de la naturaleza o son cercanos a ella, como el Cuerpo humano (>Sentidos), Casa y alimentos (>Ropa>Juegos infantiles) y Mar y campo, el porcentaje alcanza el 62%. Esta tendencia por ver en la naturaleza un refugio ante la modernidad es una herencia de los poetas del 50, años en que “se inició en Chile un discurso anti-modernización, al plantear que el desarrollo económico favorecía a un sector de la población y excluía al resto del país de sus beneficios”<sup>32</sup>. Entre los poetas de esta generación, Jorge Teillier desarrollaría con mayor ahínco esta idea, y la relación personal que sostuvo con los poetas jóvenes,

<sup>32</sup> Ana Traverso: “Modernización y regionalismo en la poesía de Jorge Teillier” en *Anales de la literatura chilena* (2007) 8, p. 133.

principalmente cuando dirigía el *Boletín de la Universidad de Chile*, hizo que la tendencia llegara hasta los años sesenta.

En este primer poemario –y en el siguiente– el léxico del mundo contemporáneo no interesa tanto a Lavín Cerda como material para expresar sus ideas sociales o estéticas, prefiere en este caso llegar a la imagen poética a partir de la naturaleza y, como ya se ha podido analizar en las páginas anteriores, la crítica social, la visión de igualdad, la crítica al sujeto, son tópicos que aparecen sin necesidad de ahondar en el registro urbano. Incluso para relatar eventos cotidianos, como pedían los poetas de la claridad, el autor chileno prefiere hablar mayormente de cosas de la naturaleza, por ejemplo los siguientes versos: *Veo pasar el huevo / que pesa y cae* (17) *vendrá / vendrá la lluvia* (18), *mis imaginarios dientes / cortan peces de agua* (19), *¿Por qué el árbol / no atrapa al viento del vuelo?* (41), *vuelan las manos de los árboles* (52), *comer un ala de lluvia en la mañana* (72). Todos esos casos pertenecen a poemas en los que el tema es cocinar un huevo mientras se espera una tormenta, un desayuno, la presencia de un paraguas, esto es, el día cotidiano del sujeto lírico en relación con su hábitat natural evadiendo la mención a la ciudad.

Dentro del campo de la naturaleza los sustantivos más usados son *agua* (x20), *lluvia* (x15), *ala* (x13), *pájaro* (x12), *noche* (x11), *tierra* (x11), *viento* (x11) y *sol* (x10). Como se puede inferir, aparecen los cuatro elementos de la naturaleza: agua (*agua*, *lluvia*), aire (*ala*, *pájaro*, *viento*), tierra (*tierra*) y fuego (*sol*). Asimismo, se pueden establecer relaciones de significado: *lluvia* como hipónimo de *agua* (o hiperónimo, en sentido contrario), *ala* como sinécdoque de *pájaro* y *viento* como isotopía de ambos, *noche* como antónimo de *sol* del mismo modo que *tierra* lo es de *agua*. Agua/tierra, aire y luz/oscuridad serán, pues, los espacios simbólicos a los que con mayor frecuencia recurre Lavín Cerda para la construcción de las imágenes poéticas.

Es significativo que el segundo campo con más sustantivos sea el Cuerpo humano (13%), puesto que demuestra la idea del ser visto como naturaleza humana, espacio sensual antes que como abstracción, es decir, el cuerpo como representación del ser previo a la concepción del ser humano como sujeto pensante, conceptual o filosófico. Con excepción de las dos ocasiones que se menciona el concepto *alma* y una aparición de la palabra *ser*, siempre que se remite al ser humano se hace referencia al cuerpo, esto es, a través de vocablos concretos (términos como «idea» o «pensamiento» también están ausentes). En este sentido, el anteponer lo corporal antes que el ser o el alma obedece a una lectura del existencialismo sartreano: primero está la existencia –lo tangible–, luego viene el sentido que se le da a esa corporeidad. Por lo anterior, no es de extrañar que tres de los sustantivos con más repeticiones sean *mano* (x17), *ojos* (16) y *boca* (x10). Los tres términos se pueden relacionar con la concepción que el poeta chileno tiene de los componentes del verbo poético. En el capítulo sobre su poética se precisó que para Lavín Cerda los componentes de la palabra son igualmente importantes en el momento del acto compositivo: la grafía (la *mano* como instrumento de la escritura), el significado (los *ojos* como medio para alcanzar la imagen poética) y la sonoridad (la *boca* como símbolo de la musicalidad en la articulación de los vocablos). Por ejemplo, en estos versos:

y mis manos no pueden unir  
las palabras y los signos.

(13)

con ojos de agitadas visiones.

(31)

alguien puso en las hojas de mi boca  
una flor de cantos

(29)

En relación directa con el cuerpo, las palabras que remiten directamente a los sentidos (32>3%) representan prácticamente el mismo rango de frecuencia que los sustantivos que aluden a los sentimientos (33>3%). Sin embargo, de los 33 vocablos de sentimientos, únicamente catorce expresan directamente emociones (*amor, angustia, furor, tristeza*), los restantes términos son expresiones de un sentimiento (*besos, lágrimas, grito, llanto*). Esto demuestra que incluso cuando el poemario refiere fenómenos abstractos (*dolor*), busca que se exprese de un modo concreto (*llanto, risa*). En una forma por tomar distancia del lirismo, Lavín Cerda da un poco de mayor importancia a los sustantivos que tienen que ver con los sentidos. Curiosamente, si bien en el grupo Cuerpo los vocablos más empleados guardaban relación con la expresión de la palabra poética (*mano, boca, ojos*), en el caso de los sentidos, que permitirían la creación de imágenes poéticas con base en la sinestesia, el sustantivo con más repeticiones es *olor* (x11). La mayoría aparecen en el poema del mismo nombre, “Olor” (45-46), que trata sobre la transformación de los objetos en una experiencia olfativa: *todo es de olor, es olor mi abrigo, olor a vidrios, olor a cintura, último olor a ojos* (46).

Una de las características de la poesía laviniana es el mestizaje a través del carnaval lingüístico, es decir, la apertura del discurso para combinar géneros literarios, unir coloquialismos con cultismos, idiomas extranjeros (hispanizados o en su forma natural), regionalismos, juegos idiomáticos. Ese mestizaje ya se insinúa en *La altura desprendida*. En el campo de naturaleza aparece un regionalismo, *copihue*, que la versión en línea del DRAE define como «planta ornamental de tallo voluble, de la familia de las Liláceas, que da una flor roja, a veces blanca, y una baya parecida al ají antes de madurar. Es originaria de la zona austral de América Meridional». Además, se trata de una flor que se usaba tradicionalmente en fiestas campesinas y que se volvió icono de la independencia al ser un elemento común entre los aborígenes. Es significativo que aparezca en este

poemario de 1962, pero que no haya sido hasta el 24 de febrero de 1977 cuando se nombró oficialmente como flor nacional y símbolo de la chilenidad, en pleno apogeo de las fuerzas militares que reprimían a los críticos de la dictadura –socialistas, comunistas y anarquistas, considerados los enemigos de la nación–, con el objetivo de institucionalizar las imágenes populares, adueñarse de ellas y dotarlas de una nueva significación con fines políticos<sup>33</sup>.

Además de que *copihue*, como regionalismo, rompe con el empleo del léxico de la naturaleza en un español neutro, en *La altura desprendida* aparece en un contexto bélico en el que los campesinos y obreros están representados como guerreros que vuelven de la batalla –el trabajo industrial como imagen de un combate–: *Habla un capitán, / la tropa aun trae guirnaldas de hambre / y de las bocas heridas / descienden copihues entrelazados* (69). La presencia de *copihue* en un discurso que evita lo moderno conscientemente es un sustantivo con doble lectura semántica: es un elemento más de la naturaleza, del hábitat del sujeto lírico, pero es también el retorno a los orígenes de la lucha de independencia, en la búsqueda política por emancipar lo chileno del yugo de las fuerzas externas. Los oprimidos, los pobres y los marginados –entre los que se encuentra el poeta como figura social– pertenecen a lo chileno (y esto queda representado por la naturaleza), mientras que los miembros de las ciudades (empresarios, políticos, banqueros, sustantivos ausentes) son los invasores, los explotadores de los recursos chilenos (como se vio en el caso de los mineros). Tenuemente ya se vislumbra la postura política del poeta y la visión, política y ontológica, de que el ser se encuentra esclavizado

---

<sup>33</sup> Consultado en la página Educarchile: <http://www.educarchile.cl/ech/pro/app/detalle?id=101733> [3 de marzo de 2014] Como se verá más adelante, esta tendencia por adueñarse de símbolos populares por parte de la dictadura no fue una cuestión azarosa sino estudiada, además de la flor, se institucionalizó de algún modo la figura del llamado «roto»: el campesino que emigra a la ciudad y debe sobrevivir en un contexto ajeno.

en su propia tierra, por lo que la proclama constante, en temas y procedimientos, será por la libertad.

De los otros regionalismos, dos son alimentos (*frejoles, palta*). El DRAE en línea registra las variantes «fréjol» y «frijol», en ambos casos los define como judía (planta papilionácea), sin embargo, la versión en línea de Diccionario Panhispánico de Dudas aclara que en Argentina, Uruguay y Chile se usa preferentemente el término «poroto», y añade que *frejol* tiene mayor frecuencia de uso en Ecuador y Perú, sitio donde Lavín Cerda vivió de niño. Por su parte, *palta* es una forma propia de Sudamérica para nombrar el aguacate. En ambos casos, tanto si se trata de una referencia a la infancia y, por tanto, a un mundo mítico y perdido, como si su presencia obedece a una intención por remitir a lo provinciano, su incursión colabora en la conformación del mundo natural y en la imagen de lo regional como espacio familiar, cotidiano, a diferencia de los siguientes regionalismos, que obedecen más bien a un orden de crítica social.

Los otros tres sustantivos regionales guardan relación con el símbolo de la lucha social: *trutucas, ojotas, roto*. El DRAE en línea no registra *trutruca* sino «trutuca», y lo define como especie de corneta larga usada por el pueblo mapuche en ocasiones especiales. Hay que añadir que es un instrumento de viento de quila o bambú propio de los mapuches, normalmente de cuatro metros de largo, que se emplea como alerta, grito de guerra, anuncio de una autoridad, homenaje a caciques, o danzas rituales para convocar fuerzas telúricas<sup>34</sup>. El sujeto lírico afirma: *Quiero sonar / como trutucas araucanas. / Me visto de guerra en un instante* (65-66). El adjetivo *araucanas*, por un lado, es una redundancia que delata artificialidad en el uso del sustantivo *trutruca*, pues el vocablo es exclusivo de los mapuches. Su presencia tiene una función explicativa para certificar la identidad o el origen del sustantivo, probablemente desconocido o de poco uso en el habla

---

<sup>34</sup> Consúltese la página de Educarchile: <http://www.educarchile.cl/ech/pro/app/detalle?id=101733> [3de mayo de 2014]

cotidiana chilena de los años sesenta. Por otra parte, se trata de un apelativo tan usual entre los no-mapuches como externo a los aborígenes, pues *araucano* es el nombre que los colonizadores españoles dieron a los indios de Arauco<sup>35</sup>: en este verso laviniano hay reunión de dos fuentes contrarias, la palabra tomada del mapudungun *-trutruca-* y el adjetivo que se impuso desde afuera a los mapuches *-araucano-*.

Las *ojotas*, según la versión en línea del DRAE, son los zapatos tipo sandalias, hechos de cuero o de filamento vegetal, que usaban los indios de Perú y Chile, y que todavía usan los campesinos de algunas regiones de América del Sur. Esos campesinos que han tenido que abandonar el campo y buscar el sustento económico en los nuevos centros de trabajo (minas, canteras, pozos petroleros, ciudades), conforman la nueva clase proletaria y se les denomina *rotos*. El DRAE cataloga la palabra como adjetivo, en cuya primera acepción se dice del andrajoso y que lleva rotos los vestidos. Como sustantivo, la sexta acepción hace referencia a Chile y se define como la persona mal educada, de modales groseros. El uso en el poemario nos permite ubicarlo como adjetivo sustantivado. Los rotos han heredado los zapatos (*ojotas*) de los indios, es decir, ocupan su lugar en el proceso histórico: ultrajados y explotados, esta vez, en nombre del progreso económico a través de la modernización de Chile. A diferencia del mapuche, que es aborígen, el roto es mestizo, y en la búsqueda de que la identidad chilena se distinguiera de los arquetipos europeos –pues tienen ese rasgo invasor– y también tomara distancia de lo indígena, el roto es la figura ideal porque reúne racialmente el sincretismo del colonizado-colonizador. Para el discurso oficial, el hecho de que el héroe nacional fuera un roto colaboraba a que el explotado en las minas o en las fábricas se sintiera orgulloso de su

---

<sup>35</sup> En su lengua, mapudungun, ellos se autodenominan mapuches, «gente de la tierra» (mapu es tierra, che significa gente). Consultado en la página: [etimologías.dechile.net](http://etimologías.dechile.net) [23 de abril de 2014]

condición de «verdadero chileno»: trabajador constante y en constante pobreza, “ejemplo de entrega, sufrimiento y valentía”<sup>36</sup>.

En cuanto a los sustantivos que remiten a miembros de la sociedad se observa que, al igual que en el grupo de la naturaleza, predominan sujetos sociales alejados de la ciudad y más bien son instrumentos para favorecer la imagen de un mundo perdido o uno marginal: *niños* (x10), *dama* (x4), *guerrero* (x3), *indio* (x3), *roto* (x2), *vagabundo*, *patriarca*, *marino*, *mendigo*, *minero*, *obrero*. Los únicos sustantivos que se mencionan en relación con la ciudad son *ministro* –en el verso: *viejos ministros / y nalgas adolescentes* (63)– y un adjetivo sustantivado, *pederastas* (62), y ambos aparecen como una imagen crítica del gusto burgués. La crítica a la modernidad, por tanto, se realiza en su ausencia, en silencio y en la mirada hacia la periferia. En este grupo se encuentra uno de los cuatro rasgos de coloquialidad: el uso del vocablo *vieja* para referirse a la mujer familiar, normalmente a la madre (octava acepción del DRAE en línea): *mientras la vieja arranca / flores de légamo* (19). Este es el único momento en que se prefiere esta forma coloquial, en los demás instantes en que aparece la figura femenina, se prefieren los vocablos *dama*, *madre*, *mujer*, es decir, el poeta prefiere el término neutro antes que establecer un rasgo de identidad contextual.

Los otros tres coloquialismos son el título del poema “Fue en setiembre: poesía” (29), *viejo de tiempo* (9) y *¿cómo no saludarme / después de cuánto tiempo?* (14). Como

---

<sup>36</sup> Liisa Flora Voionmaa Tanner: *Escultura pública (Del monumento conmemorativo a la escultura urbana)*, Santiago de Chile, Origo Ediciones, 2005, p. 133. En el barrio Yungay, de perfil aristocrático, se instaló la escultura de Virginio Arias (1855-1941) que ganó el Concurso del Salón de París en 1882. En principio se titulaba “Un héroe pacífico”, pero luego de ser ubicada en 1888 en la plaza Yungay, se rebautizó como “El roto chileno”. Representa a un chileno de clase baja, campesino recién llegado a la ciudad. Hay tres libros que profundizan en este tema que, cabe decir, es desarrollado por los novelistas más que por los poetas: *Raza chilena* (1904) de Nicolás Palacios, que hace una exaltación de la raza mestiza como raza superior y que, durante la dictadura de Pinochet, fue uno de los más vendidos a pesar de (o gracias a) su exacerbado nacionalismo. En la década de los veinte se publican dos libros que enaltecen al roto y consolidan su figura como símbolo de chilenidad: *El roto* (1920) de Joaquín Edwards Bello y *El roto chileno* (1929) de Roberto Hernández. Cfr. Horacio Gutiérrez: “Exaltación del mestizo: la invención del roto chileno” en *Universum* (2010) 25:1, pp. 122-139.



se ve, se prefiere el uso regional *setiembre* antes que el neutral «septiembre»<sup>37</sup>. En el segundo caso, se usa la forma oral que suprime «desde hace», de la lengua natural, por la preposición *de*, y así se economiza el uso del idioma para nombrar algo donde la vejez se ha instalado desde hace mucho tiempo. En el tercer caso se emplea la fórmula de saludo en la que, de nuevo gracias a la eliminación de elementos morfosintácticos, se soslaya el hecho de no haberse encontrado previamente. En estos ejemplos, se aprecia la forma como un mecanismo de la oralidad –la elipsis– se incrusta como procedimiento creativo.

Los sustantivos que remiten a personas, con nombre propio, son miembros del mundo cultural, con excepción de Jesucristo (bajo el adjetivo sustantivado *Ausente*): *Hemingway, Lenka* (Franulic), *Camilo Mori, Beethoven, Debussy, Walt Whitman*. Su aparición permite trazar un marco de influencias y afinidades. En los dos primeros casos, se trata de poemas en tono elegíaco, en homenaje tras su muerte. Se conoce que Lenka Franulic fue maestra de Lavín Cerda y gracias a estos versos pudo conocer a Pablo Neruda. En el caso de Hemingway, la escritura de su réquiem indica la cercanía ideológica y estética con el escritor norteamericano, a quien califica como:

guerrillero del mundo,  
bayoneta de aventura,  
amor conseguido a paz y fuego.  
(78)

Viejo divertido y corajudo,  
naciste en la tierra de Walt Whitman,  
pero tu patria estuvo en todo el mundo.  
Para ti no hubo blancos, negros,  
amarillos o rojos:  
sólo conociste al hombre.  
(80)

---

<sup>37</sup> Este uso es común en Sudamérica, como lo demuestra el encabezado de la revista *Marcha* de Montevideo. Se puede consultar la revista digitalizada en: <http://biblioteca.periodicas.edu.uy> [31 de julio de 2015]

La mención a Walt Whitman (1819-1892) aparece a través de un recurso metonímico y, una vez más, la mención silenciosa a Estados Unidos, país símbolo de la modernización y de influencia económica en Latinoamérica. Como se verá en los siguientes poemarios, lo yanqui, lo estadounidense, se asimilará a ese ente externo contrario a lo chileno, a lo natural y, en consecuencia, a la utopía del mundo mejor. En estos versos, se expresa justamente como mérito el hecho de que Hemingway no haya distinguido razas (espíritu de igualdad de los años sesenta) a pesar de haber nacido en Estados Unidos –*la tierra de Walt Whitman*–. Por su parte, Beethoven (1770-1827) y Debussy (1862-1918) remiten al espíritu musical de su madre, que tocaba el piano y, al mismo tiempo, evoca la importancia de la musicalidad en el arte de la palabra. Finalmente, a Jesucristo se llama el *Ausente*. De nuevo, se expresa la ausencia como símbolo de lo criticado, en este caso, la fuerte alianza de la iglesia como institución política con los gobiernos y los empresarios, y su lejanía con el discurso fraternal del Jesús bíblico.

Como muestran los datos, el rubro de Modernidad –ciudad, ciencia y tecnología– representa solamente 5% del total de sustantivos usados en *La altura desprendida*. Si se toma en cuenta el grupo Geometría, en el que aparecen términos como *círculo*, *rectángulo*, *eje*, este campo llegaría al 7% del total, y es que, más que términos de lo urbano, que apenas distinguen un espacio ciudadano (*bancos*, *policías*, *monedas*, *ciudad*), aparecen sustantivos que refieren a la ciencia y la tecnología: *pantalla*, *radium*, *radiólogo*, *fórmula*, *cobalto*, *T.N.T.*, *volt*, *cesio*. El lenguaje científico como discurso ajeno a la poesía encuentra espacio en este poemario pero casi siempre en contextos negativos y como crítica contra el mundo moderno, por ejemplo: *no hay en mí un río amarrado / a la costa de un círculo* (20), *el mundo veloz / entra en un cuadrado / de frío / y se desvanece* (48), *¡Culpabilidad tuya, díscola molécula de átomo, / rápido abalorio de radium* (71). Cuando

Lavín Cerda toma palabras del mundo moderno, lo hace para evidenciar lo que su ausencia anunciaba: un rechazo voluntario, una visión negativa del progreso.

*La altura desprendida* plantea un universo poético en el que la ciudad –como imagen del lado oscuro del ser humano– se evita. La representación léxica del mundo contemporáneo pasa de lo natural a lo científico sin mediar su realización sociocultural en el espacio urbano. El progreso se expresa con los elementos químicos y su desarrollo como armas, se alude principalmente a las cabezas nucleares que en 1962 amenazaban con un enfrentamiento. En este caso, la ciencia se opone a la naturaleza, con lo cual se enfatiza la crítica al progreso por encima del desarrollo integral de los ciudadanos, como pedían los movimientos de la utopía.

### **2.3.1.- La adjetivación en la construcción de la imagen poética**

En este primer poemario, Lavín Cerda emplea el epíteto como recurso para construir imágenes poéticas. Helena Beristáin afirma que el epíteto consiste en “agregar a un nombre una expresión –palabra, frase u oración– de naturaleza adjetiva que puede resultar necesaria, en distintos grados, para la significación”<sup>38</sup>, y, como partes constitutivas, es posible distinguir cuatro tipos: a) el adjetivo simple (agrega información), b) el adjetivo pleonástico (repite información contenida en la naturaleza convencional del sustantivo para enfatizar, acumular o amplificar su fuerza expresiva), c) el complemento adnominal (añade un núcleo de nombres en modo perifrástico) y d) la aposición (yuxtaposición de

---

<sup>38</sup> Helena Beristáin: *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1998, p. 194.

un elemento explicativo). Estas manifestaciones del epíteto colaboran a crear diferentes niveles de imagen poética. Para los fines de este análisis, se ha preferido estudiar en el mismo nivel los adjetivos simples y los pleonásticos, pues se considera que lo significativo, en principio, está en su presencia, y después en su aportación en el nivel de sentido.

En el análisis léxico se vio que son 1182 sustantivos totales los que aparecen en el poemario. Un conteo de adjetivos que aparecen modificando directamente a un sustantivo, es decir, sin intermediación de verbo copulativo para formar predicado nominal, arroja un total de 206, lo cual indica que 17% de los sustantivos están acompañados por un adjetivo. La tendencia de la poesía de los años sesenta, sobre todo la de corte social, se dirigía hacia la abolición del uso del adjetivo como modificador directo, y su traslado como adjetivo sustantivado y en un uso de predicado nominal en tono coloquial. Lavín Cerda terminará adoptando esto último, es decir, disminuirá la frecuencia de uso del adjetivo como modificador directo y lo empleará más como sustantivo, predicado nominal y en complementos adnominales. Sin embargo, en su primer poemario, el adjetivo afecta a casi la quinta parte de los nombres.

Según se estableció al principio de este capítulo, la claridad comunicativa en *La altura desprendida* se ubica en las formas y, en esa línea, en cuanto a la morfosintaxis, Lavín Cerda usa las palabras de acuerdo con las normas gramaticales –el sustantivo es nombre, el adjetivo modifica–, no obstante, hay tres excepciones: dos en donde se emplea un sustantivo en función de adjetivo y una en la que un adverbio asume el rol de nombre. Este es el primer caso: *Sé que soy un pedazo de ti: / de tu seno tiempo / y de tu vientre tiempo / alimentado* (37-38). Según Lotman, este uso representa “la supresión de prohibiciones para las reglas de combinación de las unidades significantes de la lengua

natural (prohibiciones morfológicas y sintácticas)”<sup>39</sup>, un recurso propio de la experimentación técnica que propusieron las vanguardias al pensar en el lenguaje como material de trabajo. En estos versos, existe una doble lectura que ilumina recíprocamente a los sustantivos haciéndolos cambiar a adjetivos de manera simultánea: *tiempo* califica a *seno* y a *vientre*, pero la incorporación final de *alimentado*, un participio en función adjetiva, propone otra disposición estructural y otra lectura. La lengua natural permite que dos adjetivos modifiquen al mismo sustantivo (*adjetivo + sustantivo + adjetivo*), fórmula que aparece también en este libro: *último resplandor metálico* (16), por ejemplo. Por esta estructura, *tiempo* también retoma su función de sustantivo y entonces *vientre* y *seno* se vuelven modificadores de *tiempo*. En todo caso, lo temporal y lo corporal se unen y se modifican: el cuerpo tiene atributos abstractos y el tiempo se materializa.

El segundo caso se presenta en el poema “Pluma risa” (53). En los primeros versos se lee: *Pero, ¿qué fue de tu cambio / en pluma risa?* (53). Se muestra justamente cómo el sustantivo *pluma* modifica a *risa*, o viceversa. Aparentemente se recurre a una metonimia (*pluma*>ligera) para acotar la calidad de *risa*, un sustantivo que expresa una emoción y concuerda con el *cambio* de humor que el sujeto lírico interpela a su amada. En la otra lectura, el cuerpo de la amada se transforma en *pluma*, y *risa*, también como metonimia, está en lugar de alegre, feliz. En esta última interpretación, se trataría de un perífrasis en la que se anuncia el cambio de la amada de mujer en un «ave feliz» > *pluma alegre* > *pluma risa*. El tercer caso es un adverbio que se presenta como sustantivo y recibe la modificación del adjetivo: *un luego adivinado* (41). Aquí se percibe un uso coloquial: la respuesta oral para postergar una proposición –luego, después, más adelante– que se predice. Como en el primer caso, el tiempo se representa como un ente concreto y esto

---

<sup>39</sup> Yuri M. Lotman: *Estructura... op. cit.* p. 120.

reafirma la intención laviniana de crear una poesía para ser percibida, para destacar los sentidos, más que para reflexionar o pensar racionalmente.

Los anteriores ejemplos son excepciones de construcción, pues lo común en este poemario es que cada tipo de palabra cumpla su función gramatical de acuerdo con la lengua natural. Desde la norma mínima de comunicación, el poeta chileno pretende elevar la lengua del pueblo al nivel poético, *al hallazgo de las demostraciones y las respuestas* (11). La norma se respeta incluso en la colocación del adjetivo en la sintaxis, como muestra el siguiente recuadro:

<b>Estructura</b>	<b>Frecuencia</b>	<b>Porcentaje</b>
Adjetivo + Sustantivo	38	18
Adjetivo + Sust + Adjetivo	6	3
Sustantivo + Adjetivo	162	79
<b>Total</b>	<b>206</b>	<b>100</b>

La norma autoriza la colocación del adjetivo antes o después del sustantivo pero se da prioridad a lo segundo si son calificativos, ya que, comúnmente, preceden al nombre los numerales (último, primero). De los 38 núcleos que se estructuran así, solamente 8 contienen adjetivos numerales, como se aprecia en los siguientes ejemplos: *fui el primer ermitaño* (11), *recibieron este primer murmullo* (50), *pero no tengo las primeras alas / ni soy el primer viento* (58). La estructura *adjetivo + sustantivo + adjetivo* únicamente se presenta en seis ocasiones, de las cuales dos inician con un adjetivo numeral –*último pino enfermo* (49) y *último resplandor metálico* (16)–. Con mayor frecuencia se recurre al adjetivo después del sustantivo. Esto indica que, una vez que se establece el nombre, se inserta el adjetivo como un elemento de extrañamiento para la desautomatización de la percepción.

Entre los adjetivos que se podrían considerar como pleonásticos por repetir información contenida en la naturaleza del sustantivo y que, por ello, debilitan la fuerza de la imagen poética, se encuentran *macizo guerrero* (9), *frío crepúsculo* (16), *liebre blanca* (53), *pincel fino* (55), *niños agitados* (58), *hojas verdes* (65), *arma cargada* (65). A veces su presencia está justificada por la musicalidad del poema, en otros casos, se salva el lugar común aumentando un complemento adnominal, como en *arma cargada* a la que se le añade *con balas de corazones infinitos* (65). De este modo, el poema presenta un elemento bélico que de inmediato proporciona un giro hacia el amor, es decir, se propone la unión de contrarios semánticos. Así como este complemento adnominal, mecanismo que se estudia más adelante, la mayoría de adjetivos en este poemario buscan relacionarse con el sustantivo desde lugares semánticos contrarios, alejados o dotándolos de vida, como sucede en la prosopopeya y como evidencia el siguiente cuadro:

<b>Contrarios</b>	<b>Alejados</b>	<b>Animados</b>
hierro calcinado	fuego desprendido	cavernas ciegas
espectador ciego	lanzas heladas	huevo adormecido
río amarrado	gotas verdes	mochila derrotada
rosada sombra	luminoso silencio	franela contenta
senos vacíos	azules caras	lunas ciegas
futuro estatuario	luz desvanecida	solitario trigo
fibra maciza	botones húmedos	silenciosas alas
tumbas resurrectas	cabezas extraviadas	trompo ebrio
	pólvora rezagada	mar despierto
	sol convexo	corbata introvertida
	pájaros electrizantes	noche enferma
	Camilo claroscuro	lluvia desnuda
	horizonte trémulo	pecho triste

	labio transparente olor inmóvil muslo lento embujo verde espuela líquida lluvia marina senos azules sombras oblicuas sistemático caballo pan repetido	proas alegres filtros ingenuos humildes coronas ambarinas harina dormida metal cansado ojotas hambrientas metal furioso alas epilépticas llama mustia cuchillo tembloroso rebeldes acordes farol dormido lagunas muertas encorvado paraguas nieve alegre sangre sublevada jardín enfermo piedra muerta diálogo vegetal
--	--	---

Como se puede apreciar, el mecanismo menos utilizado es la del adjetivo que confronta al sustantivo y lo hace perder sus cualidades. Son ocho núcleos en los que el modificador neutraliza la semántica del nombre: la fuerza del *hierro* se reduce con *calcinado*, el *espectador* que tiene la misión de contemplar es *ciego*, el *futuro* como flujo se ve materializado por *estatuario*, y así sucesivamente con las demás imágenes. El recurso de buscar un adjetivo que no guarde relación directa con el mundo posible del sustantivo es el segundo más empleado por Lavín Cerda: el *fuego*, por ejemplo, adquiere una cualidad de los objetos en el espacio: *desprendido*, esto lo vuelve más concreto, más perceptible. En esta línea de fomentar los sentidos, se remite a menudo a los colores:



*gotas verdes* (38), *senos azules* (53), *azules caras* (39), *embrujo verde* (49), incluso *Camilo claroscuro* (55), de forma que se insiste en el fenómeno del extrañamiento, de la desautomatización de la lectura, no siempre con un mensaje previo que se codifique, sino como ejercicio para crear imágenes sobre el mismo discurso.

El mecanismo al que se acude con mayor frecuencia en *La altura desprendida* consiste en un adjetivo que dota de ánimo a las cosas, de modo que adquieren atributos propios de los seres vivos y, en especial, de los humanos. Como ya se mencionó anteriormente, para hablar del ser humano Lavín Cerda prefiere utilizar sustantivos del cuerpo antes que algún concepto como alma o ser –que aparecen, pero no más de dos veces–. Ahora, para caracterizar al ser, la mayoría de adjetivos se desplazan de las personas y se instalan en las cosas. A las personas solo se las representa en mínimas ocasiones: *hijo muerto* (15), *viejo mendigo* (28), *dama inquieta* (35), *niños agitados* (58). Los atributos recaen en las cosas, que a menudo son sinécdoques o metonimias, es decir, la parte por el todo (*ojotas hambrientas* > ropa gastada del pobre) o el sustituto del nombre por un rasgo característico (*sangre sublevada* > rebelión). No solo ocurre mediante adjetivos, también las cosas asumen acciones: *tiembla de frío el árbol* (14), “*seduzcamos a la extraña*”, / *anuncian los delfines* (36), *¿por qué duermen las alas?* (41), *y los campos / con el rostro feliz / de sus arbustos* (50), *sol, vagabundo de la llama mustia* (50), *él [paraguas] bebe agua de aceitunas* (51), *vuelan las manos de los árboles* (52), *ya no sonríen botellas de leche* (52), *el agua de las fuentes se pone de pie* (68), *los hongos levantan sus cabezas* (69), *las flores se balancean* (69), *las hojas corren como policías* (69).

Al dotar de ánimo a las cosas, el poeta chileno toma distancia de la parte más confesional del lirismo y desvincula los sentimientos del yo. Conformada así, la imagen poética muestra un mundo en el que las cosas padecen y sienten, mientras que el sujeto

lírigo tiene un rol de testigo únicamente, pero no un cronista neutro, pues transfiere sus impresiones a las cosas, es decir, no se ha desligado totalmente de la lírica modernista. De ahí que se hable de un intimismo subjetivo: habla de las cosas cotidianas que le suceden a un sujeto lírico alejado del autor biográfico, elude el tono confesional, pero el lenguaje usado crea una imagen de la realidad distorsionada por sus emociones, sensaciones y sentimientos.

Además del uso de adjetivos, Lavín Cerda recurre con frecuencia al complemento adnominal para conformar la imagen poética. Borges consideraba que la tradición de estas perífrasis sintácticas llegó a través de la literatura nórdica con los escaldos, que eran poetas vikingos de la Edad Media que heredaron de la poesía anglosajona y celta esta forma de composición de imágenes poéticas y la desarrollaron ampliamente hasta otorgarle un nombre propio, *kenning*, especie de metáfora que se dirige hacia el símbolo, esto es, hacia el pensamiento concreto, y que, como explica el autor argentino, es un recurso que ubica lo más importante no el desciframiento de la idea que esconde la imagen, sino la contemplación de ella<sup>40</sup>, esto coincide con los valores lavinianos de crear un verbo sensible, perceptible, y de primar la importancia del lenguaje por encima del mensaje previo (la *inventio* ubicado en el manejo del lenguaje, más allá del tópico).

La estructura escáldica permaneció silenciada hasta el siglo XIX, cuando el romanticismo se une al auge de la negación de Occidente como cultura central y entonces los artistas se redirigen a las raíces precristianas y a partir de ellas crean la identidad nacional. Las vanguardias históricas, herederas de esta visión, van en busca también de las mitologías europeas. André Breton veía “en los celtas y el Graal [el] testimonio de la otra tradición”<sup>41</sup>, es decir, el paganismo que negaba a Roma y al cristianismo. El

---

<sup>40</sup> Jorge Luis Borges: *Literaturas germánicas medievales*, Madrid, Alianza, 1980, pp. 35-50.

<sup>41</sup> Octavio Paz: *Los hijos...* op. cit. p. 177. La literatura latinoamericana, por su origen mestizo, tiene como tema central la búsqueda de identidad y, como afirma Paz, a veces se desliga totalmente de Occidente y

simbolismo y el surrealismo recuperan estilísticamente estas imágenes para representar el otro mundo (el mágico, el subconsciente). En los años sesenta, como se ha repetido, el surrealismo todavía está muy presente, y bajo la influencia de la nostalgia de Teillier por el mundo perdido de la infancia y la naturaleza, Lavín Cerda reflexiona sobre su propio origen y retoma una forma que considera herencia cultural pero también genética<sup>42</sup>.

Si la ciudad representa la imagen de lo moderno y lo moderno es el progreso, entendido como explotación de los recursos materiales y humanos, la propuesta de Lavín Cerda en *La altura desprendida* será recuperar el estado natural previo a la industrialización y previo también a la institucionalización de la religión católica como centro de Occidente, una forma de volver al paganismo (siempre latente en la obra laviniana). El léxico referido a la naturaleza lo confirmó y ahora el empleo de complementos adnominales para nombrar ese mundo reafirma la intención de salir, al menos poéticamente, del mundo contemporáneo, no para negarlo, sino para verlo desde otra perspectiva, con distancia crítica. En su estudio al respecto, Borges cita algunos versos para ejemplificar la manera como la poesía escáldica construía sus imágenes mediante complementos adnominales: «camino de la ballena» (mar), «rocío de la espada»

---

mira en lo prehispánico la fuente, en otras ocasiones se rechaza por completo el influjo indígena y se suma a la corriente cosmopolita.

<sup>42</sup> Como herencia cultural, poco a poco los sujetos líricos del poeta irán asumiendo la voz del aborigen americano –mapuche, inca, quechua, azteca, por ejemplo–, en una forma de instalar la identidad nacional en el estadio precolombino (en el capítulo 7 se ahonda en este fenómeno). Como herencia personal, cabe decir que su padre nació en Santillana del Mar, Santander, y Lavín Cerda asume la influencia celta del norte de España como el origen. A menudo hace guiños a dicha cultura: en la novela *Los sueños de la Ninfálida* (2001), por ejemplo, el personaje central de la novela es Carlos García del Postigo, capitán del barco San Patricio, patrono de Irlanda. Con el nombre del barco, Lavín Cerda remite a los orígenes celtíberos del apellido Lavín. En otra novela, *Historia de aquel verano en Valparaíso* (1998), el personaje Hernán Rodríguez (juego verbal con Hernán Rodrigo, nombres de pila del poeta) sueña sus orígenes en el pueblo de Santa María de Lavín, cerca del Mar Cantábrico. En ese sueño, el héroe se descubre en Dublín y, después, en las colinas de Oxfordshire (al sur de Inglaterra) donde destaca el Caballo Blanco de Uffington. Antes de conocer al druida mayor, Leinster Mag Lavin, que habrá de confirmar su ascendencia celta, el adivino Gregorio Columba le dice a Hernán Rodríguez: “Celta es el origen, indudablemente; celta es el origen de tus abuelos que han sobrevivido junto a las dos orillas del mar de las nieblas casi eternas: el Cantábrico de la España más antigua y el Atlántico de los descendientes de la diosa Sheela-na-gig, que fue concubina del dios Crom Cruach, el Encorvado del Monte, durante algunos ritos sangrientos en la antigua Irlanda”, en Hernán Lavín Cerda: *Historia de aquel verano en Valparaíso*, México-Barcelona, Plaza & Janés, 1998, pp. 228-243. Sobre la migración irlandesa al norte de España, consúltese Javier García Blanco: “La segunda invasión celta” en *Historia de Iberia Vieja* (junio 2014) 108, pp. 49-54.

(sangre), «casa de los pájaros» (aire), incluso añade una imagen de Vladimir Maiakovski (1893-1930), cuya lectura se ve reflejada, ya explícitamente, en los siguientes poemarios de Lavín Cerda: «té de los ruiseñores» (luz de luna). Compárese las anteriores imágenes con las que nuestro poeta incluye en *La altura desprendida*:

<b>Referente</b>	<b>Construcción adnominal</b>
luz solar	<i>mantilla de miel</i> (14)
rayos del sol	<i>alas intranquilas / del pájaro del sol</i> (29)
personas	<i>galerías / de huesos</i> (39)
ramas	<i>las manos de los árboles</i> (52)
nubes	<i>las bodegas del cielo</i> (18)
mar	<i>el templo de los peces</i> (36)
estrellas	<i>el polvo de harina de la noche</i> (48)
cementerio	<i>en Casa del Cemento Viejo / y del jardín enfermo</i> (75)

Además de la forma más tradicional, el poeta chileno incorpora algunas variantes e intercambia el complemento con el nombre: *un pasto / de olor* (46), *el abrigo / de mi vuelo* (45). Como se ve, se invierten los sustantivos para generar desconcierto y desautomatizar la lectura. Ahí donde la lengua natural pondría el atributo (olor de pasto, vuelo de mi abrigo), el poeta chileno revierte el orden y genera una imagen poética que obliga a detenerse en la percepción y que amplía la transmisión de datos sobre la doble lectura, la lineal y la elaborada para reacomodar los elementos.

La aposición es una herramienta que emplea el poeta chileno en la misma línea de las perífrasis con complemento adnominal, pero, a diferencia de las anteriores imágenes, en estas aparece el referente, por lo que se establecen lazos de sinonimia directa: *alud*, *remolino viejo de tiempo* (9), *tiempo*, *matrimonio de años* (37), *sol*, *vagabundo de la llama mustia* (50), *trompo negro*, *bailarín de infancia*, *girador de invierno entre la tierra* (47), *Camilo claroscuro / de arco iris, / paleta bermellón de humo y domador de elementos* (55-56). Según se observa, las tres primeras aposiciones están estructuradas sobre el eje tradicional o clásico, en tono mítico: un nombre al que se le denomina por las características y cualidades inherentes (la destrucción del *alud* se emparenta con el *remolino*, la unión de *años* es el *tiempo*, el movimiento del *sol* equiparado con el *vagabundo*).

Los últimos dos versos ofrecen una amplificación de la imagen. En el primero, no solo se añade una segunda aposición sino que se extiende el signo insertando otro sustantivo mediante una preposición. Así, el *trompo*, modificado primero por un adjetivo, *negro*, recibe de inmediato una aposición (*bailarín de infancia*) que relaciona el movimiento del juguete con el baile y su atributo propio de la niñez, después, otra aposición (*girador de invierno*) enfatiza en el movimiento, esta vez circular, y para que la imagen adquiriera mayor fuerza se suma *entre la tierra*, de modo que el *trompo*, al ser denominado dos veces más, se rebautiza y se vuelve metáfora del eje del planeta. El otro caso tiene una estructura diferente, se trata de un sustantivo al que modifican tres complementos adnominales: el pintor Camilo Mori es simultáneamente *claroscuro de arco iris*, *paleta bermellón de humo* y *domador de elementos*, es decir, integra todos los matices de la pintura y, por ello, al modo épico, como Héctor lo era de caballos en *La Ilíada*, Camilo es *domador* de los materiales con los que trabaja.

A modo de resumen, se ha visto que la tensión entre lo «surrealizante» y lo social, entre las neovanguardias y la coloquialidad, se resuelve en este poemario mediante la distinción de lo formal, el procedimiento expresivo y los temas. En lo formal, Lavín Cerda busca que el lenguaje se apegue a la norma convencional tanto del uso de la lengua como de la presentación del poema. Los textos están contruidos de acuerdo con las normas morfosintácticas, salvo las excepciones que ya se destacaron. En cuando al sujeto lírico, se analizaron las diferentes maneras en que el poeta chileno lleva a cabo la crítica del sujeto: incorpora voces, cambia el sujeto gramatical e, incluso, escribe textos sin verbos conjugados para evitar rasgos gramaticales que denuncien al hablante. En el nivel léxico se comprobó que la naturaleza es el campo de mayor referencialidad y esto obedece a una tendencia que ve en la ciudad una imagen de lo moderno, del progreso y la explotación, por lo que se prefiere remitir al estado pre-moderno, épico, mítico y natural. Parte de esta tendencia se ve reflejada en la adjetivación, principalmente en el empleo de complementos adnominales en tono mitológico. Es en este rubro, la expresión, donde Lavín Cerda rehúsa caer en la claridad social mediante el lenguaje coloquial –son mínimos los coloquialismos y regionalismos–, por lo que se evita el poema contaminado por la prosa. En cambio, con respecto a los temas, sí se inclina por escenas de la vida cotidiana: el trompo, el paraguas, cocinar un huevo, esperar la lluvia, caminar por el parque, un encuentro con la amada, preguntas sobre la naturaleza, una breve escena de trabajadores en un edificio, el regreso del trabajo, algunos poemas de corte social –la lucha de los mineros– y otros de metapoesía.

### Capítulo 3. *Poemas para una casa en el cosmos:*

#### la ampliación de los límites

¿Por qué no empujan la puerta?  
Siempre he creído que las puertas  
sirven para ser o no ser: he ahí el fortunaio  
y el infortunio de las puertas [...]  
Además de eso, también sirven  
para cerrarlas, abrirlas sin complejo de culpa,  
y sobre todo para empujarlas.  
H.L.C.

*Poemas para una casa en el cosmos* (1963) se terminó de imprimir el 20 de octubre en los talleres de Arancibia Hermanos dentro de la Colección “El viento en la llama”, bajo la dirección de Armando Menedín. Como el libro no tiene sello editorial, a veces se cita con el nombre de la colección y en otras ocasiones, con el de la imprenta. El poemario de Lavín Cerda es el número 5 de la segunda serie. En la primera serie aparecen autores como Teófilo Cid (1914-1964), Ángel Cruchaga Santa María (1893-1964) y Rosamel del Valle (1901-1965)<sup>1</sup>, que ese mismo año, en esa misma colección, publicó *El sol es un pájaro cautivo en el reloj*, título que recuerda unos versos de *La altura desprendida: las alas intranquilas / del pájaro del sol* (29). En la segunda serie se editaron libros de Luis Oyarzún (1920-1972), Luisa Johnson (1928) y se anuncia la próxima publicación de

---

<sup>1</sup> La presencia de estos tres poetas en la colección es una muestra representativa del contacto y tolerancia que hubo en los años sesenta entre diferentes tendencias poéticas. Junto con Braulio Arenas, Enrique Gómez Correa y Jorge Cáceres, Teófilo Cid es uno de los fundadores del grupo surrealista la Mandrágora (como ya se ha mencionado en este trabajo, Octavio Paz definió a este colectivo como el único verdaderamente surrealista en el ámbito latinoamericano). Entre sus libros destaca el poema de mil versos titulado *Camino del Ñielol* (1954), en el que el sujeto lírico, como en el viaje místico del Monte Carmelo de San Juan de la Cruz, emprende un ascenso y un descenso al cerro Ñielol, en la región de Temuco. Por otro lado, Ángel Cruchaga Santa María está más cerca de los simbolistas franceses y la tristeza de los poetas malditos y, con ese influjo romántico, hay una búsqueda de lo exótico al mismo tiempo que se afirma lo absoluto. Finalmente, Rosamel del Valle, poeta más cercano personalmente a Lavín Cerda, desarrolló una poesía que hacía de la experimentación vanguardista una voz aparentemente coloquial, sin grandes arrebatos retóricos, pero con profundidad en la imagen poética. Para profundizar en estos poetas, revítese la página: [www.memoriachilena.cl](http://www.memoriachilena.cl) [22 de marzo de 2014]

*Poemas del País de Nunca Jamás* de Jorge Teillier (1935-1996)<sup>2</sup>, con quien nuestro poeta seguía compartiendo la visión de la naturaleza como referente primordial para la construcción de imágenes poéticas, y quien recomendó que se publicara el libro de Lavín Cerda en esta editorial<sup>3</sup>. Los versos de este poemario oscilan métricamente entre una sílaba –no (30)– y las dieciocho sílabas –*la migración última de pájaros, el último sonido* (15)–. Lo heterogéneo del metro es un síntoma de los poemas, que van desde textos cortos –cinco versos tiene “Eres como el mediodía sobre el campo” (13)– hasta poemas de mediano aliento –de 49 versos se conforma el más largo, “Noche de lluvia” (24-25)–. Esto confirma la idea de libertad creativa con la que Lavín Cerda explora los alcances expresivos de su poesía: lo mismo economiza recursos lingüísticos que ahonda y se recrea en la enunciación del fraseo largo.

La publicación de este poemario mereció dos reseñas en los periódicos más leídos de Chile. En *El Mercurio*, Hernán Poblete destaca llanamente una poesía «sputnik» que “comienza siendo muy terrestre y nos habla del trigo y otras cosas, con profusión de colores”<sup>4</sup>. Si bien en este libro todavía no se menciona al satélite soviético, es claro que en este poemario la simple mención al cosmos resulta muy significativa para el contexto social de los años sesenta, como demuestran las reseñas críticas. En efecto, el libro

---

<sup>2</sup> Luis Oyarzún destaca por su interés en dos tópicos: la poesía de Gabriela Mistral (que, por ser mujer, y ante el predominio del culto a la personalidad que fomentaban Neruda, Huidobro y De Rokha, estuvo marginada del ámbito literario chileno) y la búsqueda de la identidad chilena. Su distancia crítica con la boga, ayudó a los jóvenes poetas del 60 a mirar con otros ojos la tradición cultural. En este mismo sentido del machismo o predominio de la poesía como oficio de hombres, destaca la publicación de Luisa Johnson, cuya obra sigue estando al margen (como la de Alicia Galaz), si bien en los años ochenta se intentó una recuperación de textos escritos por mujeres. Finalmente, Teillier es el poeta más cercano a Lavín Cerda y de él toma la importancia de la naturaleza como imagen del mundo de los sueños, la imaginación y la infancia, además de la imagen poética como medio para resaltar el misterio de la vida cotidiana, según se pudo estudiar en el capítulo anterior. Véase la página: [www.memoriachilena.cl](http://www.memoriachilena.cl) [22 de marzo de 2014]

<sup>3</sup> Marcela Meléndez: “El torrente sanguíneo de la escritura (conversación con Hernán Lavín Cerda)” en *Casa del Tiempo* (octubre 2013) 72, p. 56. En esta entrevista, el poeta afincado en México enfatiza el acto de generosidad de Teillier al promover que se publicara primero su libro antes que el propio.

<sup>4</sup> Es muy probable que Lavín Cerda haya sido el primer poeta hispanoamericano en incluir el léxico de la cosmonáutica a la poesía en español, de ahí que haya generado una recepción desconcertante en la crítica. Cfr. Hernán Poblete: “Sin título” en el periódico *El Mercurio*, 29 de agosto de 1964. Se puede consultar en la página:

[http://www.sicpoesiachilena.cl/docs/critica\\_detalle.php?critica\\_id=2074](http://www.sicpoesiachilena.cl/docs/critica_detalle.php?critica_id=2074) [3 de abril de 2013]



introduce algunas palabras del espacio (*cohete, Venus*), pero siempre sobre la base de la naturaleza que sigue dominando el universo poético en Lavín Cerda, como lo corrobora Poblete. En este sentido, en cuanto a los referentes léxicos y la temática de lo cotidiano, mantiene la línea de *La altura desprendida*.

No obstante lo anterior, como explica Hernán Loyola en *El Siglo*, en *Poemas para una casa en el cosmos* “hay un indudable progreso hacia un lenguaje poético personal [...] el autor ha logrado aquí una importante superación”<sup>5</sup>, es decir, un aumento en los recursos estilísticos para alcanzar eficacia expresiva en la imagen poética: disminuye la presencia de adjetivos que modifican directamente a un sustantivo, los complementos adnominales van más allá del uso clásico de la poesía escáldica, se añade el uso de algunas oraciones subordinadas (a menudo con fines de adjetivación), se ve afectada la sintaxis y la distribución de los versos en la hoja, aparecen espacios en blanco sobre la página y la visión del sujeto lírico, que en el primer libro se desvanecía en favor de otras voces, en este poemario busca instalarse en el cosmos y contemplar desde ahí el mundo, pues, en cierto sentido, es una forma de ceñirse al presente histórico a través de la carrera espacial.

Hernán Poblete afirma que se trata una poesía acorde con su tiempo, es decir, con referentes históricos que delatan un contexto social y destaca la “difícil profesión [de] hacer poesía de actualidad”<sup>6</sup>. En comparación con *La altura desprendida*, en donde se privilegiaba el tiempo mítico como forma crítica de lo moderno, este libro se enfrenta a esa misma modernidad, todavía evitando su léxico pero recurriendo a una zona –la competencia espacial– para convertirla en una nueva imagen de esperanza y salvación de este mundo. El cosmos, por tanto, aparece como una extensión de la naturaleza, y el espacio sideral al que se alude se lo nombra lo mismo desde la terminología soviética

---

<sup>5</sup> Hernán Loyola: “Crónica de libros” en el periódico *El Siglo*, 1 de marzo de 1964. Se puede consultar en la página: [http://sicpoesiachilena.cl/docs/critica\\_detalle.php?critica\\_id=2040](http://sicpoesiachilena.cl/docs/critica_detalle.php?critica_id=2040) [3 de abril de 2013]

<sup>6</sup> Hernán Poblete: “Sin título” *loc. cit.*

(*cosmonauta*) que desde el término occidental (*astronauta*), como una manera de ser crítico más allá de la tendencia socialista que, sin duda, expresa Lavín Cerda en esta primera década de su poesía. Una de las características de la generación del 60, como se dijo en otro momento, es justamente su espíritu crítico ante lo político y su certeza de separar la acción ideológica del trabajo poético, por ello, aunque hay temas sociales, y a menudo se entrevé un apoyo al socialismo, predomina la crítica y el fin estético. En este caso, expresado con el uso sinonímico de términos de ideologías diferentes.

En esta misma línea –como se ha visto desde el análisis del primer poemario–, un rasgo en la poética laviniana es el espíritu crítico y el afán de igualdad, por lo que no se trata de escribir a la conquista del cosmos “una oda ni una alegoría, sino una casa simple y común. Una casa poética, es cierto, pero casa al fin, y no un palacio ni un templo”<sup>7</sup>, esto es, solo una extensión del hábitat humano, aunque sí con cierta dosis de idealismo que representa ese futuro viable como realización de la utopía en un mundo posible. Para Lavín Cerda, el cosmos, más que la invasión, conquista o sustitución de un espacio, representa la ampliación de los límites, la libertad. El poemario plantea que la casa en el cosmos es el planeta Tierra y, al mismo tiempo, el cosmos es nuestra casa, de modo que el hogar se representa como un espacio sin límites (una visión que refuerza el ideal utópico de la fraternidad, libertad, igualdad y solidaridad). Además, el libro expone que los recursos del universo material son finitos, por lo cual es necesario adoptar una nueva forma de vida, tanto de producción económica como de convivencia entre los seres humanos<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Hernán Loyola: “Crónica de libros” *loc. cit.*

<sup>8</sup> En el discurso de la utopía de los años sesenta también había un rasgo ecológico que planteaba la insostenibilidad del progreso, dado que no se puede crecer infinitamente en un mundo de recursos finitos. De este problema Lavín Cerda tuvo conocimiento gracias a Nicanor Parra, quien asistió a un congreso sobre ecología en Nueva York y aseguró a nuestro poeta que científicos e investigadores habían concluido que “ya es tarde, casi todo es tarde porque la Tierra sobrevive en situación agónica [...] En dicho simposio se aceptaba como un hecho la futura muerte del planeta”, citado en Hernán Lavín Cerda: *Ensayos casi ficticios*, México, UNAM-Equilibrista, 1995, pp. 325-326. El economista Ramón Tamames resume la problemática afirmando que “el mundo no puede hacer frente a este incremento continuo de la demanda ecológica. Un

Los textos en este poemario se ordenan en tres secciones numeradas del 1 al 3, e introducidas por un paratexto (una cita a modo de epígrafe) que sirve de guía para la lectura. En la parte 1 se cita el soneto XXIX de Pablo Neruda: “Eres un caballito de greda negra, un beso / de barro oscuro, amor, amapola de greda, / paloma del crepúsculo que voló en los caminos...” El cuarteto termina con este verso que no aparece citado: “alcancía con lágrimas de nuestra pobre infancia”. Esto permite inferir, primero, que hay un énfasis en repensar la tradición heredada desde la adolescencia (la poesía de los «cuatro poetas del apocalipsis») y, segundo, que los textos de esta sección tendrán al amor lírico como eje principal: los 12 poemas que la conforman tienen un tema amoroso que remite al lirismo nerudiano incluso desde los títulos, por ejemplo: “Para que tú veas el mundo” (10), “Poema para que tú me cuentes” (11), “Poema para el día en espera de la lluvia” (15).

La sección 2 se presenta con versos del poeta surrealista Jacques Prévert (1900-1977): “Todos los ojos de una mujer / expuestos sobre la misma tela”, lo cual adelanta el tono vanguardista y experimental en el manejo del idioma. Esta sección contiene seis poemas cuyo tema y tratamiento confirman una intención posmoderna: lo cotidiano sinsentido, el absurdo de situaciones comunes o el vacío existencial en discursos llenos de enunciados que se contradicen entre sí. Por ejemplo, “La B blanca” (23) es un texto que gira alrededor de la letra b, o “Noche de lluvia” (24-25) es un poema dedicado a Carlos de Rokha, hijo de Pablo de Rokha<sup>9</sup>, cuya poesía se caracteriza por explorar la

---

aumento indefinido, sea del tipo que sea, no puede ser sostenido por recursos finitos. Este es el quid de la doctrina ecológica”, en Ramón Tamames: *Ecología y desarrollo. La polémica sobre los límites del desarrollo*, Alianza Editorial, Madrid, 1977, pp. 97-100.

<sup>9</sup> Carlos de Rokha (1920-1962) fue hijo del poeta Pablo de Rokha y, como su padre, también cultivó la poesía contestataria. El 29 de septiembre de 1962, muy poco antes de la publicación de *Poemas para una casa en el cosmos*, se suicidó de un tiro. Seis años después, el 10 de septiembre de 1968, Pablo de Rokha tomó el mismo revólver y también se quitó la vida.

crítica social a través de un lenguaje ciudadano, directo y de fraseo largo, que remite a la salmodia religiosa aunque en este caso sea un misticismo profano y desencantado.

Como epígrafe de la sección 3 se toman las declaraciones de Guerman Titov (1935-2000), “después de su vuelo por el cosmos en el Vostok-2”, en las que el astronauta afirmaba: “Resplandeciendo en la oscuridad, la Luna aparentaba hallarse tan cerca que parecía que con sólo abrir la portilla se la podría alcanzar con la mano y meterla en un saco”. Viktor Shklovski diferencia dos procedimientos en que se presenta un objeto verbal: uno se crea con fines poéticos pero se percibe como prosaico, y el otro se construye con objetivos prosaicos pero se recibe como poético, por lo que concluye que “esto indica que el carácter estético de un objeto, el derecho de vincularlo a la poesía, es el resultado de nuestra manera de percibir”<sup>10</sup>, es decir, lo estético está ligado a la percepción más que a la creación, es el receptor, el que decodifica el mensaje, quien faculta al texto percibido como artístico o no. Para el poeta chileno, por tanto, un recurso lingüístico para intentar dimensionar la experiencia de la perspectiva desde el espacio, como la frase de Titov, se presenta como poético y lo asimila como un punto de partida para crear textos desde esa misma visión. Así, los nueve poemas de esta tercera sección tratarán del cosmos pero, más que como objeto, como plataforma desde la que el sujeto lírico hablará, como si su posición estuviera fuera del planeta.

Estos tres ejes –la poesía amorosa con influencia nerudiana, el espíritu vanguardista de renovación formal y el discurso social, histórico, contextual– representan las tendencias literarias ante las cuales se enfrentan los poetas de los sesenta, sobre todo la fuerte presencia de Pablo Neruda y la carga lírica, grandilocuente y portentosa de su

---

<sup>10</sup> Viktor Shklovski: “El arte como artificio” en Tzvetan Todorov (comp.): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 2010, p. 79. Este es uno de los recursos a los que suele acudir Lavín Cerda: algo que pertenece a la lengua natural pero cuya estructura no se ha incorporado a los procedimientos poéticos. Por ejemplo, una norma de la gramática alemana, como la escritura en mayúsculas de los sustantivos, el poeta chileno la retoma y la aplica como novedad en su registro literario. En español, desde luego, la presencia de cosas escritas como nombres propios genera otro nivel de lectura.

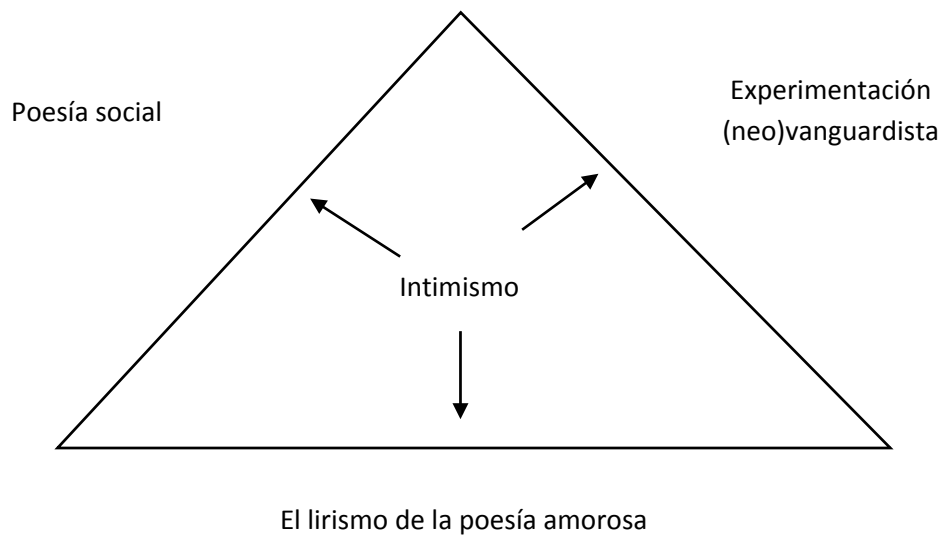
manejo poético. Lavín Cerda confiesa que “había un temor casi tangible entre los jóvenes intelectuales de la época, este temor que era discutido entre todos ellos, miembros de la que posteriormente sería llamada de los Disgregados, era ¿cómo evitar hacerse un Nerudita, es decir, una pequeña versión del Pablo original?”<sup>11</sup> Antes que negar su presencia y tomar distancia con el poeta de Temuco, como lo intentó Lavín Cerda en *La altura desprendida*, en este nuevo poemario, nuestro poeta decide aceptar la influencia pero para transformarla y hacerla propia (durante el análisis se verá que incluso se deja patente la presencia de Neruda).

Es significativo que Lavín Cerda plantee un poemario en el que se explicitan las fuerzas que buscaba superar y que, sin duda, marcaban las tensiones al interior de su poesía. En la poética global se analizó cómo la obra laviniana se instala en las fronteras, por lo que el autor chileno se considera un poeta de los límites<sup>12</sup>. *Poemas para una casa en el cosmos* muestra la actitud de apertura y el espíritu de libertad creadora de nuestro poeta al marcar claramente las tres tendencias que quería trascender. Más que replegarse hacia un centro íntimo –como en *La altura desprendida*–, va a los límites y desde ahí, desde el umbral que une las tendencias literarias y sus propias convicciones, escribe sus textos y colabora con la renovación misma de las estructuras heredadas. El siguiente esquema representa el paso del primer poemario al segundo, escrito desde las fronteras para ampliarlas:

---

<sup>11</sup> Sin Autor: “Nueva edición de Hernán Lavín” en el periódico *El sol de México*, 16 de mayo de 2011. Consultado en la página: <http://www.oem.com.mx/elsoldemexico/notas/n2079415.htm> [5 de abril de 2014]

<sup>12</sup> Cabe recordar que se emplea este concepto desde la definición de Eugenio Trías: el límite como zona de contacto, más que separación, entre dos mundos. El filósofo español plantea además la noción de que los centros son los que separan los núcleos, no sus *limes*, de modo que instalarse en el límite implica comunicación, influencia y apertura. Véase Eugenio Trías: *La razón fronteriza*, Barcelona, Destino, 1999.



Ubicado en los límites, Lavín Cerda encuentra el lugar desde el que desarrollará su poesía a partir de entonces: ahí donde todo es posible, donde no hay restricciones, donde se pueden juntar estructuras, géneros, palabras y temas, alejados en la distribución lógica o conceptual, pero unidos por la libertad creadora en el espacio poético. Aquí está el origen del carnaval verbal que caracteriza a la poesía laviniana: en uno de sus más recientes trabajos, la novela *La Rinconada de la Luna*, insiste en esta visión del mundo previa a los conceptos: “Me siento como un niño de pocos años, no más de siete [...] Mezclaré el metileno con el yodo, suena bien, lo azul con lo acónito, eso me gusta: habría que mezclarlo todo en este mundo, como aconsejan los maestros más antiguos”<sup>13</sup>, es decir, el juego de espacios mentales que se retroalimentan por su calidad de extraños en convivencia: pensamiento simbólico y pensamiento abstracto, prosa poética y poesía prosaica, lo culto y lo coloquial, lo físico y lo metafísico.

A pesar de la división en tres partes que orienta la lectura y permite establecer la zona fronteriza desde la cual se escribe el poemario, los rasgos característicos del libro,

<sup>13</sup> Hernán Lavín Cerda: *La Rinconada de la Luna*, México, Praxis, 2013, p. 428.

sus mecanismos de creación, cruzan toda la obra, incluso en eso Lavín Cerda promueve el contacto de renovaciones. Dado que la división únicamente es temática, se analizará *Poemas para una casa en el cosmos* desde lo formal y estructural. En este caso, se verá cómo hay influjos de la experimentación vanguardista, por ejemplo, en la poesía amorosa, o el modo en que lo social e histórico ayuda a renovar el discurso lírico. Finalmente, en este poemario el poeta descubre ya su sitio en la poesía: el límite, el umbral, la puerta. No es raro, por tanto, que en la antología que se publicó tras el exilio para recuperar parte de su poesía escrita en Chile se hayan elegido textos de este poemario y se hayan dejado de lado todos los de *La altura desprendida*. Esto nos indica que, en el momento de decidir, se sintió más cercano a estos poemas desde el límite, o, al menos, pensó que representaban mejor sus inicios.

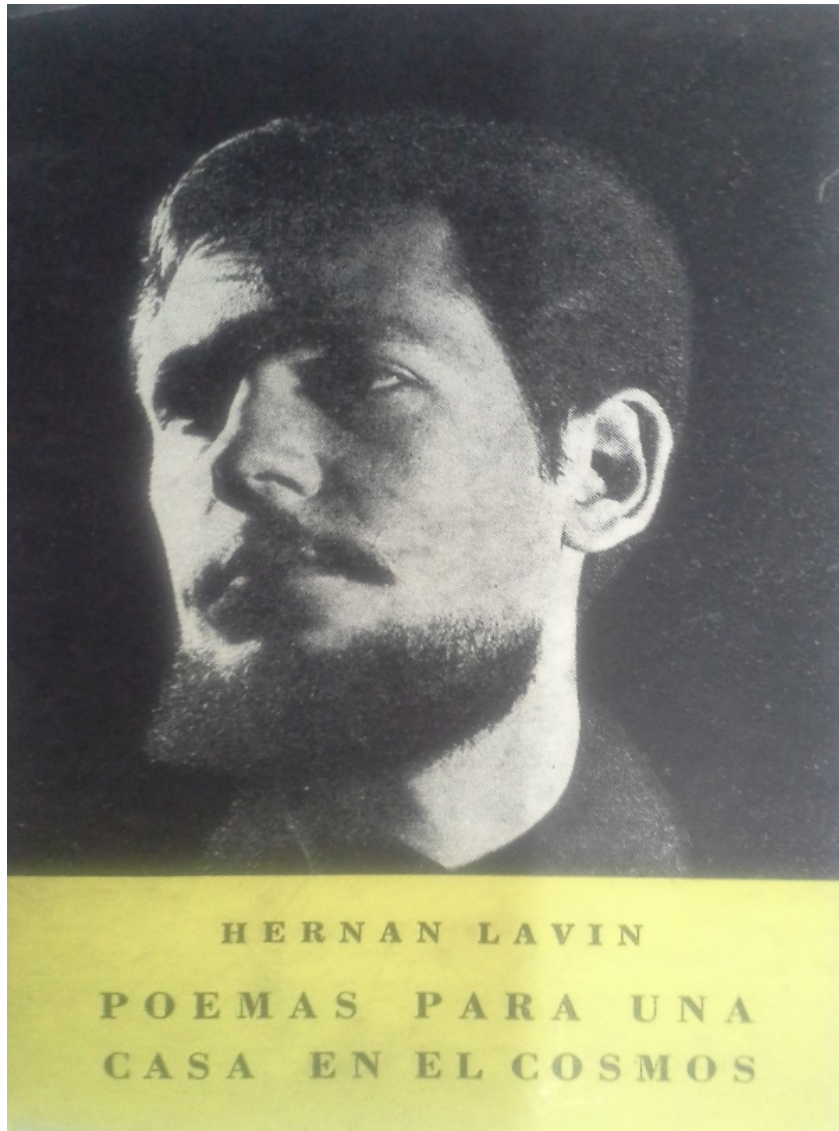


Imagen 3. Retrato del autor como portada de *Poemas para una casa en el cosmos* (1963).



### 3.1.- Blancos en verso y puntuación significativa

En el aspecto formal se presentan dos aspectos significativos: la disposición del poema en la página y el uso de los signos de puntuación. En comparación con el poemario anterior, en *Poemas para una casa en el cosmos* aparecen ya versos que no inician en el margen izquierdo y el espacio en blanco adquiere significación<sup>14</sup>. De los 27 poemas que conforman el poemario, siete presentan este uso: uno pertenece a la sección de la poesía amorosa, otro a la parte neovanguardista y los demás –cinco– se ubican en la última división del libro, donde el cosmos es un pretexto para ejercer la crítica a la situación social. El primer caso está ligado al otro fenómeno de composición que se ha adelantado, la puntuación (se retomará lo pertinente en su momento). En “Para que tú me cuentes” (11), hay versos en blanco después de coma, es decir, antes de que se dé por concluida la oración completa:

que se golpean con hojas blancas  
y se clavan lápices,

cuéntame. Eso quiero.  
(11)

que en el agua  
eras hoja y eras flor,

cuéntame. Eso quiero.  
(11)

---

<sup>14</sup> En *Ciegamente los ojos (1962-1976)*, antología que retoma textos de este libro, Lavín Cerda reescribe esos poemas y su edición tiene que ver con la disposición de los versos sobre la página en blanco. Todos sufren desplazamientos, de modo que el margen izquierdo ya no es más el eje del poema. Quince años después de su escritura, lo que se esbozaba como un método de extrañamiento y, ciertamente, funcionaba como una descolocación significativa, se convierte en un procedimiento constante y, por tanto, intrascendente. Dicha actualización parece ser que obedeció a un propósito de igualarse a una tendencia de la poesía mexicana de los años setenta. Para que sus textos no desafiaron esa norma del momento, el poeta chileno decidió sumarse a la moda, de forma que sus poemas fueran significativos por lo dicho más que por la forma (elemento que, en este primer instante, sí importa y es relevante).

El recurso se emplea dos veces en el mismo poema, después de una coma que anuncia elementos por enumerar u otra oración con idéntica importancia sintáctica. Es posible rastrear una influencia vanguardista, principalmente de la línea directa de Huidobro, quien “cree que la lírica, a diferencia de la épica, tiene que ser espacial [y] si quiere dar la ilusión de un amor que «Atraviesa la América Latina» no hace más que escribir: El amor                      El amor”<sup>15</sup>, de esta forma el blanco adquiere los múltiples sinónimos de elemento que une dos puntos y que reafirma el concepto de travesía amorosa como lo posible y lo desconocido. En el caso de Lavín Cerda, la marca del espacio en blanco sugiere que sigue algo no dicho, un silencio que desemboca, paradójicamente, en la petición amorosa de la comunicación mediante un imperativo, *cuéntame*, cuya escritura en minúsculas crea la sensación de que pertenece al núcleo gramatical anterior, por lo que se acentúa la ausencia de palabras. Al igual que la música marca gráficamente el silencio en la partitura, el poeta chileno busca hacer perceptible el blanco y, al hacerlo, aporta otro sentido al texto: la incomunicación por eliminación de mensaje, la reducción de recursos verbales y el silencio como elemento constitutivo del poema.

El segundo caso aparece en el último verso del texto que cierra la segunda sección. Hasta este momento, los 17 poemas (más los 29 de *La altura desprendida*) han respetado el margen izquierdo y únicamente se ha introducido el verso blanco en el poema amoroso ya mencionado. Para terminar esa parte, el verso final de “La muchacha de azul” (31) se inicia con un espacio en blanco que alcanza gráficamente las últimas letras del verso anterior, como se puede ver a continuación:

---

<sup>15</sup> Los espacios en blanco pertenecen a la cita del poema de Huidobro y, como se explica, son significativos porque representan el espacio físico que une y separa dos amores. Cfr. Celso Medina: “De *Ecuatorial* a *Altazor*” en *Acta Literaria* (2006) 32. Consultado en la página: <http://ref.scielo.org/fjsxww> [22 de febrero de 2013]

mientras resista el peso  
de los cohetes,  
el deseo a primera vista,  
y el aún buen carácter  
de los cosmonautas.  
(31)

Esta es la primera vez que Lavín Cerda recurre a este formato de presentación y coincide con la introducción del léxico relacionado con el cosmos y la carrera espacial entre Estados Unidos y la Unión Soviética: *cohetes*, *cosmonautas*, *astronauta*. Ya se analizará la parte léxica en el apartado correspondiente, sin embargo, es significativo que la primera ocasión que el verso se desplaza del margen tradicional sea justamente cuando aparece el espacio sideral como un elemento más del universo poético. El verso *de los cosmonautas* se desprende del eje gravitacional del poema y aparece el espacio, leído con esa doble vertiente: el blanco en la página y la presencia del cosmos en la poesía. Con este verso expulsado de su centro se cierra la segunda parte del poemario y se da paso a la tercera, con lo que la idea de límite se enfatiza de nuevo al difuminar las dos secciones, la de tono experimental, neovanguardista, y la que inserta la crítica social a partir de una perspectiva externa, ubicada afuera del planeta.

En la última parte de *Poemas para una casa en el cosmos*, en la que el sujeto lírico se plantea hablar desde el espacio sideral, los versos se alejan del eje del poema sin perder totalmente la columna, con la clara finalidad de que el espacio físico participe también como elemento sustancial del poema. La distribución del material lingüístico en la página adquiere, en consecuencia, mayor importancia. El primer poema, “El astronauta” (35), está conformado por tres estrofas que comienzan con el mismo verso: *Yo sé*, y son los únicos versos que se ciñen al margen izquierdo. Además del verbo «saber», la anáfora se conforma del pronombre personal, *Yo*, cuya presencia (innecesaria en la economía de la lengua natural) enfatiza la fuerza del sujeto lírico. Al ser los únicos elementos en el eje

tradicional del poema, representan al ser humano y su conocimiento del planeta:

Yo sé  
de un hombre  
que ha comprado un traje  
de astronauta.

Yo sé  
de un hombre  
que abandonará la tierra.

Yo sé  
de un hombre. Yo sé,  
pero es el único secreto  
que yo tengo.

(35)

Los segundos versos siguen el esquema anafórico y, la tercera estrofa, incluso, insiste en el *Yo sé*. Por un lado, se trata de la desautomatización de la lectura. Tras la repetición del comienzo de estrofa se rompe la tendencia y se unen dos «inicios». Como se verá más adelante, aquí también hay significación distinta en el punto y seguido (adquiere el sentido de «etcétera» y marca la elipsis de información). Después del pronombre personal y el verbo conjugado siguen espacios en blanco y el *hombre* está entre el eje del poema y el espacio. Ya los versos no parten del margen izquierdo sino que van formando otra columna alejada del sentido confesional del *yo sé*. Esa especie de segundo margen comienza también con una estructura anafórica, de modo que las informaciones nuevas se van sumando a partir del tercer verso. En el siguiente apartado se analiza la repetición como método de significación, por ahora baste destacar los blancos que comienzan a ser parte del poema en relación con los términos que se refieren al espacio.

En esta última sección, los blancos aparecen ya como una tendencia que confirma la importancia de la distribución espacial de las palabras para hacer concreto el poema en

la página. A veces el blanco cumple la función de explicitar lo elidido por el lenguaje natural, como en el siguiente ejemplo:

El planeta  
busca a la estrella  
para que le de luz  
y calor.

Yo te busco  
a ti  
a ti.  
(39)

Es posible percibir que el primer espacio de este poema busca igualar físicamente *luz y calor*, de manera que el blanco es la manifestación de la elipsis *para que le dé* (la tilde de *dé* está ausente en el original), información semántica que sintácticamente aporta la conjunción *y*. En cambio, los espacios de la segunda estrofa intentan emular la estructura planeta-satélite a través de las prestaciones de las que se beneficia el primero, la *luz* y el *calor* del segundo. Con los blancos se expresa el movimiento de traslación de la voz del sujeto lírico alrededor de su amada, el segundo *a ti*, aún más alejado, da la noción de un desplazamiento físico pero, al ser reiteración de información, se mantiene en el mismo punto semántico, es decir, como un satélite: avanza pero siempre en relación a un centro. Además, este *a ti*, por su posición gráfica cumple funciones sinonímicas de *luz y calor*, ahí donde se espera que se repita «para que me des luz y calor», el poema presente *a ti* como una forma de extrañamiento para romper la predictibilidad. En las demás ocasiones, los blancos en el verso colaboran a una lectura y funcionan como desautomatizadores o como comas de enumeración, como se ve a continuación:

en la luz de la linterna que sale de la mina,  
hacia el sol,  
hacia  
    lo que buscan  
        los pájaros,  
en el fuego y en el viento.  
                            (43)

Es una gran casa sin luz de neón,  
sin luz amarilla,  
sin techo  
    sin tabique  
        sin puerta.  
El cosmos  
    es una gran casa  
        para vivir.  
                            (45)

En el primer caso, la aparición del blanco, además de interrumpir el verso, ayuda a introducir versos en otro nivel que funcionan como explicativos con respecto al signo extraído. «Aire» es isotopía de *pájaros, fuego y viento*, sobre todo si se considera el contexto que anuncia el verbo *buscan*. «Aire» es el elemento que da vida a los tres vocablos anteriores, por tanto, el espacio después de *hacia* señala que el sujeto lírico ha desarticulado el término isotópico –«hacia el aire»–y ha decidido insertar una paráfrasis para fortalecer la imagen poética: *hacia* + espacio en blanco + vocablos que tienen que ver semánticamente con aire. En el segundo caso, el blanco sirve lo mismo para enumerar las cosas que no posee la *gran casa*, que para enfatizar la sentencia del predicado nominal que se anuncia con el uso del verbo *es*. Primero se enumera lo que no es y después se repite la estructura para exponer lo que sí es, de forma que ocupan virtualmente el mismo espacio: *sin techo, sin tabique, sin puerta* dejan su sitio a *una gran casa para vivir*. Las características de la *casa* terrenal desaparecen en el *cosmos* sin dejar de ser *una gran casa*. La casa chilena, como se verá más adelante, tiene connotaciones negativas, de encierro, pues ahí se cercena la naturaleza del niño (por eso el cosmos representa la casa ideal, la

*gran casa*, por su abolición de límites). Así, Lavín Cerda propone otra visión, una revisión del concepto *casa*, cuyos límites se expanden.

### **3.1.1.- La puntuación como portadora de información**

Lotman afirma que “gracias a la repetición acentuada (regularidades) de las situaciones (reglas del juego), la desviación se hace particularmente significativa”<sup>16</sup>, es decir, las excepciones aportan mayor información en la transmisión del mensaje. De ahí que se vuelva significativo el uso de la puntuación, pues a lo largo de *Poemas para una casa en el cosmos* se cumplen las normas y esto hace que los puntos de excepción sean elementos a destacar. La puntuación ofrece un gran cambio con respecto al anterior poemario. Si en *La altura desprendida* su uso conforme a las reglas gramaticales tenía una intención totalmente comunicativa, en este poemario esto se acentúa pero se añade otra perspectiva. En el primer poemario se empleaban los signos de puntuación correctamente para que no entorpecieran la lectura, en su invisibilidad se basaba el mérito de calidad y el argumento de claridad discursiva. En este segundo libro, en cambio, se hacen perceptibles y aportan más información, por lo que aumentan la comunicabilidad. Aparentemente la puntuación se aplica de acuerdo con la convención, no obstante hay usos anómalos que vuelven significativa su presencia. El primer uso a destacar es que solo se usa el signo de admiración de cierre y se excluye el de apertura, obligatorio en español pero inexistente en las otras lenguas occidentales:

---

<sup>16</sup> Yuri M. Lotman: *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1988, p. 88.

Dame un campo!

Eso quiero!  
(11)

Moscas, moscas, moscas, moscas!  
(28)

Sal, sal, sal, sal!  
(29)

Aquí sí, aquí sí que se gira!  
(36)

tanta luminosidad!  
(38)

Según se observa, el uso del signo al modo extranjero –ajeno al español– tiene como propósito crear la imagen de un lenguaje cosmopolita y universal, que traspasa los límites de su propia expresión convencional. También tiene que ver tanto con la experimentación heredada de la vanguardia como con el hecho de liberar al idioma de sus tradiciones, del mismo modo que la astronáutica iba rompiendo los esquemas de la gravitación terrestre. Lavín Cerda ve en el uso de los dos signos una afectación y prefiere utilizar únicamente el de cierre, más común y más cercano entre los jóvenes de los años sesenta que ya comenzaban a consumir música del mundo, principalmente del anglosajón (The Beatles, Donovan, Joan Baez, Gilbert O’Sullivan, Mary Hopkins, etcétera)<sup>17</sup>. El uso, por tanto, del signo de cierre denota una intención de cercanía comunicativa y evidencia el tipo de público al que se dirige. Con este recurso, Lavín Cerda busca sacudir su propia escritura de la convención histórica y académica, ligada a las instituciones sociales, e

---

<sup>17</sup> Hay que recordar que durante los años cincuenta y principios de los sesenta, la radio era el medio de comunicación preferido por los chilenos (debido al alto número de analfabetismo, el periódico carecía de penetración entre la gran masa poblacional). En el siguiente poemario, *Nuestro mundo* (1964), se hace explícita la influencia de la música en el ambiente cotidiano, enfatizado esto, desde luego, por la afición de Lavín Cerda al canto.



instalarse en el habla cotidiana, coloquial (si bien no con el registro del pueblo chileno, sino mediante la apropiación de mecanismos extranjeros).

Por otro lado, el uso anómalo del punto tiene que ver con la construcción del verso. En el siguiente apartado se retomará esta parte, por ahora conviene centrarse en el empleo exclusivo del punto, que en algunas ocasiones aparece en una de las funciones de la coma, la de separar elementos de la misma categoría a lo largo de una enumeración. En los siguientes versos se nota cómo el punto y seguido tiene un uso que marca los elementos sintácticos:

Es el cielo. Claramente.  
Es el cielo indudable  
cuando hay una predisposición de amapola.

Es el cielo. Util. Claro.  
y asimismo con la imperceptibilidad de un  
bosque.

Es el cielo. Impenetrable  
cuando se llena de amapolas.

(12)

Se puede observar que el adverbio *claramente* entre puntos se erige como una oración completa. Los puntos están aquí para marcar el ritmo del poema, de manera que la pronunciación asume un tono distinto al que tendría si estuviera entre comas (que dan un matiz explicativo, a diferencia de los puntos, cuyo uso convencional se restringe a ideas completas). Los puntos en función de comas también aparecen en el segundo caso, enumerando las características de *cielo* y, al igual que en los versos anteriores, sirven principalmente para determinar la prosodia y acercar el texto al lenguaje hablado (en este segundo ejemplo, parece que la errata involuntaria es iniciar con la conjunción y en minúscula más que el punto después de *claro*). En los tres casos expuestos, entre puntos aparecen elementos morfosintácticos que suprimen la prohibición de conformar oraciones

al menos con un verbo conjugado. En los últimos versos, por ejemplo, se elide el sujeto y el verbo, y la oración comienza desde el adjetivo *impenetrable*, con lo que se acentúa la imagen de un lenguaje coloquial que, gracias a la comunicación no verbal, elimina información que se sobreentiende.

Estos dos usos –como coma y como signo de elipsis– comparten límite, lo uno implica la otro, de modo que los niveles de lectura se multiplican. Ambos recursos repercuten directamente en la prosodia y en el registro: tienen como fin último aproximarse al lenguaje cotidiano como expresión natural e interrumpida, con una prosodia cortada y una semántica sobreentendida. Al mismo tiempo, al crear oraciones de un solo elemento sintáctico, el poeta pretende fortalecer el idioma como imagen, como recurso sensorial, como se aprecia en estos versos: *Y habitación de arena verde. / Y puerta de ola. / Y pez rubio. / Y sal y un árbol* (16), *Y pensar en una lancha. / En un pájaro. / En una mujer. / En alcohol* (29), *Verde invierno. Verde mesa. / Verde pez. Verde y líquido* (16), *Limonada. Agua / y limón* (20), *Y decir que sí. / En efecto. / Y decir / no* (30). Salvo el último verso, que tiene una clara tendencia coloquial, en las demás ocasiones en que se presenta el punto en uso anómalo, se resalta la imagen a partir de sustantivos concretos o a través del color.

El uso del punto también favorece la tendencia minimalista de la época, en búsqueda de reducir la información explícita y concentrar en una imagen la información del mensaje. Como se verá con mayor detenimiento en el capítulo 7, en el apartado sobre *Ka enloquece en una tumba de oro y el toqui está envuelto en llamas* (1968) –el poemario que mejor expone el minimalismo en Lavín Cerda–, el uso de oraciones cortas y bloques entre puntos da una noción de concreción, de secuencia de imágenes más que de un discurso verbal y, por tanto, se elimina información que convencionalmente aporta la lengua (sujeto, verbo, complementos). Y esos elementos eliminados aparecen marcados,

sugeridos, por el uso anómalo de la puntuación, como se ve en estos versos:

No sabría por dónde empezar. Puedo decirte que sí  
que aquí las capas de gas tienen algo de tus ojos.  
Tal vez la capacidad para desplazarse  
velozmente,  
como tus ojos  
que allá en la tierra lo observan todo.  
Aunque el color, ese mismo color tuyo,  
aún no. Puede ser que mañana:  
cuando siga buscando: el agua.

(37)

Como se observa, en los primeros versos aparece el verbo conjugado que da sentido a todo el conjunto –*no sabría por dónde empezar* [«a contar»]–, pero a partir de su aparición los versos se conforman de elisiones y oraciones subordinadas –*aunque el color, ese mismo color tuyo, / aún no* [«es el mismo», «se parece»]–. Al final, el uso de los dos puntos certifica que hay información eliminada –*puede que ser que mañana* [«encuentre»]–, de modo que esas interrupciones colaboran tanto con el ritmo como con la desautomatización de la lectura. En el siguiente apartado se verá cómo, además de la sintaxis cortada y la elipsis, las figuras de repetición conforman el eje compositivo de los versos de *Poemas para una casa en el cosmos*.

### 3.2.- La repetición como eje de construcción del verso

En cuanto a la repetición, es posible agrupar los fenómenos lingüísticos de *Poemas para una casa en el cosmos* en dos figuras retóricas: anáfora (la repetición de una o más palabras para iniciar diferentes versos) y reduplicación (repetición de una palabra a lo largo del texto)<sup>18</sup>. Por su naturaleza estructural, el paralelismo podría aparecer simultáneamente con las anáforas, sin embargo, para alcanzar el objetivo de este trabajo se considerará únicamente al paralelismo como enumeración de elementos del mismo nivel morfosintáctico (y, por ser característica principal del siguiente libro, *Nuestro mundo*, se analizarán en el capítulo correspondiente). Por otro lado, el polisíndeton (repetición de conjunciones o conectores) también está considerado en anáforas o reduplicación, es decir, según su ubicación en el verso (al inicio o al interior).

De los 27 poemas de este libro, solamente uno, “Mi hermano celeste” (38), no presenta alguna de estas figuras de repetición en su conformación. La excepción es significativa porque se trata de un poema de tono coloquial y narrativo, en el que el sujeto lírico relata que su *hermano celeste* tomó *un cohete* y se fue *al cosmos*, ahí ha completado una *colección de piedras lunares* y no tiene espacio para *almacenar tanta luminosidad*. Esta es la anécdota del texto. Solo en este poema se ha evitado la reaparición de información explícita, de modo que el texto suma, agrega y combina datos lingüísticos. Como explica Lotman, “se puede interpretar la tendencia a la repetición como un principio constructivo del verso [y] la tendencia a la combinación como un principio constructivo de la prosa”<sup>19</sup>, como sucede en este caso, que es totalmente coloquial y un texto prosaico escrito en verso. En todos los demás poemas del libro, el poeta recurre a la

---

<sup>18</sup> Cfr. Helena Beristáin: *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1998, p. 425.

<sup>19</sup> Yuri M. Lotman: *Estructura... op. cit.* p. 106.

repetición para marcar la prosodia del poema en un ritmo de estructura circular, con el fin de que el verbo poético aporte también información sonora.

La aportación de la anáfora al texto artístico está más en lo formal que en lo semántico, ya que, como expone Lotman, la repetición de una palabra o de un elemento provoca que su aportación en el nivel de significado se vuelva mínima por el desgaste perceptivo, “en cambio, pasa a un primer plano el procedimiento de combinación de estos elementos que han perdido significado”<sup>20</sup>, es decir, su presencia reiterada tiene la función de estructurar el texto para definir el ritmo y la aparición de datos nuevos se agregan al término reiterado. Las imágenes del poema, en consecuencia, se agrupan como variantes del sintagma anafórico. Esta figura de repetición es la más usada en *Poemas para una casa en el cosmos*: 18 de los 27 poemas tienen una palabra o un conjunto de palabras con las que inician versos a lo largo de cada texto. En el siguiente cuadro se muestra la frecuencia de las anáforas y las páginas de los poemas a las que pertenecen:

Hasta los veinte años... (x2) 9	Tú hablas... (x2) 17	Y... (x6) 16
He de... (x5) 10	Esos zapatos... (x8) 18	Y... (x12) 29-30
Que... (x7) Cuéntame... (x2) Dime (x2) 11	Tanto... (x6) 19	Pintado... (x2) Un cohete... (x2) Todo pintado... (x2) 40
Es el cielo... (x4) 12	Y...(x9) 20	No hay quien... (x19) 41-42
Eres... (x2) Es... (x3) 13	Y... (x10) Con... (x8) 24-25	Yo sé... (x3) de un hombre...(x3) 35
El día... (x3) 15	La B... (x5) 23	El cosmos... (x5) 45

<sup>20</sup> Además, es una forma de crear una imagen de simultaneidad en un proceso artístico lineal y temporal como la poesía. Este recurso técnico aumentó su uso entre los escritores a partir de la vanguardia, dado que, en su experimentación, pretendían tomar mecanismos de las artes plásticas para incorporarlos a la literatura, es decir, combinar lo espacial y lo temporal en la obra de arte. Cfr. Yuri M. Lotman: *Estructura... op. cit.* p. 114.

Como se puede apreciar, la anáfora es un recurso empleado a lo largo del libro y no se restringe a una sección. En la primera parte, en donde se privilegia el tema amoroso (páginas 9 a 24), se hallan construcciones anafóricas propias del lirismo, esto es, con perífrasis verbal del tipo *he de + verbo en infinitivo*, que denota una obligatoriedad y es sinónimo del imperativo, por ejemplo el verso *he de besarte / como besa el pájaro a las cerezas* (10). Este verso, además, remite al final del poema XIV de Pablo Neruda: “Quiero hacer contigo / lo que la primavera hace con los cerezos”<sup>21</sup>. Todas las anáforas de esta primera parte tienen relación con la amada, así, por ejemplo, en el ya citado verso *es el cielo* (12), se presenta el sustantivo como si se tratara del referente natural y se agregan adjetivos hasta que, en su repetición, el cielo se va transformando en una metáfora de la sensación que experimenta el sujeto lírico cuando la amada se une a él *desde las amapolas* (12). El mismo mecanismo aparece en “Eres como el mediodía sobre el campo” (13), poema de solo cinco versos cuyo eje estructural es el verbo ser: los dos primeros versos inician con *eres + adjetivo (color)*, los dos últimos se presentan con *es + adjetivo (color)*, unidos por un verso, ubicado en medio para crear una estructura simétrica: se describe a la amada y después se equipara su belleza con el campo. Así, las anáforas de la sección 1 son sinécdoques o metáforas de la amada.

De la sección 2 (páginas 24 a 30), destaca, además de la constante mención a *la B*, la conjunción *y*. En esta parte se encuentra el poema más largo del libro, “Noche de lluvia” (24-24), que, como ya se dijo, está dedicado a la memoria de Carlos de Rokha, a pocos días de su suicidio. Este texto es significativo por dos cosas: a) Lavín Cerda ya comienza a recurrir a la intertextualidad, procedimiento que se afincará en su poética,

---

<sup>21</sup> Pablo Neruda: *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2004, p. 57. Para transformar el lirismo de Neruda, Lavín Cerda cambia la postura del sujeto lírico. Un poco más adelante se verá cómo nuestro poeta trasciende este aspecto amoroso.

principalmente en los textos en prosa. En este poema retoma una frase que acuñó el político Diego Portales (1793-1837) en una carta a Joaquín Tocornal (1788-1865), en ella explica que el orden en Chile se mantiene por «el peso de la noche», entendido esto como la tendencia social al reposo, lo cual representa la garantía de orden público. Como explica Alfredo Jocelyn-Holt, detrás del reposo, está el “miedo al desenfreno, miedo a empobrecerse, a decaer, a desclasarse, a que se ponga fin al orden de las familias, miedo a crecer, miedo a los invasores”<sup>22</sup>. El «peso de la noche» se volvió un lugar común en los medios intelectuales y académicos para designar una característica de control que padece la sociedad chilena, y Lavín Cerda lo incluye dentro del poema dedicado a Carlos de Rokha como una forma de describir un paisaje social con características visibles –*humo de torres de fábricas*– e invisibles –*así el peso de la noche*–, como se puede ver enseguida:

y a las seis de la tarde ha caído la noche  
con tejas, con humo de torres de fábricas,  
con un aplomo metalúrgico: así  
el Puente Loreto,  
así de hierro,  
así el peso de la noche,  
de teja en teja, pesadamente, con asfalto  
(24-25)

b) El poema emula el tono grandilocuente de Pablo De Rokha, con fraseo largo, sintaxis quebrada, balbuceos y temas sociales desde una perspectiva religiosa. Lavín Cerda define ese tono como un “río caudaloso de la poesía que a menudo escapaba de su cauce, como si fuese un potro en llamas, una tempestad sin pies, sin ojos y sin cabeza [...] un aquelarre abismal y celestial”<sup>23</sup>. Para imitar la fuerza discursiva de De Rokha, nuestro

---

<sup>22</sup> Alfredo Jocelyn-Holt citado en Roberto Hozven: “Imbunche y majamama, dos archivos culturales chilenos” en *Atenea* (diciembre 2012) 506, pp. 153-169. Se puede consultar en la página: <http://ref.scielo.org/9xkfhq> [20 de abril de 2013] El propio Jocelyn-Holt ha escrito un arduo ensayo sobre el mismo tema: *El peso de la noche. Nuestra frágil fortaleza histórica*, Buenos Aires, Ariel, 1997.

<sup>23</sup> Años más tarde, el propio Lavín Cerda considera que Pablo de Rokha se dejó seducir por la “retórica tremendista y populista”, que también terminó por consumir el discurso de Neruda, con afirmaciones contundentes e unívocas, casi intolerantes y sin opción a crítica o, al menos, otra mirada posible. Pero en los primeros años de los sesenta, el poeta chileno veía en De Rokha una fuerza poética digna de tomarse en

poeta recurre a la conjunción *y*, de modo que se crea la sensación de énfasis y de improvisación, pues pareciera que se trata del fluir del verbo sin contención estructural en tanto que se van sumando elementos, *a priori* no contemplados: *y la lluvia es un cóndor con capricho, / y golpea y corta a golpe duro de cuello blanco [...] y golpea / y corta / es decir tiembla* (24). De este modo, la anáfora marca la prosodia y construye el discurso alrededor de un solo referente con el fin de poetizar sintagmas, en principio, prosaicos.

La anáfora con mayor frecuencia de uso se encuentra en la sección 3 (páginas 35 a 45), la parte del libro que se ocupa del aspecto social e introduce el léxico del cosmos. El sintagma *no hay quien* del poema “Pequeña crónica informativa del cosmos” (41-42) tiene 19 apariciones. El título proporciona información significativa sobre la postura laviniana en la tercera parte del poemario. Se anuncia una *crónica informativa*, por lo que se deduce que se trata de un texto de perfil prosaico, íntimamente ligado a lo contingente e histórico. Aquí se encuentra un mecanismo que finalmente se consolidará como una de las constantes de la poética de Lavín Cerda: el unir dos elementos para que se iluminen recíprocamente. En este caso, se anuncia un discurso descriptivo sobre el cosmos, pero solamente es un pretexto, un punto de partida para hacer una crítica a la sociedad: no es una crónica ni es sobre el cosmos, pero ambos conceptos juntos tienen como finalidad incorporar un cierto nivel de ironía y sarcasmo<sup>24</sup>. El universo sideral toma el lugar de la naturaleza como espacio simbólico que se contrapone a la industrialización y la modernidad, y desde ahí el sujeto lírico acomete la crítica al estatus del mundo en los años sesenta. El lenguaje coloquial se estructura alrededor de la anáfora, con lo que se poetiza a través de una enumeración con base en el sintagma *no hay quien*:

---

cuenta durante el proceso creativo. Citado en Hernán Lavín Cerda: *Las noches del calígrafo*, México, Conaculta, 2002, pp. 246-247.

<sup>24</sup> Hay que recordar que desde 1960 y hasta antes del golpe de Estado, Lavín Cerda trabajó como redactor, reportero y crítico en periódicos. Gracias a esto, estuvo en contacto no solo con las noticias relevantes del mundo sino con el tratamiento del lenguaje para transferir información en distintos registros según cada público.



No hay quien venda agua aquí en el cosmos.  
No hay quien ponga en juego las líneas  
telefónicas.

Nadie hay que venda luz.  
Nadie hay que venda gas.

No hay quien utilice toda una mañana en  
tomar café.

No hay quien venda silabarios.  
No hay quien prenda fuego a las nubes.  
No hay quien mate mapuches.

(41)

En el fragmento anterior se puede observar que el verbo «vender» aparece en cuatro ocasiones, con lo cual se evidencia la intención de criticar el sistema económico basado en el mercado: la producción, el consumo y la especulación. La descripción del cosmos no se ciñe a elementos de la cosmonáutica –verosímiles ya en esos años– sino que se crea un lugar ideal en el cual se realiza el mundo de la utopía: sin burocracia ineficiente (*toda una mañana en tomar café*), ni fuerzas que busquen adoctrinar (a través de la venta de *silabarios*), tampoco civilizaciones que aniquilen a otras (el asesinato de *mapuches*). En la anáfora hay un elemento significativo, *quien*, nexos que solo sustituye a las personas en oraciones de relativo, por lo que se refiere a los seres humanos, de modo que la crítica se dirige a la influencia del hombre en la Tierra y su modo de habitar el planeta. El cosmos, en este sentido, está a salvo de la destrucción porque no hay humanos. De este modo, Lavín Cerda carga al cosmos de connotaciones referentes a la nueva visión de la sociedad que proponían los jóvenes de los sesenta, menos preocupada por el progreso y más enfocada en el desarrollo humano y la calidad de vida.

En esta misma línea, la anáfora con partícula negativa –*no*– aparece en el poema que cierra el libro, “Nuestra casa” (45). A diferencia del poema anterior, en donde el *no hay quien* es constante de principio a fin, en este último texto se enumera todo aquello

que no es el cosmos pero se cierra con lo que sí es, es decir, se ofrece una solución afirmativa. Conviene citar todo el poema para comprenderlo mejor:

El cosmos no es una isla.  
El cosmos no es un bosque.  
No es azul.  
    No es verde.  
El cosmos no es plata.  
No es cobalto.  
Es una gran casa sin luz de neón,  
sin luz amarilla,  
sin techo  
    sin tabique  
        sin puerta.  
El cosmos  
    es una gran casa  
        para vivir.  
Una gran casa para soñar.  
No es una isla. No es un bosque.  
El cosmos  
    es nuestra gran casa  
        con luz de estrella.

(45)

La primera pareja de versos se antepone gracias al sustantivo que se suma a la anáfora: *isla* y *bosque*. Ambos términos son opuestos por su connotación: la soledad del primero y la abundancia del segundo, y están ahí para anunciar tanto los dos extremos de la condición humana –la duda ontológica sobre la identidad y su inevitable naturaleza de animal político– como las dos partes en las que se dividía el mundo durante la Guerra Fría. Así, el cosmos, ese lugar ideal donde la utopía se verificaría, se presenta como una propuesta que va más allá del pensamiento único (el *bosque* como símbolo de la unidad impuesta que pretendía consolidar el capitalismo a través del mercado) y del aislamiento (la *isla* como un guiño al Telón de Acero que separaba de Occidente a los países comunistas, además de la inmediata referencia a Cuba).

La anáfora introduce en los siguientes versos dos colores: *azul* y *verde*. El *azul* remite al capitalismo, pues es el color con el que se identificó a Estados Unidos frente al rojo de las banderas de la Unión Soviética y China, países iconos del socialismo y el comunismo. En el poema anterior a este, “Un cohete” (40), otra anáfora, referida a una cosmonave –*cohete*–, yuxtapone estos colores: *Pintado de azul. / Pintado de rojo* (40). Esto indica que para el poeta chileno la representación social de los años sesenta tiene que ver con estos dos colores en tanto símbolos sociales de progreso. Sin embargo, para romper con la predictibilidad del poema “Pequeña crónica...”, Lavín Cerda cambia el rojo, esperado en la secuencia, por el *verde*, ligado a los grupos ecologistas.

Este cambio es significativo por dos motivos: por un lado, se elige el color de la naturaleza, es decir, el cosmos debe ser visto como una extensión de la naturaleza en tanto espacio de la utopía frente al progreso de la modernidad, pero no debe ser entendido como un campo lleno de recursos naturales a la espera de convertirse en materias primas en el proceso industrial, por ello no es *verde*. Por otra parte, se evita mencionar el color rojo, puesto que, aun con críticas, el socialismo seguía siendo el modelo y la esperanza para una sociedad equitativa. De este modo el cosmos-utopía *no es azul* y *no es verde*, esto es, no es sitio mercantil ni una mina de recursos para ser explotados (de ahí que los siguientes versos mencionen también que el cosmos *no es plata. / No es cobalto*, como mención a la industria minera del norte chileno), pero implícitamente puede ser rojo si la utopía se realiza, como finalmente sucedió, con el socialismo de Allende.

Una vez que se establece lo que el cosmos no es, se plantea lo que sí es: *una gran casa*. Sin embargo, ahora la anáfora se traslada a otro elemento negativo (*sin*). Como ya adelantó, la imagen de la casa en la cultura chilena es un símbolo de la fuerza de la tradición como sistema de valores represivos –las buenas costumbres, la conducta moral aceptable y las normas católicas como religión oficial–. Aquí aparece el cosmos como

una casa, pero *sin techo / sin tabique / sin puerta*, liberada de las restricciones<sup>25</sup>. *Poemas para una casa en el cosmos* se cierra con un atisbo de optimismo que se introduce ya sin la presencia de la anáfora. La supresión de la repetición aunque no es total –se retoman términos clave como *cosmos* y *casa*– da fuerza a los últimos versos, pues ya no son datos ligados a una raíz, sino la nueva visión del universo: *es nuestra gran casa / con luz de estrella*, es decir, se propone entender el espacio sideral –incluida la Tierra– como la casa iluminada ya no con la *luz amarilla* de las bombillas eléctricas sino con *luz de estrella*<sup>26</sup>, en una forma de expresar el espíritu juvenil de la época en la que buscaban libertad, despliegue de la imaginación y un desarrollo humano antes que industrial.

---

<sup>25</sup> La imagen de la casa es constante en la obra laviniana, sobre todo en sus novelas, en las que el espacio adquiere mayor relevancia y significación. En *Memorias casi póstumas del Cadáver Valdivia* (1996), el narrador vive encerrado en su casa por situaciones ideológicas: es, en cierto modo, un enclaustrado político. En la página 236 de *Historia de aquel verano en Valparaíso* (1998), se lee: “Adelante señores, están en su casa. No tengan miedo [...] La casa umbilical, la más antigua casa del tiempo, la casa del sueño y de todos los tiempos, la casa sin puertas y sin ventanas, todo es aire, todo es fuego, todo es lluvia, todo es luz, la casa de los visitantes”, es decir, se retoma la idea de la casa que necesita ser liberada. Lo mismo se expresa en *Los sueños de la Ninfálida* (2001) y *La Rinconada de la Luna* (2013): en la primera novela, la casa es el centro en el que se superan los límites, mientras que en la segunda se transforma en el sitio donde se ejecutan los actos violentos y represivos. Esta última novela, además, remite a una de las casas simbólicas en el universo literario de José Donoso, la Rinconada. Más adelante se verá cómo la casa no solo es un lugar de encierro sino de modelización que rompe lo natural. Para profundizar más en la imagen de la casa como símbolo de la restricción, véase el estudio de Adrián Satini: *Encierro y sustitución en El obsceno pájaro de la noche de José Donoso*, Santiago, RIL ediciones, 2001.

<sup>26</sup> Esta imagen empleada por Lavín Cerda tiene una connotación histórica y poética que cuya tradición está en la ideología revolucionaria. La relación del léxico del universo con la revolución social inicia justamente con el padre del marxismo, Karl Marx (1818-1883), que además de emplear dicho léxico para representar la lucha de clases, en *Cantos para Jenny y otros poemas* (1840) despliega las mismas metáforas para simbolizar el amor por su amada. José Martí (1853-1895), del mismo modo, asimila el registro verbal del sol y las estrellas para expresar el ideal utópico de naciones igualitarias en derechos de los ciudadanos. En el poema “Águila blanca” se lee: “Líbrame, eterna noche, del verdugo / o dale a que me dé con la primera / alba una limpia y redentora espada. / ¿Que con qué la has de hacer? / ¡Con luz de estrellas!”. El poeta chileno, por tanto, retoma esta imagen para reforzar la idea de una luz suprema que sea capaz de iluminar un nuevo mundo. Cfr. Fredo Arias de la Canal: *La poesía cósmica de tres poetas revolucionarios (Marx, Nietzsche, Martí)*, México, Frente de Afirmación Hispanista, 1998, p. 171.

### 3.2.1.- La reduplicación: insistir para desautomatizar

Con menos frecuencia que las anáforas, Lavín Cerda recurre a la reduplicación, es decir, la repetición de términos a lo largo del mismo poema. Como explica Lotman, “la duplicación de la palabra no significa la duplicación mecánica del concepto, sino un contenido distinto, nuevo, más complejo [pues] cuanto más exacta es la repetición, tanto más importante es la función diferencial del significado”<sup>27</sup>. De acuerdo con la propuesta teórica de Lotman, se puede concluir que la reiteración de términos, más que estar en función de una progresión textual, aparece en la poesía como una forma de posicionar el significante por encima de su significado con el fin de dotarlo de más contenido, de llenar su campo referencial de múltiples lecturas, ya sea por su posición en la página en blanco, ya sea porque expresa el estado anímico del sujeto lírico, ya sea porque se quiere desgastar el sentido social para cargarlo con otro contenido al interior del texto. Y es así como lo entiende Lavín Cerda en *Poemas para una casa en el cosmos*: hay 12 textos que presentan esta figura y, en su mayoría, cumplen la función de generar sinonimia y, a partir de la igualación semántica de términos, construir la metáfora, es decir, ampliar su espectro expresivo referencial<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> Yuri M. Lotman: *Estructura... op. cit.* p. 162. Lotman afirma que en la fórmula «despídete, despídete», el significado no sería algo como «despídete otra vez» sino otro nivel de despedida, con otra carga emotiva y distinta entonación (que, en última instancia, sería el único rasgo diferenciador).

<sup>28</sup> En conversaciones con Lavín Cerda sobre la visión de Viktor Shklovski en cuanto a la función del arte de hacer que la palabra piedra se concibiera como una piedra, en un nivel perceptible y no solo como sustituto de la cosa, el poeta chileno comenta que él interpreta, además, que para que la metáfora funcione como mecanismo comunicativo, es decir, para que el signo «piedra» esté en lugar del referente «araña» y sea significativa esta unión, es imprescindible que primero la «piedra» sea piedra y la «araña» sea araña, de forma que se establezca una relación de sentido y no se pierda la comunicación. De ahí que, tanto en este como en el siguiente libro, *Nuestro mundo* (1964), el eje creativo sean las figuras de repetición, así él intenta solventar o superar el intimismo casi solipsista de su primer poemario.

### Cuadro de reduplicaciones

Verde (x8)  16	Es decir (x11) Y (x18)  24-25	Aquí sí (x2)  36
Amor (x5) Tiempo (x4) Noche (x3)  19	Moscas (x12) Sal (x7)  27-28	Cohete (x4) Patio (x3) Rojo (x2) / Azul (x2)  40
Limón (x11) Naranja (x5)  20	Pensar (x5) Decir (x5)  29-30	Estrellas (x5)  43-44
Aquí (x3)  37	A ti (x2)  39	Casa (x4)  45

Como se ha visto anteriormente, los sustantivos de la primera sección son sinécdoques de la amada o de la relación amorosa que, a lo largo del poema y gracias a sus combinaciones estructurales, se vuelven metáforas del amor e incluso de la misma amada. Lavín Cerda recurre a la reduplicación para mantener presente el referente, consolidar la comunicación y para que el cierre del poema genere sorpresa al estar ubicado un significante ya en relación con otro significado. Hay tres textos que siguen este esquema: “Poema para una casa en el mar” (16), “Tanto amor” (19) y “Amor limón” (20). Con excepción del último, que tiene tres verbos conjugados, los otros dos poemas se caracterizan por la ausencia de ellos. A pesar de esto, el discurso poético mantiene la comunicación gracias principalmente a la reduplicación, es decir, la repetición de vocablos concretos colabora a crear un universo perceptible para que el juego lingüístico (usar un significante con otro sentido) sea significativo.

En “Poema para una casa en el mar” (16), la presencia reiterada de *verde*, además de remitir claramente a la poesía modernista y vanguardista (en especial al “Romance

sonámbulo” de García Lorca: «verde que te quiero verde»), crea el eje alrededor del cual se construye la metáfora del mar como casa para los amantes –*la misma casa húmeda / de sillas con olas*–, y es a partir de una característica subjetiva del mar, el color verde, que se unen los demás elementos de la casa –*Verde mesa, Y habitación de arena verde*–. Con base en la reiteración del verde se va construyendo el referente mar=casa hasta llegar a los versos finales: *a modo de mar, tú, / y la extensión del nacimiento*. De modo que el mar (ya en referencia con «casa» u «hogar») y la amada se emparentan como imagen del origen de la vida, mismo que contiene en su semántica el agua y, por extensión, el mar. De este modo, Lavín Cerda conforma la imagen poética a través de un término que permite ir estableciendo relaciones para no perder contacto comunicativo.

Al igual que en el poema anterior, en “Tanto amor” (19) tampoco hay verbos conjugados, pero la presencia repetida de los vocablos concretos es la base del sentido del discurso. En este caso, el texto se estructura alrededor de tres sustantivos principales: *amor, tiempo, noche*, entre los cuales establecen relaciones de semejanza a través de conectores (*como, tanto, entre, y*), por lo que los tres términos se combinan y marcan un sistema dentro del cual los conceptos están en rotación, van ocupando el espacio de otro a lo largo del texto y, en cierto sentido, se vuelven intercambiables y sinónimos, como se puede ver a continuación:

Tanto tiempo.  
Tiempo como el amor.

Tanto tiempo  
entre una puerta y la noche.

Tanto amor  
entre el tiempo y la noche.

Tanto silencio.  
Como el amor.

Tanto amor  
entre una puerta y la noche.

Tanto amor  
para tan poco tiempo.

(19)

La estructura del poema se marca con los nexos *tanto, entre, y*. Alrededor de estos conectores los tres sustantivos principales se van rotando con dos propósitos: crear la ilusión del movimiento al interior del poema –las cosas cambian– y generar un campo de sinonimia entre todos los conceptos referidos (incluso, como se aprecia, hay dos versos que rompen la estructura para confirmar el sentido de comparación: *Tanto silencio. / Como el amor*). Lo anterior permite comprender el nivel de significado. La estructura establece un mecanismo de sinonimia entre los conceptos: se igualan *amor, noche y tiempo*, es decir, el sentimiento adquiere características de flujo más que de estado inmóvil, se emparenta más con el tiempo que con el espacio (representado por la *puerta*, ese limes que une al hogar, o lo íntimo, con el mundo, o lo social) hasta que, finalmente, el *amor* desborda los límites del tiempo: *tanto amor / para tan poco tiempo*.

A su vez, el verso final remite al “Poema 20” de Pablo Neruda: «es tan corto el amor, / y tan largo el olvido». A diferencia del texto nerudiano, que en su lirismo expone una visión sufriente del sentimiento amoroso, Lavín Cerda da un giro y, si bien no expresa un amor desbordado en optimismo –eso implicaría volver al lenguaje poético grandilocuente del lirismo–, da mayor importancia al amor que a su referente comparativo (*tiempo*). De esta manera, nuestro poeta retoma la tendencia lírica y la lleva al límite de su lenguaje personal: para ambos autores el amor es un flujo temporal breve, pero para Neruda lo que define el estado emotivo es el dolor o la tristeza –el amor es *corto* y el olvido es *largo*–, mientras que para Lavín Cerda lo importante es destacar la inmensidad



del sentimiento positivo –el amor es *tanto* pero hay *poco tiempo*–: el sentido final parece ser el mismo, pero la postura laviniana colinda más con la propuesta de Nicanor Parra, en cuya poesía “la aventura del hombre contemporáneo es vista con un sentido vital [pero] habitualmente desde un prisma pesimista”<sup>29</sup>, es decir, se libera al lirismo del espíritu triste, melancólico, doliente, y se nutre una especie de alegría, aunque medida, desencantada, si no realista al menos no ilusoria.

Por su parte, en “Amor limón” (20) se aprecia la introducción de una prohibición gramatical (los sustantivos en función de adjetivos), de modo que *limón* termina no solo por asimilarse al sujeto lírico sino que se vuelve un complemento que lo califica. El poema se compone alrededor de tres términos: *naranja*, *limón*, *amor*, dos cítricos que conforme avanza el texto van representando a los amantes, diferentes en forma pero similares en contenido:

Limonada. Agua  
y limón.  
Y una naranja roja como tu boca  
y un limón  
y un limón en la mañana  
y en la tarde otro limón.  
Y en la noche  
naranja  
y mi amor  
amor  
limón.  
(20)

---

<sup>29</sup> El humor que comienza a aparecer en los textos de la década de los sesenta tiene como principal premisa la crítica, de ahí que tiendan a ser irónicos o sarcásticos, con un fin de evidenciar el sistema económico que volvía a las personas agentes de producción y eliminaba (o minimizaba) la importancia de los sentimientos y el lado humano, por ello el humor tenía connotaciones de desencanto, pues se trataba de un mecanismo de protesta más que de una exposición de felicidad. Consúltese Mauricio Pilleux: “Iván Carrasco. *Para leer a Nicanor Parra*, Santiago. Ediciones Universidad Andrés Bello. Editorial Cuarto Propio. 1999. 233p.” en *Estudios filológicos* (2001) 36, pp. 189-190. También se puede consultar en la página: <http://ref.scielo.org/m3d2bk> [12 de febrero de 2014]

En un afán por ir reduciendo la expresión, no solo se elimina el verbo que permitiría comprender gramaticalmente la secuencia discursiva, sino que se reduce el campo expresivo a los sustantivos que se repiten a lo largo del poema. Gracias a que se trata de sustantivos concretos, se entiende el juego de la metaforización sin que se pierda el contacto comunicativo. Así, la forma en que el sujeto lírico expresa su amor se asimila al *limón* mientras que las características de la amada se comparan con la *naranja*: *Y una naranja roja como tu boca*. En este poema, a diferencia de los otros dos con similar composición, los términos no giran para volverse sinónimos: desde el principio cada uno ocupa su sitio (como representación de la amada y del amante), por lo que la repetición sirve, más que para la rotación de significantes, para que la metáfora propuesta desde el inicio salga del espacio íntimo o la visión personal y se confirme en el espacio comunicativo, sea aprehensible.

Además de estas reduplicaciones, hay otro poema que presenta un fenómeno significativo, “Las moscas” (27-28). En este texto, la reiteración de los términos se yuxtapone, es decir, no ocurre a lo largo del texto sino que se suman inmediatamente<sup>30</sup>, y se usa para marcar el énfasis en la prosodia (cuando se repite la palabra *moscas*). Primero, el poema plantea una secuencia de repeticiones –*Estoy próximo a un ataque de ira. / Moscas, moscas, moscas, moscas!* (27)–. La acumulación de *moscas* colabora a llenar el espacio textual de palabras que dan la noción de hastío y hartazgo del sujeto lírico ante tantas moscas: no basta un plural para denunciar la cantidad, sino que recurre a la insistencia, a la reduplicación y al énfasis final marcado por el signo de admiración para certificar la invasión de las moscas.

---

<sup>30</sup> Como se acotó al inicio del capítulo, dentro de las figuras de repetición, la enumeración se considera paralelismo, en tanto que se reiteran elementos sintácticos, en el caso de este poema, se trata de la repetición de sustantivos. En consecuencia, la reiteración se ubica tanto en lo estructural como en el plano léxico.

Además de lo anterior, hay un guiño a la oralidad, una pauta de lectura para que el tono de voz aumente ante cada nuevo sustantivo, de manera que esa exaltación evidencie y ejemplifique la ira referida. Esta secuencia, finalmente, permite crear al interior del poema un patrón que el mismo texto romperá para anular la automatización de la lectura, dado que, cuando la concatenación de términos aparece nuevamente, se intuye que se retomará la yuxtaposición de *moscas*, pero justamente se disuelve esa tendencia, se expande el signo mediante la anexión de complementos que, a su vez, aportan información suficiente para que el significante *moscas* abarque más contenido y se vuelvan una metáfora –por su cercanía fónica también– de las monjas referidas en un verso previo (*el beneficio liberal de las monjas*, 27):

Debo decirlo, antes de que nos maten  
    las moscas,  
las moscas, las moscas  
en verano, las moscas  
a beneficio,  
las moscas  
a media altura.  
(28)

Como se aprecia, se anuncia la repetición del modelo *las moscas*, sin embargo, cuando se espera la marca del signo de admiración, se rompe el verso, se hace un encabalgamiento y ahí se introduce el complemento, que pasa de ser una característica de las monjas a ser una calificación de las moscas –del *beneficio liberal de las monjas* a *las moscas a beneficio*–. En *Poemas para una casa en el cosmos*, el recurso de la repetición ayuda a Lavín Cerda a enfatizar la expresión mediante la acumulación de información, de modo que, al construir la metáfora, hay referencias suficientes sobre el antecedente y, por tanto, se mantiene la comunicación y tiene mayor fuerza la imagen poética. Así es como, a diferencia de *La altura desprendida*, en este poemario se trasciende el intimismo

y, aunque no es totalmente coloquial, como se verá a continuación, el lenguaje empleado establece nexos comunicativos.

### 3.3.- El universo poético se expande: la naturaleza y el cosmos

Lo imposible de hoy  
será lo posible de mañana.  
*Konstantin Tsiolkovsky*

Aunque el título del poemario parezca indicar lo contrario, *Poemas para una casa en el cosmos* ahonda en el uso del léxico de la naturaleza, más incluso que en *La altura desprendida*. En el primer libro de Lavín Cerda, el 35% de los sustantivos remiten a la naturaleza, mientras que en este segundo poemario el índice alcanza el 54 % (tabla 4 y gráfica 2). Al inicio de este capítulo se citaron dos reseñas que aparecieron sobre el libro y ambos críticos –Hernán Loyola y Hernán Poblete– mencionaban la importancia del cosmos y del espacio en la poesía «sputnik» del poeta chileno, sin embargo, este término no está en el registro léxico del poemario y las palabras que remiten a dicho campo semántico se limitan a *cosmos* (x9), *estrellas* (x8), *espacio* (x4), *cohete* (x6), *astronauta* (x2), *Venus* (x2) y *cosmonautas*. Aun así, el título del libro y la coyuntura social de la competencia espacial en la Guerra Fría vuelve significativo el uso de estos pocos vocablos y dota de sentido al poemario, haciendo del cosmos el referente de todos los demás términos empleados e insertándose en el espíritu de urgencia histórica, de compromiso con el «aquí y ahora» de los movimientos juveniles de los años sesenta.

En total, este conjunto de palabras suman 32 repeticiones y representan tan solo el 4% de los conceptos usados, esto sin considerar que, salvo *astronauta*, *cosmonauta* y *cohete*, los demás vocablos están relacionados con la naturaleza, es decir, Lavín Cerda los entiende como extensiones del planeta y no como espacios humanos, creados o industrializados, de ahí que, en nuestra clasificación, los términos como *estrella*, *cosmos*, *espacio*, se ubiquen dentro de Naturaleza, mientras que *astronauta*, *cosmonauta* estén en Personas, y solamente *cohete* forme parte de Modernidad (ciudad, ciencia y tecnología). En cierta forma, lo que en *La altura desprendida* se presentaba como contraparte de la industrialización a través de un mundo idealizado en la naturaleza, en el mundo infantil y el tiempo mítico, en *Poemas para una casa en el cosmos* se amplía este límite y se desplaza hacia el espacio sideral, en una forma de apropiarse lingüísticamente de ese nuevo territorio por el cual luchaban la Unión Soviética y los Estados Unidos.

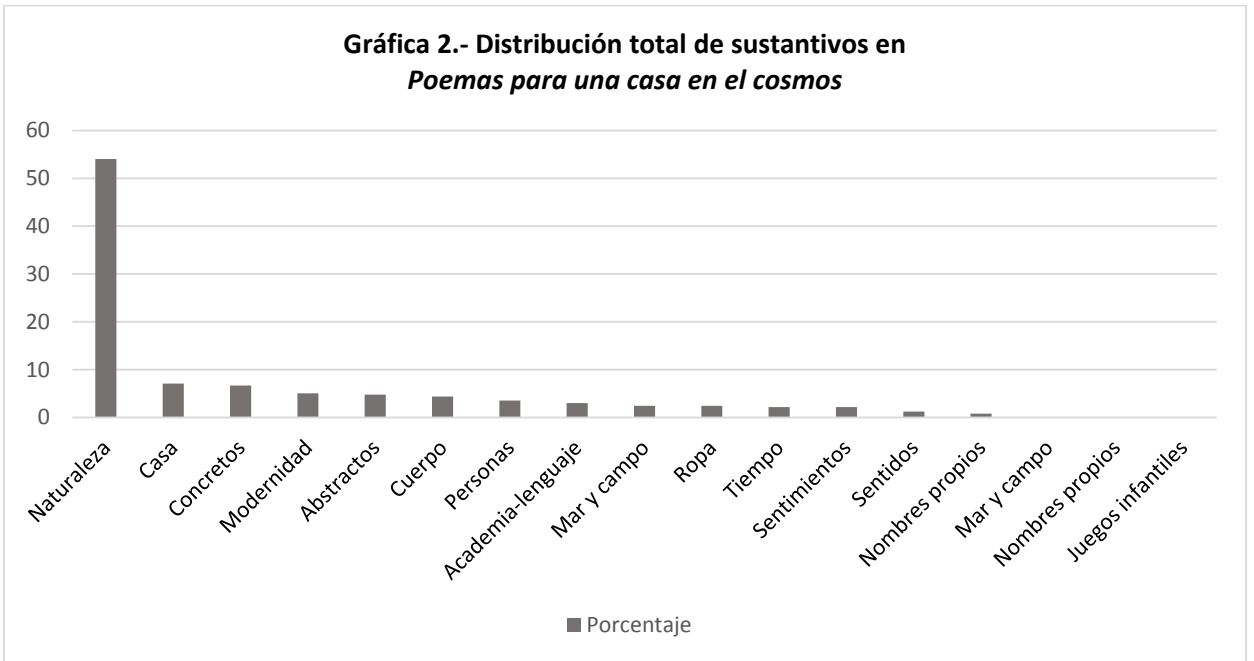
En una forma de mantener distancia crítica hacia las dos superpotencias, igualmente desinteresadas por el lado humano de la sociedad, Lavín Cerda utiliza lo mismo el vocablo soviético que el occidental para referirse a la nueva profesión que nombra a los viajeros en el espacio: *cosmonauta* y *astronauta*. Según la versión en línea del DRAE, el primer término proviene del ruso «kosmonavt» y se da como referencia de significado la palabra occidental, de modo que, en el uso de la lengua natural, son sinónimos. Aunque es claro que en los años 60 había un rasgo y una intencionalidad según qué vocablo se empleara, el poeta chileno decide usar ambos indistintamente para que el significante no se emparentara con una tendencia ideológica sino con principio poético: el sujeto lírico que va y ve más allá de sus límites (igual que ocurrió con el uso de los colores, según se vio en el apartado anterior). En las siguientes tablas y en la gráfica se observa con claridad la distribución de sustantivos en *Poemas para una casa en el cosmos*:

**Tabla 3.**  
**Distribución de conceptos en *Poemas para una casa en el cosmos***

	Cantidad	%
Naturaleza	93	31
Concretos	37	12
Abstractos	32	11
Modernidad	28	9
Casa	24	8
Cuerpo	14	5
Personas	13	4
Mar y campo	12	4
Ropa	11	4
Academia-lenguaje	11	4
Tiempo	8	3
Sentidos	6	2
Sentimientos	5	2
Nombres propios	4	1
<b>Total</b>	<b>298</b>	<b>100</b>

**Tabla 4.**  
**Distribución total de sustantivos en *Poemas para una casa en el cosmos***

	Cantidad	%
Naturaleza	395	54
Casa	52	7
Concretos	49	7
Modernidad	37	5
Abstractos	35	5
Cuerpo	32	4
Personas	26	4
Academia-lenguaje	22	3
Mar y campo	18	2
Ropa	18	2
Tiempo	16	2
Sentimientos	16	2
Sentidos	9	1
Nombres propios	6	1
<b>Total</b>	<b>731</b>	<b>100</b>



Como se aprecia, en este poemario se mantiene el predominio del léxico de la naturaleza como eje discursivo de resistencia frente al progreso, pero se añade la terminología del cosmos para dotarlo de sentido natural, al tiempo que se erige como en nuevo campo de esperanza y desde el cual la utopía se realizaría. Al incorporar estos términos, el poeta chileno busca que la poesía gane la carrera espacial y el cosmos se vuelva la nueva metáfora de la lucha por los ideales en tanto búsqueda de lo imposible<sup>31</sup>. Por tanto, es posible distinguir dos aspectos en el léxico del cosmos: por un lado, como extensión de la naturaleza y, por otra parte, como el símbolo de lo imposible alcanzado, materializado. En cuanto a la ampliación del campo de la naturaleza, las primeras palabras relacionadas con el espacio aparecen en el último poema de la sección 2 titulado “La muchacha de azul” (31):

pasa a verme de pronto y a decirme  
que el concepto de cielo  
ya no existe,  
y que el espacio sólo ha de ser tal  
mientras resista el peso  
de los cohetes,  
el deseo a primera vista,  
y el aún buen carácter  
de los cosmonautas.  
(31)

Estos versos plantean el cambio semántico del referente *cielo* a partir de que el espacio se ha convertido en objeto de estudio científico. Ya no es, por tanto, un significante dispuesto a adquirir significados filosóficos, morales, incluso líricos. De este modo, *el concepto cielo / ya no existe*, es decir, se desmitifica: ha dejado de ser la zona

---

<sup>31</sup> En este sentido, cabe recordar la proclama juvenil tanto del mayo francés como de los movimientos revolucionarios latinoamericanos: «Seamos realistas y hagamos lo imposible», frase que se atribuye a Ernesto Ché Guevara y que muestra claramente el espíritu de la época: relaciones sociales igualitarias y una mejor calidad de vida, algo que en un sistema de competencia económica –mayor producción, mayores ganancias– resultaba difícil de aspirar.

del bien religioso, el lugar en el que se encontraban los ángeles, los santos y adonde iban las almas de las personas que habían seguido los preceptos católicos<sup>32</sup>. Con la carrera espacial, el cielo ha perdido la connotación metafísica y se transforma en un sitio físico, tangible, y que será espacio (como sinónimo de vacío) mientras resista tanto *el peso / de los cohetes* como el *buen carácter / de los cosmonautas*, esto es, mientras sea capaz de soportar la acción del ser humano y su maquinaria empleada durante su exploración.

En cuanto al cosmos como zona donde se realiza la utopía, en el poema “Pequeña crónica informativa del cosmos” (41-42), en el primer verso aparece la palabra *cosmos* y a partir de ella –y de la anáfora ya analizada– se estructura la crítica social y todos los elementos que, desde la postura del sujeto lírico como vocero de la utopía, se eliminarían en el espacio sideral:

No hay quien venda agua aquí en el cosmos.  
No hay quien ponga en juego las líneas  
    telefónicas.  
Nadie hay que venda luz.  
Nadie hay que venda gas.  
(...)  
No hay quien prenda fuego a las nubes.  
No hay quien mate mapuches.  
(...)  
No hay quien atemorice.  
(...)  
No hay quien practique el tiro al blanco y al  
negro.

(41-42)

---

<sup>32</sup> Jacques Le Goff afirma que la incorporación del purgatorio a la geografía religiosa (s. XII) tuvo que ver con la importancia de la vida civil en las ciudades medievales, de modo que, durante un par de siglos, se consideró que “en la otra vida solamente hay cielo e infierno, el purgatorio existe solo en este mundo”, es decir, el cielo y el infierno seguían siendo dos universos exclusivos para las almas, mientras que el purgatorio se introdujo como medida para controlar la parte corporal del ser. Citado en Jacques Le Goff: *The Birth of Purgatory*, University of Chicago Press, 1984, p. 331. (Traducción propia.)



La compraventa, la especulación, el utilitarismo que critica la imaginación por su falta de productividad (el *fuego a las nubes* también podría leerse como la imagen de las bombas nucleares) y la intolerancia entre grupos sociales, son elementos que quedan de manifiesto en esta secuencia poética en la que el universo se divide, implícitamente, en dos: el mundo del mercado económico y el cosmos de los ideales –no terrenales pues no se han realizado socialmente, no en Chile–. A través de la crítica del primero, de la economía del mercado, se consolida la posición ideológica del sujeto lírico. En esta misma línea, el poema “Valentina y las estrellas” (43-44) también recurre al léxico del cosmos para consolidar la imagen del espacio exterior como zona simbólica para la realización de la utopía:

Traednos estrellas, Valentina.  
Estrellas azules  
como el acero en las fábricas.  
Estrellas para poner en las escuelas,  
en los estadios,  
en las manos de los niños,  
sobre la gran gorra del maquinista del tren.  
(43)

En este texto, el significante *estrellas* tiene dos lecturas posibles. Primero, el sujeto lírico las relaciona metafóricamente con la esperanza de los ideales realizados y, por ello, le pide a la cosmonauta que las traiga desde ese espacio simbólico del cosmos, para que se materialicen en la Tierra. Segundo, por la carga semiótica de la estrella –roja, en este caso–, que representaba el estandarte del comunismo y el socialismo, el poeta busca neutralizar ese peso social e incorpora *azules*, de modo que se reduzca la fuerza y se genere una nueva comunidad humana que sea capaz de integrar el pensamiento divergente. Además de lo anterior, se añade un nombre propio, *Valentina*, que remite a la

primera mujer que viajó al espacio exterior, Valentina Tereshkova (1937)<sup>33</sup>. Como se ha dicho, la utopía buscaba, en líneas generales, libertad e igualdad, por lo que Lavín Cerda aprovecha la coyuntura histórica y hace patente la importancia que tuvo la noticia como una forma de dotar al discurso poético de un sentido equitativo<sup>34</sup>.

A diferencia de *La altura desprendida*, en *Poemas para una casa en el cosmos* lo social se manifiesta por medio de la crítica y no por el uso del léxico, es decir, en el primer libro se recurría a los términos coloquiales con los que se nombraba a las clases sociales, por ejemplo, el roto –esa especie de campesino urbano condenado a la pobreza, cuya falta de educación y su constante sufrimiento enaltece el espíritu del auténtico chileno–. En este segundo libro, en cambio, ya no se habla de rotos, obreros, campesinos, sino de *monjas, negros, mapuches, vendedores, piratas*, esto mueve a pensar que hay una intención cosmopolita o, al menos, más amplia que la zona urbana. Ya se habla de categorías sociales que, salvo los indígenas que seguían siendo explotados y desplazados, podrían ser personajes de cualquier parte del mundo: el *negro* no es parte de la antropología social de Chile pero aparece como una referencia a la lucha afroamericana en Estados Unidos, los *vendedores* y los *piratas* encarnan el agente del mercado que se

---

<sup>33</sup> El 16 de junio de 1963, Tereshkova despegó a bordo de la nave Vostok-6 –*vostok* significa este, oriente– y estuvo en órbita durante tres días (48 vueltas alrededor de la Tierra). Con esto, no solo la URSS mandaba un mensaje social de igualdad de género, sino que rompía el récord de tiempo en órbita. Tereshkova sumaba más tiempo que todos los astronautas estadounidenses juntos, con lo cual los soviéticos desafiaban los avances de Estados Unidos en la carrera espacial y procuraban aminorar las críticas sobre la sospecha de haber enviado a una mujer únicamente con fines políticos. *Cfr.* Karen Bush Gibson: *Women in Space*, Chicago Review Press Inc., 2014, pp. 41-56.

<sup>34</sup> Al hablar sobre Gabriela Mistral, Lavín Cerda declara que el ámbito literario de la primera mitad del siglo XX, incluso durante los años sesenta, mantenía un sesgo de género y “estaba muy cargado a la masculinidad, muy fuertemente, hasta la fecha [...] Las antologías donde aparece la generación nuestra casi todos, la mayor parte, son hombres [...] En aquel tiempo era muy fuerte esto y estos tres grandotes [Neruda, De Rokha y Huidobro] la dejaban un poco al margen [...] Eran de una egolatría insostenible, realmente, y la dejaban a ella *out*, afuera [...] En el fondo había celos porque todos querían ser El Poeta, era un culto a la personalidad brutal, enorme, además acompañado por un ideario socialista, y esa época de aquel socialismo era totalmente del culto a la personalidad [...] Y la Mistral era un poco puesta al margen, esto era, como quien dice, un oficio de hombres, de machos, «el canto del macho anciano», decía De Rokha”, en Hernán Lavín Cerda: “Gabriela y la otra voz” en la Mesa Redonda sobre Poética y Política en la obra de Gabriela Mistral, celebrado en la UNAM en el 2013. Esta ponencia se puede ver en la página: <http://www.youtube.com/watch?v=pAYfTit3cbg> [12 de enero de 2014]

vuelve un intermediario entre el objeto y el sujeto –uno por medios legales, otros por artimañas y pillaje–, y las *monjas* como presencia constante del discurso religioso moralizante en el panorama sociopolítico del país.

En este sentido, resulta significativa la ausencia de palabras del campo bélico, pues, como se vio en el primer capítulo, la configuración social del país austral tenía como eje primordial al ejército, que forjaba alianzas con los empresarios (*vendedores*) y con la iglesia católica (*monjas*), y es en contra de este sistema que los intelectuales chilenos, bajo el programa socialista de Allende, intentaban forjar un nuevo esquema de pensamiento (libre en lo cultural, igualitario en lo económico). Sin embargo, en *Poemas para una casa en el cosmos* se evita hablar de aspectos marciales ni desde la épica ni desde la historia, y la crítica, como se ha estudiado, viene desde la metáfora del mundo industrializado en comparación con la incorporación del cosmos. Por su parte, el discurso religioso apenas aparece esbozado en un texto en relación a las monjas-moscas.

El universo poético de Lavín Cerda, en efecto, mantiene la dualidad entre la naturaleza (a la que añade el espacio) y la modernidad (la subordinación de las cosas a la acción humana). A pesar de esta dicotomía, priman los términos de la naturaleza (más de la mitad del total), que, como se ha visto, van adquiriendo otros significados hasta volverse metáforas del amor, la amada, la sociedad y la utopía. No es raro, por tanto, que los cinco sustantivos más empleados en el libro pertenezcan a este campo semántico: *noche* (x13), *lluvia* (x12), *moscas* (x12), *viento* (x10), *paloma* (x10). Asimismo, en este sector destaca la presencia del único regionalismo, *queltehue*, que la versión en línea del DRAE define como voz mapuche para nombrar a un ave zancuda de Chile parecida al frailecillo, que habita en los campos húmedos y que domesticada se tiene en los jardines porque destruye los insectos nocivos. Llama la atención que esta palabra tomada del

mapudungun esté en el contexto del poema más urbano y ciudadano del libro, “Noche de lluvia” (24-25), el dedicado a Carlos de Rokha:

Es decir viento. Cuando hay que juntar paraguas,  
cuando hay que ponerse sombreros con  
olor a cable,  
con olor a corriente, con olor a queltehues.  
(24)

La naturaleza (*viento*) se combina con lo urbano (*cable, corriente*) y, en ese límite que expresa el nuevo espacio vital del chileno de clase media, se incluye la palabra mapuche (*queltehues*) para exponer los componentes de identidad chilena –el sincretismo entre naturaleza, modernidad y orígenes indígenas–. De este modo, lo natural se relaciona con lo aborigen y se comienza a conformar una imagen de lo atávico como modelo de pureza y paraíso perdido. En este sentido, al igual que en el primer poemario, Lavín Cerda participa aún de la idea romántica-modernista que ve en las civilizaciones originarias la fuente de la verdadera identidad nacional. Lo chileno (lo mapuche y lo natural), por tanto, se ha contaminado de lo extranjero (la modernidad), de ahí que se desprecie ese modelo de progreso y se relacione lo primigenio con la utopía, como ese regreso a una Edad de Oro del hombre sobre la faz del planeta.

Además de las ya mencionadas, las palabras más usadas fuera del ámbito de la naturaleza son: *casa* (x9), *muchacha* (x9) y *amor* (x9). Tanto *muchacha* como *amor* están en relación con el amor lírico al que el poeta dedica la primera sección del libro y algunos poemas de las otras dos. Esto coincide con la ausencia de un léxico bélico, lo cual aumenta la percepción de un poema pacífico y amoroso, más cercano al ideal de hermandad *hippie* que al ideario político de la utopía. El otro sustantivo con más repeticiones es *casa*, cuyo campo semántico representa el segundo rubro más empleado en *Poemas para una casa*

en el cosmos, con el 7%. Después de la naturaleza, la casa y sus elementos –puerta (x5), ventana (x3), patio (x3)– son los términos más empleados: una vez más aparece la casa como imagen recurrente en la modelización del espacio simbólico de la tradición chilena (lugar de claustro y primer sitio del cual hay que liberarse). Su importancia tiene que ver con el imaginario chileno que concibe la casa como un espacio de oscuridad, de hipocresía y engaño, en el que se gesta el imbunchismo, esa “imagen de un modo de comprender ciertas características nacionales del encierro, lo contrahecho, lo monstruoso y la manipulación del poder”<sup>35</sup>, es decir, la casa familiar es la zona en la que las tradiciones reprimen la libertad natural para amoldarse a los valores conservadores de una sociedad que se rige por códigos moralizantes de la iglesia católica.

Lavín Cerda a menudo refiere que la sociedad chilena vive en un espacio cerrado en tanto que hay leyes inamovibles de civilidad, por lo que “es un país muy extraño donde la cuchara, por ejemplo, no puede invadir otro espacio que no le corresponde culturalmente a la cuchara; lo mismo sucede con el tenedor, físicamente hablando y, por supuesto, con todos los tenedores o cuchillos o cucharas existenciales”<sup>36</sup>. Esto certifica el miedo al cambio o el llamado «peso de la noche». Es significativo que el poeta utilice una

---

<sup>35</sup> Sonia Montecino citada en Roberto Hozven: “Imbunche y majamama...” *loc. cit.* Sobre el conservadurismo de la sociedad chilena, véase Francisco A. García Naranjo: “Conservadurismo católico y «maldad liberal» en Chile a fines del siglo XIX” en *Historia y Espacio* (enero-junio, 2004) 22, pp. 21-66. Carlos Franz señala que el fenómeno sociológico denominado «imbunchismo» es una representación de la doble moral fomentada desde la religión y que se trata “de los muros que debemos levantar contra lo *natural* –contra nuestra naturaleza–, por carencia e inseguridad de lo *cultural*”, citado en Roberto Hozven: “Imbunche y majamama...” *loc. cit.* (Las cursivas son del original.)

En la mitología mapuche, el imbunche es un niño que los brujos raptan para que cuide su cueva. Los brujos lo torturan (le cosen los orificios del cuerpo excepto la boca) y lo deforman (le ponen una pierna en la espalda y le giran la cabeza hasta que sea capaz de mirar desde la espalda). De ahí que se considere imbunchismo a toda práctica que secuestra a un ser para deformarlo con el fin de forzarlo a cuidar un patrimonio ajeno, esto es, la educación de valores conservadores en casa para que las tradiciones católicas de la sociedad chilena permanezcan intactas. Los intelectuales chilenos consideran este fenómeno como la base del adoctrinamiento de una persona acrítica hacia los mecanismos socioculturales del país, el verdadero «peso de la noche» que impide una revuelta y que mantiene el orden social. Revísese Sonia Montecino: *Mitos de Chile. Diccionario de seres, magias y encantos*, Santiago de Chile, Sudamericana, 2003.

<sup>36</sup> Francisco Véjar: “Entrevista a Hernán Lavín Cerda” en *Círculo de poesía (Revista electrónica de literatura)*. Se puede consultar en la página: <http://circulodepoesia.com/2010/04/entrevista-a-hernan-lavin-cerda> [6 de abril de 2012]

metáfora a partir de elementos de casa, pues, como se ha dicho, estos esquemas coercitivos se gestan en la tradición familiar, deforman la naturaleza del recién nacido a través de esquemas religiosos seguidos a ultranza, de modo que el nuevo ciudadano se vuelve un guardián de la cueva o del *establishment* sociocultural. Contra ese estatus de la casa como ente generador de imbunches –seres con la naturaleza modificada–, Lavín Cerda propone una casa en el cosmos, es decir, una casa en libertad (representada por la naturaleza y la utopía), una casa fuera de este mundo (referido en los términos de la modernidad). Así, se propone una casa en donde no haya *quien venda agua* (41) sino *una gran casa / para vivir. / Una gran casa para soñar* (45), esto es, un hogar de vida, no de supervivencia, en el que la imaginación no esté supeditada a la producción o el utilitarismo del progreso industrial.

#### **Capítulo 4. *Nuestro mundo*: el énfasis ideológico como fundamento poético**

Con la publicación de *Nuestro mundo* (Ediciones Renovación, 1964), Lavín Cerda da un giro al tono de su poesía. Si antes la crítica social aparecía en textos aislados y como un elemento más de la modernidad contra la que el poeta anteponía la naturaleza y el tiempo mítico, este poemario se centra en la denuncia social con un marcado acento político. A diferencia de los primeros dos libros, en este asume una postura ideológica y los temas de los textos se ciñen al contexto histórico. Estilísticamente está marcado por las figuras de repetición, principalmente la anáfora, y se nota cierta preocupación por la musicalidad (algunos poemas tienen la estructura de la canción de protesta o, incluso, tienen marcas textuales para ser cantados o leídos en voz alta).

*Nuestro mundo* reúne textos escritos entre 1963 y 1964, y da cuenta de fenómenos sociales que ocurren en ese contexto histórico. En este sentido, el poemario es cosmopolita y se inserta dentro de los movimientos juveniles que alcanzarían su clímax en 1968 con la Huelga General en Francia, la Primavera de Praga y la Matanza de estudiantes en Tlatelolco, días antes de los Juegos Olímpicos de México. En los tres casos, algunos movimientos socialistas habían detectado ya abusos de poder por parte de regímenes totalitarios. Pero cuatro años antes, es decir, cuando Lavín Cerda escribe estos textos, aún palpita la esperanza de un mundo mejor y el socialismo en América Latina es una realidad alcanzable gracias a la irrupción de la Revolución Cubana de 1959. En Chile, en específico, Salvador Allende seguía en campaña política –había perdido ya tres elecciones presidenciales, la última en 1962–, así que la urgencia histórica por apoyar un

proyecto socialista se acrecentó durante estos años. Lavín Cerda se sumó entonces a esa coyuntura y este poemario es el libro más político de nuestro poeta.

Significativamente, ninguno de estos textos aparecen en la antología *Ciegamente los ojos. 1962-1976* (1976), ni siquiera modificados, como sí ocurre con algunos de los textos de *Poemas para una casa en el cosmos*, lo que confirma la idea de que hubo fe en una ideología y una consecuente desilusión, y de que se trata de textos hijos de un momento histórico y son parte de la boga de la poesía social de la época. De las situaciones de las que hablan los poemas, curiosamente solo uno de ellos, “Paz” (39), elogia figuras de las que después parece desligarse el poeta: Fidel Castro y Lenin<sup>1</sup>. En todos los demás textos hay denuncia, sobre todo a la falta de derechos humanos, es decir, se trata del espíritu crítico que desarrolla en esta década y continuará a lo largo de su producción literaria en México. La hipótesis sobre la ausencia de textos en posteriores antologías es que predomina el significado sobre el significante, y eso atenta contra uno de los principios de su poética –no hay elementos artísticos afuera del idioma– y aquí, en este libro, en cierto modo se contradice, dado que, si bien hay un acento en el manejo lingüístico, impera el tema, lo importante está en la referencialidad (en *La conspiración* [1971], libro también de perfil social, lo político tiene otro tratamiento verbal y se consigue que la aportación estética sea mayor que la temática).

En este poemario, el espíritu crítico solo se centra en la parte del capitalismo y evita juzgar al socialismo, por desconocimiento antes que por fe ciega, pues una vez que

---

<sup>1</sup> En el 2008, por ejemplo, escribió un texto que remite a estos temas y a aquellos años, y que expresan la desilusión que los propios aliados provocaron en sus seguidores: “Después de prohibir el alma, los bolcheviques se hundieron penosamente...”, en *Confesiones de Hernán Cortés y otros poemas*, México, Umbral, 2008, p. 80. En conversaciones con el poeta, refiere que él se acercó al socialismo, al comunismo y a la anarquía porque su padre tenía un retrato de Stalin, al que veía con devoción y de quien hablaba en las tertulias con los españoles que habían llegado del exilio. Un día, cuando llegaron noticias de los abusos de poder y autoridad en la URSS, vio que su padre descolgaba el cuadro y lloraba desconsolado por la traición a los ideales que representaba ese sistema de gobierno. Lavín Cerda afirma que, si su padre, que era tan fiel a Stalin, había reaccionado de tal modo, era porque las informaciones estaban confirmadas y no se trataba de injurias para desestabilizar a los movimientos socialistas.



comenzaron a llegar noticias de los abusos comunistas, Lavín Cerda puso en tela de juicio la defensa a ultranza de los sistemas políticos en Cuba y en la URSS. Al mostrarse contrario al apoyo incondicional a la causa revolucionaria, sus opiniones le ganaron un enfrentamiento con Neruda, que en *Las manos del día* llegó a referirse a nuestro poeta como «Pavín Cerdo»<sup>2</sup>. A pesar de estos distanciamientos, Lavín Cerda siempre se ha mostrado agradecido con el poeta de Temuco por el apoyo recibido y minimiza el incidente, como asegura que lo hizo Neruda también ya con Allende en la presidencia y en un clima de armonía ciudadana. El hecho de querer soslayar el episodio demuestra que el autor afincado en México prefiere destacar el lado positivo de las situaciones, sin negarlas pero sin ahondar en ellas en detrimento de otras personas<sup>3</sup>.

Eran los años en que nuestro poeta se encontraba más activo en el periodismo, por lo que la urgencia histórica por apoyar el ascenso de la Unidad Popular en la política chilena y su propia experiencia personal (estar trabajando con noticias cotidianamente) constituyeron el caldo de cultivo ideal para escribir un poemario de tono social. Él mismo confiesa que durante el día laboral “escribía el reportaje, el artículo de opinión y por la noche el poema sobre el mismo tema”<sup>4</sup>, es decir, para este libro partió de la realidad

---

<sup>2</sup> Pablo Neruda: *Las manos del día*, Buenos Aires, Losada, 1968, p. 61. Sobre estos ataques, Marina Latorre cuenta que, más que los cuestionamientos políticos, el antecedente fue un artículo de Lavín Cerda en el que sostenía que el faro de los jóvenes ya no era Neruda sino Parra. Esos celos de Neruda se acentuaron, desde luego, cuando se fue quedando solo en el apoyo a la Unión Soviética y Cuba a pesar de los comprobados ataques a los derechos humanos. Cfr. María Teresa Cárdenas: “Residencia de Neruda en la Tierra. Un millón de amigos...” en la sección Revista de Libros del periódico *El Mercurio*, viernes 9 de julio de 2004. El texto íntegro se puede consultar en la página:

[http://www.emol.com/especiales/neruda/\\_frameset\\_amigos\\_bottom.htm](http://www.emol.com/especiales/neruda/_frameset_amigos_bottom.htm) [15 de mayo de 2012]

<sup>3</sup> Una muestra más de esta generosidad es el desencuentro que en 1974 tuvo con Roberto Bolaño (1953-2003) cuando este le pidió firmar una carta en contra de la UNAM porque, a su parecer, la institución pública de México se había aburguesado. Lavín Cerda, ya profesor de la Facultad de Filosofía y Letras, se negó a rubricar el documento afirmando que él mismo y el propio Bolaño estaban en la Universidad, que sus compañeros pertenecían a diferentes clases sociales y, hasta ese momento, habían recibido todas las facilidades para gozar de libertad de expresión. Bolaño afirmó que Lavín Cerda se había aburguesado también y la amistad se desvaneció. En el “Homenaje al Lobo Sapiens” que la misma Facultad organizó el 31 de octubre de 2014, el poeta contó brevemente esta anécdota y acotó que seguramente Bolaño se estaría riendo de cómo reaccionaron ambos ante un evento así, y que el episodio solamente ejemplifica el entorno turbio y extraño que se experimenta durante los primeros años del exilio.

<sup>4</sup> Redacción: “Nueva edición de Hernán Lavín” en el periódico *El sol de México*, 16 de mayo de 2011. Se puede consultar en la página: <http://www.oem.com.mx/elsoldemexico/notas/n2079415.html> [16 de agosto de 2012]

noticiosa –de la verdad contingente–, por lo que su principal aportación se ubica en el plano histórico, pues da cuenta del clima de lucha social que se vivía en el mundo durante aquellos años.

Con respecto a los libros anteriores, en *Nuestro mundo* se mantienen dos tendencias: el recurso estilístico de las figuras de repetición como eje compositivo y, aunque ya no predomina el léxico de la naturaleza, este campo semántico sigue siendo el referente del ideal utópico: la armonía con el entorno y el regreso a un estado anterior a la industrialización<sup>5</sup>. El cambio fundamental de este poemario se encuentra en los temas –lo sociopolítico está en el centro– y en el uso de un lenguaje coloquial, cotidiano, cercano al registro informativo del periodismo. En “Tierra” (107), por ejemplo, el poeta afirma: *A mí me gusta un mundo claro donde los molinos / tienen forma de molino*, lo cual confirmaría el origen del desencuentro con Neruda: el referente entre los poetas jóvenes era la poesía de la claridad de Nicanor Parra y no tanto el lenguaje nerudiano, más metafórico y menos coloquial.

Es verdad que ninguno de los poemas que componen el volumen ha sido rescatado en antologías, probablemente por el rasgo social y sus referencias históricas –menciones que, en cierto modo, representan una fecha de caducidad y hacen del libro un objeto de estudio más antropológico que literario–, pero también es cierto que *Nuestro mundo* es el primer libro en el que Lavín Cerda transforma su espacio poético en un ámbito de expresión pública y, en consecuencia, el yo lírico asume su condición plural, propia del espíritu de los años sesenta –fenómeno que ya comenzaba a insinuarse en los poemarios previos–. Por ejemplo, en el “Poema Democrático” (78-80) se lee: *vengan a hablar conmigo, / yo les presto mi voz, / venid / y vamos todos*. No hay que olvidar que una de

---

<sup>5</sup> Como se verá más adelante, aunado a la naturaleza, aparece la visión de lo prehispánico como lo originario, como el estado ideal, con lo que se recurre a menudo a la mitología e historia mapuche para conformar la imagen de lo verdadero, de lo propio, ante la invasión, lo extranjero y las colonizaciones.

las características globales de la poética laviniana es precisamente la multiplicidad de voces, las máscaras lingüísticas y las innumerables identidades del sujeto que habla (aunque no cita o da voz de forma literal, en la mayoría de los textos el sujeto lírico mantiene la distancia de un periodista que da cuenta de un suceso). En este sentido, si bien el contenido nos invita a una lectura sociológica, la postura del poeta es una declaración de intenciones que habrá de permanecer en su registro estético hasta volverse parte sustancial de su poética.

En las solapas del libro, la editorial decidió publicar, a modo de prólogo o palabras preliminares, una especie de arenga política que el propio autor escribió y que permite entender claramente las intenciones del poemario<sup>6</sup>. Lavín Cerda expresa que no puede hablar del viento *sin que por mí pase el viento del pueblo* y se pregunta: *¿Podemos postergar la gran naturaleza por la planta interior?* Nótese, por un lado, la preferencia por sustantivos de la naturaleza para conformar las imágenes de la utopía *–el viento del pueblo–*. Por otro lado, sin duda, esta cuestión tiene que ver con sus propios principios y establece el punto de inflexión que representa este libro. Se expresa el dilema entre el yo y el nosotros, es decir, entre el individuo *–planta interior–* y la comunidad *–gran naturaleza–*, en este caso se puede afirmar que no es que el poeta relegase sus temas de interés en favor del grupo sino que compartía las prioridades del socialismo chileno de ese periodo: que la Unidad Popular alcanzara la presidencia a través de elecciones y así consolidar una democracia social que distribuyera mejor la riqueza.

En cuanto al lenguaje, en las solapas se afirma que el libro busca *besar o desgarrar el corazón de la realidad*. Implícitamente, el poeta da por sentado una idea de la que luego se distanciará: la palabra coloquial es la palabra que nombra lo real y las figuras retóricas son una *práctica ideoburguesa*, de modo que el título, *Nuestro mundo*, se relaciona no

---

<sup>6</sup> El texto se puede leer íntegro en la transcripción del poemario, en el apéndice. En cursivas aparece lo citado.

solo con la realidad contingente sino con el lenguaje de los jóvenes revolucionarios. Lavín Cerda defiende el arte comprometido con la causa social, de modo que *tomamos esta responsabilidad histórica, y no dejamos que el tiempo se escape, y escribimos por algo y para alguien, y cortamos el abismo pueblo-poesía*. El poeta asume que el lenguaje cotidiano es el vehículo para comunicar mejor no solo las ideas políticas sino que es necesario para que la gente común vuelva a la literatura y esta, a su vez, es un elemento más del *camino claro, dinámico, en revolución* de los años sesenta que busca tener contacto con el pueblo, nexos que se consiguen –las negritas son del poeta– *ascendiendo a él*, es decir, el tema de la altura desprendida del primer libro (los escritores bajan de su torre de marfil) se renueva trastocando la distribución espacial: ahora los poetas están abajo y deben subir al pueblo.

En esta línea, Lavín Cerda retoma el existencialismo sartreano que ya asomaba tímidamente en sus primeros libros y propone un cambio de estado para que no se siga representando el mundo sin cuestionamientos, como si fuera un orden preestablecido, en vez de un acto humano, el que determinara la historia. El poeta lleva esta crítica sociopolítica al terreno de la literatura, al plano del idioma, y afirma: *muerte para «el mundo es así» [...] «¿cambiar qué?», «suerte del pobre», «prueba del cielo»*, esto es, entiende que la palabra coloquial representa la voz del pueblo pero también comprende que es necesario deshacer esos lugares comunes que se usan en el discurso cotidiano como afirmaciones irrevocables y que denuncian una especie de pensamiento mágico aplicado a la realidad histórica.

Para cambiar el mundo a través del discurso, el poeta plantea una lucha contra *lo inconsciente, lo acultural, lo acientífico, lo regresivo, lo injusto, lo inhumano*. Por tanto, el mundo por el cual *bien vale la pena vivir esta revolución humana* debe ser lo contrario a todos los conceptos anteriores: conciencia entendida como educación ante la ignorancia,

de ahí la importancia de lo cultural, los estudios científicos, la justicia concebida como igualdad o fin de privilegios, y lo humano, o los valores como respeto y tolerancia ante radicalismos o absolutismos. Con base en estos principios el poeta construye su discurso poético de crítica social y, como se verá a continuación, los textos de *Nuestro mundo* manifiestan la búsqueda y consolidación de este ideal. Cabe decir que estos valores siguen formando parte de su pensamiento y son asimismo eje del sustento ético de su poética. En 2008, ante la pregunta de cómo pensaba que sería el mundo 40 años después –si la ilusión de la utopía se hubiera realizado cabalmente–, Lavín Cerda aseguró:

Me imaginaba bailando mambo a la luz de la luna en un país o más bien en un mundo iluminado por el arte de la palabra, por la música, por las artes plásticas, por la ciencia, por el pan nuestro de la poesía, por la fraternidad y la igualdad. No por los mercaderes o los mercachifles que nos han hecho tanto daño. La atmósfera social de hoy “es una mierda, chico”, internacionalmente, para decirlo al estilo caribeño. O por lo menos la atmósfera que nos brindan los medios de comunicación<sup>7</sup>.

Como se aprecia, las bases ideológicas de *Nuestro mundo* siguen vigentes en la cosmovisión laviniana. Esto confirma la idea de que la ausencia de estos textos en antologías obedece más a un tema estético y poético –su convicción de que lo importante está en el manejo del idioma y no en el tema, como sí ocurre en este libro– antes que a un rechazo o cambio de principios. Probablemente la desilusión del socialismo haya contribuido a cambiar el enfoque y lo haya movido a privilegiar valores sobre ideologías políticas. Este poemario representa, por tanto, la consolidación de su postura cívica –ética y política– y, aunque aporta poco al tema poético, su importancia radica en la conformación del fundamento moral de su poesía.

---

<sup>7</sup> Entrevista transmitida en Radio Universidad, México, en octubre de 2008. La transcripción se puede consultar en la página del Proyecto Patrimonio de Chile: <http://letras.s5.com/hlc111008.html> [22 de abril de 2009]

Desde el título, *Nuestro mundo* es un libro que pretende dar cuenta de la situación social y política del mundo durante los primeros años de los sesenta, de ahí que se respete el uso adecuado de los signos de puntuación, con el fin de crear la imagen de un idioma comunicante. Así, Lavín Cerda se une a la tendencia de la poesía social de la época y escribe textos de perfil político. Temáticamente, el libro constituye un discurso en el que se expresan los ideales arriba mencionados –incluso el par de poemas de amor incluidos tienen espacio para incluir algún verso subversivo– estructurados en textos en los que se privilegian las figuras de repetición. En cuanto al léxico, se emplean vocablos cargados ideológicamente que muestran una clara tensión entre la modernidad y la naturaleza: lo contemporáneo a menudo aparecerá con matices negativos mientras que lo precolombino, la naturaleza y lo mítico estarán ligados a los ideales de la utopía.

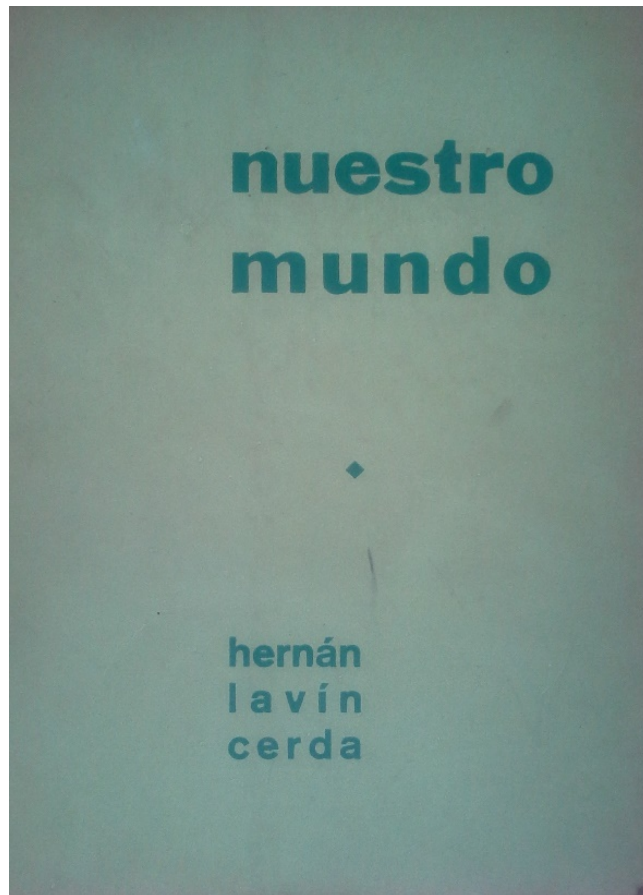


Imagen 4. Portada de *Nuestro mundo* (1964).

#### 4.1.- La repetición para semi-depurar el registro social

Si repites esa oración una y otra vez  
(al principio basta con que la digas  
sólo con los *labios*)  
lo que pasa es que finalmente  
la oración se vuelve activa.  
Algo *ocurre* al cabo de un tiempo.  
*J.D. Salinger*

Para Mijaíl Bajtín, la diferencia fundamental entre la poesía y la prosa radica en el nivel de depuración del lenguaje por parte del escritor. El lenguaje del poeta es un registro propio, descontaminado de la carga semántica exterior, de modo que cada palabra empleada en poesía tiene una referencia única y personal, mientras que el prosista toma el verbo social para insertarlo en un conjunto de voces cargadas ideológicamente (la voz del abogado, la forma de expresarse del filósofo, por ejemplo). Es decir, el poema crea un verbo incontestable y único (en la medida en que el sentido se toma de la palabra ajena, de su contexto social, la poesía adquiere un carácter prosístico). Para el crítico ruso, “el lenguaje del poeta es su lenguaje propio, en el que se encuentra, por entero y de manera inseparable, al utilizar cada forma, cada palabra, cada expresión en su sentido directo («sin comillas», por decirlo así)”<sup>8</sup>, ya que el lenguaje viene dado desde el interior del autor, y no desde afuera, desde el lenguaje histórico: se trata de una voz personalísima y autorreferencial.

A diferencia de la poesía, que pretende alcanzar ese lenguaje depurado, la prosa aísla los estratos lingüísticos y los confronta en un diálogo al interior del texto. El prosista

---

<sup>8</sup> Mijaíl Bajtín: *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, p. 103. El crítico ruso añade que, gracias a que la poesía ha recurrido a la prosa y la novela se ha nutrido de poesía, la literatura ha podido renovarse en la modernidad.

no limpia las palabras de las contaminaciones contextuales ni de las intencionalidades ajenas, por el contrario, se vale de ellas para construir un estilo en el que se conserva la voz autoral –no única, como la del poeta, sino orquestadora de lenguajes ajenos–, en donde se destaca principalmente la presencia del plurilingüismo social y la diversidad de registros verbales, es decir, el prosista “no se autoexpresa en ellos (como autor de la palabra), sino que los *muestra* como objeto verbal específico, son para él absolutamente objetivables”<sup>9</sup>, por lo que utiliza las palabras cargadas con ideologías sociales ajenas y las obliga a servir a sus intenciones expresivas, dirigiéndolas, pero sin entregarse totalmente a esa descontaminación del verbo que, en cambio, sí ocurre en la poesía.

El poeta se encuentra obligado, en cierto modo, a poseer plenamente el lenguaje, a controlar todos los aspectos y niveles del verbo para que cada palabra exprese íntegramente sus propósitos. Para conseguir ese lenguaje único, propio del discurso poético, se debe descontaminar el idioma, ya que todo vocablo se adquiere, no del diccionario de forma neutral, sino de la voz ajena, en cada palabra habita el aroma del contexto social en el cual se ha desarrollado con mayor vitalidad y, por tanto, tiene una fuerte carga ideológica. En este sentido, *Nuestro mundo*, por su espíritu que concibe el espacio poético como un ámbito público, está más cerca de la prosa que de la poesía. No obstante, Lavín Cerda no se decanta por el uso absoluto de la palabra hablada, a pesar de que el libro está marcado fundamentalmente por el discurso socialista y revolucionario de la utopía.

---

<sup>9</sup> *Ibid.* p. 116. (La cursiva es del original.) Bajtín empleó el término «dialoguichnost» (dialogicidad) para referirse a ese diálogo entre objetos verbales cargados con intencionalidades ajenas, sin embargo, en una serie de artículos publicados en 1966 y 1967, Julia Kristeva retoma la idea de Bajtín y presenta el concepto «intertextualité» (intertextualidad). Más allá de la polémica sobre la pertinencia de la traducción del ruso al francés, lo cierto es que ambos términos permiten comprender la intersección de diferentes estratos lingüísticos al interior de una obra literaria. Para ahondar en este aspecto de la dialogicidad e intertextualidad, véase Julia Kristeva: “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman” en *Critique* (abril 1967) 239, pp. 440-441.



Para solucionar esta tensión entre lenguaje poético y lenguaje prosístico, el poeta chileno recurre a la repetición estructural. Esto es, toma un vocablo o un sintagma que sea claro en la referencia histórica y, en vez de purificar lo semántico, el autor chileno lo limpia de su uso estructural en la lengua natural, como hace un jazzista con una melodía: no cambia su sentido sino su expresión, se centra en la ejecución y en la enunciación más que en el enunciado (que deliberadamente interesa que mantengan la carga externa)<sup>10</sup>. De esta manera, Lavín Cerda imprime su voz, le otorga su tono y se apropia del idioma parcialmente, sin eliminar la intencionalidad del contexto.

Según afirma Lotman, las figuras de repetición en literatura representan el principio de construcción del verso y, por ende, de la poesía, ya que marcan el ritmo, la musicalidad, la prosodia y la cadencia. Pero, si bien estos elementos mencionados están en relación directa con lo sensorial, con lo emotivo y con la parte expresiva, también influyen en el plano del contenido, dado que la repetición “nivela aquello que en la lengua natural no se halla nivelado”<sup>11</sup> y, de este modo, al estar en equivalencia, los elementos tienden a la sinonimia y a la polisemia (de cierta manera, al compartir estructura, sus cualidades se vuelven intercambiables). Por tanto, las figuras de repetición afectan a todos

---

<sup>10</sup> Joachim E. Berendt: *El jazz (de Nueva Orleans a los años ochenta)*, México, FCE, 1998, pp. 262-264. Berendt explica, además, que en el músico clásico el enunciado y la enunciación forman una unidad casi indivisible, de ahí que se pretenda ejecutar del «modo correcto» para llegar al sonido ideal. Para el jazzista, en cambio, ese mensaje melódico es susceptible de transmitirse por medio de múltiples registros sonoros. También cabe recordar que una de las vocaciones del poeta es el canto, por lo que la importancia de la música va más allá de un acercamiento como aficionado: conoce los mecanismos de creación y composición de ese lenguaje artístico y los traslada a la poesía. Como adición a esto, cabe mencionar que próximamente el autor publicará *El mercado persa*, que recuerda precisamente el título de una canción que el clarinetista Acker Bilk (1929-2014) puso de moda a principios de los años sesenta, “In a persian market”. La pieza es una composición del pianista Albert William Ketèlbey (1875-1959), pensada para interpretación clásica, pero por alguna razón ha sido usada por comediantes, como Ben Blue y Woody Allen –otro referente para nuestro poeta–, quien recurrió a la versión del trompetista Wilbur de Paris (1900-1973) para ilustrar el estado hipnótico de los protagonistas en *The Curse of Jade Scorpion (La maldición del escorpión de Jade)*, 2001). Es claro que, para Lavín Cerda, la musicalidad es importante por el lado expresivo, por la repetición como base compositiva y también por los mecanismos de dialogicidad o intertextualidad que ofrecen géneros como el jazz, que él, desde esta primera poesía, comenzaba a explorar e incorporar a sus modos de creación poética.

<sup>11</sup> Yuri M. Lotman: *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1988, p. 106.

los niveles del discurso poético, lo mismo son marcas gráficas de la sonoridad que mecanismos estructurales para emparentar conceptos de diversa naturaleza.

Las figuras de repetición en *Nuestro mundo* se pueden dividir en tres: anáfora, reduplicación y paralelismo (o enumeraciones), y, de acuerdo con lo anterior, cada una de ellas modifica una parte del discurso poético<sup>12</sup>. En un primer nivel, la anáfora marca rasgos de musicalidad, por lo que tiene que ver con la articulación, la enunciación y el verbo entendido como objeto destinado a los sentidos –lo acústico de la palabra–. En el segundo nivel, la reduplicación de términos funciona como una herramienta de énfasis y recordatorio, es decir, al poeta le sirve para mostrar gráficamente los conceptos clave que son, mayormente, los elementos tomados del contexto referencial. En el tercer nivel, el paralelismo estructural (la novedad con respecto a los primeros libros), permite, a través de la enumeración, igualar semánticamente elementos de distinta naturaleza. Esta sinonimia, a su vez, logra que sintagmas con contenidos diversos unifiquen su sentido en favor de una idea. Como se puede ver, las figuras de repetición afectan directamente los tres niveles del verbo poético: lo sonoro, lo gráfico y lo semántico, representan el recurso ideal para que Lavín Cerda fortalezca los valores de su poética.

Antes de estudiar estas figuras, conviene analizar las excepciones, pues de los 56 poemas que conforman el libro solamente cuatro no presentan alguna de las figuras mencionadas. Se trata de textos breves que anuncian ya la tendencia por la concreción propia de la tradición de Nicanor Parra y que culminaría, en Lavín Cerda, con un libro de perfil minimalista, *Ka enloquece en una tumba de oro y el toqui está envuelto en llamas*

---

<sup>12</sup> Como se explicó en el capítulo anterior, se considera anáfora a la palabra o sintagma que se repite cada inicio de verso, mientras que por reduplicación se entiende al vocablo que aparece reiteradamente a lo largo del texto. Finalmente, el paralelismo es la enumeración de elementos del mismo nivel morfosintáctico, por lo que la repetición se encuentra en el nivel de la estructura. *Cfr.* Helena Beristáin: *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1998, p. 425.

(1968). Como se podrá ver a continuación, son poemas que buscan la imagen poética a partir de los mecanismos propios de la lengua cotidiana y sin alejarse del tono ideológico:

Cada mañana  
la tierra se saca un zapato  
y empieza a martillar sobre sí misma.  
(29)

El mundo anda lleno de guerrillas.  
(52)

¡Sabedlo girasol!  
¡Sabedlo olivo!

¡No hay aceite en el almacén!  
(77)

He de tallar un cohete en la raíz del algarrobo.  
Así el espacio tendrá su aroma de árbol.  
(106)

El primer poema evita el discurso informativo directo y pretende transmitir la idea de la utopía socialista desde el sentido figurado: la *tierra*, sinécdoque de la población (el mundo o los ciudadanos) se quita *un zapato* para flagelarse a sí misma. Es claro que ese único calzado representa a la mitad del mundo que se encuentra a favor del progreso en detrimento de la ecología del planeta y del propio hábitat –en vez de que los recursos permitan avanzar o caminar, que para eso sirven los zapatos, son armas de destrucción–. El segundo poema (en efecto, el verso es único y compone todo el poema) parece una frase tomada de una noticia o, al menos, busca crear la imagen de un encabezado de periódico y, con ello, legitimar la lucha revolucionaria en Chile e insertar el fenómeno social en un contexto mundial, mientras que el tercero emprende una crítica a los medios de producción y distribución que ocasionan la escasez alimentaria. El último poema insiste en la relación utopía-naturaleza al emparentar al árbol del algarrobo con los

cohetes espaciales, de modo que, como se vio en el capítulo anterior, en el imaginario laviniano el espacio y el cosmos son una extensión de la naturaleza más que un mérito del progreso industrial y tecnológico<sup>13</sup>.

Estos poemas breves, casi enunciados propios de la prosa, son zonas de excepción dentro del poemario, el grueso de los textos se estructura con base en las figuras de repetición, de modo que mantienen rasgos de oralidad, musicalidad, ritmo y prosodia. En otras palabras, como ya se ha dicho, Lavín Cerda no se afilia totalmente al movimiento de la palabra hablada e intenta que el verbo poético mantenga la fuerza expresiva del texto leído en voz alta. En consecuencia, los 53 poemas que giran alrededor de alguna figura de repetición consiguen que la información política, social e ideológica se transmita también por la emotividad del canto, así, lo sensitivo colabora, junto con las ideas de la utopía, como un argumento más para convencer y persuadir a los lectores.

#### **4.1.1.-Anáfora y enumeración: la sonoridad como eje de construcción de sentido**

En *Nuestro mundo*, con frecuencia la anáfora es el núcleo o el eje que introduce las enumeraciones. Lo sonoro sirve de plataforma para que se desarrolle la idea, esto es, la anáfora y el paralelismo van ligados en casi todos los poemas (de ahí la importancia de analizar en un apartado los poemas que comparten ambas figuras). A través de la repetición anafórica, el verbo poético va creando un ritmo circular en el plano de la

---

<sup>13</sup> No hay que olvidar que en el primer lustro de los años sesenta los soviéticos llevaban ventaja en la carrera espacial al ser los primeros en conseguir llevar a un ser humano al espacio, Yuri Gagarin, el 12 de abril de 1961, y al ser también los primeros en dar sitio a una mujer para que fuera la primera en órbita, Valentina Tereshkova, el 16 de junio de 1963. Al ser la URSS la potencia que lideraba estas misiones, los jóvenes de la utopía asumían que parte de esos logros se debían precisamente al sistema político socialista, de modo que ese progreso representaba una evolución natural de las sociedades (la ciencia en favor de lo humano). Luego vendría la desilusión por la ausencia de derechos humanos y porque descubrieron que la idea de progreso era la misma en ambas naciones, es decir, ambos “son adoradores del Progreso, aunque unos juren por Ford y otros por Lenin”, en Octavio Paz: *Pasión crítica*, Barcelona, Seix-Barral, 1985, p. 144.

expresión, pero al mismo tiempo, conforme se van agregando nuevos elementos a la cadena sintagmática –el paralelismo–, los versos alcanzan una simetría estilística que, en el plano del contenido, crean sinonimia entre los componentes que comparten estructura. Entonces, por un lado, la fuerza emotiva tiene que ver con la reiteración constante de los mismos sonidos y, por otro, la repetición sonora permite que conceptos alejados entre sí compartan espacio y, al hacerlo, semánticamente se vuelvan equivalentes<sup>14</sup>.

La anáfora es una marca que a menudo hace que el poema adquiera el ritmo propio de los cantos sagrados. Tanto las letanías religiosas como los ritos paganos y tribales emplean esta figura con el objetivo de disminuir la actividad del pensamiento racional y fomentar el uso del pensamiento concreto y simbólico (subconsciente)<sup>15</sup>. Según Mircea Eliade, en el hombre primitivo esto es común porque vive en un presente constante y mediante los ritos (repetición de ceremonias, repetición de cánticos) se acerca a ese punto que lo liga a lo sagrado. En este sentido, la repetición estructural en *Nuestro mundo* es también una forma de oponerse a la modernidad y recuperar el estado primigenio, pues “el tiempo histórico tiene un efecto disolvente: corrompe y aleja al hombre de lo sagrado. Repetir la ceremonia de creación tiene como efecto restaurar el mundo en toda su plenitud”<sup>16</sup>, es decir, la reiteración anula el tiempo histórico y reestablece la armonía del universo.

---

<sup>14</sup> El concepto «simetría estilística» lo acuñó D.S. Lijachov y Lotman lo retoma para explicar concretamente la estructura característica de la poesía bíblica, en Yuri M. Lotman: *Estructura... op. cit.* p. 137.

<sup>15</sup> Los estudios neurológicos coinciden en que la percepción continuada de un fenómeno implica cada vez menos esfuerzo para su comprensión, dado que el cerebro se activa en la medida en que necesita obtener información con fines de subsistencia. En tanto que ese acontecimiento se repite, el cerebro disminuye su atención en él (no aporta datos nuevos) hasta que los impulsos para interactuar con el evento se vuelven automatizados. Por esto, los ritmos circulares de los cánticos sagrados crean una atmósfera de relajación y serenidad, pues la información que se percibe no necesita ser evaluada por el pensamiento racional. Cfr. Eduardo Punset: *El alma está en el cerebro*, Madrid, Punto de Lectura, 2006, pp. 311-315.

<sup>16</sup> Lucas Risoto de Mesa: “Lo sagrado en Mircea Eliade” en *Claridades. Revista de filosofía* (2014) 6, p. 43. Los cánticos espirituales, como los mantras, las plegarias, las letanías, se basan en este principio para fomentar la contemplación y la anulación del pensamiento racional, de modo que el ser se acople al ritmo del universo en su proceso cíclico –las fases lunares, la sístole y la diástole, las estaciones del año–. Como explica Joseph Campbell, todas las civilizaciones han generado las mismas estructuras de pensamiento mítico porque todas buscan dar cuenta de la unión entre la naturaleza y la psique. Cfr. Joseph Campbell: *El héroe de las mil caras*, México, FCE, 2006, pp. 242-243.

No obstante lo anterior, el ritmo industrializado de la modernidad, a pesar de sus ciclos mecanizados, inducen al olvido en tanto que lo innovador es el valor máximo, así se genera una corriente de renovación que atenta contra las nociones de duración y permanencia, y lo antiguo es sinónimo de caduco y, por tanto, susceptible a desecharse<sup>17</sup>. Por ello, en este libro nuestro poeta recurre a la fuerza de la repetición con el fin no de anular el pensamiento racional (como en los cánticos religiosos) sino de estimularlo, que la reiteración sea un elemento de énfasis más que de olvido, lo que se intenta es insistir en las ideas para que tengan mayor peso informativo<sup>18</sup>. De esta manera se desafía a la historia en su proceso lineal en el que un dato sustituye al anterior y se olvida –mecanismo que el poeta vive de cerca en estos años porque trabaja como periodista–. Por ejemplo, en los poemas “Física” (30) y “Bombas” (33-34), la repetición es un rasgo de énfasis de la denuncia social:

La física no es una paloma.  
La física no es un violín.  
(Aunque haya físicos que toquen el violín).  
La física no es tanto un problema de sales.  
La física no es una polea.  
No es azufre. No es temperatura.  
No se es físico con sólo tener un laboratorio.  
La física no son dos fósforos unidos por el fuego.  
Ni el mismo fuego.

Hiroshima.  
Hiroshima.  
Hiroshima.  
Hiroshima.  
Hiroshima.  
¡Hiroshima!

(30)

---

<sup>17</sup> Para más información sobre el tema de memoria y olvido en la modernidad, véase Avishai Margalit: *Ética del recuerdo* Barcelona, Herder, 2002.

<sup>18</sup> Como se sabe, la publicidad ha desarrollado métodos de trabajo con base en los estudios semióticos y se ha demostrado que uno de los recursos más eficaces para que el mensaje realmente sea significativo para el receptor es la repetición de las palabras clave. *Cfr.* Cristina Sánchez López: “Recursos utilizados por la publicidad televisiva que afectan al procesamiento mnésico” en *Palabra Clave* (enero-junio 2008) 11:1. Consultado en la página: <http://ref.scielo.org/hky5cz> [15 de abril de 2013]

En la escuela de Birmingham una bomba.  
En el café de Birmingham una bomba.  
En el cine de Birmingham una bomba.  
En el bus de Birmingham una bomba.  
En el estadio de Birmingham una bomba.  
En la piscina de Birmingham una bomba.  
[...]  
Y un negro muerto.  
Y un negro muerto.  
Y un negro muerto.  
Y un negro muerto.  
Y un negro muerto.  
Un negro.  
Un negro.  
Un negro.  
Un negro.  
¡Un negro!

(33-34)

Como se puede apreciar, en ambos casos la repetición tiene un propósito enfático. En el primer poema, la anáfora *la física no es* y el paralelismo estructural *negación + verbo ser* estructuran una dualidad entre las cosas que la física no es: ni arte (*violín*) ni naturaleza (*paloma*), tampoco es el estudio de los componentes (*polea, problema de sales, temperatura, azufre, laboratorio, fósforos, fuego*). Todo esto anuncia la segunda estrofa que expone lo que sí es: *Hiroshima*. Más adelante se ahondará en el uso de nombres propios como etiquetas indisolubles de la historicidad, por ahora basta mencionar que, aquí, *Hiroshima* aparece con toda su carga ideológica social: fue la primera ciudad que padeció los efectos de una bomba nuclear –el 6 de agosto de 1945–, cuyo uso derivó en el fin de la segunda Guerra Mundial y el inicio de la Guerra Fría: en 1962 se había llegado a un punto de inflexión con la Crisis de los Misiles y aún se temía que podía desatarse un enfrentamiento bélico con armas nucleares. Por tanto, en este poema, la física no es sus componentes ni sus orígenes sino sus consecuencias, y la repetición que culmina con el

vocablo entre signos de admiración tiene un claro propósito enfático para recordar los usos destructivos de la ciencia y el progreso.

El segundo poema, además de la anáfora, presenta otro fenómeno de repetición poco usual en Lavín Cerda, la epífora (la aparición continuada de las mismas palabras al final del verso). En este caso, el paralelismo inicia el verso y va definiendo al topónimo, de modo que a Birmingham se la relaciona con dos conceptos: *bombas* y *negros*. Y es que fue en esta localidad de Alabama donde comenzó la lucha de la comunidad afroamericana para conseguir igualdad en los derechos civiles en Estados Unidos. Ahí estuvo encarcelado el líder Martin Luther King (1929-1968) y, según él mismo, de 1957 a 1963 ocurrieron diecisiete atentados con bombas en iglesias y casas de representantes civiles que la policía no resolvió, sin contar los casi cuarenta ataques similares y las continuas muestras de violencia y acoso que sufrían los afroamericanos, principalmente a manos del grupo xenófobo Ku Klux Kan<sup>19</sup>. El poema va de lo general a lo particular y va enfatizando los términos que quiere que se recuerden: primero menciona los lugares en los que han explotado bombas, todos ellos espacios públicos de uso civil –*café, escuela, cine*–, luego las consecuencias del acto –*un negro muerto*– y, finalmente, el concepto a destacar, también con signos de admiración: *¡un negro!*

En *Nuestro mundo* hay otro grupo de poemas cuya base creativa es el juego combinatorio a partir de sonidos. Sin dejar de lado el tema social, lo que importa en ellos es la capacidad para hilvanar palabras con sonido semejante, de modo que la crítica aparece en otro tono, más cerca a la ironía de los antipoemas, de tal forma que las repeticiones buscan abiertamente la musicalidad y el aspecto lúdico. Por ejemplo, el

---

<sup>19</sup> Luther King escribe: “En Birmingham se podía encontrar un clima de violencia y brutalidad. Los racistas del lugar intimidaban, acosaban e incluso mataban a los negros con impunidad. Uno de los hechos más ilustrativos de la violencia que se vivía fue la castración de un negro, cuyo cuerpo mutilado fue abandonado en un camino solitario. No había ninguna casa de negros que estuviera a salvo de bombas o incendios”, en Clayborne Carson (ed.): *The Autobiography of Martin Luther King Jr.*, New York, Warner Books, 2001, p. 316. (Traducción propia.)



poema “El Son de la Revolución” (94-96), que es probablemente el que más cerca se encuentra de la canción. Desde el título plantea ya una lectura sociológica, se trata de una forma de llevar al Cono Sur la tradición tropical, propia de Cuba y su socialismo recientemente instaurado:

Este es el son de la risa, son-risa. Este es el son son. Este es el son de las lindas. Este es el son de las feas. Este es el son de las gordas. Este es el son de las flacas. Este es el son despierto. Este es el son tengo sueño. Este es el son del carnaval, Son.	A quien no le guste este son que me lo diga, son. Este es el son socialista. Este es el son de la libertad. Revolu-son. Revolu-son. Son de la Revolución.
--	---

(94-96)

La anáfora *Este es el son* se erige como el núcleo cuyos complementos van especificando qué tipo de elementos conforman el espacio de esa canción. En el ámbito del son tienen cabida, por ejemplo, *lindas, feas, gordas, flacas*, es decir, se enumeran antónimos para crear la imagen de un lugar en el que caben incluso los opuestos. El final del poema confirma las sospechas y se relaciona al son con lo *socialista, la libertad* y la *Revolución*. Estos tres términos, al estar en paralelismo estructural, se vuelven sinónimos y caras para expresar la misma ideología. La utopía, entonces, quería construir un mundo en el que todos cupieran y convivieran con libertad, sin marginación. Es significativo el uso de la mayúscula en *Revolución*, pues, como se verá en el apartado correspondiente, el nombre propio es un signo de exclusividad contextual e impide la interpretación. Lavín Cerda emplea el concepto como nombre propio precisamente para evitar ambigüedades y adueñarse del término, de modo que únicamente sea referencia de los movimientos juveniles de la utopía.

Además del contenido, el poema presenta, como se decía, el juego lingüístico para relacionar palabras o derivar vocablos a partir de sonidos. El poeta junta *son-risa* y automáticamente surge una palabra que sí existe en la lengua natural, pero no desde esa nueva etimología: una risa que dimana del son. En esa misma línea creativa, se descompone la palabra *revolución* para asemejar las terminaciones *-son = -ción* y formar *revolu-son*. Así, gracias a este juego verbal, se mezclan grafías y sonidos y, gracias al paralelismo, también se crea un espacio semántico compartido. Con esta misma estrategia lúdica está compuesto el poema “El Tele” (81-82): a partir del prefijo «tele-», proveniente del griego y que, según el DRAE en línea, designa «a distancia», Lavín Cerda construye neologismos como una forma de crítica hacia los nuevos aparatos tecnológicos que alejan a las personas del contacto humano:

Al telefunken, al tele tele, al telefiesta, al telebridge.	Al teletodo de night en night. Al telenight de tele en te.
[...]	De noche en noche, al tele tele.
Al té canasta o al teleté. Al funkenté o a la canasta del solograma.	De noche en well, well well to night.
Al solograma o al solitario. Al soliloquio del solo té.	(81-82)

Según se observa, el poema parte de una marca comercial, *telefunken*<sup>20</sup>, y alrededor del prefijo se construyen neologismos y se añaden otros sonidos –*solo, night, well*–, todos con el propósito de acentuar la crítica a los aparatos eléctricos de comunicación que amenazan las relaciones personales y cuyas ventas impulsa el capitalismo, y, después, ejercer la crítica desde el mismo registro extranjero –inglés, alemán– que fomenta el mercado. En cierto modo, la incorporación de otros idiomas es una forma de representar lingüísticamente la invasión, desde el comercio, a los países latinoamericanos. Así, por ejemplo, se crean palabras como *telebridge, pokertele, té canasta*<sup>21</sup>, en los que se expone la posibilidad de que esos juegos de cartas terminen siendo jugados en la soledad (*solitario, soliloquio, solo té*) y distancia (años después, el internet y los dispositivos móviles confirmarían esta sospecha). El poema poco a poco se dirige a la *noche* como imagen de soledad, de alejamiento, hasta cerrar el texto únicamente con palabras en inglés. Es significativo que *tele* (=distancia) invada todas las actividades, incluso la noche, ya no en el nivel del contenido sino en el del signo: el significado se aleja de su forma española para transformarse en el significante *night*.

A este fenómeno de distanciamiento, Lavín Cerda añade la repetición *well*, que en inglés, con excepción de un matiz enfático positivo –*very well*–, es un adverbio de modo usado normalmente para introducir una información de cualquier índole y de forma neutral, es decir, muestra la manera en que el discurso señala cierta indiferencia ante un

---

<sup>20</sup> La empresa de aparatos de comunicación (radios, televisiones, móviles) forma su nombre uniendo el prefijo de origen griego y el verbo «funken», que en alemán designa el movimiento de las chispas y, por extensión, comenzó a utilizarse también para designar transmisión de señales radiales. No hay datos precisos sobre las ventas o los niveles de injerencia de la marca en Sudamérica, sin embargo, la empresa establecida en Berlín desde 1903 lideraba la vanguardia en telecomunicaciones en los años cincuenta, por lo que es muy probable que en Chile fuera popular contar con una radio o un televisor de esta firma. Para más información sobre la historia de esta empresa, revítese la página oficial de Telefunken: <http://www.telefunken.com> [22 de diciembre de 2014]

<sup>21</sup> Tanto el bridge, como el póker y la canasta son juegos de cartas. A veces se utiliza el término «té canasta» para designar reuniones benéficas a las que asisten mayormente mujeres. Se venden billetes de entrada, a veces se ofrece un espectáculo de música, una pasarela de moda, se ofrecen bebidas y las señoras juegan cartas. Lo recaudado se ofrece a una asociación o una fundación. En cierto sentido, Lavín Cerda recurre a estas referencias como una crítica a las actividades de la burguesía chilena. Tomado de Martha Figueroa von Herzberg de Dueñas: *El libro de Mamá Grande*, California, Windmills Edition, 2010, p. 186.

evento, por lo que representa, al interior del poema, la forma aparentemente neutral como el mundo estadounidense se va colando en los usos de Chile hasta forzar un alejamiento de las tradiciones propias con el fin de instaurar las suyas. De ahí que, primero, el poema parta de la etimología como mecanismo propio de la lengua natural para formar palabras y, después, se transfigure en un poema en el que el inglés invade el espacio lingüístico

En esta misma línea, hay un poema que emplea las siglas de la radio de banda ciudadana conocida como CB (por sus siglas en inglés: *Citizen Band*), cuyo sonido en español es homófono al verbo «ver» en la forma impersonal: se ve. El texto juega con ambos sentidos que, finalmente, están señalando lo mismo: la influencia de los medios de comunicación para influir en la percepción de la realidad. Por un lado, la radio ciudadana permite comunicaciones personales directas, por lo que, en principio, fue útil sobre todo para chóferes de mercancías y ejercicios militares. Pero su uso fue ganando adeptos que, como radioaficionados, buscaban entablar comunicación con personas de otras latitudes. En Chile, particularmente, tuvo auge debido a que fue el medio con el cual se comunicó el terremoto de Valdivia en 1960 (la zona sur del país quedó incomunicada, pero gracias a la CB se pudo pedir ayuda a Santiago)<sup>22</sup>. Asimismo, se volvió una herramienta de difusión independiente de la información que los medios de comunicación oficiales no transmitían. Por otro lado, y como consecuencia de lo anterior, se da más importancia a la sonoridad de la anáfora para que, por homofonía, se cree otro sentido, de *CB* a «se ve»:

CB pero poco se ve el carbón  
CB pero poco se ve el cobre  
Ah pero sí se oye  
democracia

---

<sup>22</sup> El 21 y 22 de mayo de 1960, el sur de Chile se vio afectado por movimientos sísmicos que alcanzaron los 9,5° en escala Richter y que provocaron cerca de dos mil muertos. La zona quedó prácticamente derruida, solamente el 20% de las edificaciones conservaron su estructura para ser utilizadas. A partir de esta tragedia, el gobierno de Alessandri impulsó la modernización de la región y del país: electrificación y vialidades, primordialmente. Para más sobre este momento clave en la historia de Chile, consúltese el documental de Leopoldo Castedo: *La respuesta* (Chile, 1961). Se puede ver íntegro en: <https://www.youtube.com/watch?v=6Fich3IJmsk> [16 de junio de 2013]

democracia  
                   democracia  
 CB miseria  
 [...]

CB el trapo negro que extienden desde el micrófono  
 a tus ojos  
 para que no veas Cuba  
 CB el sable argentino  
 CB la espada ecuatoriana  
 CB Venezuela y sus guerrillas  
 CB el día  
 Sí  
 CB a pesar de todo  
 CB  
 (72-74)

Como lo corroboran estos versos, la radio ciudadana es un medio que la gente utiliza para comunicar realidades objetivas desde cierta clandestinidad, la herramienta de la que disponen los rebeldes para hacer ver las cosas que ocurren en la sociedad. Mediante la fusión semántica entre CB y «se ve», el poeta va postulando críticas hacia el sistema político, como el hecho de que algunas materias primas sean la principal fuente de ingresos del país –*cobre, carbón*– pero no se ven en términos reales, pues los trabajadores mineros seguían en la pobreza, por lo que *CB miseria*. La crítica se extiende a los medios de comunicación que corren un velo para ocultar información, es decir, un *trapo negro* para no ver *Cuba* –el socialismo en el poder– pero a través de la CB, es posible saber de *Venezuela y sus guerrillas*<sup>23</sup>, por ejemplo, y para cerrar el texto, el poeta recurre una vez

---

<sup>23</sup> En diciembre de 1957, a punto de culminar su mandato presidencial –de 1953 a 1958–, el general Marcos Pérez Jiménez (1914-2001) promovió un plebiscito para confirmar que la ciudadanía prefería, en vez de elecciones, que él continuara en el cargo durante otro periodo –de 1958 a 1963–. A pesar de que los resultados oficiales lo respaldaban, desde el primero de enero de 1958 comenzaron protestas en las calles que llevaron a una huelga general el 21 del mismo mes. La Junta Militar se reunió para dirimir y pidió la renuncia de Pérez Jiménez, quien huyó del país durante la madrugada del día 23. A partir de este acontecimiento, para que los ciudadanos se sintieran representados por partidos políticos cercanos a ellos y no coludidos con los núcleos de poder –militares, religiosos y empresarios–, se formó el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), que luego se ramificaría en el Frente de Liberación Nacional y las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional. Las separaciones internas del MIR generaron diversos grupos guerrilleros que impedían relacionar atentados concretos con un sector específico. Para más información al respecto, véase Pedro Pablo Linárez: *Lucha armada en Venezuela (apuntes sobre guerra de guerrillas venezolanas en el contexto de la Guerra Fría [1959-1979] y el rescate de los desaparecidos)*, Universidad Bolivariana de Venezuela, 2006, pp. 38-117.

más a un elemento propio de la naturaleza para ligarlo a la esperanza de la revolución: *CB el día*. Este doble juego entre la radio y el sonido hace que la anáfora esté cargada de sentido: la comunicación independiente entre ciudadanos más allá de la imagen de la realidad que políticos y medios buscan crear a través del discurso oficialista.

A diferencia de los casos anteriores, en los que la anáfora está ligada fuertemente al significado, ya sea por sonido o por énfasis conceptual, hay otros poemas en los que el sintagma anafórico sirve de introducción al paralelismo para marcar una contrariedad. Para ejemplificar lo anterior, se han elegido tres fragmentos significativos donde se presenta esta tendencia estructural, “Julián Grimau al amanecer” (40-42), “Libertad para Siqueiros” (43-44) y “Poema Democrático (78-80):

Al amanecer como una golondrina  
Al amanecer nublado sobre Madrid  
Al amanecer a través de los muros  
Al amanecer a través de las rejas  
Al amanecer con grillos  
Al amanecer sobre el plano de la ciudad  
Al amanecer sin el canto del gallo  
Al amanecer sin una guitarra  
Al amanecer con las manos presas  
Al amanecer  
(40-42)

¿Qué has disuelto tú?  
Tú que al color le diste vida.  
Tú que te llenaste los ojos de ocre.  
Tú que dijiste al blanco: sé paloma.  
Tú que pusiste el rojo sobre la bandera  
de la revolución.  
Tú que diste el negro al sombrero.  
Tú que hiciste el metal de nuevo.  
Tú que echaste a volar el águila de plata.  
Tú que mezclaste vino y guitarra.  
Tú que plantaste un cactus en medio del camino.  
Tú que pasaste el amarillo sobre la cabra.  
Tú que besaste la boca de la estrella.

(43-45)

Oh  
que poema tan serio,  
oh que poema tan ridículo,  
oh que poema tan insolente,  
oh que poema tan antipático,  
oh que poema tan innovador,  
oh que pureza técnica,  
oh que nueva estética,  
oh que poema tan oh.

(78-80)

Los dos primeros poemas presentan personajes de otras latitudes, de otros países, por lo que su mención tiene como punto de partida el hermanamiento entre la utopía chilena y los movimientos sociales en el resto del mundo. Estos poemas protestan ante el fusilamiento de Julián Grimau (1911-1963) y ante el encarcelamiento de David Alfaro Siqueiros (1896-1974)<sup>24</sup>. En ambos casos, se trata de personajes activos del comunismo y de la lucha por las utopías revolucionarias. En cuanto a Grimau, además, su nombre tiene connotaciones que remiten al exilio español en Latinoamérica<sup>25</sup>, por lo que su ejecución representa una herida en dos direcciones: la muerte de un dirigente comunista y la desaparición de un exiliado. La anáfora *al amanecer*, momento del día en que se llevó

---

<sup>24</sup> Julián Grimau fue un militante republicano hasta el inicio de la Guerra Civil, cuando se afilió al Partido Comunista de España. Tras el conflicto, vivió en el exilio y en 1954 fue elegido miembro del Comité Central del PCE. A partir de 1959 regresó a residir a España, de manera clandestina hasta que en noviembre de 1962 fue detenido e imputado por delitos cometidos durante la Guerra Civil. Fue fusilado la mañana del 20 de abril de 1963, tras un proceso penal que generó dudas, sospechas e inconformidades. Cfr. Pedro Carvajal: *Julián Grimau. El último muerto de la Guerra Civil*, Madrid, Aguilar, 2003. Por su parte, Alfaro Siqueiros, además de pintor y uno de los exponentes del muralismo, era comunista y participaba activamente en las actividades del grupo, así que fue apresado por «disolución social», delito que implicaba hacer propaganda de sistemas políticos extranjeros que desestabilizaran el reposo público y la soberanía nacional. Permaneció en la cárcel de 1960 a 1964. Al respecto, se puede consultar Julio Scherer García: *Siqueiros. La piel y la entraña*, México, FCE, 2003.

<sup>25</sup> Como se vio al inicio de esta investigación, parte del crecimiento cultural del país austral se debe a la aportación de los exiliados. Gracias a las gestiones de Pablo Neruda, que promovió el traslado de al menos dos mil españoles desde Burdeos hasta Valparaíso, los intelectuales españoles encontraron en Chile un lugar en el que desarrollar su labor cultural y esto ayudó al desarrollo educativo del país adoptivo. Para profundizar en la influencia del exilio español en la vida intelectual de Chile, revísese Fabio Moraga Valle y Carla Peñaloza Palma: “España en el corazón de los chilenos. La alianza de intelectuales y la revista *Aurora de Chile*, 1937-1939” en *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* (julio-diciembre 2011) 38:2, pp. 55-81.

a cabo el fusilamiento, sirve para formar sinonimias entre elementos de la naturaleza que denotan la ausencia del amanecer: *nublado* en vez del sol, *con grillos*, que solo grillan en la oscuridad, o *sin el canto del gallo*, que comúnmente marca el inicio del día. De este modo la anáfora, como núcleo, presenta sintagmas que son sus antónimos para que *amanecer* pierda las nociones de optimismo o esperanza que usualmente se le atribuyen en lengua natural.

Al igual que en el caso anterior, en cuanto al poema dedicado a Siqueiros, se elige un núcleo anafórico que introduzca elementos para ser igualados. Si en el texto sobre Grimau fue el tiempo (*amanecer*) el eje para denunciar las contradicciones lingüísticas, en este ejemplo se prefiere remitir a la persona mediante la fórmula *tú que + complemento*, pero en el mismo sentido que en “Julián Grimau al amanecer”, es decir, para formar sinonimias que a su vez son antónimos del significado *disuelto* (en referencia al delito mencionado). Por tanto, si Siqueiros ha sido acusado de poner en riesgo la estabilidad nacional, el poeta mencionará características de su pintura que expresan unidad (*color-vida, blanco-paloma, rojo-bandera de la revolución, negro-sombrero*). En consecuencia, todo lo que ese «tú» (que se refiere a Siqueiros) realiza tiene que ver con lo contrario de lo que se acusa: el muralista une, mezcla, aunque esté en la cárcel condenado por disgregar, separar.

En estos dos casos de denuncia social, es posible apreciar que la anáfora es una introducción que plantea la circunstancia, el estatus, e introduce la carga semántica, que recae en los complementos y que exponen las contradicciones que sufren esos personajes. Esto se observa, asimismo, en el tercer ejemplo citado, en donde la crítica cambia del tópico social a la metapoesía, en tanto que habla acerca de las características del poema sin que este los desarrolle realmente. Del mismo modo como ocurrió con los anteriores poemas, los elementos que se van igualando a través de la estructura anafórica *oh que*



*poema* juegan a ser sinónimos y antónimos. En este ejemplo concreto, la intensión parece ser la misma que el poema “El Son de la Revolución” (94-96): crear la imagen de un espacio plural, abierto e integrador, por un lado (donde caben los contrarios como *serio* ≠ *ridículo* o *innovador* ≠ *pureza técnica*), y rupturista, revolucionario, por otro: *insolente*, *ridículo*, *antipático*, *innovador*, *nueva estética*. Todos estos términos tienen que ver con el quiebre de un orden establecido. Como se observa, para que la anáfora no sea un núcleo que en su repetición deje de proporcionar información, el poeta la inserta como el eje que hace que los elementos añadidos se vuelvan sinónimos/antónimos en el poema.

#### **4.1.2.- El paralelismo: la insistencia en el modo**

En *Nuestro mundo* hay otro grupo de poemas cuyo paralelismo o enumeración no se introduce por una anáfora, es decir, se prefiere yuxtaponer elementos del mismo nivel morfosintáctico sin que medie un sintagma reiterativo. A diferencia de los casos en los que la anáfora aportaba la información central e introducía una serie de complementos que dialogaban con ese núcleo, en los poemas que se verán a continuación se desplaza la importancia del contenido a dichos predicados. En consecuencia, lo enfático de la repetición se basa en los campos semánticos que propone la misma estructura. De este modo aparecen poemas cuyo paralelismo va desde la enumeración solo de sustantivos hasta sintagmas sin verbo conjugado. El libro se abre precisamente con un texto en el que se enuncian únicamente sustantivos, se trata del poema “El Mundo” (9), el cual refleja la intención de cambiar la postura pasiva por una activa en la construcción de la historia:

El mundo es una gran mochila.  
Echa tarros,  
lámparas,  
gas licuado,  
zapallitos,  
oxígeno,  
limón,  
queso,  
balas,  
alfileres,  
zapatos,  
una almohada.  
El mundo es una gran mochila.  
Póntela.  
Ahora  
¡anda!

(9)

Como se aprecia, la sinonimia que propone el texto entre *mundo* y *mochila* proporciona la información para comenzar la enumeración a partir del verbo «echar». Aquí se evita que el verbo sea anáfora porque el propósito es enfatizar las cosas que se necesitan en ese *mundo*, entendido como objeto (*mochila*) que sirve como continente de las herramientas básicas, según el sujeto lírico, para el ser humano. Los versos siguientes repiten estructura en tanto que todos ellos se conforman por un sustantivo: lo que en la prosa solamente estaría dividido por comas, en el texto se separan principalmente por cortes de verso. Además de alimentos (*limón, queso, zapallitos*<sup>26</sup>), se incluyen materiales propios de una excursión: *lámparas, almohada, zapatos, gas licuado, oxígeno*. Es significativo que se mencione el término *oxígeno* como sinécdoque de aire, pues da la idea de que para salir a esa travesía se requiere de un elemento imprescindible para la supervivencia y, al mismo tiempo, para que el gas haga combustión, para producir fuego. Y en relación a la isotopía de fuego, aparece un vocablo que permite comprender el

---

<sup>26</sup> Se trata de un regionalismo. Según el DRAE en línea, es el nombre que en Argentina se le da al calabacín. Por extensión, en Chile se utiliza la misma palabra, a menudo diferenciada con el término «italiano».

sentido que liga este poema con el tono social del libro, *balas*. Llama la atención que, dentro de los términos que remiten a la subsistencia, se mencione un concepto ligado a la guerra y la destrucción (como se verá más adelante, una de las novedades de este libro, en relación con la poética laviniana, es la legitimización de la violencia como causa justa).

Dentro de los poemas cuyo paralelismo se establece a través de la enumeración de sintagmas sin verbo conjugado destacan dos que plantean la revolución desde la crítica del estatus. Como se verá a continuación, desde los títulos, “Escala de valores” (63-65) y “El Mundo al revés” (66-67), estos textos anuncian una nueva forma de entender el mundo a partir del trastrocamiento de lo establecido:

El cartógrafo a establecer los límites del zoológico.  
El navegante a la piscina.  
El libro malo a la biblioteca.  
El hombre pálido a la biblioteca.  
El presidente y “el mundo es así”.  
(63)

Un yanqui pacífico  
Un gusano sin Miami  
Un poeta millonario  
Un español franquista  
Una estrella en el sombrero  
[...]  
Un agricultor en una oficina  
Un abstemio con olor a pisco  
Un diplomático sin cóctel  
Un hígado solo  
Un hueso sin perro  
Un perro sin perra  
Un marqués sin título  
Un gorro de piel sin nieve  
Un conservador sin Zapallar  
Un beso sin boca  
Un Alessandri cesante  
Una revolución de bolsillo.  
(66-67)

En estos poemas, como también ocurría con los textos introducidos por anáforas, se manifiesta una simetría entre los versos con el fin de crear sinonimia entre los complementos que, a su vez, son antónimos del sujeto, del núcleo introductorio. En el primer poema, en el que se propone un nuevo orden de valores, se elude un verbo que implica un movimiento o un cambio de estado («irse», «ponerse»). Así, los sustantivos asumirán una tarea irónica o contradictoria en relación con su semántica intrínseca: por ejemplo, *el cartógrafo* tendrá la misión de establecer los *límites del zoológico*, como una forma crítica de exponer que el ser humano pertenece a la estirpe de los animales salvajes o que las ciudades son una suerte de zoológicos por la barbarie industrial y comercial. Del mismo modo, el *libro malo* irá a la *biblioteca*, por lo que el inmueble destinado a preservar libros se convierte en un depositario de volúmenes de baja calidad, en consecuencia, se infiere que los libros buenos estarán en la calle, con los ciudadanos de a pie, ocupando espacios abiertos, mientras que lo *malo* permanecerá en el encierro (una vez más, los lugares cerrados son vistos como claustros, como se vio sobre la imagen de la casa en el capítulo anterior). Entre estos versos destaca uno que no sigue la estructura: *el presidente* y “*el mundo es así*”, que explícitamente aborda el tema del estatus que se quiere cambiar y funciona como contraparte para enfatizar la ironía. Esta cita textual se le adjudica al presidente que, presumiblemente, por las fechas y porque en el siguiente poema citado aparece su nombre, se trata del conservador Jorge Alessandri Rodríguez (1896-1986), quien gobernó de 1958 a 1964<sup>27</sup>.

En el segundo fragmento se aprecia cómo se repite a lo largo del poema la

---

<sup>27</sup> A pesar de que no hay registro de que haya pronunciado esta frase en público, es muy probable que haya sido un comentario *off the record* capturado por el Lavín Cerda periodista, de ahí que se atreva a poner la oración entre comillas, dejando patente que se trata de una voz totalmente ajena, tomada de la realidad sin modificación. Esta frase significó tanto para el poeta que en *Cambiar de religión* (1967) la retoma para otro poema del mismo espíritu crítico. Cfr. Gisela Silva Encina: *Jorge Alessandri, su pensamiento político*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1985, y Sergio Carrasco Delgado: *Alessandri, su pensamiento constitucional*, Santiago de Chile, Editorial Jurídica de Chile, 1987.

estructura *sustantivo + modificador (adjetivo o complemento adnominal)*. Este esquema hace que el adjetivo se presente como antónimo del sustantivo y, en consecuencia, se delate la implicación semántica que tienen los sustantivos para el poeta: se infiere que *yanqui*, por ejemplo, al ser *pacífico*, es en realidad bélico. Lo mismo ocurre con un *poeta millonario* o un *español franquista*, dos ideas que para el imaginario del autor se contraponen, en principio, por su connotación política: el poeta, al estar del lado de los marginados, no puede poseer riquezas, así como el español exiliado, visto el sistema represivo de la dictadura (con el ejemplo expuesto de Grimau y la persecución de opositores en tiempos de paz), es imposible que sea *franquista*.

El poema mantiene esta estructura hasta el final, en donde dos versos reafirman la postura social del libro: *un Alessandri cesante / Una revolución de bolsillo*. Primero, se presenta al presidente de Chile contrario a la renuncia, con visos de querer perpetuarse en el cargo, lo cual no ocurrió en la verdad histórica pero permite a Lavín Cerda enfatizar en la idea del mundo inmóvil, estático, contra la idea de un nuevo mundo, el de la utopía, que se expresa en el último verso. *De bolsillo* es un complemento adnominal usado normalmente para calificar a un objeto susceptible de ser transportado fácilmente y, en este caso, está en relación con la popularidad de los libros de ese formato, por lo que se da la imagen de una revuelta juvenil que no se puede reducir a un discurso impreso, sino que va más allá de los libros (y se lleva adonde esté el sujeto, va con él). De este modo, Lavín Cerda se une al esfuerzo por movilizar a la sociedad para que el mundo cambiara a través de acciones populares.

#### 4.1.3.- La reduplicación y la formación de la metáfora

En el capítulo anterior se vio que Lavín Cerda hace una lectura particular de la idea que Viktor Shklovski tiene sobre la función del arte. El crítico ruso considera que “la finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento”<sup>28</sup>, por lo que, gracias al arte, es posible percibir la piedra como piedra. Con base en esta idea, nuestro poeta plantea el principio de metaforización: para que el significante «piedra», por ejemplo, sea capaz de cubrir el significado también de «araña», el poeta chileno considera que es imprescindible que el significante aparezca reiteradamente afuera de su zona en la lengua natural. De ahí que recurra a la reduplicación, pues a fuerza de insistir en un vocablo, se construye una imagen, un signo que se va trasladando a otros campos semánticos hasta que se vuelve un nombre que designa otro fenómeno. Así, el poeta consigue que el objeto nombrado se perciba con claridad, aunque sea con otra denominación (recuérdese que, en el poemario anterior, las *moscas* aparecen en múltiples contextos hasta que se vuelven sinónimos de *monjas*). Por ejemplo, los siguientes versos del poema “Bueyes” (75-76):

Los edificios son bueyes.  
Los ascensores son bueyes.  
Las escaleras son bueyes solos.  
Los bueyes chicos  
van a vivir a los departamentos de los bueyes grandes.  
Las calles son bueyes.

---

<sup>28</sup> Viktor Shklovski: “El arte como artificio” en Tzvetan Todorov (comp.): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 2010, p. 84. En este mismo estudio, el crítico ruso ejemplifica lo dicho con el mecanismo que Tolstoi utilizaba para presentar los objetos de modo que se percibieran como tales, y afirma que lo hacía mediante una descripción exhaustiva, como si fuera la primera vez que veía el objeto y no supiera su nombre exacto. Este recurso también lo habría de explotar Lavín Cerda, sobre todo a partir de los años 70 y, en especial, en las novelas.

Pasan bueyes en avión  
Hay bueyes locos.  
(El buey bueno está en el campo).  
Los bueyes pescan.  
Los bueyes cazan.  
Vi un buey con corbata.  
Puro buey.  
Vi un buey de pierna arriba.  
Un buey me habló en inglés.  
[...]  
Qué cara de buey la de Santiago.  
Qué cara de buey.  
Buey puro.

(75-76)

La única ocasión que se emplea el término «buey» en el sentido denotativo de la lengua natural es en el verso entre paréntesis, es decir, se trata de una acotación para que, en su marginalidad, confirme que el vocablo en el cuerpo del texto está nombrando otra cosa. Al mismo tiempo, se aclara que los bueyes a los que se refiere el poema tienen connotaciones negativas, pues el *bueno está en el campo*. Otra vez, la naturaleza aparece ligada a lo positivo, al mundo ideal, mientras que la ciudad –*edificios, corbata, avión, ascensores, departamentos*– contiene acepciones negativas. Según avanza el texto, se descubre que el significante «buey» denomina la nueva condición ciudadina del chileno, pues el concepto asume la posición que ocuparía otro vocablo en lengua natural<sup>29</sup>: *buey*

---

<sup>29</sup> Si bien en Chile el uso de este concepto en sentido peyorativo nunca ha sido tan popular como en Centroamérica –México, Guatemala y Nicaragua, principalmente–, es muy probable que Lavín Cerda lo haya tomado de alguno de los canales de contacto que tenía con la cultura hispanoamericana: los libros de Argentina, las revistas literarias o el cine que llegaban desde México. Se puede relacionar este uso con el título *Cólera buey* del poeta argentino Juan Gelman (1930-2014). Aunque la primera edición apareció en 1971, el poeta lo escribió en 1965, por lo que algunos de esos textos pudieron conocerse a través de revistas o panfletos. El sentido que le daba Gelman era el denotativo, como macho castrado, con lo que reflejaba la sensación de impotencia ante la pasividad de los argentinos por no llevar a cabo una revolución como lo habían hecho los cubanos (es el equivalente al sintagma «el peso de la noche», que explica esa especie de adormilamiento del ciudadano chileno que le impide desafiar el orden establecido para mejorarlo). En cuanto al influjo de la cultura desde México, hay que recordar que en revistas como *Pájaro Cascabel* o *El Corno Emplumado* escribían poetas de todo el continente, por lo que es factible que los diferentes usos del español aparecieran, incluido el coloquialismo «buey» como lo define el DRAE en línea: persona tonta. El tercer medio por el que pudo tener conocimiento de este vocablo es el influjo de la cultura popular mexicana: las películas de mariachis y las canciones rancheras. Los productos de cultura mexicana tuvieron gran acogida entre los chilenos –el propio Lavín Cerda quería cantar boleros para llegar a México como un cantante consolidado–, muestra de esto es que en 1946 Jorge Negrete, el actor y cantante de rancheras,

*con corbata, un buey me habló en inglés.* Como se ve, el poeta insiste en el inglés y en la vestimenta como símbolo del capitalismo que ha invadido al país y ha dejado a los ciudadanos estériles en la toma de decisiones sobre su sistema de vida.

Los demás casos de reduplicación tienen el mismo objetivo que la anáfora y el paralelismo, enfatizar los términos clave para que tengan mayor peso semántico. Por ejemplo, en el poema “Asesinato de Medgar Evers” (31), en el que se da cuenta del homicidio del activista que luchaba por la igualdad de los negros en Estados Unidos, Lavín Cerda insiste en los conceptos con carga ideológica: *con bala de fusil* aparece en dos ocasiones y, al final, una tercera vez pero modificada: *con bala blanca de fusil*, donde se introduce el adjetivo para dimensionar el conflicto racial entre blancos y negros. Para ahondar en el fenómeno del crimen, el texto incluye *sangre* en seis ocasiones, siempre relacionada con el ser humano como factor de igualdad: *hubo sangre en Mississipi. / Sangre roja como mi sangre. / (Sangre como es la sangre del hombre). / Hubo sangre en Alabama.* Como se ve, el término *sangre* aparece en sus diferentes usos en lengua natural: como metonimia de una riña con heridos pero también con la acepción denotativa (el flujo de hematíes, leucocitos y plaquetas, según el DRAE en línea). A partir de la reduplicación se recurre a la sinonimia para que la información se exprese con mayor fuerza, como se puede ver a continuación:

abrieron el corazón de un líder negro en Mississipi.

[...]

asesinaron en Mississipi a Medgar Evers.

[...]

mataron a Medgar Evers en Mississipi.

(31)

---

visitó Chile y en la Estación Mapocho se aglutinó tanta gente que hubo heridos y gente lesionada (entre ellas, un familiar del poeta). Consúltese el documental de Televisión Nacional de Chile: *Nuestro siglo. Capítulo 4 (1938-1945)* y *Capítulo 5 (1946-1960)*, conducido por Bernardo de la Maza, 1999. Se puede ver en: <http://www.youtube.com/watch?v=ePgj0v9p2bw> [12 de agosto de 2013]



Esta estructura de versos empleada a lo largo del poema ayuda a conformar sintagmas sinonímicos: *abrieron el corazón*, versos más adelante, se iguala con *asesinaron* y luego con *mataron*. Los últimos verbos, empleados con su uso ideológico, sirven para evitar que se interprete el primer sintagma como una forma metafórica. Del mismo modo, la alteración sintáctica de los versos permite centrar el dato a destacar: se inicia con un verbo conjugado (fórmula tradicional de los encabezados de periódicos) y luego se juega con los dos núcleos que el poeta considera importantes, se habla del acaecido y del lugar del crimen en diferente orden. Se insiste en los términos y únicamente se cambia la sintaxis. Lavín Cerda utiliza la reduplicación lo mismo para denunciar, como el ejemplo anterior, que para alentar a la revolución social. En el poema “La Ruta” (97-100) la palabra *adelante* aparece en 22 ocasiones y conforma el punto de inflexión de la arenga política:

adelante, lleváis hojas de oro del Imperio de  
Moctezuma  
y té de cielo, adelante,  
entre Occidente y guerra inútil de Corea.  
[...]  
aztecas, adelante, entre la noche triste  
e Isabel la Católica,  
adelante, tambores,  
ya cortan el cosmos los sputniks,  
ya Argelia se ha lanzado, adelante.  
[...]  
¡Adelante!  
¡Adelante, adelante, adelante!  
¡Ahora América. Ahora india, ahora blanca,  
ahora negra. Ahora América!  
¡Adelante, adelante, adelante!

(97-100)

Se trata de un poema en el que se incita a la revolución socialista y la imagen que se ofrece de ella es recuperar el estado previo la Colonia. Como se ve, en el universo poético laviniano esa idea de Edad de Oro prehispánica da legitimidad al movimiento utópico –*lleváis hojas de oro del Imperio de / Moctezuma*– y no desentona con los *sputniks*, pues lo soviético es todavía el modelo. Sin embargo, sí choca contra *Occidente*, concepto relacionado con el capitalismo, y la *guerra inútil de Corea*. A lo largo del poema, a partir del *adelante* se pide que los pueblos indígenas se unan a la lucha: *panameños, incas, atacameños, araucanos, onas* (como se ve, más que nacionalidades, se prefiere el gentilicio prehispánico). Además de que marca el ritmo de lectura, la reduplicación vuelve a ser el elemento de énfasis, el concepto clave alrededor del cual giran los otros elementos.

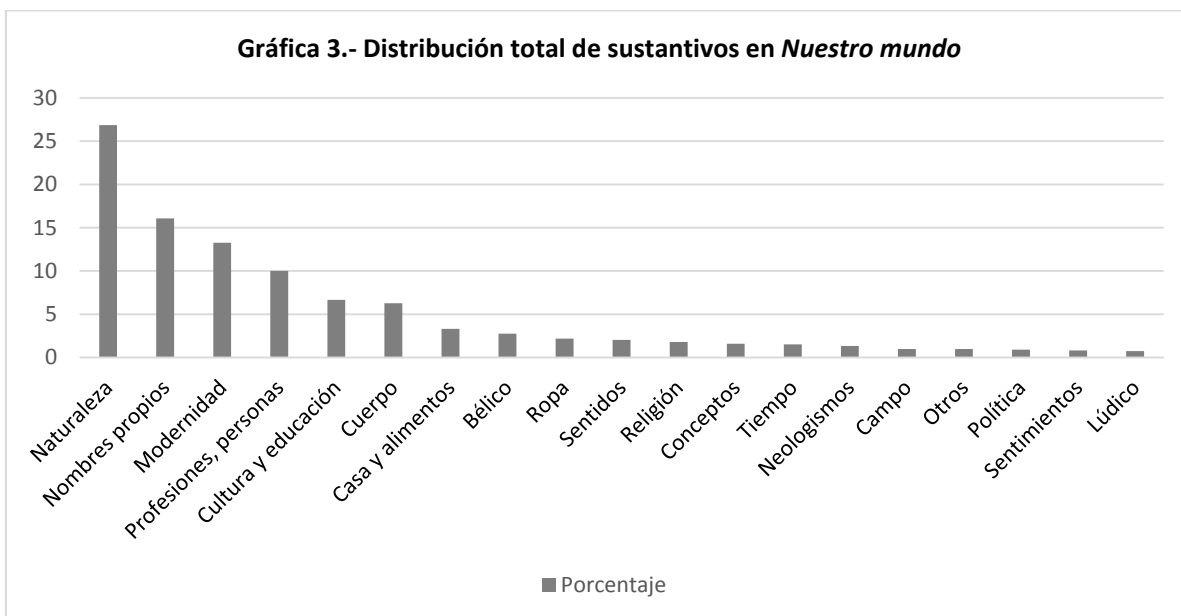
#### **4.2.- La carga ideología del léxico**

En *Nuestro mundo*, al ser un poemario que parte de la realidad histórica y se instala en la poesía de perfil social, Lavín Cerda recurre a un registro lingüístico hasta entonces poco explorado y utilizado por él. A diferencia de los dos primeros libros, en los que el campo semántico de la naturaleza dominaba ampliamente el espacio poético, en este libro hay un fenómeno peculiar. Por un lado, en cuanto a los vocablos empleados hay más que se relacionan con el rubro de Modernidad, representan el 20% contra el 16% de Naturaleza (tabla 5), lo cual demuestra un cambio de rumbo en el uso del idioma de nuestro poeta. Si a Modernidad se suman los subgrupos que están emparentados directamente, como

Nombres propios, Profesiones, Bélico y Política, este campo alcanzaría el 55%, mientras que Naturaleza, aun incluyendo Casa, Cuerpo, Campo y Sentidos, llegaría solamente al 27%. Como se ve, el uso de vocablos propios del contexto contemporáneo casi duplica a los sustantivos de lo natural.

Por otra parte, la tendencia se revierte si se toma en cuenta el número de apariciones, es decir, el total de términos usados. La columna de Naturaleza recupera el primer sitio con el 27% en comparación con el 13% de Modernidad (tabla 6 y gráfica 3). Sin embargo, aunados los subgrupos ya mencionados, las palabras de lo moderno alcanzarían el 43% mientras que el rubro que incluye los subgrupos de lo natural llegaría únicamente a 39%. Es posible apreciar que, en todo caso, en el uso léxico hay prácticamente una igualdad entre los dos mundos semánticos enfrentados. Si uno predomina en la variedad, el otro compensa su importancia por la reiteración, lo que genera una tensión lingüística que pone de manifiesto el clima ríspido de la lucha dialéctica en ese contexto histórico, como se ve en las siguientes tablas y en la gráfica:

<b>Tabla 5.</b> <b>Distribución de conceptos en <i>Nuestro mundo</i></b>			<b>Tabla 6.</b> <b>Distribución total de sustantivos en <i>Nuestro mundo</i></b>		
	<b>Cantidad</b>	<b>%</b>		<b>Cantidad</b>	<b>%</b>
Modernidad	230	20	Naturaleza	690	27
Nombres propios	190	16	Nombres propios	413	16
Naturaleza	188	16	Modernidad	341	13
Profesiones...	158	14	Profesiones...	257	10
Cultura...	50	4	Cultura...	171	7
Casa y alimentos	48	4	Cuerpo	161	6
Bélico	46	4	Casa y alimentos	85	3
Cuerpo	41	4	Bélico	71	3
Ropa	30	3	Ropa	56	2
Religión	27	2	Sentidos	52	2
Neologismos	26	2	Religión	46	2
Conceptos	24	2	Conceptos	41	2
Sentidos	21	2	Tiempo	39	2
Campo	17	1	Neologismos	34	1
Otros	17	1	Campo	25	1
Política	15	1	Otros	25	1
Lúdico	14	1	Política	23	1
Tiempo	12	1	Sentimientos	21	1
Sentimientos	9	1	Lúdico	19	1
<b>Total</b>	<b>1163</b>	<b>100</b>	<b>Total</b>	<b>2570</b>	<b>100</b>



Si se comparan las tablas 5 y 6, se puede apreciar que hay un equilibrio de fuerzas léxicas entre Naturaleza y Modernidad, los dos polos que se enfrentaban en la realidad histórica –capitalismo y comunismo, Estados Unidos y la Unión Soviética– quedan representados mediante campos semánticos particulares. Como se estudiará a continuación, los ideales de la utopía se relacionarán con vocablos de Naturaleza, mientras que el capitalismo se distinguirá con palabras propias de lo moderno. Asimismo, como se ve en la tabla 6, después de Naturaleza, el rubro que más incidencias tiene es Nombres Propios, campo que no aparecía en los libros anteriores y cuya aparición en *Nuestro mundo* es significativa, pues el nombre propio tiene una sola referencialidad, está ligado a una individualidad, a un objeto único y, en consecuencia, es una palabra que se toma del contexto con toda la carga ideológica. A través de la nominación, Lavín Cerda acentúa la función social del libro y abre las puertas para que la realidad histórica quede plasmada por medio del nombre. Es posible, por tanto, analizar el léxico desde estos tres grandes campos: la naturaleza como imagen de la utopía, lo moderno como vocabulario de denuncia y los nombres propios como signos que llevan lo cotidiano al plano histórico.

#### **4.2.1.- La utopía: naturaleza e identidad**

Desde los primeros libros, el universo poético de Lavín Cerda tiene en la naturaleza su principal fuente de sustantivos para depositar en ellos la carga semántica del mundo ideal: el tiempo mítico de la infancia, el amor y, ahora, en *Nuestro mundo*, recurre a ella para que sea el referente del mundo al cual aspira la utopía. Como aportación de este libro, a

la naturaleza se le suman dos campos: el aspecto bélico legitimado y lo prehispánico como representación de la identidad. Así, la lucha social se expresa en términos de recuperación de ese mundo que la modernidad ha arrebatado a la gente. Como se analizará a continuación, estos tres campos –lo natural, lo bélico y lo aborigen– se relacionan entre sí para crear la imagen del movimiento socialista y su objetivo de reinstaurar lo propio.

Como se ve en las tablas 5 y 6, el libro emplea solamente 188 sustantivos relativos a la naturaleza pero se usan prácticamente por triplicado, es decir, una vez más la repetición funciona como eje creativo. Para el poeta no basta mencionar, hay que insistir en el criterio. Por ello, aunque hay más variedad de vocablos referidos a lo moderno, ellos no se reiteran en la misma medida que los términos de lo natural. En este sentido, la repetición funciona como el concepto clave, la realidad que importa, mientras que las variedades únicamente asumen su rol de ejemplo, como se aprecia en los siguientes versos:

Mar,  
tú no debes usar corbatas negras,  
tú no eres el hombre de frac  
[...]  
tú no conoces las píldoras verdes del Librium,  
tú no sueñas con miligramos  
[...]  
tú que no debes venir jamás a la ciudad.  
(10-11)

En el poema al que pertenece el fragmento anterior, *mar* aparece en nueve ocasiones, mientras que los demás vocablos solo en una ocasión. Según se observa, el *mar* (a veces sustituido por el pronombre personal en segunda persona del singular) aparece en oposición a las palabras de la modernidad: *corbatas*, *frac*, *Librium*, *miligramos*. En este caso, todos estos conceptos son ejemplificaciones de las

implicaciones que conlleva vivir en la *ciudad*, de ahí que se mencionen y no se repitan. A través de la enumeración de estos fenómenos ciudadanos se ejerce la crítica al sistema político, es decir, se relaciona lo moderno con la falta de ética y la destrucción de la ecología, como se muestra a continuación:

Puso la rata en una caja  
(para estudiarla),  
sacó del espacio al pájaro  
(para estudiarlo),  
puso cadena al perro  
(para estudiarlo),  
cortó las alas del águila  
(para estudiarla),  
quiso poner la ballena en un acuario  
(con el fin de estudio),  
aplicó el golpe eléctrico al sapo  
(para estudiarlo),  
quitó el aire a una pareja de palomas,  
y no tuvo tiempo para la cabra desnuda,  
y se fue a dormir sin saber nada.

(14-15)

El poema se titula “El Mal Zoólogo” (14-15) y es significativo el adjetivo, pues, como se vio al inicio del capítulo, una de las ideas que defiende el poeta es un mundo en el que la ciencia contribuya a mejorar la calidad de vida, así que la crítica se dirige no al desarrollo o al progreso sino a la falta de ética para alcanzarlo. En los versos anteriores, todos los seres de la naturaleza son extraídos de su hábitat para interrumpir su existencia con el fin de conocerlos mejor pero, después de hacerlo, el hombre se va a dormir *sin saber nada*. La ignorancia, en este aspecto, más que referirse al conocimiento científico, se trata de la ausencia total de empatía por otro ser vivo (y que, para los movimientos ideológicos era fundamental para alcanzar su objetivo: igualdad).

Asimismo, la naturaleza es la depositaria de los sentimientos humanos cuando la utopía sufre reveses, como en el poema “Carta a Estambul” (35), en donde el sujeto lírico hace una descripción de la ciudad del siguiente modo: *Estambul, / sobre tus higueras /*

*los cohetes que apuntan contra la paz* (35), en referencia a los misiles norteamericanos que tomaron posición ante una eventual guerra nuclear. Como se ve, lo moderno –*misiles*– se posa *sobre* lo natural –*higueras*–. En “Lumumba” (36), texto que denuncia el asesinato del líder que luchó por la independencia del Congo y que, tras ser primer ministro, fue ejecutado en enero de 1961, son *los pájaros* quienes *lloran en las noches* porque *no está Lumumba* (36).

Lo mismo ocurre en el poema dedicado al revolucionario cubano “Camilo Cienfuegos” (37-38), que murió tras desplomarse el avión en el que viajaba, desde entonces *el mar lleva el nombre de Camilo* (37). Las características prosopográficas del líder también se emparentan con la naturaleza: *Era un lagarto la barba de Camilo. / Caía / como / agua. Era raíz. Era la Revolución. ¡Era Cuba!* (38). En este caso, la revolución socialista está en relación directa con dos elementos de la naturaleza, de los cuales el texto resalta *raíz*: al estar entre puntos, como oración completa, aparece con sus múltiples connotaciones: el *agua* se vuelve sinonimia de *raíz* y esta, a su vez, como acepción de origen, de la *Revolución*. En la misma línea, en el libro aparecen *Lenin y Fidel con dos palomas blancas* (39), a Julián Grimau se le compara con *una golondrina que no muere* (42), a Marcos Ana<sup>30</sup> le propone *llenar de estrellas / el corazón del hombre* (45). En este sentido, los elementos de la naturaleza expresan el cambio político como una evolución intrínseca del mundo.

En cuanto a la naturaleza ligada a la violencia y la lucha por la utopía, es claro que ya no solamente se concibe el movimiento de la utopía como una idea sino que se entiende

---

<sup>30</sup> Marcos Ana (seudónimo de Fernando Macarra Castillo, 1920) ha sido el preso político que más tiempo pasó en la cárcel española, de 1939 a 1961. Desde el cautiverio escribió poemas que salían de contrabando y se publicaban en los medios de difusión republicanos por América y Europa. Por esto es que se conocía la obra del poeta. En *Decidme cómo es un árbol* (Barcelona, Umbriel, 2007) relata todas las vicisitudes que vivió previo a la detención, durante el cautiverio y lo difícil que puede resultar la libertad: enfrentarse al mundo sin muros, frente al campo abierto, tras más de dos décadas de reclusión.



como una lucha social y se justifica la violencia como una causa justa<sup>31</sup>. En el poema “Pedro” (54), por ejemplo, el sujeto lírico afirma: *A mí me da Pedro las llaves / y las granadas*. Además de que se insinúa el coloquialismo «andar como Pedro por su casa», es decir, moverse con confianza en un sitio ajeno, y eso afianza un contexto familiar entre el sujeto lírico y el personaje bíblico, se utiliza la figura del apóstol –socialmente identificado como el portero del cielo– para reafirmar que el lado «bueno» de la religión apoya a ese mundo *lleno de guerrillas* (52)<sup>32</sup>, por lo que la batalla es tan válida como una cruzada religiosa o una guerra santa, como termina de confirmarlo el texto titulado “Pintura o el Terrorista” (55-56):

He de lanzar violentamente una naranja  
contra un vidrio  
[...]  
una naranja bien gorda  
contra un yanqui bien malo.

Haré una bomba.

He de llegar al centro,

---

<sup>31</sup> La idea de la violencia reivindicativa fue legitimada por líderes, filósofos y artistas. Por ejemplo, el activista brasileño, Josué de Castro (1908-1973), quien llegó a ser en 1952 Presidente Ejecutivo de la ONU y a quien dos años después se le distinguió con el Premio Internacional de la Paz, afirmó que “infelizmente, no hay otra solución más que la violencia para América Latina”, citado en Eduardo Galeano: *Las venas abiertas de América Latina*, México, Siglo XXI, 1971, p. 18.

<sup>32</sup> En América Latina, la iglesia católica ha contado con un ala de perfil social que, al interior de la institución, se ha enfrentado con los más conservadores, aliados a grupos de poder (empresarios y políticos fundamentalmente). Esta corriente quedaría representada años más tarde por la Teología de la Liberación, que buscaba centrar la espiritualidad en los pobres y transformar la vida física a través de la justicia social. Esta visión de una iglesia enfocada pragmáticamente en la dignidad de las personas se fue gestando como una respuesta a los hechos históricos que padecían, en especial, los países con dictaduras (el caso más representativo en literatura es Ernesto Cardenal, que además de poeta y académico se ordenó sacerdote y defendió esta corriente religiosa). En Chile, el cardenal Raúl Silva Henríquez ejemplificó la fuerza de la iglesia al servicio de la sociedad: antes del golpe de Estado, frente la creciente polarización política, ejerció como intermediario para acercar posturas. Un mes después de la instauración de la dictadura, Silva Henríquez promovió la creación del Comité Pro Paz y la Vicaría de la Solidaridad. Ambos organismos protegieron y ayudaron a que los ciudadanos disidentes no fueran arrestados, además de que gestionaban con la Junta Militar la protección a los derechos humanos. Si bien no influyó lo suficiente para erradicar torturas y detenciones arbitrarias, la sociedad aún reconoce la ayuda que brindó Silva Henríquez como resistencia contra el poder de Pinochet. Cfr. Sergio Silva: “La Teología de la Liberación” en *Teología y vida* (2009) 50:1-2, pp. 93-116. Se puede consultar en la página: <http://ref.scielo.org/x23pnd> [16 de diciembre de 2014] Para más información sobre la labor de la iglesia durante la dictadura, véase Veit Strassner: “La Iglesia chilena desde 1973 a 1993: De buenos samaritanos, antiguos contrahentes y nuevos aliados. Un análisis politológico” en *Teología y vida* (2006) 47:1, pp. 76-94. Se puede revisar en la página: <http://ref.scielo.org/6jty3k> [16 de diciembre de 2014]

he de situarme en el caso de un ajedrecista,  
y he de estallar  
¡como una gran naranja!  
(56)

En este caso, la naturaleza se alía con la lucha de la utopía que ha tomado la forma de guerrillas en América Latina y la *naranja* se convierte en una *bomba*. El poeta justifica la violencia relacionando la lucha social con la inteligencia, mediante la imagen del ajedrez. El llamado arte-juego-ciencia fue uno de los recursos de propaganda más eficaces de los dirigentes bolcheviques, ya que su bajo costo permitió masificar la práctica y coadyuvar a la diversificación de la cultura popular, de modo que “el ajedrez pasó a ser el deporte nacional que debía demostrar al mundo la superioridad intelectual soviética”<sup>33</sup>. Así, además de recurrir a un elemento semiótico del mundo socialista, se justifica la lucha social como una estrategia intelectual en donde la violencia es parte controlada del juego. Es decir, a diferencia de los poemas donde las bombas, las armas y demás aspectos bélicos se critican, cuando se relacionan la violencia con la utopía se defiende porque *nace el*

---

<sup>33</sup> Durante prácticamente todo el siglo XX, el ajedrez se relacionó con el socialismo soviético, debido a la gran difusión que gozaba esta actividad al interior del territorio y porque la mayoría de campeones mundiales pertenecían a la URSS. Desde 1948 hasta el año de su desintegración, en 1993, el dominio fue para la Unión Soviética (salvo el periodo de 1972-1975, cuando el estadounidense Bobby Fischer fue campeón tras derrotar a Boris Spassky en Islandia). Cfr. Álvaro Lozano: *Stalin. El tirano rojo*, Madrid, Ediciones Nowtilus, 2012, p. 449. También conviene revisar las palabras sobre ajedrez y educación de Leontxo García: *Ajedrez y ciencia, pasiones mezcladas*, Barcelona, Critica / Planeta, 2013. Por otra parte, la imagen del ajedrez aparece en otros poetas de la generación del 60, por ejemplo, Waldo Rojas en su libro *Príncipe de Naipes* (Mimbre, 1966,) incluye un poema titulado “Ajedrez” en el que hace una exégesis de la película *El séptimo sello* (1957) de Ingmar Bergman, donde un caballero cruzado juega una partida contra la Muerte. Rojas escribe: “Sería bueno sostener ahora que el ajedrez / está algo pasado de moda. A pesar de la costumbre por los símbolos...”, en una clara crítica doble: a la verticalidad que implica colocar al ajedrez por encima de otras actividades lúdicas y al uso político que los soviéticos hacían de él. Otro caso digno de mención es el de Floridor Pérez, que a causa de la dictadura pasó cinco meses en el campo de concentración de isla Quiriquina –del 12 de septiembre de 1973 al 12 de febrero de 1974–, ahí escribió una serie de cartas y poemas bajo el título *Cartas de prisionero*, que se publicaría precariamente en México en 1984 –edición perdida aun en los registros bibliográficos– y, tras el plebiscito, se hizo una segunda edición en Chile (LAR, 1990). Entre esos textos, se encuentra un poema en tono narrativo que relata una partida –en notación algebraica incluso– entre el poeta y el alcalde de Lota, Danilo González. Este último es requerido por un guardia de la prisión y la partida queda inconclusa, luego se sabe que ha sido fusilado y el ajedrez se convierte entonces en una metáfora de la lucha real que libraban los encarcelados, tan polarizada como la sucesión de escaques blancos y negros del tablero de juego. Ambos poemas se pueden leer en Hernán Lavín Cerda: “Poesía chilena contemporánea. Antología de los 60” en *Revista de la Universidad de México* (julio 1992) 498, pp. 15 y 27.

*otoño de una manera roja. / Este otoño con olor a rifle [...] Nace y nace el otoño de una manera roja. / ¡Como nace la revolución!* (110). El aroma del rifle se relaciona con el color rojo, símbolo del socialismo y el comunismo.

La violencia se legitima porque es una lucha en favor de un valor fundamental: *la libertad es como un árbol: / vivo para que se levante junto al hombre* (120), es decir, implícitamente se da por hecho que la libertad está ausente y, por tanto, hay que hacer algo para erigirla en el plano social<sup>34</sup>. Para recuperar ese estado de libertad, el poeta encuentra en lo prehispánico imágenes de la identidad y la presenta como realización final de la utopía, como se ve a continuación:

¡Chile. Saltan las matracas.  
Arauco toma pulso de águila.  
Sale del sueño la araucaria.  
El copihue se levanta y se vuelve infantería.  
Es la hora!

(104)

A pesar de su brevedad, el poema contiene núcleos de significado referencial muy importantes, ya que alberga una idea fundamental en esta poesía social de Lavín Cerda: ya no solo los ideales de la utopía se relacionan con lo natural sino que van más allá y, a partir de este momento, la chilenidad tiene que ver con lo aborígen y el estado previo a la Conquista. La verdadera identidad chilena, por tanto, es lo mapuche y Chile debe recuperar ese mundo perdido –el ascenso de la clase media al poder político se asemeja al despertar de una identidad olvidada–. Si en los anteriores poemarios nuestro poeta

---

<sup>34</sup> Los movimientos sociales en Chile tienen su origen en los anarquistas del norte del país, pues debido a la importancia comercial de Iquique y Antofagasta, muchos barcos arribaban a sus puertos con mercancías, entre ellas, los escritos anarquistas que llegaron finalmente a Santiago a través de Valparaíso. Es por esto que no es extraño encontrar coincidencia entre este verso de Lavín Cerda y la idea de que la libertad no vendrá de arriba sino que es el pueblo quien debe levantarla, de Emma Goldman, una de las intelectuales que más aportaron a la anarquía. Cfr. Kathy E. Ferguson: *Emma Goldman: Political Thinking in the Streets*, Nueva York, Rowman & Littlefield, 2011, p. 139.

fundaba su espacio mítico en la naturaleza, en *Nuestro mundo* esa Edad de Oro se encuentra, además, en el ámbito indígena. De ahí que el poema empiece con el nombre del país: *Chile*, sin más, como oración completa, vocativo o, de nuevo, como un titular de periódico. Según se observa, aparecen vocablos llenos de carga ideológica: *matracas*, *Arauco*, *araucaria*, *copihue* son sustantivos que remiten a la cultura mapuche. El DRAE en línea recoge que *matraca* es un instrumento de madera compuesto de un tablero y una o más aldabas o mazos, que, al sacudirlo, produce ruido desapacible. En Chile suele usarse en dos contextos diferentes: por un lado, a causa de ese ruido de golpeteo constante, en los estratos bajos de Chile se usa esa palabra como sinónimo de metralleta. Por otro lado, es un instrumento que los pueblos indígenas han adaptado a sus ceremonias rituales, como la *trutruca*, que se analizó en el primer capítulo, y que representa el sonido telúrico lo mismo que es un grito de guerra<sup>35</sup>.

El despertar de la identidad *araucaria* se presenta como una analogía entre la Conquista española y la invasión del capitalismo. En consecuencia, que salga *del sueño la araucaria* es una imagen para que el pueblo chileno perciba que está siendo despojado de su identidad a través del mercantilismo (además de que, otra vez, implícitamente se remite al «peso de la noche»). Ya en *La altura desprendida* había aparecido el vocablo *copihue*, que hace referencia a la flor tradicional usada en las fiestas campesinas y que entre la población es el símbolo de la Guerra de Independencia (1813-1826), pues se cree que los sublevados se escondían en los bosques y se inspiraron en la belleza de la flor para pelear por defender su territorio<sup>36</sup>. Lavín Cerda hace que el *copihue* se levante, que

---

<sup>35</sup> Revítese la página: <http://etimologias.dechile.net> [11 de noviembre de 2014]

<sup>36</sup> *Copihue* viene del mapudungun, *kopiwe*, «estar boca abajo», ya que la flor tiene la forma de una campana. Suele ser de color blanco o rojo. Es más probable que, por compartir colores con la bandera del país, se le considere símbolo de la chilenidad. A pesar de que popularmente el *copihue* ha sido usado como emblema de identidad, no fue sino hasta el 24 de febrero de 1977 cuando el gobierno nombró oficialmente al *copihue* como flor nacional. Véase la página: <http://www.educarchile.cl/ech/pro/app/detalle?ID=210327> [3 de mayo de 2014]

ya no esté boca abajo y, al alzarse, lo natural deviene soldados de infantería, es decir, de las bases, de los estratos bajos.

La lucha social no se limita a la identidad prehispánica de Chile, sino que se amplía a los países de América. En el poema “La Ruta” (97-100), se pide a los pueblos del continente que se levanten para, a partir de esa memoria histórica, se justifiquen las reivindicaciones:

Adelante, adelante, nietos  
del Gran Padre Nuestro del Sol,  
con cincuenta cabezas de petróleo y cincuenta  
cabezas de cobre,  
adelante panameños,  
en vuestros pies el suelo de la Gran Colombia,  
adelante guaraníes, chibchas,  
incas, atacameños,  
arucanos,  
onas,  
aztecas, adelante, entre la noche triste  
e Isabel la Católica,  
adelante, tambores,  
ya cortan el cosmos los sputniks,  
ya Argelia se ha lanzado, adelante  
[...]  
Mientras los vietnamitas.  
Mientras los argelinos.  
Mientras los zanzibareños.  
Mientras los coreanos.  
Mientras los congoleños.  
Mientras los venezolanos.  
Mientras los cubanos.

¡Adelante!

¡Adelante, adelante, adelante!  
¡Ahora América. Ahora india, ahora blanca,  
ahora negra. Ahora América!  
¡Adelante, adelante, adelante!

(97-100)

Como se puede ver, el principal argumento para justificar la lucha social es, por un lado, la denuncia de los asesinatos en contra de los líderes (como se vio en apartados anteriores) y, por otro, la recuperación de lo prehispánico: los *nietos del Gran Padre Nuestro Sol* son todos los pueblos originarios: *guaraníes* de Paraguay, *chibchas* de Colombia, *incas* de Perú, *atacameños*, *araucanos* y *onas* de Chile, y los *aztecas* de México. Se busca una identificación de lo americano a través de lo pagano y no tanto por lo racial –*india, blanca, negra*–, el idioma o la religión que llevaron los españoles. La recuperación de la identidad, como se aprecia, legitima la lucha social de la utopía, esto es, el plan de acción político-económico que se proponía en la realidad contingente, en el nivel poético se traduce como un rescate de los orígenes, de las raíces y del estado previo a la Conquista<sup>37</sup>. Es importante destacar este aspecto, pues lo que aquí, en *Nuestro mundo*, se insinúa –el paganismo como crítica a la iglesia católica como institución política y estandarte de la espiritualidad–, será un mecanismo preponderante en los últimos dos libros de este periodo y habría de establecerse como constante en sus creación poética hasta hacer de Dios uno de sus personajes favoritos<sup>38</sup>. En este caso, su función es crear la imagen de un Paraíso perdido al cual se regresaría en caso de que triunfara el proyecto de Salvador Allende: una sociedad justa, igualitaria, en armonía con el entorno y en contacto espiritual con la naturaleza.

---

<sup>37</sup> Una recuperación, por demás, hacia adelante, basada en el progreso, de ahí que no desentonen en lo prehispánico los *sputniks* y quepan las comparaciones con los eventos revolucionarios de Corea, Congo y Argelia. Tanto la idea de progreso como la visión del futuro como un proceso gradual del espíritu son conceptos gestados en la Edad Media, a partir de las consideraciones de Joaquín de Fiore (1135-1202), quien concebía que toda la civilización (ya no solo los seres elegidos: santos o ermitaños) comenzarían el camino de la perfección a través de la materialización de Dios en la tierra. Al introducir este pensamiento, se gestó el ideal del futuro mejor y el presente en constante transformación, principios ejes del progreso mecánico, primero, e industrial, después. Cfr. Gabriel Zaid: “La santificación del progreso” en *Letras Libres* (febrero 2001) 26, pp. 16-18.

<sup>38</sup> Eduardo Casar: “Sobre *La belleza de pensar que la palabra perro no muerde*” en *La Otra* (julio-septiembre 2011) 3:12, p. 55.

#### 4.2.2.- Lo moderno como imagen del problema social

Si la naturaleza aparece en contextos que favorecen los ideales utópicos, su contraparte, lo moderno, con frecuencia se relaciona con los aspectos negativos del progreso, en especial, la ciencia sin ética, el uso de armas y la invasión de tradiciones estadounidenses a la vida social latinoamericana. En cuanto a la parte de la ciencia, hay dos tendencias críticas. Por una parte, se denuncia a la ciencia cuando actúa sin empatía y, por otro lado, se enjuicia implícitamente el estrés que genera el sistema económico, lo cual orilla al consumo de sustancias para soportar el ritmo de vida:

un caballo no soportó el jugo de naranja,  
un águila fue internada en un laboratorio,  
una rata blanca fue puesta en una colección,  
un golpe eléctrico fue medido intensamente  
por los saltitos de un sapo,  
una cabra fue desnudada.  
Y el hombre se acordó de los animales.  
Y el hombre inventó la zoología.  
(14)

La física no son dos fósforos unidos por el fuego.  
Ni el mismo fuego.

Hiroshima.  
(30)

[Mar] tú no conoces las píldoras verdes del Librium,  
tú no sueñas con miligramos,  
[...]  
tú no tienes ningún agotamiento nervioso  
(10)

Las dos primeras estrofas ejemplifican la visión que el poeta tiene de la ciencia sin ética. En el primer fragmento, los animales sufren vejaciones –una cabra *desnudada* o los golpes eléctricos que recibe *un sapo*– por parte del humano que, irónicamente, se

acuerda de *los animales* para desarrollar una rama de la ciencia dedicada a su estudio y lo hace, según el texto, a través de la tortura o la privación de la vida de forma deliberada. En el segundo fragmento las víctimas del uso irracional del progreso ya no son animales sino los humanos: *Hiroshima*. Implícitamente, Lavín Cerda promueve la idea de un progreso creativo a favor de la vida y rechaza la ciencia que sirve para destruir aunque la finalidad sea el conocimiento. En el último conjunto de versos se denuncian los estresores ciudadanos y el ritmo de vida acelerado de las ciudades industrializadas. Para hacerlo, el poeta recurre al nombre comercial del clordiazepóxido, *Librium*, un agente ansiolítico recomendado para disminuir los cuadros de ansiedad, y que en los años sesenta se puso de moda como sustancia de consumo para reducir niveles altos de estrés. La incorporación de este vocablo, totalmente contemporáneo, además de dar una imagen de lenguaje coloquial con carga social, permite al poeta chileno comenzar a explorar, desde la poesía, un campo en el cual también siente vocación: la medicina y el descubrimiento de nuevas enfermedades mentales. En este sentido, lo científico le permite ahondar en las manías (el lado desconocido del cerebro) y superar, mediante la neurología, el influjo surrealista que las segundas vanguardias buscaban recuperar. Aquí se empieza a gestar el siguiente poemario, *Neuropoemas* (1966), al que Nicanor Parra consideró uno de los mejores de nuestro poeta.

A diferencia de la violencia con fines sociales, el libro se muestra contrario al uso de armas y se posiciona en contra de la guerra. Por ejemplo, en el poema “Ya viene Maiakovski” (47-49), se lee: *La guerra ha de morir un día dentro de una / caja de música*, es decir, el arte ha de derrotar a las peleas hasta que estas desaparezcan totalmente. En “La Ruta” (97-100) se habla de *guerra inútil de Corea*, con lo cual se confirma la idea de que hay violencia útil (la de la utopía) y hay otra, innecesaria, que es la de la invasión del capitalismo: una de resistencia y restauración, la otra de dominio e imposición. Así,



aparecen los mismos vocablos con sentido contrario. Cuando son usados por el capitalismo, se dice: *Con bala blanca de fusil / mataron a Medgar Evers en Mississippi* (31), *Las balas que el enemigo del hombre / ha puesto en los turbantes* (35) o se denuncia que *en Alabama bombas matan a un negro* (33-34). En cambio, la violencia se legitima cuando se usa contra los invasores, como se demostró en el apartado anterior con versos como estos: *contra un yanqui bien malo. / Haré una bomba* (56) o en el poema “Cargamento” (111-113), cuyo título tiene connotaciones bélicas, además de *un banjo eléctrico, un tablero de ajedrez, una pelota de fútbol*, el poeta considera necesario llevar *una bomba de mano* y un *fusil*. Se puede apreciar que la violencia está polarizada: una se recrimina porque atenta contra los derechos aborígenes mientras la otra se justifica como defensa y recuperación de la identidad.

Como ya se anunció, también se emplea el lenguaje de lo moderno para hacer una crítica hacia el capitalismo y las nuevas costumbres o tradiciones que conlleva. En los siguientes ejemplos, se aprecia el modo como también se denuncia la invasión de tradiciones capitalistas:

Estamos en época de misiones.  
(Extrañas misiones).  
(70)

este es el poema donde yo digo  
que los gringos deben irse a freír papas.  
(78)

La crítica al capitalismo se establece desde lo coloquial y los lugares comunes. El primer conjunto de versos pertenece al poema “Gato encerrado” (70-71), un sintagma de uso cotidiano para designar que detrás de las cosas visibles hay intenciones secundarias, una razón oculta o secreta, según el DRAE en línea. Para exponer esas cosas que ocurren

con un propósito desconocido, se toma el término *misiones*, usado normalmente en la religión como una forma de persuadir y llevar la doctrina a gente que la desconoce (concepto anclado en la historia latinoamericana por la Conquista, por lo que su carga ideológica es importante por sus connotaciones negativas) y, entre paréntesis, se acota la duda acerca de esas misiones, ya no religiosas aunque se insinúa que tienen el mismo componente invasor, pues se observan indicios de maniobras políticas y militares al respecto: *se forma un gabinete “técnico administrativo”*(70), *mucho yanqui en Santiago* (71), *los militares juegan al escondite* (71), *la flota va de Arica a Punta Arenas* (71), es decir, se anuncian situaciones en las que se sugiere que la soberanía nacional depende de decisiones extranjeras.

En el segundo ejemplo, también se recurre a lo coloquial y se expresa el disgusto por la presencia estadounidense en Chile. Según el DRAE en línea, la palabra «gringo» tiene un uso peyorativo, sobre todo en América Latina, para referirse a los estadounidenses (a diferencia de «yanqui», que los norteamericanos asumieron desde la Guerra de Sucesión como palabra de identidad, «gringo» no es vocablo que usen). Después se emplea una fórmula igualmente en clave de vituperio: *deben irse a freír papas*. El DRAE en línea recoge la expresión «echar, mandar a freír espárragos» como expresión coloquial para despedir a alguien con enojo o sin miramientos (similar al uso de «mandar a hacer puñetas», expresión más común en España que en América). El poeta decide sustituir «espárragos» por *papas* (forma americana para referirse a las patatas), justamente por la carga ideológica que tienen las patatas fritas en Estados Unidos como imagen simbólica de la comida rápida<sup>39</sup>. Como se ve, el discurso se mantiene en un límite

---

<sup>39</sup> La trinidad que forman hamburguesa, refresco y patatas fritas son símbolo de la comida rápida y representan el triunfo del sistema capitalista, al grado de ser ya un elemento de blanqueamiento, es decir, quien consume este alimento consigue homologar su identidad, de modo que abandona su regionalismo para formar parte del estado de globalización. Se trata, pues, de una especie de colonización desde las tradiciones y las costumbres. Para más sobre las connotaciones de la comida rápida y sus nexos

entre el tono de la prosa («espárragos» de la lengua natural) y el verbo propio de la poesía (*papas*), es decir, Lavín Cerda no descontamina totalmente ese registro extraído del contexto social, sencillamente elimina el lugar común pero con el fin de insertar otro objeto verbal identificable, de modo que se renueve el sentido del sintagma usual en el habla cotidiana.

#### 4.2.3- El estandarte de los nombres propios

¿Qué hay en un nombre?  
Eso es lo que nos preguntamos en la niñez  
cuando escribimos el nombre  
que nos han dicho es el nuestro  
*James Joyce*

Como principal recurso para instalar *Nuestro mundo* dentro de la poesía social, Lavín Cerda emplea nombres propios de personajes de la historia, principalmente contemporáneos. Así se crea la imagen de un discurso poético que relata temas de actualidad. En el poemario aparecen 190 nombres que se repiten en 413 ocasiones, y que, en ambos casos, representan el 16% de sustantivos, el segundo rubro más empleado a lo largo del libro. Roman Jakobson le otorgó a los nombres propios un espacio específico que une directamente al signo con su referente, es decir, tiene un significado tautológico, y lo explica con los términos de la tipología de los perros: el cachorro es un vocablo que determina ciertas características de todos los perros, mientras que su nombre propio, aunque haya otros perros que tengan el mismo apelativo, no mantiene ninguna

---

sociológicos, se puede revisar Michael W. Apple: “Comiendo papas fritas baratas” en *Reflexiones pedagógicas* (agosto 2003) 20, pp. 47-55.

característica en común con el nombre. De ahí que, al ser inseparable signo y referente, en la conciencia lingüística haya una confluencia con los mecanismos que utiliza la mitología: la individualización, en tanto que se pasa del nombre común –que incluye a un grupo de objetos similares– al nombre propio –unidad exclusiva que acompaña a un sujeto con una carga ideológica específica, normalmente la fama, la tradición, la reputación<sup>40</sup>.

Según afirma Lotman, “el significado general del nombre propio en su máxima abstracción se reduce al mito”<sup>41</sup>, debido a la plena identificación del signo con su referente y a su carácter no intercambiable. Cuando se usa un nombre propio, por tanto, se toma con todas las características del sujeto denominado, se toma de la realidad con la carga ideológica social y ocupa un lugar especial en el discurso poético que lo erige como modelo y símbolo del contexto que representa o del cual fue extraído. Moragas Spa considera que este efecto se acentúa en cuanto el nombre se difunde en los medios de comunicación o se masifica, el signo se vuelve un símbolo social patentado, adquiere una dimensión superior en la conciencia del receptor, que le otorga, por extensión, valores incluso externos del producto que nombra<sup>42</sup>.

En el caso de este poemario, Lavín Cerda, entonces periodista, incorpora los nombres propios como una forma de personificar la lucha de la utopía y crear imagen de historicidad y realismo. Se trata, como lo indica el título, de hablar de *Nuestro mundo* y, para ello, es imprescindible referirse a él desde la verdad contingente. Además,

---

<sup>40</sup> Roman Jakobson citado en Yuri M. Lotman: *Semiósfera III*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 146.

<sup>41</sup> *Ibid.* p. 148. Al respecto, el semiótico estonio anota que incluso para los griegos hay una noción no solo de indivisibilidad sino de corrección, que los nombres son naturales, por lo que el signo contiene la esencia del objeto. Con base en esto, que aparece en los Diálogos de Platón, Borges escribió en el poema “El golem”: Si (como afirma el griego en el Cratilo) / el nombre es arquetipo de la cosa / en las letras de 'rosa' está la rosa / y todo el Nilo en la palabra 'Nilo'.

<sup>42</sup> Miguel de Moragas Spa: *Semiótica y comunicación de masas*, Barcelona, Península, 1972, p. 162. El uso de las marcas comerciales es un claro ejemplo de cómo un signo nominativo se vuelve un símbolo casi heráldico en el que, tácitamente, se incluyen características, connotaciones e implicaciones sociales. La marca del objeto hace que el nombre del producto incluya no solo al producto sino a una serie de valores que se relacionan con él, como confiabilidad, resiliencia, durabilidad. En esta misma línea, Naomi Klein considera que la economía se ha movido del comercio de la materia al mercado de la marca, ya no es importante el objeto sino el aura de personalidad que genera cada nombre. *Cfr.* Naomi Klein: *No logo*, Barcelona, Paidós, 2001.

personalizar es el modo en que el poeta consigue mantener el espíritu mítico en el tono de su poesía, es decir, las personas cuyo nombre se emplea se vuelven héroes, iconos y símbolos del contexto histórico, casi todos afines a la estética y la política de la utopía. Las pocas ocasiones en que se mencionan nombres que no comulgan con el ideal social son para denunciar el sistema capitalista, como en el siguiente ejemplo:

Murió Ward.  
¿Ah pero saben ustedes quién es Ward?  
Ward, parecido a madera, Wood,  
ah pero qué madera.  
[...]  
Cuando Christine abrió desnuda  
los ojos de Profumo.

En clave de humor, crítica y denuncia social, el poeta presenta el llamado caso Profumo a partir de la muerte del osteópata Stephen Ward (1912-1963), médico de confianza de personalidades como Elizabeth Taylor, Winston Churchill y políticos ingleses de los años sesenta, entre ellos, el Ministro de Guerra, John Profumo (1925-2006). Asiduo a espectáculos de cabaret, Ward conoció a la bailarina Christine Keeler (1924) y la invitó de inmediato a sus fiestas particulares, donde amistó con Profumo y con quien comenzó una relación extramarital hasta que se destapó el caso en la prensa. En 1963, Profumo era el conservador mejor posicionado para alcanzar el cargo de Primer Ministro, pero tras el escándalo, renunció y su partido perdió las elecciones del año siguiente. Aparentemente, el juicio moral dictó el camino político, pero en el fondo el problema desestabilizó al país porque Keeler también era amante de Yevgeny Ivanov (1926-1994), agregado soviético sospechoso de ser espía de la KGB, por lo que Estados Unidos intermedió para solucionar el problema ante la inminencia de que “los rusos hubieran obtenido información nuclear procedente de Profumo, por mediación de

Christine Keeler”<sup>43</sup>. En el poema, Lavín Cerda presenta irónicamente a Ward como un enamorado que muere desilusionado por los múltiples amoríos de Christine. A través del sarcasmo, el texto busca evidenciar la imagen poco ética del partido conservador, de forma que se extrapole esa tendencia a la política chilena.

El caso anterior es una excepción en el libro, porque lo recurrente es que aparezcan nombres cercanos a las preferencias del poeta, como un guiño a su cercanía intelectual. Estas menciones se pueden agrupar en tres campos: artístico, histórico y geográfico (toponimia). En la mayoría de las veces los nombres aparecen como menciones sin mayor desarrollo, es decir, como una entrada o un índice, de modo que el signo se toma desde el exterior con la carga ideológica sin modificar y le corresponde al lector la decodificación correspondiente. Así, sin diégesis, Lavín Cerda incluye a *Fellini* (98) y *Bergman* (99), dos cineastas que habrán de determinar su poética, sobre todo a partir de los primeros años del exilio en México, donde pasaba mucho tiempo en la Cineteca Nacional viendo películas de arte<sup>44</sup>. Menciona también a pintores mexicanos como *Orozco* (25), *Tamayo* (98), *Rivera* (98) y, desde luego, a *Siqueiros* (43-44), a quien le dedica un poema<sup>45</sup>.

En cuanto a personajes históricos, cabe destacar la presencia de líderes prehispánicos como *Moctezuma* (97), *Atahualpa* (98), *Colo Colo* (98), *Cayocupil* (113), *Lincoya* (113), *Galvarino* (98), e incluso el mago *Fitón* (113). Los dos primeros

---

<sup>43</sup> Manuel Adolfo Martínez Pujalte: *Los espías y el factor humano*, Madrid, Huerga y Fierro editores, 2004, p. 170.

<sup>44</sup> Incluso el poeta ha llegado a decir que la Cineteca Nacional es su segunda patria, debido al tiempo que pasaba ahí y lo terapéutico que fue durante los primeros años del exilio. Ahí vio por primera vez las películas de Woody Allen y también descubrió el cine de Andrei Tarkovski, que habrán de marcar su creación literaria a partir de los años setenta. Véase César Arístides: “La encarnación de los iluminados” en *Los Universitarios* (enero 2002) 16, pp. 51-56.

<sup>45</sup> Clemente Orozco (1883-1949), Diego Rivera (1886-1957), David Alfaro Siqueiros (1896-1974) y Rufino Tamayo (1899-1991) fueron pintores mexicanos que obtuvieron reconocimiento internacional por su propuesta muralista, la expresión de temas regionales y el uso de colores vivos, como el rosa, el amarillo, el rojo y el naranja, en un intento por rescatar lo precolombino por medio de la experimentación plástica. Intrínsecamente, como se deduce, estaba la idea de una identidad en el estado previo a la Conquista que había que rescatar. Sobre todo los tres primeros, participaron activamente en la vida política apoyando al comunismo. Para más sobre el movimiento, consúltese Orlando Suárez: *Inventario del muralismo mexicano*, México, UNAM, 1972.

pertenecen a otra cultura (a la azteca y a la inca, respectivamente) pero tienen la función histórica de líderes que enfrentaron la Conquista, como lo hicieron los líderes mapuches que se mencionan después, todos ellos pelearon contra los españoles y tienen un grado de héroes en el colectivo chileno. Además del peso social –esa identidad por recuperar–, Lavín Cerda entabla un diálogo con la tradición literaria, pues el registro histórico que se tiene de su existencia data precisamente del poema épico *La Araucana*, de Alonso de Ercilla (1533-1594), en el que se ensalza el valor y la fortaleza de los mapuches en la lucha de resistencia ante la invasión<sup>46</sup>. Desde luego, también se dan cita escritores, como el turco Nazim Hikmet (35), fallecido en 1963 y perseguido por su filiación comunista, el español Rafael Alberti (112), también exiliado tras la guerra civil española, o el brasileño Carlos Drummond de Andrade (98), uno de los principales poetas en lengua portuguesa.

Así como en los ejemplos citados, aparece la mayoría de los nombres, referidos entre versos como contingentes al poema. Sin embargo, hay textos cuyo eje temático es la persona mencionada, por lo cual su presencia se vuelve significativa, en tanto que no solo son signos en medio de un sintagma, sino que cumplen la función de representar simbólicamente a un colectivo, son iconos de los ideales de utopía y pertenecen, como ya se dijo, a tres coordenadas culturales: el arte, la política y la toponimia. Conviene iniciar el análisis por la parte geográfica, pues los poemas dedicados a lugares permiten comprender la visión cosmopolita, global, que quiere transmitir el poeta con el fin de justificar los movimientos al interior del país y de denunciar los abusos contra quienes luchan por un mundo mejor, como se ve a continuación:

---

<sup>46</sup> Véase Alonso de Ercilla: *La Araucana*, México, Porrúa (Colección Sepan cuántos... 99), 2006.

En la escuela de Birmingham una bomba.  
En el café de Birmingham una bomba.  
En el cine de Birmingham una bomba.  
(33)

A Zanzíbar, clavo de olor.  
Zanzibareña, negra mía,  
a Zanzíbar africana y guerrillera quisiera ir yo.  
(91)

Panamá, panameña, a rescatar tu canal  
gota por gota,  
vamos.

¡Oh América!

Panamá del Mar. ¡Espéranos!

(93)

Chile es una cabra llena de leche,  
y sus ojos negros.  
Chile,  
ultrasonido.  
Chile es una aguja en el sur del continente.  
Chile, y un rayo que se extiende.  
(109)

Según se puede observar, estos poemas dedicados a un lugar tienen que ver con espacios donde han ocurrido eventos a favor de los ideales utópicos. En el primer caso, se denuncian los asesinatos racistas en Birmingham, Alabama. En el segundo ejemplo se enaltece la imagen de Zanzíbar como ideal de revolución popular en contra de un estado antidemocrático, en ese caso, una oligarquía árabe. En 1964 consiguieron derrocar al sultán e instauraron un gobierno de perfil comunista. Además de desterrar la influencia árabe, se consiguió desligarse de la esfera del control británico hasta consolidar el actual



estado de Tanzania<sup>47</sup>. No solo se habla de la discriminación de la comunidad negra en Estados Unidos –y todo el sustrato de esclavitud que hay en el fondo– sino que también se da cuenta de los triunfos socialistas de los negros en África. Es decir, se muestra una imagen de dos territorios y la diferencia entre los logros sociales: mientras que en Alabama la violencia acalla reclamos de justicia e igualdad, en Zanzíbar sirve para alcanzar dichos valores. El mismo tratamiento en cuanto a crítica al modo de actuar estadounidense, se da en “Poema de amor a Panamá” (92-93), en el que el sujeto lírico, como en el de Zanzíbar, se declara en disposición para acudir y luchar con los locales para recuperar el espacio que les pertenece. En el caso de Panamá, se trata de apropiarse del *canal* que se había cedido a perpetuidad a Estados Unidos, sin embargo, por presiones sociales y políticas, hubo movimientos para revertir el convenio<sup>48</sup>.

El tercer ejemplo pertenece al poema titulado simplemente “Chile” (108-109) y es una oda al propio país. Se trata de un texto con imágenes descriptivas sobre las características del territorio y sus recursos naturales. Su presencia, neutral en cuanto a la crítica social, incentiva el espíritu nacional y fomenta la identidad para fortalecer el nexo entre la gente y el sitio donde vive<sup>49</sup>. Como se puede apreciar, el libro traza un mapa

---

<sup>47</sup> A pesar de las independencias y las revoluciones, los países africanos tienen un contexto político complejo debido a sus recursos materiales y a la influencia de grandes potencias que ejercen desde lo económico y lo cultural. Para más información sobre este movimiento y sus implicaciones sociopolíticas, revítese Mbuyi Kabunda: “Logros y fracasos de las revoluciones socialistas y populistas en África” en Albert Roca Álvarez (ed.): *La revolución pendiente. El cambio político en el África negra*, Edicions de la Universitat de Lleida, 2005, pp. 153-186.

<sup>48</sup> Las presiones de los años sesenta y setenta desembocaron, en 1977, en la firma de un nuevo tratado para que Panamá recuperara el control del Canal a partir del 31 de diciembre de 1999, acuerdo que rubricaron los presidentes Omar Torrijos y Jimmy Carter. Los tratados se pueden consultar en línea en la página: <http://www.pancanal.com/esp/ctransition/treaty/torrijoscarter.html> [6 de marzo de 2013]

<sup>49</sup> Por otro lado, este texto remite al poema “Tres canciones chilenas” que Nicolás Guillén (1902-1989) escribió como muestra de cariño y fraternidad al país austral, y que incluyó en *La paloma de vuelo popular* (1958). En el poema referido se lee: “Chile: tu blanco lucero / tu largo grito de hielo / tu cueca de polvo pueblo”. En 1963, el poeta cubano ofreció un recital en la Escuela de Derecho de la Universidad de Chile, al que nuestro autor asistió. A partir de esa visita, es posible que Lavín Cerda no solo haya construido un poema con la intención de que dialogara intertextualmente con el de Guillén, sino que pudo recibir directamente sus conceptos sobre el ritmo y la musicalidad del son aplicados en poesía –“El Son de la Revolución”(94-96), por ejemplo–. Para ahondar en Guillén y su relación con Chile, consúltese María Eugenia Urrutia: “Nicolás Guillén: poesía en ritmo de son” en *Alpha* (julio 2006) 22, consultado en la página: <http://ref.scielo.org/yh6xcm> [18 de abril de 2013]

geopolítico para concientizar sobre los movimientos socialistas: en el país capitalista por excelencia (Estados Unidos), la democracia permite que aniquilen a los negros (Alabama) y explota económicamente los recursos de otros países (Panamá), mientras que hay otros lugares, como Zanzíbar, donde la fuerza del pueblo ha conseguido recuperar la administración de su territorio. En consecuencia, la oda a Chile tiene el objetivo de despertar sentido de pertenencia y que el lector se sume a la recuperación de ese espacio.

Si hay ejemplos geográficos en donde han triunfado las revoluciones de perfil socialista –*Cuba* (38), *Zanzíbar* (91)<sup>50</sup>–, es necesario también exponer representantes, héroes y líderes que encarnen esa lucha, que sean modelo. Para ello, Lavín Cerda le dedica un poema, como en el caso anterior, a un líder africano, *Lumumba* (36), a un político español, *Julián Grimau* (40-41), y a dos figuras clave del socialismo ya triunfante: *Lenin* y *Fidel* (39). Tanto con Lumumba como con Grimau, se trata de dos víctimas de los sistemas políticos contrarios a la utopía, como ya se analizó en líneas anteriores. En el discurso social estas víctimas se erigen como héroes, como mártires, y sus nombres funcionan como iconos de la lucha por la justicia y la igualdad. Además de los dos personajes que murieron en defensa de los ideales, el poeta incluye a dos personajes cuyas revoluciones triunfaron y se constituyeron en líderes del proyecto socialista: Vladimir Lenin (1870-1924) en la Unión Soviética y Fidel Castro (1926) en Cuba. A ellos dos les dedica un poema breve pero significativo:

Lenin ya tiene su paloma.  
Fidel ya tiene su paloma.

Dos palomas blancas.  
(39)

---

<sup>50</sup> Lavín Cerda se cuida de no decir nunca explícitamente Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, pues, como se contó en la primera nota de este capítulo, había sospechas de que los derechos humanos no se estaban respetando del todo y que los abusos parecían no ser eventos aislados sino planes sistemáticos para mantener el control al interior del territorio bolchevique.

El poema se titula “Paz” y emplea el símbolo que de ella hizo Pablo Picasso para otorgársela a los líderes socialistas, en una clara alusión de que dicho estado llegaría cuando triunfara el socialismo en la política. En 1962 Picasso recibió el Premio Lenin de la Paz justamente por su contribución a la representación del pacifismo. Sin embargo, el tema de la paloma ya había sido dibujado en 1949 para el Congreso Mundial de la Paz, celebrado en Estocolmo, y con motivo del fin de la segunda Guerra Mundial. Desde entonces, el dibujo de Picasso se utilizó para asambleas y congresos para ilustrar la paz<sup>51</sup>. Este símbolo fue frecuentemente empleado por los bolcheviques como estandarte de su ideología. Ellos, Lenin y Fidel, ya tienen esa *paz=paloma blanca* porque consiguieron el poder en el gobierno, porque el ideal de la utopía se realizó con ellos. Es un modo, también, de justificar la lucha y la violencia a través de la visualización del objetivo: se alcanzará la paz social una vez que el socialismo sea el sistema que gobierne al país.

Entre los artistas a los que dedica poemas Lavín Cerda, cabe destacar –además del de Marcos Ana y el de Siqueiros, ya vistos anteriormente y con fuerte carga política– el centrado en la figura de Vladimir Maiakovski. A pesar de tener en la naturaleza el principal campo semántico para conformar su registro poético, no es raro que nuestro poeta se vea atraído por la imagen de uno de los fundadores del futurismo, corriente artística que siente fascinación por la velocidad de la vida urbana, lo moderno y el interés por el impacto del mensaje (la preocupación por la recepción propia de la publicidad), pues el futurismo ruso se posicionaba “a favor del trabajo del artista en las fábricas y de la reconciliación entre arte y vida en una sociedad socialista”<sup>52</sup>, y representaba muy bien la función social del arte en un periodo como el de los años sesenta, en el que se asumía

---

<sup>51</sup> Cfr. Pavel Stepánek: *Picasso en Praga*, Madrid, Editorial CSIC, 2005, pp. 45 y 46.

<sup>52</sup> A diferencia del futurismo italiano, el ruso se sumó al discurso de propaganda soviético y, como se ve, contribuyó a que la clase obrera se sintiera reconocida y no marginada o explotada. Cfr. Ángel González García *et. al.*: *Escritos de arte de vanguardia (1900-1945)*, Madrid, Ediciones Akal, 1999, p. 169.

una responsabilidad histórica y el arte ofrecía su fuerza expresiva para alcanzar los ideales. Aquí un fragmento del poema “Ya viene Maiakovski” (47-49):

Como  
una  
naranja. Como una granada.  
¡Ven Maiakovski!  
La guerra ha de morir un día dentro de una  
caja de música.  
Toma mi sputnik.  
(49)

Con este poema, Lavín Cerda acepta que el arte sea un medio para difundir las ideas del socialismo y, para legitimar esta noción, emplea la figura de Maiakovski, un poeta cuyos intereses se basaban principalmente en la transmisión de la realidad. El propio artista ruso, cuando explicaba por qué no concluyó una novela, afirma: “A medida que la escribía, me sentía cada vez más fastidiado por la ficción, y empecé a exigirme que todo estuviera basado en los nombres propios y en los hechos”<sup>53</sup>, es decir, prefiere ser un cronista de su tiempo a un fabulador, por lo que su poesía está cerca del espíritu periodístico. Con esta idea se identifica nuestro poeta en *Nuestro mundo*: un libro de poesía que utilice como material la verdad histórica, los nombres propios y los hechos cotidianos, para despertar conciencia política y para reafirmar el compromiso de los poetas con el cambio sociocultural que ocurría en los años sesenta.

---

<sup>53</sup> Citado en Emeterio Diez: “Maiakovski: teoría dramática” en *Acotaciones. Revista de investigación teatral* (julio-diciembre 2001) 7, p. 65. En el capítulo 6 se volverá sobre la figura de Maiakovski y del futurismo por su importancia en el plano propagandístico.

**Capítulo 5. *Neuropoemas*:**  
**la relativización y la actualización del discurso poético**

Soy un niño. Ya lo dije una vez:  
toda mi vida creativa proviene de mi niñez.  
Y emocionalmente soy un crío.  
La razón por la que a la gente le gusta lo que hago o hacía  
es porque soy un niño y les hablo como un niño.  
*Ingmar Bergman*

A pesar de su brevedad, 43 páginas, con la publicación de *Neuropoemas* (Renovación, 1966) Lavín Cerda crea un punto de inflexión con respecto a sus libros anteriores: se aleja del intimismo y de la denuncia política para llevar lo personal y lo social a un plano universal. Se plantean disyuntivas cotidianas, pero no tanto desde un materialismo histórico sino desde un punto de vista existencial, cercano a lo ontológico. Los problemas no obedecen, como en los primeros poemarios, a la lucha de clases sino que son expresiones de la propia condición humana, en cierto sentido se pasa de querer cambiar la realidad con la palabra a cambiar el mundo interior del discurso poético. Aparece el humor particular de nuestro poeta, se privilegia el registro coloquial y los textos están escritos, aunque en verso, como pequeñas anécdotas. Si hay musicalidad, la mayor parte viene en la naturaleza rítmica del mismo idioma. *Neuropoemas* es el eje del espíritu lúdico que se transformará en el aspecto carnavalesco que caracteriza a la poética laviniana. De ahí la importancia de este libro, pues en él Lavín Cerda encuentra el tono de su poesía: juguetona, irónica, irreverente, profanadora, descolocadora, antidramática, incisiva y libre.

En un artículo sobre las nuevas voces poéticas, Mario Ferrero se refiere a *Neuropoemas* y considera que el poemario propone “una actitud negativa ante el amor, cierta postura cínica, mundana, despectiva, frente a problemas fundamentales de las

relaciones de sociedad”<sup>1</sup>. Tiene razón en el fondo, sin embargo, cabe resaltar que, en vez de cinismo, como se verá, en realidad se trata de una ironía distanciadora precisamente para desacralizar los tópicos hasta quitar el halo de superioridad propio del lirismo: los «problemas fundamentales» no se asumen como tales o con la gravedad –seriedad– de tendencias literarias previas, pero los poetas del 60, ya con una lectura a conciencia de Parra, buscan expresar lo cotidiano con una sonrisa. La expectativa del crítico tiene que ver con el tipo de poesía de la época, más comprometida con lo ideológico, lo político y lo filosófico, por lo que un poemario en el que primara el humor parecía una burla hacia el oficio mismo.

Por su parte, Antonio Skármeta (1940) destaca precisamente el tono “antisolemne, profanador, con la antidramaticidad del teatro del absurdo”<sup>2</sup> que proponen estos textos, es decir, son poemas que buscan descolocar al lector, que sea capaz de reflexionar sin la necesidad de crear empatía y sin la asistencia de imágenes verosímiles. Para lo que Ferrero denota una actitud negativa, para Skármeta resulta lo positivo: la ausencia del tono solemne es visto por el primero como una forma despectiva de enfrentarse a la poesía, mientras que para el segundo es esta actitud, precisamente, donde radica la aportación de calidad literaria. En lo que ambos críticos coinciden es en el humor en clave de ironía que provoca que los textos pierdan seriedad y que sean incisivos, irreverentes, pues confrontan y tensionan discursos muy arraigados en la sociedad chilena, como el religioso.

Hay dos fenómenos artísticos con los que se emparenta *Neuropoemas* y que permiten explicar el salto de calidad en cuanto al descubrimiento de su propia voz poética

---

<sup>1</sup> Mario Ferrero: “Dos caminos en la poesía nueva” en *La Nación*, 14 de enero de 1968, p. 11. Consultado en la página de la Biblioteca Nacional de Chile:

[http://descubre.bibliotecanacional.cl/BNC:bnc\\_completo:bnc\\_aleph000692263](http://descubre.bibliotecanacional.cl/BNC:bnc_completo:bnc_aleph000692263) [18 de abril de 2014]

<sup>2</sup> Citado en Francisco Véjar: “Entrevista a Hernán Lavín Cerda” en *Círculo de Poesía (Revista electrónica de literatura)* en el sitio: <http://circulodepoesia.com/2010/04/entrevista-a-hernan-lavin-cerda> [6 de abril de 2012]

a través del humor libre: la antipoesía de Parra y los cronopios de Cortázar. Como se vio en otro momento, en 1965 se realizó el Primer Encuentro de la Poesía Joven Chilena, en la provincia de Valdivia y bajo auspicio de la Universidad Austral de Chile. En esa reunión se conocieron los grupos «Arúspice» de Concepción, «Tebaida» de Arica, «Trilce» de Valdivia, además de los jóvenes provenientes de Santiago, quienes se reunían alrededor de la revista *Orfeo* y el *Boletín de la Universidad de Chile*, publicaciones entonces dirigidas por Jorge Teillier. Aquella concentración de poetas noveles sirvió para rendir homenaje a la generación de los 50, para intercambiar perspectivas y, sobre todo, para confirmar que querían superar la sombra escritural de Neruda y, para conseguirlo, tenían en los antipoemas de Nicanor Parra el modelo y el camino: fomentar el tono crítico, juguetón, irónico en lugar del acento nerudiano (dramático, melancólico y triste)<sup>3</sup>. De acuerdo con lo anterior, Lavín Cerda explora un nuevo registro lingüístico que, finalmente, habría de devenir parte sustancial de su poética: la libertad creativa del verso lúdico y humorístico. La propuesta de los antipoemas tiene dos ejes primordiales: utilizar el lenguaje coloquial y abordar temas hasta entonces considerados no poéticos. En palabras del propio antipoeta:

Lo natural me parecía en ese momento –aunque no sé muy bien qué quiere decir lo natural–, que los poetas hablaran como habla la gente [...] Hay que huir de la retórica literatosa que abrumba a tantos. Escribir como la gente habla, pero mezclando el tono del habla con aportes de la literatura. No se trata de buscar un resultado maniqueo, sino de la síntesis [...] Me llamaba la atención que los poetas se concentraran sólo en algunas rayas del espectro temático y emocional; por ejemplo, en la tristeza, en la melancolía, en la desesperación, en el aullido, ¡en el lamento! Yo me preguntaba por qué la poesía tenía que ser tan quejumbrosa; no había lugar para la alegría, para el entusiasmo, para la risa ni para la carcajada. Qué extraño, decía yo, y pensaba que había que ampliar el registro<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Nicanor Parra era un asistente asiduo a las tertulias que organizaba Pablo Neruda en su casa, pero siempre tuvo un tono diferente al escribir poesía. El propio Neruda llegó a comentar: “Mira, estos textos que tú has leído son otra cosa; tengo la impresión de que si sigues por este camino algo importante va a pasar para la literatura y en particular para la poesía”, según contó Parra a Lavín Cerda. La anécdota aparece en Yaneth Aguilar Sosa: “Nicanor Parra, retrato del antipoeta” en el periódico *El Universal*, 23 de abril de 2012. Se puede leer en la página: <http://www.eluniversal.com.mx/notas/842870.html> [16 de julio de 2014]

<sup>4</sup> Estas palabras pertenecen a la entrevista con Juan Andrés Piña: *Conversaciones con la poesía chilena*, Santiago de Chile, Pehuén Editores, 1990, y que nuestro poeta transcribe para *Ensayos casi ficticios*, México, UNAM-Equilibrista, 1995, pp. 333-334.

Los conceptos parrianos muestran una postura diferente a la que promovía Neruda, pues asumía el lenguaje cotidiano como la fuente primordial de la expresión poética, y no solo el lenguaje, sino los temas sencillos del día a día, incluidos los aspectos felices y la alegría de la vida, que, como se vio en el primer capítulo, son parte consustancial de los movimientos utópicos. El aquí y ahora de la juventud se basaba en la realización del placer, de ahí la ausencia de un programa político o una hoja de ruta específica, y de ahí también la confirmación del gozo como elemento válido para desprestigiar al progreso. Octavio Paz considera que, más allá de los objetivos específicos y localizados de cada movimiento, de cada sociedad, la lucha juvenil impulsó la instalación del presente en el panorama sociocultural y “la irrupción del ahora significa la aparición, en el centro de la vida contemporánea, de la palabra prohibida, la palabra maldita: *placer*”<sup>5</sup>, entendido el placer como la comprensión de la otra mitad del ser humano que la moral religiosa y del progreso impedían desarrollar.

En cierto modo, el prefijo *neuro-* se emparenta con el «anti-» que propuso Parra para rebautizar a su modo de poesía. Para Nicanor, los antipoemas son textos que partían de un material considerado no-poético en los que buscaba relativizar la sentencia dogmática por medio del distanciamiento de la ironía. Su formación en física y matemáticas le permitió acometer el acto creativo desde otra perspectiva y, como él confiesa, no hizo otra cosa que llevar el Principio de Relatividad y el Principio de Indeterminación a los mecanismos de escritura<sup>6</sup>. Por su parte, y dado su interés en la

---

<sup>5</sup> Octavio Paz: *Postdata*, México, Siglo XXI, 1970, p. 27. (La cursiva es del original.)

<sup>6</sup> Parra explica que la mecánica newtoniana afirmaba que se podía predecir el estado anterior y futuro del universo con tan solo saber la posición y la velocidad de las partículas. Sin embargo, las aportaciones de Albert Einstein ayudan a comprender que las partículas son tan pequeñas que para conocer su ubicación es necesario actuar sobre ellas, es decir, interferir y, por tanto, no se puede predecir categóricamente el proceso de las partículas. Nicanor entiende así la Teoría General de la Relatividad y la lleva a la poesía a través del distanciamiento lingüístico que ofrece la ironía: cambiar la afirmación por la duda y poner en tela de juicio incluso las propias aseveraciones. *Cfr.* Hernán Lavín Cerda: *Ensayos... op. cit.* p. 335.



medicina, Lavín Cerda inserta lo cerebral para cambiar el lugar donde se realiza el ser humano y, por tanto, la poesía: ya no es el corazón el receptáculo del alma, las emociones y la vida, idea que se mantuvo en la ciencia hasta el siglo XIX, cuando los estudios de la medicina moderna determinaron que era el cerebro, y no el corazón, el encargado de modular las emociones y regular las señales vitales<sup>7</sup>. En ambos poetas, el interés por otras áreas del conocimiento va más allá de los temas, se alimentan de ellas como fuentes de mecanismos que aplican a través de las diferentes facetas del humor.

El propio Nicanor Parra, tras leer *Neuropoemas*, llegó a decir que esos textos eran como “una bomba atómica”<sup>8</sup>, en referencia a la crítica subyacente en versos aparentemente anodinos, e incluso 25 años después –la dictadura de por medio–, el antipoeta le confiesa a Lavín Cerda: “ese libro tuyo fue un shock eléctrico”<sup>9</sup>, pues a partir de la ironía distanciadora de los antipoemas, nuestro poeta había dado un paso más hacia la irreverencia y la crítica en clave de un humor hasta entonces poco practicado en la poesía chilena. Para relativizar el verso que se enuncia como dogma, nuestro poeta incorpora paréntesis, acotaciones y preguntas que hacen ver al sujeto lírico como un hablante de sospechas y no un postulador de verdades absolutas, por ejemplo estos versos: *Me dijo algo sobre la Luna, pero la verdad / es que no me acuerdo* (22), *Los buses son los únicos antipoetas, ¿verdad?* (27). Como se ve, el sujeto lírico solo es capaz de

---

<sup>7</sup> Esto, a su vez, cambió los conceptos de vida y de muerte, pues médicamente se tuvo que volver a plantear los límites biológicos para determinar qué se entiende por deceso: este ocurre “cuando el cerebro está irreparablemente dañado en su totalidad”, como explica el médico Francisco González Crussí: “La eutanasia y el caso Terri Schiavo” en *Letras Libres* (mayo 2005) 77, p. 52. En cuanto a los avances en neurología, los primeros neuropsiquiatras en aportar información científica fueron los rusos Sergei Korsakov (1854-1900), Lev Vygotski (1896-1934) y Alexander Luria (1902-1977), a quienes se considera los padres de la neurociencia. Al respecto, se puede consultar Oliver Sacks: *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*, Barcelona, Anagrama, 2002.

<sup>8</sup> Lavín Cerda, con motivo de la publicación de *Visita de Woody Allen a Venecia* (2009), recuerda que estas palabras las pronunció Nicanor Parra en una conversación con Pedro de la Barra (1912-1977). Véase Francisco Véjar: “Entrevista a Hernán...” *loc. cit.*

<sup>9</sup> Tras 18 años de ausencia en Chile, y una vez terminada la dictadura, nuestro poeta visitó su país natal en 1991. Ahí se reunió con Nicanor Parra. La anécdota se recoge en Hernán Lavín Cerda: *Ensayos... op. cit.* p. 329.

pronunciar intuiciones sin ser tajante, de modo que, al enunciarse dubitativamente, se relativiza la información del enunciado.

El segundo factor que confluye para que los jóvenes poetas confirmaran el camino de la alegría, el juego, el placer y la imaginación fue la publicación de dos libros fundamentales de Julio Cortázar: *Historias de cronopios y famas* (1962) y *Rayuela* (1963). El primero, en cierto modo, muestra personajes caricaturizados que despliegan actos y fenómenos extraños, llenos de humor y fantasía, pero que, dentro de ese universo inverosímil, hacen una crítica al estatus de la realidad contingente. El segundo libro rompió con los paradigmas de la novela al proponer una nueva estructura basada en un juego popular del mismo nombre y que consiste en ir saltando, con un solo pie, de un escaque a otro evitando caer en uno ya ocupado por una especie de estopa a modo de ficha que representa a un jugador.

Hay que destacar el hecho de que la propuesta innovadora en el acto de lectura nace de un juego infantil. Cortázar toma de la vida cotidiana eventos particulares para insertarlos en el quehacer literario como estructura y no tanto como tema. Estos títulos permitieron a los poetas atreverse a escribir con un acento natural sobre cosas increíbles relacionadas directa o indirectamente con la situación histórica. A partir de Cortázar, el surrealismo heredado de las vanguardias históricas se renueva con un tono local, criollo, telúrico o regional, o, como Enrique Lihn lo renombró en el caso de Chile, «surreachilismo»<sup>10</sup>, un surrealismo que surge naturalmente de las condiciones

---

<sup>10</sup> Es cierto que Lihn utilizó el vocablo con cierto énfasis peyorativo para designar a los poetas chilenos que se adscribían a la escuela francesa del surrealismo, lo cual creaba imágenes forzadas y un lenguaje afectado. Sin embargo, el término se ha usado también con la vertiente descriptiva de un surrealismo que, como se dijo, pertenece al folclor y es propio de la idiosincrasia latinoamericana. Solo para poner en perspectiva el fenómeno del «surreachilismo», se puede decir que equivale al llamado «surruralismo» con el que se ha denominado al humor telúrico-regional-surrealista de José Luis Cuerda (1947), principalmente por la película *Amanece, que no es poco* (1989), que combina justamente este tipo de humor: la alta cultura en un contexto rural, las imágenes de lo imposible y la trasposición de signos sin concretar totalmente la metáfora. Para ahondar en este tema, consúltese Juan A. Ríos Carratalá: *La sonrisa del inútil*, Universidad de Alicante, 2008.

socioeconómicas de América Latina, en donde la modernidad y la riqueza conviven en contextos de miseria, además del afán social de adaptar esquemas occidentales a realidades disímiles, como las americanas<sup>11</sup>. Mediante el juego y la imaginación, Cortázar consigue crear universos únicos en los que la crítica va más allá de lo político y se ejerce desde una suerte de ontología, siempre desde el lenguaje lúdico que busca nombrar los fenómenos invisibles o difícilmente perceptibles por la visión acostumbrada que se tiene de ellos<sup>12</sup>.

Tras leer *Neuropoemas*, Cortázar escribió una carta desde Francia para ofrecer a nuestro poeta una breve crítica del libro. En la misiva, el escritor argentino destaca la exigencia en el tratamiento del lenguaje sin que por ello se fomente un registro afectado:

En este tiempo en que más que nunca me dedico a leer poesía, recibir una serie de poemas como los tuyos es una alta recompensa. Soy parco en elogios (y en denuestos). Si te digo que tu libro me parece muy bello, tómalo en la más estricta acepción de la palabra. Tienes un acento, un ritmo extraordinariamente personales, que dan a tus poemas ese impulso que los clava para siempre en la memoria. Has evitado la facilidad, ese bichito que se come a tantos “comprometidos” de nuestras literaturas; lo que tienes que decir lo dices siempre alto, y el que pueda que estire el brazo y se coma la manzana<sup>13</sup>.

Cortázar subraya, irónicamente, la palabra «comprometidos» y la relaciona con el término «facilidad», es decir, la palabra usada en su sentido social para hablar de realidades obvias. Si Parra y Skármeta destacaron el tono irreverente en el plano del

---

<sup>11</sup> Se deduce que el bricolaje social –tener que adaptar algo para que cumpla otra función–, determinado por la pobreza económica, se transforma en un procedimiento que se aplica a la literatura: una idea de la física, las matemáticas o los juegos infantiles, se acopla a un modo de acometer el acto creativo.

<sup>12</sup> La visión de lo absurdo y la imaginación mezclada con lo surrealista contado en tono natural –es decir, sin promover la metáfora– es el germen del llamado realismo mágico que habría de caracterizar principalmente a la prosa latinoamericana en la segunda mitad de los años sesenta, ya que es a partir de fenómenos inverosímiles como se explica el estado sociopolítico de América. Para profundizar en el realismo mágico como discurso político, consúltese Raúl Rodríguez Freire: “Magia e imperio. *Nomos* y retórica en el realismo mágico” en *Acta Literaria* (segundo semestre 2012) 45, pp. 81-100.

<sup>13</sup> La carta íntegra (imagen 6) se publicó en la antología *La sonrisa del Lobo Sapiens* (1995) y se puede consultar en la página: <http://letras.s5.com/hl031108.html> [16 de octubre de 2013]

contenido, Cortázar señala como mérito el tratamiento del lenguaje que hace que los poemas sean propositivos y revolucionarios desde el interior, desde la estructura. En la misma carta, el escritor argentino menciona que esos textos le recuerdan a un par de poetas cubanos por el manejo lingüístico, Luis Suardías (1936-2005) y César López (1933) –hay que recordar, también, que Lezama Lima publicó *Paradiso* en este mismo año, 1966–, por lo que la filiación al barroco es clara. Así, el aspecto lúdico amplía su campo de acción y va más allá del juego de palabras referenciales para situarse en el modo, en el cómo, pues es en ese estilo de perfil barroco en el que se expresa más naturalmente la identidad latinoamericana. Alberto Ruy-Sánchez considera que, “a diferencia del mundo moderno, impregnado por el protestantismo, donde las cosas son o no son, en el barroco las cosas son y no son al mismo tiempo”<sup>14</sup>, y en América Latina, gracias a la herencia española con su componente mozárabe, los discursos de lo real tienden al sincretismo de lo literal y lo figurado (los autos sacramentales y las representaciones bíblicas son el mejor ejemplo en el que conviven ambos sentidos), y es ahí donde se realiza en su plenitud lo hispanoamericano, pues se identifica no con la pureza de formas sino con el mestizaje de culturas.

El propio Lavín Cerda, mientras repasa la literatura hispanoamericana de los años sesenta, que derivaría en el fenómeno del Boom, afirma que se trata de un “barroco genital y terrestre de América Latina [...] Pero barroco que se desvía y pasa por los hermanos Marx, por Buster Keaton [...] Payasadas no sólo físicas sino también metafísicas, como lo quiso el cronopio mayor, Julio Cortázar”<sup>15</sup>. Esto es, que los juegos idiomáticos tengan

---

<sup>14</sup> Palabras pronunciadas durante la presentación de *El quinteto de Mogador* (Madrid, Alfaguara, 2014) realizada el 4 de junio de 2014 en Casa Árabe. El video se puede ver en la página: <https://www.youtube.com/watch?v=qKapwUW0ZbM> [12 de diciembre de 2014] En el capítulo 7 se verá que, en parte, la literatura latinoamericana recurre al barroco por la importancia que le otorga a la forma y, en consecuencia, por su parentesco y cercanía –aunque sea solo estructural– con la escritura prealfabética (pictográfica, en el caso de las civilizaciones precolombinas).

<sup>15</sup> Hernán Lavín Cerda: *Ensayos... op. cit.* p. 164. En este sentido, si para las vanguardias históricas el modelo era el Charlotte de Charles Chaplin, en tanto que era la imagen de la víctima del estado industrial y de la economía burguesa-capitalista, para los poetas de los años sesenta la figura será el personaje

un trasfondo que mueva a la reflexión política, cultural, social, incluso existencial. El humor, entonces, aparece como un medio del tratamiento lingüístico más que como un fin o un objetivo. Esto, como se vio en el apartado de la poética global de Lavín Cerda, constituye uno de los elementos primordiales: que sea a partir del idioma como se generen contenidos y no viceversa, es el lenguaje lo que va a crear imágenes significativas y no serán los temas los que determinen el registro. Este espíritu lúdico y libre –humor y barroquismo–, en el que todo es posible gracias al manejo idiomático, es la base del verbo carnavalesco que caracteriza la poesía de Lavín Cerda.

*Neuropoemas* se inserta en la tradición del arte lúdico e irreverente de Latinoamérica que, en su intento por rescatar lo propio, emplea el humor como una forma de resistencia cultural ante el progreso y sus implicaciones en cuanto a la desigualdad socioeconómica. Así, en cierto modo, se retoma la herencia de la picaresca española para desarrollar el registro propio de las clases marginales y llevarlo a la literatura. Lo que ya se insinuaba en las vanguardias históricas se confirma en los años sesenta, es decir, se rompe con el lenguaje académico (relacionado con lo burgués) y se fomenta un idioma en el que se combina lo culto y lo popular, la alta y la baja cultura (la ciencia y los juegos infantiles, por ejemplo). Se trata de ser crítico –intelectual, poético– pero a partir del léxico coloquial o, en palabras de Jorge Teillier, “trascender lo cotidiano a través de lo cotidiano”<sup>16</sup>. En concordancia con los movimientos utópicos, los escritores encontraron

---

marginado que supera la adversidad mediante el ingenio y la inteligencia –Buster Keaton, Groucho Marx y, ya en los setenta, Woody Allen–. De este modo, la lectura marxista del pobre contra el rico se cambia por la reivindicación del intelectual como el sujeto que comprende la realidad, por lo que se autoexcluye y se aleja de la masa que sigue los procesos de forma acrítica. Al respecto, es significativo el nombre con el que en 1965 Umberto Eco, al estudiar la formulación de la cultura en la era de los medios de comunicación, distinguió estas dos posturas: apocalípticos e integrados, es decir, aquellos que rechazan totalmente el sistema y otros que se suman al mecanismo económico. *Cfr.* Umberto Eco: *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Tusquets, 2009.

<sup>16</sup> Citado en Hernán Lavín Cerda: *Ensayos... op. cit.* p 198. Es verdad que la poesía de Teillier está cercana a la nostalgia, a la melancolía por el mundo perdido de la infancia y los mitos, sin embargo, aportó a la poesía chilena la palabra depurada, la frase sencilla cargada de sentido crítico. Los poetas de Santiago acudían a su oficina del *Boletín* y ahí él pudo compartir esta idea de buscar un lenguaje comunicante y de sintaxis sencilla que fuera capaz de transmitir un mensaje más complejo que su propia apariencia.

el modo de plasmar artísticamente la búsqueda del placer: mediante el carnaval verbal, lo lúdico, el juego, la ingenuidad aparente y la imaginación.

En cuanto al aspecto formal, el libro privilegia los textos breves, narrativos, y escritos con un lenguaje prosístico. Si hay ritmo, como se ha dicho, este viene condicionado por el registro coloquial y cotidiano, lo mismo ocurre con la imagen poética, que aparece como conjunto global del poema: ya no se recurre a los complementos adnominales para adjetivar ni a las figuras retóricas para conformar la metáfora, esta, como la musicalidad, se crea a partir de la descripción irónica o humorística de la realidad. En este sentido, más que los adjetivos, son las acciones las que califican los fenómenos referidos, por lo que se fomenta un mecanismo propio de la prosa narrativa. En consecuencia, se vuelve significativo también el hecho de que, por primera vez, el léxico de la naturaleza no ocupe el primer lugar ni en vocablos usados ni en términos totales, sitio que ocuparán ahora los conceptos que remiten a lo moderno: se privilegia el lenguaje cotidiano sin depurarlo de su carga contextual. De la poesía de denuncia social, Lavín Cerda pasa a la poesía coloquial, comunicante, pero, a diferencia del libro anterior, en este volumen encuentra su estilo y su voz poética mediante el humor.

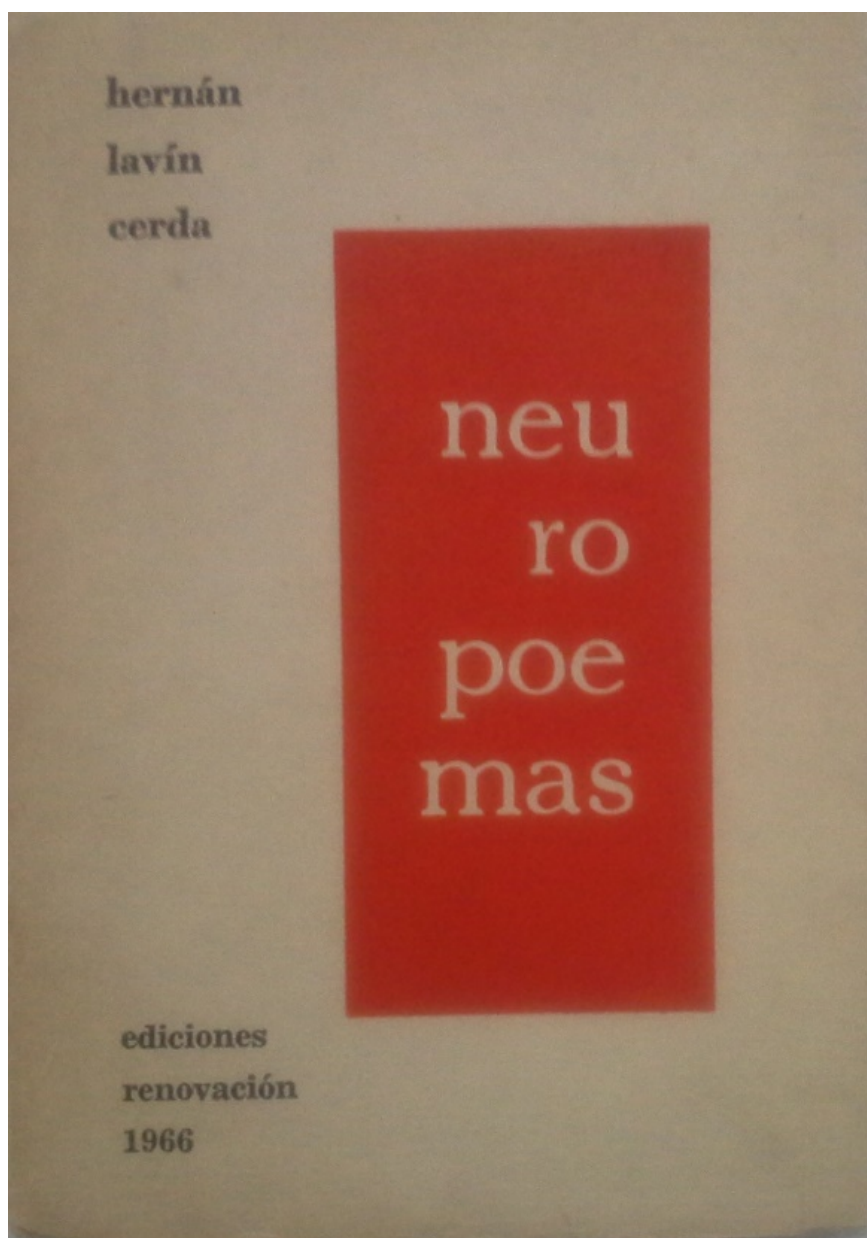


Imagen 5. Portada de *Neuropoemas* (1966).



Saignon (Vaucluse), 6 de septiembre de 1967

Señor Hernán Lavín Cerda

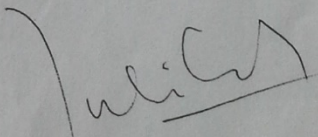
Querido compañero y amigo:

Muchas gracias por tu carta, *Neuropoemas*, y los ejemplares de PUNTO FINAL y ARUSPICE. Vaya regalo que me has hecho, y ahora vas a ver qué mal pagador es este argentino. Pero primero y ante todo, dos palabras sobre tu libro. En este tiempo en que más que nunca me dedico a leer poesía, recibir una serie de poemas como los tuyos es una alta recompensa. Soy parco en elogios (y en denuestos); si te digo que tu libro me parece muy bello, tómallo en la más estricta acepción de la palabra. Tienes un acento, un ritmo extraordinariamente personales, que dan a tus poemas ese impulso que los clava para siempre en la memoria. Has evitado la facilidad, ese bichito que se come a tantos "comprometidos" de nuestras literaturas; lo que tienes que decir lo dices siempre alto, y que el que pueda estire el brazo y se coma la manzana; se ve que no estás dispuesto a dársela a la altura de la boca. Tu poesía me hizo pensar en algunos libros que leí hace unos meses en Cuba, no por semejanzas formales sino por esa misma exigencia sin la cual todo poema se convierte en un caramelo con versitos. Pienso sobre todo en poemas de Luis Suardiá y de César López. Alguna vez, si nos vemos o nos escribimos, me dirás si los conoces y qué te parecen.

Y ahora voy al mal pago de tus regalos. No estoy para responder cuestionarios, y no te lo responderé. Este año ha sido insoportable desde ese punto de vista, pues nada más que en Cuba me vi precisado a responder a ocho o diez entrevistas. No soy un improvisador, y necesito pensar mucho cada pregunta para que la respuesta no sea un mero salir del paso como en la mayoría de los cuestionarios. Estoy trabajando en un libro que me come las tripas, estoy cansado y no quedas sin las respuestas. Contestarlas, lo sé, me llevaría muchas horas (las preguntas son importantes y han sido muy bien pensadas por ti), y te repito que la sola idea de responder a otro cuestionario después de todos los de este año, me resulta impensable. No te pido que me disculpas, pero sí que trates de comprender. Ya estoy viejo, tengo mucho que trabajar en lo mío, y cada vez me resulta más difícil hacer frente a las exigencias que yo mismo me impongo en materia literaria.

Te agradezco otra vez tu generosidad, y siempre leeré con una gran alegría tus poemas, si me los envías cuando aparezcan. Si tienes oportunidad, felicita de mi parte a los responsables de PUNTO FINAL, que me parece muy buena (los ejemplares recibidos los he ido reexplorando a la Argentina, y a veces a gentes que te sorprenderían; porque es a esa gente que hay que mostrarle lo que la prensa argentina oculta tan atentamente).

Hasta siempre, con un abrazo de tu amigo

  
Julio Cortázar

95 Place du Général Beuret PARIS XV FRANCIA

Un abrazo a la gente de ARUSPICE

Imagen 6. Carta de Julio Cortázar a Lavín Cerda, 6 de septiembre de 1967.



## 5.1. La prosificación del lenguaje poético

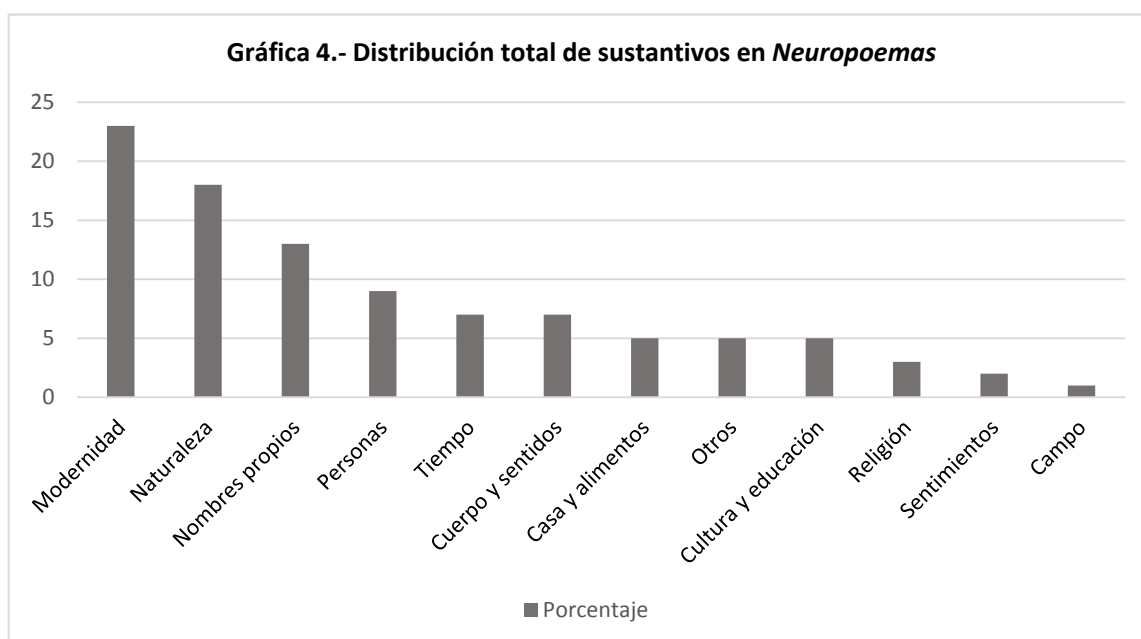
En *Neuropoemas* Lavín Cerda presenta un discurso más cercano a la prosa, un registro lingüístico cargado con ideología social sin descontaminar, intencionadamente tomado desde el exterior para crear la imagen del idioma coloquial y lo cotidiano. El poemario está poblado de formas verbales propias del lenguaje común y, del discurso poético, solamente mantiene la versificación. Sin embargo, los versos, como se verá más adelante, sufren rupturas que no obedecen a un núcleo de significado, deliberadamente se rompe el enunciado en una preposición, en una conjunción, o en cualquier otra palabra. Esta es la novedad del libro en cuanto al nivel formal: la prosificación de la poesía y los mecanismos que se derivan de ella.

Uno de los recursos que Lavín Cerda usa para prosificar la poesía es el léxico. Es significativo que sea el primer poemario en el que la naturaleza no domina este rubro ni en conceptos empleados ni en términos totales. En cierto sentido, el campo semántico de lo natural ha quedado relegado por el registro científico que explica la realidad. Si en los libros anteriores la naturaleza se erigía como el símbolo y la imagen del mundo ideal, en *Neuropoemas* Lavín Cerda pretende desmitificar los discursos aceptados socialmente a través del humor libre y, a su vez, para que la poesía se actualice, acude a términos de otros registros lingüísticos, principalmente del ámbito científico, tecnológico y de la cultura popular. De este modo, al relativizar el enunciado poético, al quitar lo dogmático por mediación de la ironía, consigue que los poemas reflejen el espíritu crítico que los jóvenes de la utopía pedían para poner en tela de juicio los mecanismos sociopolíticos de su época.

La incorporación de otros registros lingüísticos –prosificación, en términos de Bajtín– fue una tendencia poética de la segunda mitad del siglo XX. En Hispanoamérica permitió establecer nexos comunicativos con los ciudadanos de a pie y, así, fomentar una crítica social desde diversos ámbitos culturales. En Chile, en específico, los poetas de los años sesenta fusionaron “la tradición vanguardista con la tradición clásica hispánica, dando lugar a una escritura definida por la ambigüedad y la inestabilidad semiótica y lingüística por medio de la hibridación de diversos registros de lenguaje”<sup>17</sup>. Lavín Cerda une los términos de la carrera espacial, de las teorías de la conspiración –incluso el fenómeno ovni– y la neurología para dar cuenta de los eventos cotidianos de la vida citadina. De ahí que el campo y la naturaleza pierdan terreno en el discurso poético, como se observa en las siguientes tablas y en la gráfica:

<b>Tabla 7.</b> <b>Distribución de conceptos en <i>Neuropoemas</i></b>			<b>Tabla 8.</b> <b>Distribución total de sustantivos en <i>Neuropoemas</i></b>		
	<b>Cantidad</b>	<b>%</b>		<b>Cantidad</b>	<b>%</b>
Modernidad	138	27	Modernidad	189	23
Nombres propios	76	15	Naturaleza	146	18
Personas	60	12	Nombres propios	106	13
Naturaleza	55	11	Personas	74	9
Otros	34	7	Tiempo	60	7
Casa y alimentos	32	6	Cuerpo y...	55	7
Cultura y...	30	6	Casa y...	44	5
Cuerpo y...	29	6	Otros	42	5
Tiempo	20	4	Cultura y...	42	5
Religión	17	3	Religión	23	3
Sentimientos	12	2	Sentimientos	14	2
Campo	11	2	Campo	11	1
<b>Total</b>	<b>514</b>	<b>100</b>	<b>Total</b>	<b>806</b>	<b>100</b>

<sup>17</sup> Óscar Galindo: “Neomanierismo, minimalismo y neobarroco en la poesía chilena contemporánea” en *Estudios Filológicos* (septiembre 2005) 40, pp. 79-94. Se puede consultar en la página: <http://ref.scielo.org/fs52kz> [12 de abril de 2014] Galindo define este mecanismo como neobarroco por lo ya mencionado en este trabajo: una intención de modificar la forma, conformar un mosaico de voces y dotar de mayor importancia al aspecto sensorial del verbo poético.



Como se aprecia, si a Modernidad se suman los Nombres propios –elemento lingüístico para afincar el discurso al presente histórico– y las Personas –es decir, los genéricos que denotan el contexto social al cual se refiere el libro–, lo moderno alcanzaría el 54% de los sustantivos empleados, más de la mitad, lo cual da una imagen del nuevo universo poético en el que se mueven los textos de *Neuropoemas*. Entre los sustantivos más utilizados de Modernidad se encuentran *bus* (x5), *bombas* (x5), *taxi* (x4) y *platillos voladores* (x4). Los cuatro conceptos representan símbolos del contexto social que denuncia el libro: los autobuses y taxis son la imagen del movimiento ciudadano, las conglomeraciones, los desplazamientos, la prisa y el estrés por la productividad. Por su parte, las bombas siguen apareciendo como telón de fondo de una realidad ineludible, la Guerra Fría y la amenaza constante de un ataque nuclear (denuncia central de los grupos juveniles en favor de una sociedad pacífica y humana). Los platillos voladores, los ovnis, son un elemento de las teorías conspirativas que buscan, con explicaciones

indemostrables, responder a las preguntas sobre las razones en que se fundan acciones políticas, tan absurdas a veces como las respuestas que se ofrecen.

En cuanto a los Nombres propios, destaca la mención de *Dios* (x7), la *Plaza Roja* (x5) y *Nicanor Parra* (x3). Si bien los dos últimos aparecen repetidamente en el mismo texto, “Nicanor Parra nos habla de Moscú” (27-29), resulta esclarecedor que Lavín Cerda dedique un texto a una reunión en la que el antipoeta relata su experiencia en la Unión Soviética, sobre todo por uno de sus versos: *¿Qué le pasa a Nicanor que está triste?* (27). Además del trasfondo en el que se juega con los primeros versos de la “Sonatina” de Rubén Darío: “La princesa está triste... ¿Qué tendrá la princesa?”<sup>18</sup>, se anuncia veladamente que el stalinismo se ha perpetuado en la URSS y el modelo socialista no se está llevando a cabo como se promueve desde la propaganda<sup>19</sup>. La mención de Parra deja en claro, también, que los poetas de los sesenta han encontrado en la poesía de la claridad el camino para sacudirse la sombra discursiva de Neruda, por lo que se alejan del verso que enuncia verdades dogmáticas para poner el énfasis en las dudas y en las preguntas (relativizar la verdad como percepción de lo real). En cuanto a Dios, más adelante se verá que nuestro poeta recurre a él para poner en perspectiva el discurso ontológico y usa la imagen divina, asimismo, como una forma de crítica al catolicismo y su función política en Latinoamérica.

Por su parte, entre los genéricos de personas que aparecen en el libro cabe subrayar la presencia de *ángeles* (x4), *mujeres* (x4), *niños* (x4), *antipoetas* (x3). Los más repetidos, *ángeles*, *mujeres*, *niños* –aquí aparecen como sinónimo de «jóvenes»–, colaboran a la

---

<sup>18</sup> Rubén Darío: *Poesía y prosa*, Santiago de Chile, Pehuén Editores, 2002, p. 15. Muchos tópicos que aparecen en *Neuropoemas* reaparecen en el siguiente libro, *Cambiar de religión* (1967), entre ellos, se retoma este verso de Darío para parafrasearlo en clave de humor.

<sup>19</sup> Es muy probable que estos sean los años cuando el padre descuelga el retrato de Stalin y lo echa al cubo de la basura con lágrimas en los ojos. También es posible que esta conversación sea uno de los detonantes del desencanto general hacia ideologías absolutistas y que en ello radique una de las premisas poéticas de toda la obra laviniana: el espíritu crítico y la dubitación constante ante cualquier fenómeno.

crítica del discurso religioso y amoroso, dos de los temas que Lavín Cerda busca renovar en el discurso poético y que, como se ha visto hasta aquí, entran constantemente en tensión. Después de estos sustantivos, el término *antipoetas* tiene más repeticiones, lo cual confirma el espíritu crítico y lúdico con el que el poeta chileno escribe los *Neuropoemas*. Además del empleo de sustantivos tomados del presente histórico, el poeta recurre a otro mecanismo para prosificar su poesía: el uso de coloquialismos y algunos regionalismos.

### **5.1.1.- El presente histórico a través de los coloquialismos**

Dado que pretende escribir con un registro lingüístico cercano al idioma cotidiano para ubicar su poesía del lado de los marginados de la ciudad, Lavín Cerda recurre al empleo de coloquialismos, es decir, sintagmas comúnmente usados en el habla de todos los días y formas verbales propias del lenguaje oral. El poema más largo del libro, “Así está el país” (32-36), está escrito en este tono y conviene tomarlo como base del análisis pues contiene las constantes y las excepciones de los recursos coloquiales que Lavín Cerda utiliza en *Neuropoemas*, como se verá a continuación:

Lo que pasa es que la banda está borracha, está  
borracha,  
y este país, Santiago, se va poniendo cada vez  
más puta,  
cada vez más cola

(32)

Iniciar el poema con *lo que pasa es* permite introducir una explicación a la situación social de la época por medio de una locución popular e imponer el tono oral de todo el texto, que se acentúa con términos como *banda, puta, cola*. El DRAE en línea afirma que *banda* se refiere a un grupo de personas con un mismo fin –como los malhechores y los músicos–. En este caso, Lavín Cerda retoma el coro de una canción mexicana titulada «La banda está borracha», de Mike Laure (1937-2000), en la que se cuenta la anécdota de un grupo musical que ameniza una fiesta pero lo hace desafinadamente porque los músicos están ebrios<sup>20</sup>. Hay que mencionar que el recurso intertextual anuncia un mecanismo que el poeta empleará con mayor énfasis a partir del siguiente poemario, *Cambiar de religión* (1967). Aquí, en *Neuropoemas*, únicamente hay dos versos con estas características: el ya mencionado coro, y una cita textual del biólogo evolutivo y genetista John Burdon Sanderson Haldane (1892-1964): “*lo que no ha existido existirá*” (5), por lo que ya se vislumbra el interés por retomar objetos verbales específicos para incorporarlos como parte de su corpus poético.

A partir de esta canción popular, el poeta transfiere el sentido del conjunto que está desentonando en la fiesta para adjudicárselo a los chilenos que están estropeando la armonía del país, ya sean los políticos –los que marcan el ritmo socioeconómico–, ya sean los chilenos desinteresados por los movimientos juveniles –el «peso de la noche»–, o bien porque aquellos otros que sufren adicción al alcohol<sup>21</sup>. La canción alegre introduce,

---

<sup>20</sup> El músico Mike Laure es reconocido por fusionar sonidos del rock and roll con ritmos caribeños y sudamericanos, como la salsa y la cumbia, además de letras humorísticas y alegres. A ese nuevo género se le llamó tropical y vivió su auge a partir de los años sesenta y hasta mediados de los años setenta. Sobre la fusión de géneros latinoamericanos como seña de identidad, véase Darío Blanco Arboleda: “La música de la costa atlántica colombiana (transculturalidad e identidades en México y Latinoamérica)” en *Revista Colombiana de Antropología* (enero-diciembre 2005) 41, consultado en la página: <http://ref.scielo.org/t66byn> [11 de abril de 2015]

<sup>21</sup> El alcoholismo representa uno de los principales problemas de salud históricos de Chile. Las cifras indican que en 1958 la tasa de alcoholismo era de 12,8%, es decir, 1 de cada 10 habitantes sufría ingestiones excesivas de alcohol. A pesar de los esfuerzos gubernamentales por reducir la incidencia, en 2010 la OMS calificó a Chile como el país latinoamericano con mayor consumo de alcohol: 9,2 litros per cápita anualmente, en comparación con los 6,2 litros de media mundial. Ambas estadísticas se pueden contrastar en las páginas:

paradójicamente, problemáticas sociales, y lo que parecía ser un texto divertido deviene una crítica amarga e incisiva al Chile de los sesenta, de ahí que el país se transforme en *puta y cola*, en ambos casos, la connotación sexual implica una trasgresión a la intimidad y crea la imagen de una penetración del capitalismo a la tradición chilena, que cede por dinero. Llama la atención también la ruptura entre la concordancia de género del sustantivo, *este país*, y su adjetivación, *puta*, común en el habla coloquial de Latinoamérica, sobre todo en los sobrenombres entre varones, como una forma de feminizar al hombre y, así, insultarlo<sup>22</sup>.

Así como en el caso anterior, donde se califica de *puta* al país por permitir cambiar recursos naturales por dinero –a lo largo del libro se prefiere el vocablo *plata* (x3), propio del lenguaje coloquial sudamericano–, hay dos groserías más para ejercer crítica a este estatus. En la primera de ellas se califica de *pelotudo* (33) a un periodista que pidió *a USA armas para defender la soberanía* (33). El DRAE en línea define *pelotudo* como una persona que tiene pocas luces y es propio de Chile, Argentina y Uruguay. Una vez establecido el adjetivo, se añade el enunciado que justifica esa calificación, pues reúne en una oración la ayuda internacional con el concepto *soberanía*, que implica precisamente una autosuficiencia en la gestión nacional. La segunda palabrota aparece al final del poema, en donde se reitera la imagen de ceder por dinero:

qué emputecido, nene, el aire  
que vas a tener que respirar, mal que nos pese.  
(36)

---

<http://epi.minsal.cl/epi/html/elvigia/vigia19/VIGIA1906.pdf> [6 de mayo de 2014] y [http://www.who.int/substance\\_abuse/publications/global\\_alcohol\\_report/msb\\_gsr\\_2014\\_2.pdf?ua=1](http://www.who.int/substance_abuse/publications/global_alcohol_report/msb_gsr_2014_2.pdf?ua=1) [6 de mayo de 2014]

<sup>22</sup> Lingüísticamente, este es uno de los rasgos que delatan el machismo predominante en los países latinoamericanos, donde lo femenino se utiliza para rebajar la condición de una persona. Cfr. María Elena González: “Los apodos en el léxico del adolescente Venezolano” en *Letras* (diciembre 2010) 83, pp. 133-174. Se puede descargar en la página: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4348875> [2 de febrero de 2015]

En este par de versos, se hallan tres elementos coloquiales: *emputecido*, *nene*, *mal que nos pese*. Aquí, *nene* es una forma coloquial de llamar a un bebé, a un recién nacido –el hijo del poeta a punto de nacer–. El DRAE en línea define el verbo «emputecer» (cuyo participio es *emputecido*) como obligar a alguien a tener relaciones sexuales a cambio de dinero. El *aire* (el contexto social) que el hijo va a respirar estará prostituido, es decir, privatizado, por lo que tendrá que pagar por vivir, pues el capitalismo se ha adueñado de los productos y las ideas, como se lee antes en el mismo texto: *la Coca Cola del / presente siglo / se tragó de un sólo mordisco de botella / a la Revolución de la Independencia* (33). Si el libro anterior, *Nuestro mundo*, la referencia a la economía estadounidense se hacía mediante términos genéricos –las patatas fritas–, aquí, en *Neuropoemas*, se centraliza el concepto en el nombre de la marca comercial –*Coca Cola*–, que aparece ya como símbolo del capitalismo. Además de lo anterior, por un lado, la compañía de refrescos ha usurpado el rojo de los socialistas para convertirlo en un elemento semiótico del consumismo, y, por otro, se ha adueñado de la terminología de la utopía: libertad, felicidad, placer, universalidad<sup>23</sup>.

El poema concluye con un lugar común: *mal que nos pese*, que, de acuerdo con el DRAE en línea, significa hacer fuerza en el ánimo ante un motivo. En cierto modo, el sujeto lírico percibe que la lucha social, en términos reales, no ha triunfado, hay invasión de productos y marcas, así como un proceso de privatización de sectores públicos. Como este sintagma popular, *Neuropoemas* presenta frases recurrentes del habla cotidiana, como *al fin y al cabo* (5), *menos mal* (6), *dos por tres* (33), *así es la vida* (35), *rascarse con sus propias uñas* (35), enunciados tomados del idioma de la calle para asumir una

---

<sup>23</sup> Como explica Apple, el acto de libertad kantiano –libertad ejercida por una acción sin una consecuencia beneficiosa en la praxis– se ve delimitada y afectada por el contexto social: “el hecho de que alguien sea un/a militante político/a no garantiza que esté libre de las dinámicas diferenciales de poder”, es decir, la ideología se ve subordinada al entorno social, de modo que en el campo de las ideas se puede estar en contra de un modelo económico, pero en términos reales se está inmerso en la economía que critica. En Michael W. Apple: “Comiendo papas fritas baratas” en *Reflexiones pedagógicas* (agosto 2003) 20, pp. 47-55.



resignación ante eventos adversos, como el último ejemplo, que denota la obligación de hacer frente a un problema en solitario, sin ayuda de nadie. La única excepción entre estos lugares comunes es *dos por tres*, que se refiere a hacer las cosas de prisa, de inmediato, rápidamente y que, en este caso, remite a la velocidad con la que viven las ciudades.

Por otro lado, hay coloquialismos propios del habla regional de Chile que permiten emparentar el discurso poético con el habla de la clase media, mayormente conformada por gente proveniente del campo que se enfrenta a la modernidad con ingenuidad y, para sobrevivir, desarrolla una especie de picaresca. Más adelante, en el apartado del humor libre se ahonda más en el fenómeno, por ahora baste mencionar que estos coloquialismos funcionan como un enfrentamiento ideológico de dos mundos contrapuestos: el lenguaje proletario en un contexto cultural. El poeta pone al sujeto lírico, desde luego, en el registro de la clase media para pronunciar estos coloquialismos y regionalismos, explicados en el siguiente recuadro con base en el DRAE en línea (salvo donde se indica otra fuente):

<b>Coloquialismo / Regionalismo</b>	<b>Sentido y explicación</b>
<i>Se quedan en el pellejo</i> (5)	Forma coloquial de referirse a la superficie de las cosas a través de una metáfora: el pellejo –la piel– es la primera aproximación a una cosa.
<i>Es frito</i> (5)	Si bien el DRAE relaciona «frito» con el verbo «estar» –estar frito– como forma en América para referirse a un asunto complicado, es muy probable que Lavín Cerda recurra a una forma incluso más popular o a una pronunciación inadecuada de los rotos chilenos. O, incluso, sea un modo de evidenciar un empleo traducido por algún angloparlante (el verbo <i>to be</i> , en inglés, sirve para «ser» y «estar» del español). Si este fuera el caso, la propuesta sería leer el enunciado con acento extranjero, lo cual sería un juego idiomático para incluir la oralidad en el poema.

<p><i>Siúticos</i> (14)</p>	<p>El siútico es la persona que presume de elegancia e imita a las clases altas de la sociedad en sus costumbres. El <i>Dictionary of Chilean Slang</i>, añade que el término proviene del inglés <i>suit</i>, traje, ya que así llegaban los burgueses del siglo XIX y XX desde Europa con ideas de refinamiento social<sup>24</sup>.</p>
<p><i>Tranco de burro</i> (18)</p>	<p>En Chile, el tranco se usa como una analogía entre el paso de las caballerías y el de las personas: a paso largo. Aquí, Lavín Cerda lo relaciona con la velocidad de los autobuses. Sobrepone el transporte moderno con el antiguo, como una denuncia del mundo que se pierde y el mundo que se impone (y su ineficacia, o lentitud, en todo caso).</p>
<p><i>La que quiere celeste que se acueste</i> (21)</p>	<p>A diferencia de otros países hispanohablantes, los chilenos llaman «celeste» al color que el DRAE en línea registra como «azul celeste». Lavín Cerda juega con el refrán popular: «el que quiera azul celeste, que le cueste», es decir, que todo en la vida requiere esfuerzo. Este texto, por su matiz irónico, se convirtió en el “Plagio XVII” de Efraín Huerta<sup>25</sup>.</p>
<p><i>Tandeo</i> (38)</p>	<p>El DRAE en línea recoge la entrada y la define como la distribución del agua de riego de forma alternada. Sin embargo, en Chile este vocablo se refiere al juego, a la broma, al aspecto lúdico y la chabacanería, similar al término ibérico «cachondeo»<sup>26</sup>.</p>

<sup>24</sup> Emilio Rivano Fischer: *Dictionary of Chilean Slang: your key to chilean language and culture*, Bloomington-Indiana, Author House, 2010.

<sup>25</sup> El texto dice: “La que / Quiera / Azul / Celeste / Que / Se / Acueste”, en Efraín Huerta: *Los eróticos y otros poemas*, México, Joaquín Mortiz, 1974, p. 124. Nuestro poeta aclara, al respecto, que “en el habla de Chile sólo existe el color celeste, y no el azul celeste”, y que el propio Huerta habría de comentar en múltiples ocasiones que estos textos lavinianos así como los artefactos de Nicanor Parra representaron el punto de partida de sus poemínimos –textos breves, como el citado, en donde se dan giros poéticos a lugares comunes coloquiales–, en Hernán Lavín Cerda: *Las noches del calígrafo*, México, Conaculta, 2002, p. 156.

<sup>26</sup> Emilio Rivano Fischer: *Dictionary... op. cit.*

<p><i>Puro Chile</i> (35)</p>	<p>Aquí se aplica un recurso idiomático jugando con un verso del Himno Nacional de Chile: “Puro, Chile, es tu cielo azulado” se canta, pero, por repetición y debido a la oralidad, se desvanece el vocativo y el adjetivo se une al nombre del país para modificarlo –y lo hace en función adverbial, como sinónimo de «solamente», «totalmente»–. En el habla cotidiana, se emplea como una forma irónica para describir las prácticas inadecuadas de la sociedad<sup>27</sup>.</p>
<p><i>Ella le pone el gorro a él</i> (35)</p>	<p>Esta expresión, que no recoge el DRAE en línea, significa ser infiel y equivale a «poner los cuernos». No existe una explicación fiable acerca del origen de la expresión pero, al parecer, representa una transferencia de significado de la cornamenta a un objeto contemporáneo que se lleva en la cabeza, visible para toda la sociedad<sup>28</sup>. Nótese, también, el énfasis o duplicación de elementos del complemento indirecto: <i>le</i> y <i>a él</i>, uso preponderante en la oralidad.</p>

<sup>27</sup> El Himno de Chile ha pasado por varias etapas: el primero se compuso en 1820 con letra del poeta Bernardo Vera y Pintado (1780-1827) y música de Manuel Robles (1780-1837). Sin embargo, en 1828 se decidió modificar la melodía y se encargó a Ramón Carnicer i Batlle (1789-1855) hacer las adecuaciones necesarias. En 1847, tras la restauración de relaciones entre Chile y España después de los enfrentamientos por la independencia, se solicitó cambiar algunas estrofas que resultaban agresivas para los españoles, por lo que el poeta Eusebio Lillo Robles (1826-1910) reescribió el Himno. La letra completa se puede consultar en el sitio oficial de la Universidad de Chile: <http://www.uchile.cl/portal/presentacion/la-u-y-chile/acerca-de-chile/8141/himno-nacional> [12 de diciembre de 2014] Por otra parte, el sintagma «Puro Chile» se ha usado como forma verbal para explicar las características negativas de la sociedad sudamericana, incluso un periódico de perfil humorístico e irreverente se llamó así, *Puro Chile* (circuló entre 1970 y 1973, es decir, durante el periodo presidencial de Allende). Cfr. Hernán Uribe: “Prensa y periodismo político en los años 1960/70”, consultado en:

[http://www.archivochile.com/Medios\\_de\\_Comunicacion/html/text\\_gen/comutextgen0003.pdf](http://www.archivochile.com/Medios_de_Comunicacion/html/text_gen/comutextgen0003.pdf) [5 de febrero de 2015]

<sup>28</sup> Emilio Rivano Fischer: *Dictionary... op. cit.*

## 5.2.- La crítica desde el humor libre

Lavín Cerda suele usar el concepto «humor libre» como una forma de acometer el acto de crítica sin restricciones temáticas, en tanto que nace de la emancipación del lenguaje de la autocensura que, en un discurso, regula lo correcto, adecuado y debido. Mientras rememora el fenómeno de la literatura de los años sesenta, nuestro poeta se refiere a este tipo de humor así:

Cuando todas las potencialidades del ser humano están reprimidas por la razón censora con su concepto de la “belleza oficial”, aparece el humor libre, callejero, infantilmente agudo, sin sentido aparente (más allá del sentido rutinario), ese humor más negro que la leche del amanecer, prelógico y postlógico: un humor descalabrante, lírico, hiperlírico y antilírico, de parodia y autoparodia, sumergido en la verba popular del soliloquio y el coloquio, un humor subterráneo, marginal y culto, iluminado por el amor sin límites, aunque a veces cruel, piadoso y despiadado por la nostalgia de lo que pudimos haber sido [...] Poética de la mutabilidad inagotable, juego subversivo, sorpresa casi infinita y descalabro en los abismos de una cultura que ha privilegiado el arte del sufrimiento sadomasoquista y menos lúcido<sup>29</sup>.

En esta definición que da el propio poeta, hay tres características que conviene destacar sobre el humor libre, pues habrán de conformar finalmente la poética laviniana, son elementos que aparecerán a lo largo de toda su obra: el espíritu infantilmente agudo, la convivencia de lo marginal con lo culto y el juego como medida contra el sufrimiento

---

<sup>29</sup> Hernán Lavín Cerda: *Las noches... op. cit.* p. 239. Este tipo de humor tiene su origen en escritores hispanoamericanos de principios del siglo XX, algunos de ellos ligados a las vanguardias históricas –como Gómez de la Serna, Huidobro– y otros no tanto, como Macedonio Fernández, en quienes los jóvenes vanguardistas argentinos, entre ellos Borges, encontraron al “precursor del criollismo, de la antirretórica (neo-retórica) ultraísta, del paladeo de la metáfora, de la paradoja metafísica”, según Emir Rodríguez Monegal citado en Macedonio Fernández: *Museo de la novela eterna*, edición crítica de Ana María Camblong y Adolfo de Obieta, ALLCA XX-Université Paris X, 1993, p. 383. Sin embargo, el humor libre laviniano está más cerca de la metaironía que de la ironía propia de las vanguardias históricas, pues “la metaironía nos revela interdependencia entre lo que llamamos ‘superior’ y lo que llamamos ‘inferior’ y nos obliga a suspender el juicio”, Octavio Paz: *La casa de la presencia. Poesía e historia. Obras completas I*, México, FCE, 1994, p. 429. Es decir, Lavín Cerda, además de anular las categorías jerárquicas de alta y baja cultura, instala un signo de interrogación ante toda aseveración para suspender el juicio, así relativiza el tono dogmático y absoluto, y consigue entablar un diálogo consigo mismo para evitar la unidireccionalidad del discurso poético.

sadomasoquista de la cultura. En principio, cabe recordar que una de las características de la poética global de Lavín Cerda es el verbo prelógico, aquel que surge desde el pensamiento simbólico (que entiende imágenes concretas) y que es previo al desarrollo del pensamiento racional (que conceptualiza y abstrae). Y es justamente con ese verbo, el previo a las clasificaciones, con el que hablan los niños, los enfermos mentales y los llamados «locos sagrados», por lo que son capaces de nombrar el mundo desde estructuras que desafían la lógica desde un sentido común que oscila entre lo sencillo y lo genial<sup>30</sup>.

En segundo término, el hecho de unir lo culto y lo popular es un rasgo del humor intelectual que tiene su origen en las vanguardias históricas pero que se afianza como discurso literario en los años sesenta debido a los movimientos sociales que buscaban entablar realmente un diálogo con el sustrato popular y, como ya se explicó en otro momento, hablar «desde» esa clase, desde ese registro, no solo «sobre» ese entorno (*vid.* nota 33 del capítulo 1). Esto significa cambiar la postura del poeta: instalarse en su

---

<sup>30</sup> Este modelo de humor basado en lo infantil que pone en perspectiva y cuestiona las tradiciones de los adultos encontró gran aceptación en las clases populares a través de las historietas (también llamadas dibujos animados, cómics, tiras cómicas, tebeos). En Sudamérica, en especial, hubo dos que gozaron de amplia difusión: *Mafalda* y *Condorito*, tiras cómicas con las que el poeta tuvo contacto en estos años. La primera, de origen argentino y con la que existe mayor afinidad con la obra laviniana, fue creada por Quino (Joaquín Salvador Lavado Tejón, 1932). Originalmente se imprimió de 1964 a 1973 y se popularizó en el ámbito hispánico por su humor libre: la ironía que parte de una supuesta ingenuidad, representada por una niña de seis años que evidencia el estado social de América Latina (hay que recordar que etimológicamente «ironía» viene del griego *eironeia*, y este de *ieron*, «simulador», «que finge no saber algo»). Por su parte, *Condorito* es una historieta chilena creada por Pepo (René Ríos, 1911-2000), que se publica desde 1949 (hasta nuestros días) y surgió como una respuesta a los superhéroes que llegaban desde Estados Unidos. Condorito es un hombre-cóndor que representa al roto chileno, es decir, un campesino que debe lidiar con la modernidad y que se vuelve pobre al llegar a la ciudad. En cierto sentido, es un antihéroe al modo de los pícaros, cuyo mayor logro es estafar para comer un par de días. Esta imagen del roto cambia de nombre según qué país, pero su configuración es constante en la representación del (anti)héroe latinoamericano: una víctima de la invasión de esquemas ajenos que le obligan a desarrollar talentos para subsistir y, en esa ignorancia o no saber estar en un nuevo entorno, en el que se ubica en la marginalidad, crea conflictos de identidad a través del humor. Es, como se ha dicho, un heredero del pícaro español. Consúltese Roger Bartra: *La jaula de la melancolía*, México, De Bolsillo, 1987. Por otra parte, la masificación de la televisión y del cine como principales medios de entretenimiento –es decir, por medio de la imagen, de lo visual– permitió promover el modelo del capitalismo como el camino para alcanzar el «sueño americano» a través de los héroes y superhéroes de Hollywood. Como medida contra el discurso de los héroes estadounidenses en América Latina, los artistas retomaron esos esquemas para parodiarlos y, con esas mismas estructuras, ejercer la crítica social, cultural y política. El término *american dream* lo acuñó el historiador James Truslow Adams (1878-1949) en 1931 en su libro *The Epic of America*, pronto el concepto se popularizó y sirvió para designar el espíritu de Estados Unidos como tierra de igualdad de oportunidades y progreso. *Cfr.* Alan Nevis: *James Truslow Adams: Historian of The American Dream*, University of Illinois Press, 1968.

realidad –en términos sociopolíticos– y desde ahí acometer la crítica, con la voz de todos los días, el de la gente común, con giros idiomáticos creativos pero no afectados.

En cuanto a este espíritu llevado al humor, es curioso que Lavín Cerda, cuando es preguntado sobre el libro *Visita de Woody Allen a Venecia* (2009)<sup>31</sup>, recuerde de inmediato la aparición de *Neuropoemas* y mencione la empatía que sintió al descubrir, ya en México, el cine del estadounidense, pues fue como descubrir su *alter ego*, precisamente por la visión del humor que hace crítica de la realidad social desde la cultura y viceversa, con lo que se establece un diálogo entre los dos discursos, el culto y el popular, y con las implicaciones que esto conlleva: el uso de la información científica para explicar fenómenos intrascendentes de la vida cotidiana o la imaginación para mezclar eventos fantásticos en espacios comunes, como lo haría un niño, con (aparente) ingenuidad. Woody Allen terminaría por consolidar la imagen del intelectual marginado (encarnando el sentimiento de los jóvenes de los años sesenta ante el progreso del capitalismo en el que la producción se privilegia por encima del conocimiento) y Lavín Cerda, por su parte, convertirá lo marginal en el límite desde el cual escribirá desde entonces, una zona en constante cambio por su capacidad de estrechar campos de diferente naturaleza, ya no desde la escuela surrealista sino desde la supuesta ingenuidad del relegado<sup>32</sup>.

La tercera característica del humor libre, el aspecto lúdico como medida para superar el discurso de sufrimiento sadomasoquista, tiene que ver con la crítica al discurso cultural con la carga heredada de las religiones judeocristianas, principalmente el

---

<sup>31</sup> Véase Francisco Véjar: “Entrevista a Hernán...” *loc. cit.*

<sup>32</sup> Sobre el fenómeno del intelectual marginado (también llamado *nerd*) y cómo constituyó el eje de la creación del personaje de Woody Allen, revítese Eric Lax: *Conversations with Woody Allen*, New York, Alfred Knopf, 2007. Como dato curioso de esta coincidencia, cabe decir que la primera película en la que Allen participó como guionista fue *What's up, Tiger Lily?* (*Lily la Tigresa*), justamente en 1966. En dicha película, Allen retoma una película japonesa y, con base en las imágenes, modifica el guion, de modo que se superpone un discurso verbal diferente al propio de la acción de los personajes, en una especie de intertextualidad o rotación de signos a la que también recurrirá nuestro poeta: el diálogo de dos tradiciones diferentes que, al enfrentarse, generan el carnaval de sentido que caracterizará su poética.

catolicismo, que fomenta la culpa ante el placer y censura el gozo carnal. De ahí que Lavín Cerda se incline, en el plano formal, por la sensualidad del barroco (una forma de plantar cara a la prohibición del cuerpo) y, en el plano del contenido, insiste en la profanación y en la desmitificación de los discursos que más influyen moralmente en la conducta de la sociedad: es decir, no solo la religión, sino también el amor y el progreso. Por ello, y una vez comprendida la esencia del humor libre, para analizar cómo se ejerce la crítica en *Neuropoemas*, se ha decidido partir de estos tres grandes temas.

Antes de iniciar el estudio del modo como Lavín Cerda desmonta y actualiza los tres discursos mencionados, conviene mencionar que un ejemplo de este tipo de humor para el escritor chileno es Vicente Huidobro, de quien elogia su rapidez mental, su capacidad de fabulación, su habilidad imaginativa, y de quien recuerda “uno de sus últimos toques de humor libre: fue cuando convocó a los periodistas para mostrarles el teléfono de Adolf Hitler”<sup>33</sup>. Parte de esta anécdota se relata en el poema “Vicente Huidobro, una tarde, en el registro de una propiedad intelectual” (22), donde se puede leer: *él aún conservaba el teléfono / de Hitler* (22). Para Lavín Cerda, entonces, el humor libre se manifiesta cuando se da una respuesta imaginativa a un fenómeno inexplicable o cuando se plantean interpretaciones alternativas a formas hasta entonces unívocas de comprender la realidad. De este modo, a partir del espíritu lúdico y crítico, se propone ver la realidad desde otra perspectiva y, así, poner en tela de juicio –relativizar– las

---

<sup>33</sup> Hernán Lavín Cerda: *Las noches... op. cit.* p 57. Si bien nuestro poeta no precisa la fecha en que aconteció esta declaración a los medios, es posible afirmar que el evento ocurrió a finales de 1945 y principios de 1946, pues en un par de cartas al pintor Luis Vargas Rosas (1897-1977), Huidobro le cuenta que se ha robado el teléfono de Hitler (17 de mayo de 1945) y le anuncia su vuelta a Santiago (2 de septiembre de 1945). Asimismo, le pide que escriba un artículo con esas notas para el periódico *El Siglo*, por lo que se deduce que el pintor pudo ser el enlace para convocar una rueda de prensa. Cfr. Vicente Huidobro y María Luisa Fernández: *Epistolario 1924-1945*, Selección, prólogo y notas Pedro Pablo Zegers y Thomas Harris, Santiago de Chile, LOM, 1997, pp. 39-51.

verdades absolutas, no desde una crítica que se asume como un nuevo absoluto sino “como un instrumento para desenmascarar falsos absolutos”<sup>34</sup>.

### 5.2.1.- La profanación de la religión

*Neuropoemas*, como se ha dicho, inaugura el registro poético del humor libre y uno de los temas en el que Lavín Cerda siempre pondrá el dedo en la llaga es la religión católica, esto a pesar de (o debido a) haber tenido una formación cristiana en el Liceo San Agustín<sup>35</sup>. Con motivo de la presentación de *La sonrisa de Dios* (2008), el poeta afirmó que Dios aparece como uno de sus personajes centrales solamente “como un vehículo para reflexionar sobre la existencia, para tocar tanto el corazón como la mente de los lectores”<sup>36</sup>, esto es, recurre a uno de los discursos centrales de la moral y la ética para, a partir de él, cuestionar tradiciones, herencias y creencias, no porque el poeta las considere

---

<sup>34</sup> Roberto Hozven: *Octavio Paz. Viajero del presente. Otra vuelta*, Santiago de Chile, FCE, 2014, pp. 29-34. En esta misma idea radica también la incorporación de las teorías de la conspiración, como una forma de explicar un fenómeno mediante un tipo de pensamiento disociado, mágico, extravagante, en consecuencia, lúdico y humorístico.

<sup>35</sup> Tras el exilio su madre pudo enviarle periódicamente algunos libros, pero la gran parte, por petición propia, fue donada al mismo Liceo. La institución le ofreció también una educación sólida en el aspecto cultural, sobre todo por parte del padre Alfonso Escudero, quien lo motivó a escribir en la revista escolar (cuando nuestro autor tenía entre doce y quince años) y después intercedió para que pudiera escribir en el periódico *La Nación*. Él lo orientó en la lectura de los poetas hispanoamericanos y, debido a su actitud irreverente –del sacerdote–, terminó por llevar a Lavín Cerda a entender la literatura como un espacio de creación sin límites. Al respecto, revítese el artículo de Hernán Lavín Cerda: “El Padre Alfonso Escudero vivirá siempre en nuestra memoria”, publicado en la página: <http://letras.s5.com/hlav161214.html> [18 de abril de 2012]

<sup>36</sup> En la misma entrevista, el poeta chileno afirma que le gusta cuando le llaman profanador, si el concepto es “entendido como un provocador que ayuda al despertar, a la toma de conciencia, sin olvidar nunca el humor, éste es vital”, en Virginia Bautista: “Sería un título nobiliario ser llamado provocador. Entrevista a Hernán Lavín Cerda” en el periódico *El Excelsior*, 23 de marzo de 2008. Se puede consultar en la página: <http://www.letras.s5.com/hlc040508.html> [14 de mayo de 2012]



dañinas para el bien común, sino sencillamente para tensionar verdades hasta ese momento poco cuestionadas. En un artículo sobre poetas del 60, José Miguel Ibáñez Langlois se refiere a este libro y destaca como un mérito y un acierto literario el humor a partir de la base religiosa:

La vocación nata de Lavín me parece la de profanador, obligado a ejercitar una ironía expiatoria sobre la reviviscencia continua de un antecedente bíblico y religioso casi obsesivo. Allí está el núcleo poético de este libro: en la liberación, por la ironía, de una vivencia de lo sacro; en la necesidad de bromear sobre los ángeles, Cristo, los profetas<sup>37</sup>.

Lavín Cerda acomete la crítica al discurso religioso desde tres puntos de vista: a) por la censura o la reprobación del placer corporal como expresión del amor que la misma religión promueve, b) por la credulidad absoluta que la iglesia como institución fomenta a través de sentencias que pronuncia como verdades absolutas y c) por la falta de actualización que mantiene al discurso religioso en un plano retrógrado o anacrónico con respecto a la sociedad. En este sentido, el poeta chileno pretende incorporar a la iglesia al flujo del discurso histórico-científico y, al sacarlo del plano mítico-mágico, poner en perspectiva la veracidad de sus aseveraciones, es decir, nuestro poeta lleva a cabo la propuesta de Parra: relativizar dogmas, fanatismos, y poner en tela de juicio cualquier evento cotidiano. O, como afirma Ibáñez Langlois, trata de liberarse a través de la ironía del discurso abrumador de lo sagrado en términos católicos.

En cuanto a la crítica a la censura del cuerpo, *Neuropoemas* presenta dos textos en los que se expresa la contradicción entre la manifestación del amor y su prohibición al erotismo y la sensualidad. En el primero de ellos, “Poema para que los ángeles le pongan

---

<sup>37</sup> José Miguel Ibáñez Langlois: “Tres poetas jóvenes” en el periódico *El Mercurio*, 11 de junio de 1967. Se pude consultar en la página: [http://www.sicpoesiachilena.cl/docs/critica\\_detalle.php?critica\\_id=2282](http://www.sicpoesiachilena.cl/docs/critica_detalle.php?critica_id=2282) [16 de junio de 2014]

título” (13-14), el sujeto lírico, para comenzar a alabar las piernas de su amada, se pregunta:

¿Cómo serán las piernas de las mujeres de los  
    ángeles?  
Lo que no acepto son las piernas demasiado  
    religiosas.  
Si tú tuvieras piernas con olor a sacristía...

Me gustan tus piernas  
porque no tienen nada que ver con lo celeste.  
  (13)

Lavín Cerda retoma un lugar común de la cultura, la famosa discusión bizantina sobre el sexo de los ángeles, y la aplica como pregunta sobre cómo hacen el amor o se relacionan sexualmente los ángeles para expresar su amor. Si los ángeles son emisarios del amor –la representación gráfica de Cupido es un querubín–, el poeta se cuestiona de qué se enamoran o cómo serán sus mujeres y, de inmediato, expone la distancia que existe entre el amor sensual y el amor religioso, por lo que concluye que le gustan las piernas de su amada *porque no tienen nada que ver con lo celeste*, es decir, son terrestres, son tangibles, no abstractas, con lo que se destaca la parte sensual por encima de lo racional y lo abstracto. El poema se cierra con unos versos que trasgreden doblemente la tradición de las relaciones amorosas:

–A su mujer la vieron muy entusiasmada  
con un amigo suyo, hace un rato, en las puertas  
del cielo.  
  (14)

A través de la voz de un ángel se sugiere que la amada ha seducido a San Pedro y eso, como el sujeto lírico anunció previamente, es cuando sus piernas *más y más me gustan* (14). Además de que se entabla un diálogo con un poema de *Nuestro mundo –a mí me da Pedro las llaves* (54)–, se propone, por un lado, que los apóstoles también fueron (o son, como sugiere este texto) humanos, con deseos e instintos, capaces de enamorarse y, por otro, se desafía la idea de propiedad privada incluso en las relaciones personales, pues el yo, en vez de sentirse celoso, disfruta que su amada sea tan hermosa como para seducir a un miembro del cielo católico.

El otro poema que manifiesta una crítica a la visión del alma según el catolicismo es “Noche de amor” (15), en el que, después de que los amantes se desnudan, el sujeto lírico plantea el verso final: *Me preguntó dónde quedaba el alma* (15). El título anuncia el encuentro sexual de los amantes y el cierre evidencia que, en la terminología católica, el alma quedaría excluida cuando solo hay cuerpos desnudos y ante la inminente consumación del amor. Es claro que Lavín Cerda comulga más con la idea barroca de que es posible acceder a lo divino a través de lo sensual, noción propia del mundo musulmán y las filosofías orientales, en donde el cuerpo es el camino de la espiritualidad<sup>38</sup>. Esta idea llegó a los países occidentales a través de los grupos ambientalistas, como los *hippies*, que, como se vio en el primer capítulo, defendían el amor libre y el cuidado de la naturaleza como una forma de contraponerse al discurso bélico –de ahí la proclama «haz el amor, no la guerra», popularizada en los años sesenta–.

---

<sup>38</sup> En la tradición católica, Ignacio de Loyola se permitió afirmar que no solo por el contenido de las palabras se puede llegar a Dios, sino que, sobre todo, él transmite su amor por medio de las emociones, con lo cual se ubicaba a favor de lo sensual, de la forma, del erotismo. El islam promueve esta misma idea: el placer sexual como una forma de felicidad que la deidad ofrece a los justos y es la vía por la cual se alcanza la iluminación, el contacto con el espíritu unitario de Alá. Para adentrarse más en este aspecto, consúltese Heller Erdmute y Mosbahi Hassouna: *Tras los velos del Islam: erotismo y sexualidad en la cultura árabe*, Barcelona, Herder, 2010. Vid. nota 71 del capítulo 1 sobre la idea del amor único: pasión y erotismo.

Para abordar la crítica a la parte dogmática del discurso católico, Lavín Cerda conforma un tríptico de poemas en los que emparenta lo religioso con otros discursos contemporáneos que incurren en el mismo procedimiento de postular afirmaciones sin sustento histórico-científico y que, al hacerlo, fomentan el fanatismo o la credulidad sin cuestionamientos. El primer poema de esta serie propone una lectura diferente a la figura de Jesucristo:

Cristo huía no se sabe por qué  
y se refugiaba entre los esenios, en las cercanías  
del lago  
Tiberíades, y allí permanecía oculto casi por  
veinte años.  
Entretanto sus hermanos lo buscaban con ansiedad  
a bordo de platillos voladores  
por toda la Tierra

(9)

En este poema, aparece la figura de Cristo durante el tiempo del que no da cuenta la Biblia (*no se sabe por qué*), Lavín Cerda utiliza el sintagma *permanecía oculto* como explicación a la ausencia de historia de la infancia-adolescencia de Jesús. Con la idea del escondite, el poema ahonda en el misterio únicamente para desmitificarlo después: sus hermanos lo buscaban *a bordo de platillos voladores*. De este modo, el poeta chileno inserta en el texto dos de los temas en boga durante los años sesenta: los avistamientos de ovnis y las teorías conspirativas. Estos discursos comparten con la religión, en cuanto a discurso, la postulación de sospechas como verdades sin sustento<sup>39</sup>. Si Cristo no tiene un

---

<sup>39</sup> Por un lado, el concepto *conspiracy theory* se usó de forma neutral cuando había intereses ocultos en una relación, sin embargo, empezó a emplearse con un matiz peyorativo a partir de la década de los años sesenta, sobre todo con un sesgo paranoide “que ve la influencia de algún maligno agente secreto en cualquier evento inexplicable”, en John Ayto: *Twentieth century words*, Oxford University Press, 1999, p. 18. (Traducción propia.) Por otra parte, desde el caso Roswell en 1947, cuando una supuesta nave extraterrestre cayó en ese condado, y los misterios del Área 51, una zona militar restringida, se fueron generando rumores que relacionaban las maniobras militares con experimentos extraterrestres. Los avistamientos aumentaron durante la década de los años sesenta y se han documentado como ejercicios de prueba de aeronaves

fundamento histórico, entonces se busca una aclaración por medio de otros fenómenos, igualmente inexplicables, por lo cual se lo ubica como un extraterrestre que *huía* sin razón aparente. El poema se cierra con versos que intentan explicar la naturaleza de estos eventos:

Nuestra Tierra en aquel tiempo era visitada por  
naves  
y seres que creíamos divinos, y que al regresar  
ahora  
después de miles de años, nos asustan  
tanto o más que en el primer día.  
(10)

Por un lado, se trata de explicar un evento infame o indemostrable con otro de la misma naturaleza y, así, relacionarlos para crear una especie de verdad histórica provocadora para ambos discursos: la imagen de un Cristo extraterrestre, un extraterrestre que es profeta religioso y cuyo discurso pareciera extraterrenal porque la iglesia católica, como institución, no actúa conforme a sus enseñanzas, se restringe a lo material de este planeta. Por otra parte, se plantea el miedo como el motivo de la fe y las creencias, más que la convicción o el conocimiento. Por lo anterior, en el segundo poema de la serie, Lavín Cerda critica la falta de cuestionamiento hacia ciertas verdades y tradiciones heredadas:

Si los dioses se quedaran en silencio,  
tú no tendrías a quien recurrir. Tú has creído  
siempre en ellos,  
especialmente en lo que piensan, en lo que dicen.  
Tú crees en ellos con absoluta tranquilidad, como  
crees en la luz de mercurio,  
en la luz de los automóviles  
y la Luna,  
en la luminosidad de los platillos voladores

---

antirradar que se preparaban ante una eventual guerra nuclear. Los archivos desclasificados de la CIA al respecto se pueden consultar en la página de The George Washington University:  
<http://www2.gwu.edu/~nsarchiv/NSAEBB/NSAEBB434> [14 de noviembre de 2013]

(11)

Una vez más, aparecen en el mismo nivel los ovnis –*platillos voladores*– y la religión –*dioses*– para criticar la dependencia de discursos poco fiables desde el aspecto científico. Escrito en segunda persona, el poema va enumerando la manera como se cree en cosas que no se pueden demostrar, como el pensamiento y la voz de los dioses, con *absoluta tranquilidad* del mismo modo en que cree en las cosas comprobables: *luz de mercurio, luz de los automóviles* y, aquí, se añade un elemento para descolocar, *la luminosidad de los platillos voladores*. Así, el poeta critica la credulidad que las personas tienen ante fenómenos sin sustento, en vez de asumir una postura crítica frente a cualquier evento. El texto propone poner en duda todo para repensar las ideas desde una distancia reflexiva y no asumir verdades inamovibles que se perpetúan sin un argumento que las soporte.

Como se ha dicho, la crítica de Lavín Cerda está en la postura que se asume frente al discurso, más que hacia los contenidos, como lo demuestra el tercer poema de este grupo, “Ezequiel” (11), en el que vuelve a relacionar a personajes bíblicos con los extraterrestres. A diferencia de los textos anteriores, aquí hay un elemento a favor de Dios, con lo cual parece quedar claro que, para el poeta, lo espiritual no tiene nada que ver con la iglesia católica como institución humana:

Sobre algún disco volador  
debe andar Ezequiel y su gente, mientras Dios,  
          incrédulo  
y cada vez más terrestre, y más incrédulo,  
bosteza esta noche  
sobre uno de los vagones de un tren  
que corre hacia el infinito.

(11)

Según se ve, la crítica se enfoca en los intermediarios de la voz de Dios –los profetas, como Ezequiel del Antiguo Testamento–, quien viaja en un *disco volador* mientras Dios muestra la postura que promueve el poeta: la incredulidad como una virtud y lo espiritual materializado –*cada vez más terrestre, y más incrédulo*–. Lavín Cerda busca reformular la idea de lo divino a través de los principios de la utopía. Como se vio en el capítulo anterior, un sector de la religión –la que apoyaba la Teología de la Liberación– también comulgaba con los ideales juveniles y, a diferencia de lo que ocurría en Europa o Estados Unidos, los artistas latinoamericanos no asumieron un ateísmo directo sino que intentaron desligar lo espiritual de la institución católica, a la que criticaban por su activismo político y sus contradicciones entre el discurso y sus acciones. En este caso, Ezequiel representa a los líderes ajenos al pueblo (como los extraterrestres) que, en nombre de Dios (que sí es *terrestre*, en tanto que es concepción humana), intimidan o amedrentan a los fieles para que sigan preceptos, aun cuando estos no tengan nada que ver con Dios (*aburrido* se aleja en un *tren*, que representa lo contrario al discurso del *disco volador*).

Esta distancia entre los mediadores y Dios se expresa también en términos de tiempo, en la falta de actualización de la iglesia católica para estar en sincronía con la época en curso, en este caso, con los años sesenta –las reivindicaciones feministas, la sexualidad libre de prejuicios–. Para criticar este tercer aspecto, aparece un poema en el que se enfatiza aún más la distancia del catolicismo con respecto a los tiempos modernos. Se trata de “Salmo” (40-41), un texto que desde el título comienza con el acto de irreverencia al retomar un nombre de los textos poéticos de la Biblia. Como se verá a continuación, el texto manifiesta la noción de que al alejarse de los humanos, la iglesia se aleja de Dios:

Si Dios fuera como los Beatles, yo creería en  
 Dios,  
 [...] y seríamos  
 bautizados  
 o mejor dicho rebautizados todos, ustedes y yo,  
 más de acuerdo  
 a los tiempos en que se debate nuestra época  
 [...]

Si Dios fuera como yo, entonces sí que no habría  
 remedio,  
 y más de un hepático caballero de negocios  
 sacaría toda su plata del país  
 por temor al comunismo democrático y al  
 democratacristiano comunista  
 [...]

el que se enfermaba del páncreas cuando en su  
 presencia  
 alguno de nosotros se atrevía a levantar la voz:  
**propiedad privada.**  
 [...]

Ringo el británico tal vez no sepa nada de esto;  
 él está muy bien  
 haciendo su papel de niño de nuestro siglo

(40)

Los jóvenes de la utopía buscaban ya no solo ser parte de la historia sino que deseaban construir la historia a través de sus acciones sociales y, en este salmo desacralizado, Lavín Cerda propone también atreverse a cambiar la idea de Dios, actualizar su imagen, pues como él mismo afirma, “a Dios le podemos cambiar el nombre [...] Debemos aterrizar lo divino en esta época poco propicia para la fe. Se me ocurre llamarle comunidad, solidaridad en común, ayuda entre los seres humanos”<sup>40</sup>. Y eso es precisamente lo que se pretende con estos textos: que los valores de la religión se materialicen. Para conseguirlo, en principio se parte de la idea tradicional de que Dios hizo al hombre a su imagen y semejanza, por lo que los seres humanos de la vida cotidiana representan una forma de lo divino. Nuestro poeta expone dos representaciones: la de un

---

<sup>40</sup> Virginia Bautista: “Sería un título nobiliario...” *loc. cit.*



ídolo contemporáneo, como el baterista de The Beatles, Ringo Starr (1940), y la propia. Es significativo que se haya preferido usar al baterista y no a John Lennon (1940-1980) –cuya imagen se relacionaba más con los movimientos utópicos– o a Paul McCartney (1942) –líder más empático con el carácter occidental–, pues cuando el grupo iba a firmar un contrato comercial en 1962, la compañía EMI sugirió que Starr ocupara el lugar que originariamente pertenecía a Pete Best (1941), por lo que el texto, tácitamente, usa a Ringo como metáfora de la iglesia en tanto que ambos han usurpado un puesto únicamente con fines económicos y, en cierto modo, no son los elementos originales<sup>41</sup>.

Además de lo anterior, lo que parece un enunciado dogmático –*si Dios fuera como los Beatles, yo creería en Dios* (40)– funciona como una crítica también al nuevo fanatismo hacia los músicos, con lo que sencillamente se cambia de un ídolo a otro, de una fe ciega a otra, y de un dios tradicional a uno nuevo (aquí, desde luego, la crítica se dirige hacia el mercado del arte pop del capitalismo). Es en este sentido que Lavín Cerda emplea el vocablo *rebautizados*, es decir, se reniega de un discurso por su fe ciega y absolutismo pero se adapta y se profesa, en esencia, otro de las mismas características<sup>42</sup>. Al final de este texto se asevera que Ringo *está muy bien / haciendo su papel de niño de nuestro siglo* (41), pues el ídolo cumple con su rol de nuevo profeta que renueva las formas pero mantiene los contenidos (el espíritu del capital, la producción, el consumo como ejes de la economía, además del fanatismo), lo que no genera un problema real en la política social, al contrario, funciona como método de distracción de la juventud.

---

<sup>41</sup> Sobre el despido de Best como baterista de The Beatles, se puede revisar Pete Best: *The Beatles: The true beginnings*, New York, St. Martin's Press, 2003.

<sup>42</sup> El siguiente poemario tiene como título *Cambiar de religión* (1967), es decir, el poeta mantiene su foco de crítica en este juego de sustituciones de absolutos en vez del cambio de esencia y valores, esa materialización o aterrizaje ya mencionado.

En cambio, el sujeto lírico afirma: *si Dios fuera como yo, entonces sí que no habría / remedio*, pues los grandes empresarios sacarían sus inversiones del país por miedo al *comunismo democrático y al / democratacristiano comunista* (40), que pretendía abolir la ***propiedad privada*** (así, en negritas en el original, como forma de subrayar el concepto)<sup>43</sup>, por lo que, si Dios fuera como el sujeto lírico, que simpatiza con el socialismo y el comunismo, los capitalistas serían entonces los ateos. Como se ve, el poeta utiliza el cristianismo, la democracia y el comunismo en un solo concepto, es decir, para él pueden convivir preceptos morales, aun religiosos, con principios políticos y económicos, sin que haya contradicción en ello, con lo que se reafirma la idea de que es la iglesia, como institución, la que deturpa el discurso sagrado y hacia ella se enfoca la crítica por generar idolatría a través de la fe ciega o las creencias sin pensamiento crítico.

### **5.2.2.- Crítica y desmitificación del progreso**

Como se vislumbra desde los poemas en los que la crítica se centra en la figura de Dios como emblema de la iglesia católica, Lavín Cerda también lanza flechas en contra de la idea de progreso, en especial del capitalismo y su modelo de vida. Según se ha podido observar hasta ahora, uno de los principios que defendían los jóvenes de la utopía –y que suscribe nuestro poeta– es la educación, la cultura y la ciencia como mecanismo válidos

---

<sup>43</sup> En *El origen de la desigualdad entre los hombres*, Rousseau explica que la sociedad nació el día en el que a un hombre se le ocurrió adjudicarse la propiedad de algo y desde entonces se fundaron las relaciones civiles y comerciales. En los años sesenta, el comunismo y el socialismo abogaron para que las cosas fueran de los ciudadanos –lo público por encima de lo privado, incluso en las relaciones personales– como una medida para solventar la pobreza y la desigualdad social. Cfr. Gabriel Zaid: “La santificación del progreso” en *Letras Libres* (febrero 2001) 26, pp. 16-18.

para asumir posturas, por lo que hay un dilema entre la importancia de esos avances para el desarrollo de la civilización y su aplicación carente de una ética que respete la dignidad humana<sup>44</sup>. Debido a su inquietud por la medicina, en *Neuropoemas* Lavín Cerda prefiere centrar su crítica en las consecuencias de la modernidad en la salud mental de las personas, por ejemplo:

Evolucionan el mundo tanto como el reumatismo y  
otras especies.  
La taquicardia es pan de todos los días. Conviven  
neurosis de angustia con neurosis obsesiva.  
(7)

Se puede apreciar que el poeta relaciona directamente la evolución del mundo con los problemas de salud que conlleva la modernidad y el progreso, principalmente por el ritmo de vida de las ciudades: *reumatismo*, *taquicardia*, *neurosis de angustia*, *neurosis obsesiva*. Para remediar las consecuencias de los estresores, el libro presenta otro poema en el que establece un paralelismo entre los medicamentos y la poesía:

Abra usted hoy cualquier cartera de cualquier  
mujer,  
y verá en el fondo, en medio del desorden,  
un frasco con píldoras para los nervios:  
neurotrasentina, librium, melval, etc., etc.

Es así, son estos años, neurótica mía.  
Pero el tiempo pasa, el pelo crece...

Tú sabes que yo –en el fondo– dentro de mi  
viejo portadocumentos,  
en medio del desorden, también, no llevo más que  
palabras

---

<sup>44</sup> En una carta fechada el 6 de octubre de 1965, el poeta y sacerdote Thomas Merton (1915-1968) le dice a Lavín Cerda, en relación con el progreso estadounidense: “es algo monstruoso, un desastre [...] Estamos presos en una máquina gigantesca. Inhumana, algo espantoso para el resto de la humanidad que lastimamente [*sic*] quiere imitar el progreso técnico de este país. La técnica sí: pero cómo evitar esa misma barbaridad?” (imagen 8). Parte de la correspondencia entre ambos se publicó en Thomas Merton: *Cartas a escritores*, Buenos Aires, Lumen, 2005.

que producen en el que las toma un efecto muy parecido al de la neurotrastentina, al del librium, al del melval, etc., etc.

(20)

El poema se titula “Arte neurótica” (20), en una clara alusión sinonímica entre «poética» y «neurótica». Es significativo el nombre del texto, pues, como el propio Lavín Cerda confiesa, durante los primeros días del exilio visitaba asiduamente la Cineteca Nacional de México y ahí descubrió el cine de Woody Allen. En palabras del propio poeta: “el cine terapéutico de Woody Allen nos permitió sobrevivir en aquellos días del triunfo brutal de la estupidez fundamentalista en el Chile militarizado”<sup>45</sup>, es decir, para nuestro autor el arte tiene la capacidad de curar y de contribuir a la normalización de la salud física y mental. En este sentido, los poemas cumplen con la misma función que los ansiolíticos. Es a través del arte como el escritor chileno canaliza su interés por la medicina, conformando una poesía que él concibe terapéutica, que ayude a aliviar ese *tiempo de mononucleosis, rinitis, / arteroesclerosis, neurosis, artritis [...] Tiempo de mil / y una porquería* (43). Como se ve, la poesía tiene una función social similar a la de la medicina, en tanto que contribuye a contrarrestar las consecuencias de la modernidad. En este poema, al menos, así se soluciona la tensión de cómo alcanzar los beneficios que el progreso ofrece sin incurrir en sus atrocidades experimentales.

Además de la salud, Lavín Cerda critica el capitalismo por su visión de la belleza y su modelo económico. En el primer caso, por ejemplo, presenta un poema titulado “Primer premio” (30) que relata la historia de *una mujer sumamente gorda*, quien realiza una dieta hasta ser capaz de cruzar *por el ojo de pulga de una / aguja*. Del otro lado, la

---

<sup>45</sup> Francisco Véjar: “Entrevista a Hernán...” *loc. cit.* El cine, como ya se ha dicho, se va erigiendo en el referente artístico –fuera de la literatura– de nuestro poeta, en especial, porque el séptimo arte trabaja directamente con la imagen en movimiento y ese es uno de los límites principales de Lavín Cerda: la imagen (el espacio, lo visual) y la poesía (el flujo, el tiempo).

esperaban *representantes del clero y del gobierno* para entregarle un premio *al sacrificio, a la constancia / por la conquista de la Felicidad*. El texto plantea la delgadez como el ideal de la belleza femenina para que la mujer alcance la felicidad, de modo que socialmente condiciona su comportamiento y le otorga un rol de cuidado externo para mantenerse esbelta, joven y atractiva, según los cánones occidentales<sup>46</sup>. En el segundo caso, el poeta expresa irónicamente el modelo económico que pone precio monetario a los servicios básicos de subsistencia e inserta a los ciudadanos en la necesidad de trabajar para vivir:

No cuesta tanto ganarse el cielo.  
Lo que cuesta es abrir los ojos un día lunes  
a las 6 de la mañana, levantarse  
y vérselas de pronto con la cuenta de la luz  
[...]  
las tres o cuatro cuentas por las cuales hay que  
vivir generalmente  
toda una vida.

(31)

Como se aprecia, Lavín Cerda compara los requisitos para ir al cielo católico y las dificultades de la vida terrenal. Lo difícil para el sujeto lírico es sobrevivir en un mundo de cuentas por pagar, facturas por las que, como concluye el texto, se vive *toda una vida*. En este caso, la crítica se centra en la productividad del progreso y en la pérdida de la calidad de vida en aras de un mundo mejor. Los jóvenes de la utopía se mostraban escépticos de ese ideal, pues, como afirma Ramón Tamames, es imposible crecer infinitamente en un planeta finito, de recursos limitados. Así que los jóvenes planteaban una austeridad ecológica y se comenzaron a desencantar del progreso en la medida en que este dejaba en claro que toda aquella actividad que no fuera productiva se consideraba

---

<sup>46</sup> Para más información sobre este rol físico de la mujer, véase Giancarlo Marmoni: *Iconografía femenina y publicidad*, Barcelona, Gustavo Gil, 1977.

pérdida de tiempo<sup>47</sup>. En este sentido, el sujeto lírico se queja del ritmo de vida del capitalismo:

Qué sacas tú si no tienes tiempo ni para  
levantarte  
la tapa de los sesos, qué sacamos nosotros  
si el tiempo está irremisiblemente de parte del  
reloj  
[...]  
Y aquéllos que pretendían  
no dejar para mañana lo que pueden hacer hoy,  
se ven con la soga al cuello, y el tic tac y el tic tac,  
que es el mejor veneno en estos días, un veneno  
nuclear  
a prueba de balas y antibióticos.  
(37)

La velocidad de la ciudad y el estrés laboral generan la sensación de que no hay tiempo para nada –*ni para / levantarte / la tapa de los sesos*– porque el tiempo está en relación directa con el reloj, esto es, con los horarios y, por ende, con la productividad. Para el sujeto lírico, el ritmo de vida citadino *es el mejor veneno*, ya que genera enfermedades que van destruyendo el sistema nervioso de las personas. En la década de los sesenta los problemas relacionados con el estrés partían de una intuición basada en la observación y en la experiencia empírica, pero actualmente ya hay estudios científicos que afirman que el estrés “ocurre cuando un individuo percibe las demandas de una situación que excede sus recursos. Este evento estresante puede incrementar la vulnerabilidad del organismo a ciertas enfermedades, ejerciendo un efecto

---

<sup>47</sup> Nociones expuestas en Ramón Tamames: *Ecología y desarrollo sostenible (la polémica sobre los límites del crecimiento)*, Madrid, Alianza Editorial, 1977. Al respecto, los jóvenes marxistas retomaban ideas de *El derecho a la pereza* (1880) de Paul Lafargue (1842-1911), quien criticaba la tendencia a la superproducción del capitalismo que derivaría en desempleo y pobreza, y cuyas ideas serían el germen de la política del bienestar social: reducción de horas laborales, sanidad gratuita, fomento del ocio, ayudas al desempleo, por ejemplo.

inmunosupresor”<sup>48</sup>, es decir, el sistema inmunológico se ve sobrepasado y el cuerpo es susceptible a contraer enfermedades.

El último rubro que Lavín Cerda critica del progreso tiene que ver con el desarrollo de armas, el progreso enfocado en la destrucción en vez de en la construcción de un mundo mejor, como pedían los jóvenes de la utopía. En “A todos los que fabrican armas” (42) se recomienda que *todo fabricante de armas / debe mandarse hacer una bomba a su medida [...] para cuando los momentos en que remuerde la conciencia / o cuando parece que ya todo está perdido*. Como se aprecia, el poeta condena la fabricación de armas y vaticina que algún día se saldrá de control su uso, sobre todo porque son los años de la Guerra Fría y constantemente se habla de cabezas nucleares. Implícitamente, el texto afirma lo que años más tarde aseguraría Nikita Krushev en el sentido de que si se hubieran usado los misiles atómicos no habría habido ni vencedores ni vencidos, pues todo el planeta habría quedado devastado<sup>49</sup>.

A pesar de lo anterior, el poeta no se conforma con la no utilización de las armas nucleares sino que establece un dilema sobre su existencia y la falta de protocolo ante la irreversibilidad del proceso biológico en el que la materia orgánica se vuelve inorgánica, en este caso, el dilema de cómo desechar los elementos nucleares sin generar con ello un desastre ambiental<sup>50</sup>. En el poema “Cuarto versos por mal camino” (42) se plantea la

---

<sup>48</sup> Miriam Sánchez Segura *et. al.*: “Asociación entre el estrés y las enfermedades infecciosas, autoinmunes, neoplásicas y cardiovasculares” en *Revista Cubana de Hematología, Inmunología y Hemoterapia* (septiembre-diciembre 2006) 22:3, consultado en la página:

[http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0864-02892006000300002](http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0864-02892006000300002) [7 de abril de 2013]

<sup>49</sup> *Cfr.* Mijaíl Gorbachev: *Perestroika*, México, Diana, 1988. Fue la política del desarme nuclear precisamente lo que derivaría en el deshielo: la caída del Muro de Berlín en 1989, la desintegración de la Unión Soviética en 1991 y una nueva hoja de ruta en las relaciones entre Estados Unidos y Rusia.

<sup>50</sup> Entre los axiomas de la biología se encuentra la irreparabilidad de la vida, es decir, una vez que se afecta el estado térmico de un biosistema es imposible restaurarlo. La presencia del carbono determina si algo se considera orgánico (vivo) o inorgánico –en su ausencia, desde luego–, por lo que, cuando se modifica su química estructural y se elimina el carbono, la materia se transforma: deja de ser orgánica y se convierte en inorgánica. El proceso inverso, es decir, la degradación –de lo inorgánico a lo orgánico– requiere de mucho más tiempo que el empleado en su formación. Por ejemplo, el plástico tarda aproximadamente cien años en que la materia orgánica asimile sus componentes y los incorpore en el ciclo vital. En el caso de los componentes nucleares, el estroncio 90 necesitaría casi un siglo en degradarse, el xenón 133 tardaría seis

cuestión de qué hacer con las cabezas nucleares que, aunque no se usen, representan un problema medioambiental: *De herencia nos dejaron bombas, bombas. / Para no ser menos, nosotros dejaremos manchas / de vino y cerveza, y quién sabe / si también bombas, bombas* (42). Según se percibe, el sujeto lírico se asume como heredero de la realidad bélica y plantea un dilema doble: si en su lucha por la utopía también dejarán bombas al futuro –símbolo de otra violencia– o heredarán las mismas bombas ante la imposibilidad de revertir el proceso de sus componentes contaminantes.

### 5.2.3- Actualización del discurso amoroso

El tercer eje temático que Lavín Cerda retoma para desacralizarlo es el amor, un tópico que, en este espacio discursivo, representa el punto de encuentro de los dos anteriores: religión y progreso, en tanto que ambos atentan contra él. Por una parte, el progreso busca deshumanizar las relaciones personales para introducir al sujeto a un sistema económico en el que lo más importante es cuánto produce y no tanto su desarrollo personal<sup>51</sup>. Por otro lado, la religión católica, aunque base su discurso en el amor, censura la expresión del amor sensual, corporal, si no es intercedido –sacralizado, bendecido– por la venia sacerdotal<sup>52</sup>. Contra ambas ideologías cuyos principios censuran el gozo –el progreso por

---

siglos y el plutonio 239, 24 mil años. Cfr. Nelson Nemerow y Dasgupta Avijit: *Tratamientos de vertidos industriales y peligrosos*, Madrid, Ediciones Díaz Santos, 1998, pp. 700-703.

<sup>51</sup> Al respecto y en relación con Latinoamérica, véase Eduardo Galeano: *Las venas abiertas de América Latina*, México, Siglo XXI, 1971.

<sup>52</sup> Como explica Roberto Hozven, este pensamiento obedece al influjo del concepto de libertad escolástica, es decir, una obediencia voluntaria al poder constituido y que, en términos religiosos, se ejecutaba como el libre albedrío enfocado en alcanzar la gracia divina, por lo que, en realidad, no había libertad sino compromiso, una libertad condicionada a principios que regían la conducta moral y ética de las personas.



ser improductivo y la iglesia por ser pecaminoso—, el poeta antepone el amor expresado concretamente a través del cuerpo, sin la mediación de una abstracción. De este modo, para renovar el discurso amoroso, los textos de *Neuropoemas* jugarán con la cercanía o la distancia de los tiempos actuales en relación con lo religioso y con lo moderno. Por ejemplo, en los siguientes versos:

Y ya no se habla del espacio en relación exclusiva  
con la Tierra. (Este lugar le corresponde a  
Copérnico).  
El amor se puede hacer también  
a orillas de un río de níquel, o a los pies de un  
cohete.

(6)

Como se ve, en los versos previos al amor, se relativiza la noción de espacio en relación con el planeta (algo similar se había expresado en *Poemas para una casa en el cosmos* sobre los conceptos cielo y espacio). Los cohetes han conseguido ampliar los límites del espacio, por tanto, en una estructura lógica de correspondencias, el amor ya no solo ocurre al interior de la Tierra, sino que *se puede hacer también / a orillas de un río de níquel*, esto es, en algún otro planeta por el que fluyan elementos químicos como en este corre el agua. En consecuencia, así como el espacio se ha manumitido del contexto humano, también el amor puede ser un sentimiento de otros seres en el universo. Para nuestro poeta, el amor es el motor del universo, por lo que no puede ser conceptualizado en una sola dirección o restringido a los humanos, como lo exponen los siguientes versos:

La vida es lo que es porque algo de amor  
o lo que sea  
encontramos hasta en los tarros de basura.

(12)

---

De este modo, todo amor expresado en una forma diferente a la aceptada por la iglesia se consideraba pervertido, inmoral. Cfr. Roberto Hozven: *Octavio Paz... op. cit.* pp. 29-34.

Se aprecia que, para el sujeto lírico, la vida existe *–es lo que es–* porque el ser humano encuentra el amor en cualquier sitio, es, en cierta medida, la razón de ser de todas las cosas. La preposición *hasta* plantea que los cubos de basura son lo contrario al amor (aunque en ellos también se halle), por ende, el amor se relaciona con lo limpio, por lo que cualquier expresión del amor, a pesar de que no se corresponda con los términos hasta entonces aceptados socialmente, es válida por ser inmaculada, pues *el amor se traslada / como las estaciones del tiempo* (12). Y en su movimiento cambia su forma de manifestarse del mismo modo que la naturaleza tiene maneras distintas de proyectar la vida según sea invierno o verano. Para criticar el hecho de que las nuevas manifestaciones del amor –el amor libre– sea rechazado o censurado socialmente, el poeta escribe el texto “Han cambiado los tiempos” (18) en el que expresa en clave de humor:

Quién sabe si el mejor remedio sería escribir un  
largo poema de amor, de amor romántico,  
como los que se escribían antes.  
[...]  
Pero en la noche me puse a pensar en tus piernas  
y me fue imposible escribir un largo poema de  
amor  
(18)

Para enfatizar la distancia entre la forma en que se permite socialmente comunicar el amor y la manera en que el sujeto lírico siente pasión por su amada, el poeta expone dos términos que culturalmente habían estado aparentemente desligados: el cuerpo y el corazón. El sujeto lírico considera escribir un poema de amor, de amor romántico pero, al pensar en el objeto de su amor, las piernas de su amada, le es imposible, en una forma de denunciar que, para el catolicismo, el erotismo ha estado separado del amor, en vez de

ser parte del mismo núcleo<sup>53</sup>. Una vez que se ha propuesto unir la idea abstracta del amor y su realización física, el poeta da un paso más para seguir actualizando el discurso amoroso e inserta la terminología de la ciencia para referirse al sentimiento:

Hace tres mil millones de años, cuando el  
hidrógeno  
abandonó la Tierra en dirección al espacio  
interplanetario,  
tus ojos empezaron a tomar la forma de un  
satélite natural,  
y el color increíble que tienen hoy día.  
(19)

El sujeto lírico juega con el registro científico para nombrar contemporáneamente un fenómeno recurrente en la poesía. Así, en vez de comparar a los ojos de la amada con la luna –como sinécdoque de la forma esférica–, Lavín Cerda prefiere el sintagma *satélite natural*, de la misma forma que elige la imagen del *hidrógeno* en el *espacio interplanetario* para relacionarlo con *el color increíble* de los ojos de la amada. Esto es, evita en todo momento nombrar un color (una percepción de la realidad) y decide enunciar los componentes demostrables de la realidad. Al emplear lenguaje especializado, el poeta pretende, como se ha dicho anteriormente, ir del psicoanálisis y surrealismo a la neurología y el surreachilismo, es decir, dar nombre científico a los eventos subconscientes, como se ve en el siguiente ejemplo:

---

<sup>53</sup> La idea del amor unido inseparablemente al cuerpo es recurrente en Lavín Cerda como un mecanismo para sustentar su cosmovisión de mejorar el mundo a través de lo perceptible, lo tangible y lo concreto, en la misma línea del existencialismo sartreano y en concordancia con la noción kantiana de la libertad como acto, en tanto que, en palabras de Octavio Paz, la libertad “no se define, se ejerce”, citado en Roberto Hozven: *Octavio Paz... op. cit.* p. 29. En la novela *Los sueños de la Ninfálida* (2001), nuestro poeta cita palabras de Fernando Pessoa en las que se enfatiza la tendencia por materializar lo abstracto: “soy místico, pero sólo con el cuerpo”, p. 471. De este modo, el escritor chileno expresa que en su universo poético los sentimientos y las ideas únicamente son válidos en la medida en que toman forma concreta y se materializan.

El arte de sentirme celularmente tranquilo  
o esa sensación de bienestar  
que experimento cuando estamos juntos.  
(24)

El poema se titula “Psicoquinesia” (24), es decir, psicoquinesia o telequinesia, definidas indistintamente como la capacidad de influir mentalmente sobre la materia sin contacto físico<sup>54</sup>. Como se ve, el poeta insiste en la explicación científica sobre fenómenos físicos y psicoemocionales en los que la poesía tradicionalmente acudía a una metáfora para designar la sensación. En este caso, el sujeto lírico relaciona un sentimiento como *bienestar* con un estado fisiológico –*celularmente tranquilo*– cuando está junto a su amada, como si ella fuera capaz de influir mentalmente en el organismo del sujeto lírico para modificarlo y justificar así su fascinación por ella. Antes que buscar una imagen en la naturaleza, Lavín Cerda renueva el discurso usando una palabra del registro científico, como «célula», y la vuelve un adverbio inesperado y novedoso en la poesía. De este modo, al armonizar lo científico y lo estético, Lavín Cerda actualiza el discurso amoroso, incorporando al registro poético términos científicos que describan de otro modo las emociones humanas (el propósito es crear la imagen de un discurso poético que no cae en lo que antes había criticado, el discurso indemostrable de la religión o las teorías conspirativas).

Si durante las vanguardias históricas y el auge del psicoanálisis el arte comunicaba el lado subconsciente del artista y ofrecía así respuestas a fenómenos inconscientes –el

---

<sup>54</sup> El término «telequinesia» fue acuñado por el filósofo e investigador ruso Alexander Aksakof (1832-1903) para referirse a los fenómenos psíquicos en los que la voluntad de una persona era capaz de influir en objetos y organismos vivos. En Estados Unidos, para referirse al mismo fenómeno, se optó por «psicoquinesia». Durante el último cuarto del siglo XX, se realizaron experimentos para descartar la coincidencia en la influencia mental sobre organismos en un campo remoto. De los múltiples experimentos y sus resultados, se da cuenta en el artículo de Ernesto Bonilla: “Influencia mental a distancia sobre organismos vivientes” en *Investigación Clínica* (diciembre 2013) 54:4, pp. 427-454. Se puede consultar en la página:  
[http://www.scielo.org.ve/scielo.php?pid=S0535-51332013000400009&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.org.ve/scielo.php?pid=S0535-51332013000400009&script=sci_arttext) [11 de mayo de 2014]

surrealismo como principal bandera de esta corriente–, nuestro poeta da un paso más y, en cierto modo, trasciende el psicoanálisis y se instala en la neurología: pasa de la exposición del lado oscuro de la mente a la exploración de esos impulsos mediante los logros de los *parapsicólogos* (7), actualmente llamados neurólogos. En este sentido, la incorporación de registros lingüísticos de otras áreas del conocimiento, además de permitir la prosificación de la poesía, permite a nuestro poeta renovar las imágenes verbales para referirse a los tópicos en boga durante la época: la religión, el progreso y el amor. Y, así, ampliar el espectro expresivo de la poesía.



## **Capítulo 6. *Cambiar de religión:* el diálogo estructural para relativizar el dogma del contenido**

*Cambiar de religión* (Renovación, 1967) es un volumen pequeño, de 44 páginas, compuesto por textos breves y escritos bajo los mismos preceptos poéticos que el libro previo, *Neuropoemas*: humor, prosificación del lenguaje, registro coloquial, léxico ciudadano. Si hay figuras retóricas y musicalidad, vienen dadas mayormente del mismo idioma, así como las dubitaciones del sujeto lírico para afirmar algo y luego relativizarlo mediante aclaraciones. Como novedad en este rubro, el poeta recurre a dos fenómenos: el anacoluto (que afecta la sintaxis y, por ende, la continuidad o coherencia textual) y la intertextualidad, ya no solo entendida como la *dialoguichnost* de Mijaíl Bajtín –estratos lingüísticos de diferentes ámbitos enfrentados ideológicamente en un mismo espacio verbal, como un mapa de voces sociales– sino como la percibió Julia Kristeva, quien propuso entender el texto como “un mosaico de citas y [también] la absorción y transformación de otro texto”<sup>1</sup>. Por tanto, se pasa de la simple mención de referentes (nombres, conceptos clave, tópicos) a la apropiación de discursos para transformarlos, de modo que en este nuevo poemario Lavín Cerda lleva a un grado mayor el humor libre hasta alcanzar, en algunos textos, la parodia. En una de las reseñas, además de que es calificado de “poeta te-rr-i-ble-me-te dotado”, se afirma que el poeta “huye, escandalizado, de la poesía como reino estético para ir a refugiarse en el ingenio. Ingenio de la imagen y de la retórica”<sup>2</sup>, es decir, ese «huir» significa alejarse del lirismo e introducir mecanismos

---

<sup>1</sup> Julia Kristeva: *Semiótica I*, Madrid, Espiral, 1978, p. 190. Anteriormente ya se ha puesto de manifiesto que, en un artículo sobre Bajtín, Kristeva interpretó la dialogicidad como intertextualidad y eso, en vez de confundir los estudios, ha contribuido a ampliar los rasgos característicos de esta práctica literaria.

<sup>2</sup> M.C.G.: “Libros y revistas” en *PEC* (13 de septiembre de 1968) 298. Consultado en la página de la Biblioteca Nacional de Chile: [http://descubre.bibliotecanacional.cl/BNC:bnc\\_completo:bnc\\_dtlmarc3139556](http://descubre.bibliotecanacional.cl/BNC:bnc_completo:bnc_dtlmarc3139556) [18 de abril de 2014]

de la prosa, entre los cuales resalta el humor, o el ingenio, no solo en cuanto a tópicos sino en lo referente a procedimientos: la *inventio*, como ya se dijo en otro instante, va más allá del tema.

En cuanto al nivel del contenido, lo que ya se anunciaba en un verso de *Neuropoemas –la adivina me dice que vamos a tener un hijo (36)–*, se confirma en la vida real y nace el primogénito del poeta (*a Iván en pañales*, se lee en la dedicatoria), por lo que hay poemas que retratan esa nueva condición existencial (la extrañeza de la paternidad, el reconocimiento del hijo). Hay otro evento biográfico que apenas aparece esbozado en un par de poemas: su estancia en Praga. En el otoño de 1966, Lavín Cerda realizó un viaje a Cuba para encontrarse con los poetas Nicolás Guillén (1902-1989) y Eliseo Diego (1920-1994). Debido a la situación política en la isla, el vuelo de regreso a Santiago se debía hacer a través de países socialistas y la ciudad de enlace era Praga<sup>3</sup>. La escala en Praga estaba planeada para tres días, pero en el Hotel Internacional Lavín Cerda perdió el pasaporte y el billete de vuelo. Al parecer, un atleta cubano que viajaba a Moscú tomó por error los documentos de nuestro poeta y se los llevó consigo a Rusia –la hipótesis del equívoco se confirmó una vez que aquella persona nunca intentó suplantar la identidad ni hacer uso indebido de los carnés–. Afortunadamente, Lavín Cerda había anotado el número de teléfono del poeta salvadoreño Roque Dalton (1935-1975), que vivía en ahí y hacía traducciones, y fue él quien lo contactó con estudiantes latinoamericanos para que le brindaran hospedaje y comida, además de que lo remitió con un agente de viajes uruguayo que se encargó de gestionar los trámites de reposición de pasaporte y billete de vuelo<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Judith “Tita” Friedmann en *Mi hijo Raúl Pellegrin: Comandante José Miguel*, Santiago, LOM, 2008. p. 23, al recordar la lucha clandestina que llevó a cabo su hijo durante la dictadura de Pinochet, cuenta su propia experiencia y relata un suceso parecido al de nuestro poeta: un viaje Cuba-Chile vía Checoslovaquia.

<sup>4</sup> Parte de esta anécdota, sobre todo lo referente a Roque Dalton, se encuentra en *Ensayos casi ficticios*, México, UNAM-Equilibrista, 1995, pp. 51-56.



El proceso duró aproximadamente un mes, tiempo que aprovechó nuestro poeta para viajar por Checoslovaquia y la Alemania del Este. En correo personal, con fecha del 16 de abril de 2011, el poeta chileno afirma: “la verdad es que yo no tenía mucha esperanza del proyecto social en Europa del Este. Pero no puedo negar que soñábamos con un gobierno de tipo popular para Chile”<sup>5</sup>. Aunque este viaje fue determinante para el poeta, especialmente en su visión política –en su desencanto por lo soviético–, la experiencia de la estancia no aparece referida como tema, lo cual confirma una tendencia en la poética laviniana: el desvanecimiento del yo biográfico en favor de la otredad o la voz plural y el verbo de la tribu. Lo que ocurre con el poeta en la realidad contingente no parece ser el eje de sus textos, por el contrario, busca que sus poemas expliquen un fenómeno ontológico y no histórico, de modo que, en líneas generales, es difícil relacionar temáticamente los poemas de Lavín Cerda con eventos de su biografía.

A pesar de lo anterior, en algunos poemas de *Cambiar de religión* se explora temáticamente su nueva relación con la vida (la paternidad) y, como el título indica, se parte principalmente del discurso religioso para ofrecer las visiones personales del poeta ante la existencia (aunque hay algún texto que insiste en lo político, y otros más ahondan en las referencias literarias). El nombre del volumen permite comprender el espíritu lúdico y carnavalesco que en él habita, así como el sentido global de los textos. El poema que da título al libro, “Cambiar de religión” (9-11), está constituido por breves textos que ya anuncian el minimalismo del siguiente poemario –*Ka enloquece en su tumba de oro y el toqui está envuelto en llamas* (1968)–. En el apartado número 15 de este poema, el sujeto lírico afirma que algunas personas, *valiéndose de imágenes puramente poéticas* (10), le han preguntado si cree en el suicidio, por lo que su respuesta es esta:

---

<sup>5</sup> Hernán Lavín Cerda: “Woody Allen/ Cayo Valerio Lavín Cerdus se confiezza en público, para decirlo con zeta hispana”, correo electrónico a: Moisés Villaseñor Talavera, 16 de abril de 2011. Comunicación personal.

Aprovecho la oportunidad para decirles  
en imágenes puramente humanas,  
que en la actualidad no queda tiempo  
para cambiar de religión.

(11)

Por un lado, hay una confrontación entre dos tipos de registro: el de las imágenes poéticas –aquí significa, sin duda, exceso de figuras retóricas o un lenguaje afectado, poco natural, como lo describió Parra– y el de las imágenes humanas –es decir, la poesía coloquial, cercana al habla cotidiana, emparentada con los valores de la utopía y, por tanto, con el ciudadano común<sup>6</sup>–. Por otra parte, se deduce que, para el sujeto lírico, vivir implica ser religioso, su misticismo está en el acto de estar vivo, por lo que morir implicaría *cambiar de religión* y no solo una apostasía. Hay que recordar, además, que Lavín Cerda entiende por religiosa cualquier actitud que acepte, sin espíritu crítico, una verdad absoluta, por lo que también busca incidir en los discursos políticos y artísticos, aunque en menor medida que con la religión católica.

De este modo, a partir del verbo «cambiar» se plantea el ámbito lúdico del poemario: mediante menciones, alusiones y referencias, se juega con la transformación del discurso religioso (primordialmente) con el objetivo de reafirmar la idea laviniana de que vivir ya es un acto de misticismo –con su doble lectura: la vida como algo sagrado y, de forma irónica, la supervivencia ante un mundo adverso–, además de enfatizar uno de los ideales de la utopía: el placer como celebración de la existencia y la realización de la felicidad en el instante presente, sin postergarla, pues los jóvenes de la utopía

---

<sup>6</sup> Como explica Lotman, la tendencia natural de la literatura es un diálogo entre un lenguaje que en su recurrencia se agota y, en consecuencia, ya no tiene la fuerza novedosa de nombrar fenómenos (se ha vuelto afectado), y otro registro que aparece para renovar las formas de enunciación y se erige como auténtico y natural. Cfr. Yuri M. Lotman: *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1988, pp. 54-55 y 130. En este caso, Lavín Cerda veladamente descalifica ese lenguaje anterior que, como se ha visto, está relacionado con Neruda, y ensalza el lenguaje cotidiano con valores utópicos como el verdadero discurso humano.

consideraban que la planificación era una característica del progreso, una mecanización del desarrollo humano. Así, además de ejercer la crítica a través del humor, el poeta instala el tiempo –sobre todo el presente– como un eje de reflexión existencial de estos textos.

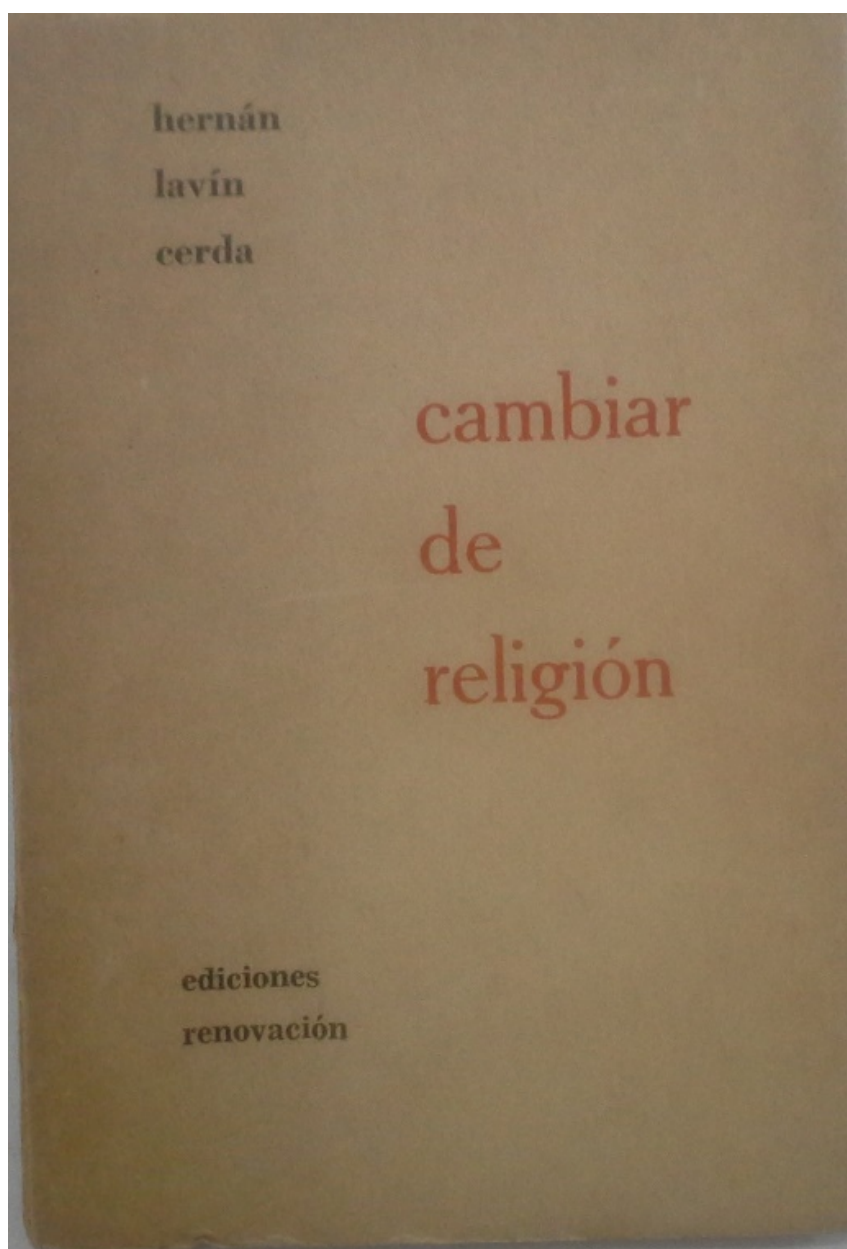


Imagen 7. Portada de *Cambiar de religión* (1967).

## 6.1.- Fenómenos transtextuales: de la mención al neomanierismo chileno

Gérard Genette distingue cinco tipos de mecanismos transtextuales: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad. De ellos, Lavín Cerda emplea principalmente dos: el intertexto y el hipertexto. Al primero, el teórico francés lo define como “la presencia efectiva de un texto en otro”<sup>7</sup> y puede ir desde la cita textual –con comillas– hasta la simple alusión, pasando por el plagio, siempre caracterizado por una frase, un enunciado, un objeto verbal limitado a un núcleo de significado. Al segundo hay que entenderlo como “toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*)”<sup>8</sup>. Nuestro poeta, por ejemplo, retoma un rezo religioso para parodiarlo, es decir, el humor aquí se manifiesta repitiendo la estructura y cambiando los términos, de modo que es posible percibir, por la forma, la referencia (el hipotexto) y crear un diálogo entre los contenidos –el original y el nuevo–. A este fenómeno, que Genette llama hipertexto, Óscar Galindo prefiere denominarlo neomanierismo, basado en la terminología con la que Gilbert Dubois analizó la etapa artística entre Renacimiento y Barroco, ya que en ella los artistas imitaban las maneras de los maestros y reivindicaban el derecho de la mimesis y la reproducción<sup>9</sup>.

La diferencia entre ambos conceptos –hipertexto y neomanierismo– radica en esto: mientras Genette destaca las estructuras lingüísticas que se ven afectadas por la

---

<sup>7</sup> Gérard Genette: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, p. 10. Por efectiva se entiende el objeto verbal sin modificaciones, que es tomado de otro texto –escrito casi siempre– con la voluntad de concertar una doble lectura y propiciar un diálogo.

<sup>8</sup> *Ibíd.* p. 14. (Las cursivas son del original.)

<sup>9</sup> Óscar Galindo: “Neomanierismo, minimalismo y neobarroco en la poesía chilena contemporánea” en *Estudios Filológicos* (septiembre 2005) 40, pp. 79-94. Se puede consultar en la página: <http://ref.scielo.org/fs52kz> [12 de abril de 2014] El prefijo «neo» advierte la presencia de un guiño irónico que incorporan los poetas de los años sesenta para desvanecer el dogmatismo de las aseveraciones. Por tanto, esta imitación tiene una función lúdica y desmitificadora.

incorporación de nuevos vocablos –se retoman para entablar un diálogo entre formas y contenidos–, Galindo considera que ese mecanismo es “un sistema mimético de claras marcas epocales”<sup>10</sup>, es decir, se recurre a un modelo verbal, a una forma de enunciación, para crear la imagen de otro tiempo y su confrontación –el diálogo, aquí, por tanto, se establece entre tradición y actualidad<sup>11</sup>–. Para los fines de esta investigación, ambos fenómenos se analizarán en el mismo apartado, ya que nuestro poeta está interesado en retomar formas y modos para ironizar sobre su vigencia lo mismo que para trasladar temas a otras estructuras y así ampliar simultáneamente el qué y el cómo, de manera que el diálogo no es exclusivo de las formas y contenidos (hipertextos) ni de los tiempos (neomanierismo). Como se verá a continuación, los fenómenos transtextuales que emplea Lavín Cerda tienen tres objetivos primordialmente: entablar un diálogo intelectual –sobre todo con la cultura con la que empatiza–, ejercer nuevamente una crítica al pensamiento dogmático –representado por la religión– y desarrollar el humor libre –juegos idiomáticos y textos lúdicos–.

---

<sup>10</sup> *Ibid.* Cabe aclarar que Galindo, para estudiar el neomanierismo en Chile, se enfoca en dos poetas de generaciones distintas aunque consecutivas: Enrique Lihn (del 50) y Óscar Hahn (del 60, la de Lavín Cerda).

<sup>11</sup> Galindo lo ejemplifica con un poema de Óscar Hahn: “Con vos quería hablar, hijo de la grandísima”, verso en el que se observa el enfrentamiento entre un tratamiento verbal modélico –el vos usado como en el Siglo de Oro español– frente a la ofensa coloquial que permanece vigente en el siglo XX (*vid. infra*, página 346).

### 6.1.1.- Los intertextos como diálogo intelectual

Dentro de los intertextos, Genette considera tres niveles: la cita, el plagio y la alusión. Si bien el teórico francés no aclara el lugar que ocuparía la mención de los nombres propios en este esquema, remite al estudio de Antoine Compagnon en el que se explica que la cita no se puede reducir a la mera reproducción un enunciado sino que se trata de una “relación de dos sistemas, cada uno conformado por un texto y un sujeto”<sup>12</sup>, esto significa que se suscribe la idea bajtiana del diálogo inevitable que ocurre al retomar un objeto verbal del exterior, pues simultáneamente conserva la intención ajena y se le imprime la actitud del nuevo hablante: no solo hay una convivencia entre enunciados y enunciaciones sino entre los autores, un nexo indisoluble que permite ampliar la referencialidad de la cita.

En este apartado, por tanto, la mención de los nombres propios se considerará como parte de la cita aunque en ella únicamente aparezca el autor de origen y no haya un objeto verbal, pues, como explica Alexis Márquez Rodríguez, no hay diferencia entre el enfoque intertextual de un nombre propio o de citas específicas, en tanto que “designan todos su mundo «referencial»”<sup>13</sup>, y únicamente cambia la amplitud de la información que se busca remitir –la palabra «Shakespeare», por ejemplo, es un signo que delimita la estética de una época, mientras que el término «Hamlet» es un fenómeno especificativo de una conducta universal, en cierto modo atemporal–. En el caso de Lavín Cerda, como ya se adelantaba, su intención es entablar un diálogo cultural. En *Cambiar de religión* es posible distinguir tres campos dentro de los cuales se agrupan los intertextos: mención de nombres de poetas con quienes interesa establecer un diálogo contextual –la relación entre

---

<sup>12</sup>Antoine Compagnon: *La seconde main, ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 56. (Traducción propia.)

<sup>13</sup> Alexis Márquez Rodríguez: *Lo barroco y lo real maravilloso en Alejo Carpentier*, México, Siglo XXI, 1982, p. 59.

política y poética—, alusiones a poetas latinoamericanos de quienes Lavín Cerda se siente heredero e intertextos tomados directamente de la religión católica.

En el primer grupo, en el que la mención nominal tiene un propósito histórico (un contacto con la realidad contingente), nuestro poeta recurre a poetas rusos por su cercanía con el socialismo real (y no el idealizado en América Latina), como se puede apreciar en el apartado número 13 del poema “Cambiar de religión” (7-11):

Evtushenko recién descubrió a Kafka. Iba loco.  
“París Strip Tease”, querido Sartre.  
Voznesenski con su cara de oblea. Yo lo aplaudo.  
A Pasternak quisieron nombrarlo poeta oficial  
de la Revolución.  
Época de comisarios, Maiakovski, de pistoletazos  
en la sien.

(10)

La composición del poema tiene como fondo el texto “Taberna” de Roque Dalton. Como ya se explicó al inicio del capítulo, el poeta salvadoreño fue quien ayudó a Lavín Cerda durante su estancia obligada en Praga y ahí, en el bar U Fleku,

el propio Roque Dalton estaba terminando de escribir su volumen de poesía *Taberna y otros lugares*, con el cual ganó el Premio Casa de las Américas de La Habana en 1968, si no recuerdo mal [fue en 1969]. Bueno, la taberna esa existe y se llama U Fleku [...] Roque Dalton escribió allí su largo texto a modo de collage con distinta tipografía, blancas, altas, cursivas, negritas, con ráfagas en diversas lenguas. Un largo poema coral. ¿Y cuál es el espíritu de esa escritura? El humor y la parodia y la crítica, en cierto modo, a un régimen político que poco a poco se iba eclipsando sobre todo por la rigidez burocrática<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Hernán Lavín Cerda: “Woody Allen...” *loc. cit.* El poema al que se alude está conformado por estrofas escritas con diferentes tipologías y emulan todas las charlas que ocurren simultáneamente en una taberna, por ejemplo: “¡QUITA ESA MANO DE ENCIMA! /AS DE OROS: PUEDES QUEMAR TODAS LAS OTRAS CARTAS. / ¿Me quieres obligar a decir que la literatura no sirve para nada? / IDIOTA: ¿ES ACASO UNA LEYENDA ESO DE QUE LAS BIBLIAS PORRADAS DE ACERO DETIENEN LAS BALAS 45? / ¿Qué horas son? / La noche tiene hoy un color descorazonador: / En el fondo somos gente muy conservadora”. En Roque Dalton: *Antología*, selección de Juan Carlos Berrio, Navarra, Editorial Txalaparta, 1995, pp. 119-120.

Aunque aún no se había publicado “Taberna”, es claro que aquellas conversaciones entre Dalton y Lavín Cerda le dieron a nuestro poeta una visión sobre el modo como se pueden incorporar las voces externas para conformar versos con diferentes hablantes o sujetos líricos. El hecho de que no se haya publicado todavía es uno de los argumentos por los cuales no se considera este poema como parte de los hipertextos, pues el diálogo no se entabla con una forma a la que se quiere confrontar, más bien se corresponde con el espíritu de una época y una forma de incrustarse en la poética contemporánea: la del simultaneísmo heredado del cubismo y el futurismo, como se verá un poco más adelante. El poema del salvadoreño recoge frases sueltas, conversaciones aisladas, y las yuxtapone para crear ese texto coral.

En el caso del poeta chileno, el poema es una miniatura de algunas voces pero, a diferencia de “Taberna”, en el que las voces parecen no tener puntos de encuentro más que la cercanía física, en el apartado 13 de “Cambiar de religión” todos los versos confluyen en una unidad temática que tiene que ver con lo que el poeta chileno piensa sobre el texto de Dalton: humor, parodia y crítica a la burocracia del socialismo en Europa del Este. Mientras que para el poeta salvadoreño lo importante está en el enunciado y la enunciación –el qué y el cómo se dice: la palabra coloquial–, para nuestro poeta lo trascendente se encuentra en los sujetos biográficos, en los personajes de la verdad histórica –quién lo dice–, de modo que, para afianzar esa crítica, Lavín Cerda cita a autores con cuya trayectoria poética se siente hermanado.

En el poema laviniano aparecen cuatro poetas soviéticos con los que el autor chileno busca, además de emparentar su espíritu estético, ejemplificar la distancia crítica con respecto a la realidad sociopolítica del socialismo: Boris Pasternak (1890-1960), Vladimir Maiakovski (1893-1930), Andrei Voznesenski (1933-2010) y Evgueni



Evtushenko (1933). Es posible distinguir claramente dos generaciones: los dos primeros están más cercanos a las vanguardias y los dos últimos son contemporáneos de Lavín Cerda. En el primer caso, Pasternak y Maiakovski participaron en el futurismo ruso y, como explica Roberto Hozven, a diferencia del cubismo, que recurre al simultaneísmo para representar espacialmente los objetos, el futurismo “retuvo la presentación del antes y del después en que transcurre”<sup>15</sup>. Mientras uno se preocupa por el espacio, el otro lo hace por el tiempo.

Es este último aspecto el que interesa a nuestro autor: el poeta frente a su tiempo, de ahí que ironice con el hecho de que a Boris Pasternak lo hayan querido nombrar poeta de la Revolución de 1917 y después haya sido perseguido políticamente<sup>16</sup>, o con el hecho de que algunos futuristas accedieran a puestos burocráticos y esto causara problemas entre artistas –los *comisarios* del poema laviniano que probablemente presionaron a Maiakovski hasta llevarlo prácticamente al suicidio en 1930<sup>17</sup>–. En el caso de la cita de los poetas contemporáneos, tanto Evtushenko como Voznesenski representan nuevas voces poéticas que ven en Occidente un camino de conciliación y apertura, por lo que comenzaban a cristalizar un sentimiento común de los soviéticos y, por extensión, entre

---

<sup>15</sup> Roberto Hozven: *Octavio Paz. Viajero del presente. Otra vuelta*, Santiago de Chile, FCE, 2014, p. 71. Es decir, mientras el cubismo se preocupa por el espacio –las diferentes perspectivas subjetivas–, el futurismo lo hace por el tiempo –una especie de objetivismo crítico–, de ahí que el futurismo ruso de Maiakovski haya devenido propagandístico y base de la publicidad, pues la mercadotecnia parte de la utopía –el mundo mejorado– o la distopía –el mundo empeorado– para crear la necesidad del producto, esto es, se ofrece la imagen del antes y después del objeto. Véase Jaime Rivera Camino y Lucía Sutil Martín: *Marketing y publicidad subliminal (fundamentos y aplicaciones)*, Madrid, ESIC Editorial, 2004.

<sup>16</sup> Esto puede ser un juego irónico puesto que, en palabras de Andrei Voznesenski, fue Stalin quien llamó a Maiakovski el poeta más grande de la época. Pasternak, ofendido, escribió una carta a Stalin y dejó de escribir poesía hasta principios de los años treinta, en Quentin Vest y William C. Woods: “Andrei Voznesensky. The art of Poetry No. 26” en *The Paris Review* (verano 1980) 78, consultado en la página: <http://www.theparisreview.org/interviews/3316/the-art-of-poetry-no-26-andrei-voznensensky> [5 de enero de 2015]

<sup>17</sup> Por ejemplo, en 1922 Viktor Shklovski escribió un artículo en contra de ese nuevo poder que ejercían algunos futuristas desde el Narcompross –el Comisariado de la Instrucción Pública que regulaba el arte y la educación de la Unión Soviética–, en el que señalaba como error supeditar el ambiente social a la libertad conquistada por el arte: “el futurismo ha sido una de las conquistas más puras del genio humano; una marca que ha indicado cuán alto se ha elevado la noción de que la creación está regida por las leyes de la libertad”, citado en Emil Volek (ed.) *Antología del Formalismo ruso y el grupo de Bajtin (polémica, historia y teoría literaria)*, Madrid, Fundamentos, 1992, p. 39.

algunos poetas del mundo que ya no comulgaban totalmente con las acciones totalitaristas del socialismo.

La burocracia de la Unión Soviética parecía haber llegado a un punto en el que la moral y los valores perdían peso y se asemejaba, según el crítico Mikhail Lobanov, a una novela de Kafka por ser “la glorificación de una sociedad moralmente corrupta”<sup>18</sup>. Lavín Cerda emplea esta misma imagen –el monstruo kafkiano como metáfora de la burocracia soviética– para representar el desencanto (el antes y el después) que iban experimentando los poetas jóvenes ante la realidad socialista y que él pudo percibir en primera persona durante su estadía en Checoslovaquia. Por otro lado, la fama que Voznesenski y Evtushenko gozaban en los años sesenta –estadios deportivos se llenaban para escuchar sus versos, como si fueran un grupo de rock– los hizo acreedores a persecuciones y amenazas. El propio presidente soviético, Nikita Krushev, en 1963 advirtió a Voznesenski que lo mejor sería que abandonara el país, pero el poeta se negó a seguir las indicaciones. Es muy probable que esta historia la haya escuchado Lavín Cerda en Praga y que relacione el semblante adusto y valeroso de Voznesenski, al negarse al autoexilio, con la palidez de la oblea<sup>19</sup>.

Además de dialogar y extrapolar la experiencia de los poetas soviéticos para poner en perspectiva la corrupción institucionalizada del socialismo, Lavín Cerda incluye una frase que Jean-Paul Sartre escribió en el prefacio de *Los condenados de la Tierra* de Frantz Fanon (1925-1961). Ahí, Sartre propone “enfrentar un espectáculo inesperado: el striptease de nuestro humanismo. Helo aquí desnudo y nada hermoso: no era sino una ideología mentirosa, la exquisita justificación del pillaje”<sup>20</sup>, puesto que, para él, el

---

<sup>18</sup> Yitzhak M. Brudny: *Reiventing Russia (Russia nationalism and the soviet state: 1953-1991)*, Harvard University Press, 2000, p. 171. (Traducción propia.)

<sup>19</sup> La anécdota se cita en Quentin Vest y William C. Woods: “Andrei Voznesensky...” *loc. cit.*

<sup>20</sup> Jean-Paul Sartre en el prefacio a Frantz Fanon: *Los condenados de la Tierra*, México, FCE, 1963, p. 13. Fanon nació en Martinica, isla caribeña y colonia francesa, por lo que participó con el ejército francés durante la invasión nazi. Ya en Francia, estudió psiquiatría y en 1951 publicó *Piel negra, máscaras blancas*,

discurso humanista de Occidente era una máscara para legitimar, bajo la bandera de la democracia y la modernidad, la invasión y la imposición de su cosmovisión sobre los pueblos colonizados. En el verso laviniano se añade *París* –una de las capitales intelectuales de la utopía– y el sujeto lírico se dirige al filósofo francés como *querido Sartre*, en una forma de suscribir la crítica del lado oscuro del humanismo occidental –en Europa y Estados Unidos– pero también de aplicar dicha crítica al fenómeno soviético en Europa del Este. En “Poemas observantes” (22-23), por ejemplo, Lavín Cerda se refiere a Praga como la *capital de Sodoma socialista* (23), en clara alusión a que se han violentado los principios de la utopía, y arremete contra los partidarios *tan socialistas hoy, tan europeos, tan como los yanquis, / tanto o mucho más* (22). De este modo, nuestro poeta afianza su convicción de evitar dogmatismos y poner en tela de juicio todas las ideas para relativizarlas con un lenguaje cotidiano y alegre, y para desmitificarlas, en este caso, mediante el diálogo intelectual.

En el segundo campo, Lavín Cerda recurre a poetas latinoamericanos ya no tanto para entablar un diálogo sociopolítico sino para estrechar lazos poéticos con ellos, no exentos de ironía y desmitificación. Tal es el caso del primer verso de la “Sonatina” de Rubén Darío, que ya había sido insinuado en *Neuropoemas* en relación con Nicanor Parra y que en esta ocasión se retoma para dar una respuesta lúdica y coloquial: *La princesa está triste. ¿Qué tendrá la princesa? / Unas ganas locas* (9). Mientras Darío emplea la métrica del verso alejandrino –catorce sílabas con dos hemistiquios de siete–, Lavín Cerda no solo responde a la pregunta con una coloquialidad para desmitificar la jerarquía semántica implícita en el vocablo *princesa* (haciéndola susceptible de las pasiones

---

donde comienza sus reflexiones sobre la negritud y la colonización. Un par de años después, en 1953, es comisionado a un hospital psiquiátrico de Argelia, donde se une furtivamente a la Guerra de Liberación de Argelia. En 1957 renuncia a su cargo y se dedica a apoyar las luchas independentistas en África. Para más información biográfica sobre Fanon, consúltese David Macey: *Frantz Fanon. A biography*, Brooklyn, Verso Books, 2012.

humanas), sino que elimina los espacios en blanco que separan a las palabras para crear la noción de la rapidez con la que se habla cotidianamente (un guiño al futurismo ruso: el tiempo como eje del simultaneísmo). De este modo, con el fin de fijar su postura poética, nuestro autor entabla un diálogo con la tradición modernista desde tres perspectivas: dos formales (al romper visualmente la cadencia silábica y al yuxtaponer un lenguaje coloquial frente a uno ya considerado afectado) y una temática (al desmontar el término *princesa* e igualarlo a cualquier ser humano en cuanto la expresión del deseo, en este caso femenino).

Por tanto, la poesía laviniana de este periodo marca distancia con el modernismo (la herencia poética) y se inserta en los juegos idiomáticos propios de la poesía coloquial de los años sesenta. Por ello no es raro que dos de los poetas también citados en *Cambiar de religión* sean Juan Gelman y Julio Cortázar, puesto que ambos conciben el espacio literario como un ámbito lúdico. En este sentido, Cortázar afirma que “toda poesía que merezca ese nombre es un juego”<sup>21</sup>. Por su parte, Gelman defiende el uso del neologismo puesto que “agrandando el lenguaje y muestra que el castellano vive [...] La lengua expande el lenguaje para hablar mejor consigo misma”<sup>22</sup>. De Cortázar, Lavín Cerda cita una parte de *Rayuela*: “*No te muevas, dijo Talita*”: *eléctrica y apavonada* (28). Incluso se añaden las comillas para denotar el préstamo del objeto verbal. En la novela del escritor argentino, esta oración aparece dos veces: en el capítulo 58 y en el 63, en ambos casos Talita pone compresas frías para aliviar a Oliveira, que afirma sentir una especie de electricidad y ver

---

<sup>21</sup> Julio Cortázar: *Último round*, México, Siglo XXI, 1969, pp. 65. Cortázar acota que el juego implica ejecutarlo con la seriedad con que lo dicen los niños, es decir, no se trata solo de cambiar los usos del lenguaje artificiosamente sino de expresar el mundo desde otra visión –como se vio en el capítulo anterior sobre el humor libre–, una mirada inocentemente crítica (que en su inocencia evidencie el estado ilógico de las cosas que se perpetúan más por tradición que por convicción).

<sup>22</sup> En el Discurso durante la Ceremonia de Entrega del Premio Cervantes 2007, Juan Gelman pronunció estas palabras recordando a Cervantes y Lope de Vega, quienes acudieron a la invención de palabras para denominar realidades. El texto íntegro se puede consultar en la página del Ministerio de Educación, Cultura y Educación:  
[http://www.mcu.es/premiado/downloadBlob.do?idDocumento=1947&prev\\_layout=premioMiguelCervantesPremios&layout=premioMiguelCervantesPremios&language=es](http://www.mcu.es/premiado/downloadBlob.do?idDocumento=1947&prev_layout=premioMiguelCervantesPremios&layout=premioMiguelCervantesPremios&language=es) [6 de abril de 2015]

imágenes de fosforescencias, como las del animador y director de cine Norman MacLaren (1914-1987)<sup>23</sup>. Lo que hace Cortázar con MacLaren –un juego de referencias, un diálogo cultural–, Lavín Cerda lo cerciora con el autor argentino: establece vasos comunicantes con él, así que ese verso prestado ofrece una clave desde donde se debe leer el poema, que, como se verá en el apartado correspondiente, está lleno de juegos idiomáticos, neologismos –*apavonada*, por ejemplo– y extranjerismos.

En la misma línea, el poeta chileno alude a Gelman como un ejemplo del atrevimiento lingüístico para jugar con el verbo. El poema “Con ojos gatitos” (36) empieza con dos versos que aluden a poetas de diferente propuesta pero que coinciden en el tratamiento del lenguaje para transformar la poesía desde adentro, desde sus propios materiales:

Paradamente, léase Vallejo,  
y en honor a la piel muslísima, léase Gelman.  
(36)

A través de la forma académica *léase* se introduce la referencia que explica el antecedente. En el primer verso, *paradamente* se relaciona con Vallejo en tanto que en su poesía “es abusiva la utilización de adverbios acabados en «-mente» e incluso su formación a partir de sustantivos (*corazónmente*)”<sup>24</sup>. El poema laviniano relata la relación

---

<sup>23</sup> Nótese, una vez más, la importancia que da Lavín Cerda a la imagen. Aunque Norman McLaren (1914-1987) nació en Escocia, en 1941 fue invitado por Canadá a fundar el Departamento de Animación en The National Film Board of Canada. En 1952 alcanzó la fama por su película *Neighbours (Vecinos)*, con la que obtuvo, entre otros, el Premio Oscar. Además de divertida por sus efectos de animación, la película es una metáfora sobre la ambición y una crítica al modelo de la propiedad privada (los vecinos viven tranquilos hasta que una flor hermosa nace justo en medio de ambas casas y pelean por ser su dueño). McLaren partía también de un principio lúdico para crear sus animaciones, pues consideraba que la animación era “el arte de manipular los intersticios invisibles que se encuentran entre dos imágenes”, por lo que había que jugar técnicamente con los fotogramas para quitar obviedades y crear imágenes imposibles. Cfr. Maureen Furniss: *Art in motion. Animation Aesthetics*, Sidney, John Libbey & Company, 1998, p.5. (Traducción propia.)

<sup>24</sup> Víctor de Lama en el prólogo a César Vallejo: *Antología poética*, Madrid, EDAF, 1999, p. 45. De Lama habla también de la “violencia lingüística que supone aplicar al sustantivo adjetivos inadecuados” (*ibíd.*), entre otros recursos estilísticos con los que el poeta peruano acomete su labor de crear espacios semánticos nuevos en la literatura. En Praga, Roque Dalton le advierte a Lavín Cerda que los años venideros tienen más el tono de Vallejo y nuestro poeta, al respecto, afirma que en efecto llegaron “tiempos de ferocidad, de

sexual que derivó en la concepción del hijo –*hicimos correr los genes* (36), dice más adelante–, por lo que aquí *paradamente* se debe leer como la forma adverbial del verbo «parar» en su uso americano –ponerse de pie– y que, por extensión, es un eufemismo de la erección. Al retomar una forma de la poesía vallejiana, Lavín Cerda confronta al lenguaje tradicional que evita nombrar directamente los fenómenos de la sexualidad, es decir, se enfrenta lo poético –que busca ampliar los límites expresivos de la realidad– y el tabú –que pretende ocultar la realidad–, fomentado principalmente desde el discurso religioso.

Lo mismo ocurre con la segunda alusión. A diferencia de Vallejo, del cual se toma prestada una estructura recurrente –la forma adverbial–, en el caso de Gelman se cita sin comillas un neologismo acuñado por el poeta argentino en el poema “Viendo en particular”. Ahí, Gelman crea el superlativo de sustantivos, de modo que, en vez de usar adjetivos, transforma «tetas» y «muslos» en “tetísimas” y “muslísimas”<sup>25</sup>. De esta manera Lavín Cerda expresa lo masculino y lo femenino con neologismos de Vallejo y de Gelman, respectivamente. Al retomarlos, nuestro poeta confirma el espíritu lúdico de la literatura a partir del lenguaje y las nuevas realidades que se gestean con el manejo del idioma.

En cuanto a los objetos verbales tomados de la religión, el autor chileno los emplea como una forma de incorporar lugares comunes católicos a la realidad de la vida familiar y, en cierto modo, desacralizar lo religioso al mismo tiempo que se sacraliza lo mundano,

---

injusticia, de sadismo, de burla [...] de manipulación de la más variada índole, a través de la substancia original: el lenguaje”, en Hernán Lavín Cerda: *Ensayos... op. cit.* pp. 51-52. Esta violencia verbal interesa al autor chileno, durante este periodo, por su atrevimiento para trastocar el lenguaje, pero se desarrolla con mayor amplitud durante la primera década del exilio –ya no solo como un recurso estilístico sino como un proceso de sublimación del destierro–, así lo percibe Miguel Ángel Zapata: “Hernán Lavín Cerda: La apacible violencia de las palabras” en *Inti: Revista de Literatura Hispánica* (1987-1988) 26-27, pp. 207-223.

<sup>25</sup> El poema tiene un perfil narrativo y cuenta un momento en la historia de una prostituta senegalesa y su relación los soldados franceses. Para describir a Yvonne, la protagonista, Gelman aplica dichos neologismos. Cfr. Juan Gelman: *En el hoy y mañana y ayer. Antología personal*, México, UNAM, 2012, p. 43.

en una manera de establecer un paralelismo entre la creación divina y la procreación humana. En el poema “Tienes la cabeza calva a imagen y semejanza” (15-16) ya el título alude con humor a un versículo de la Biblia –«Y Dios dijo: Hagamos al hombre a nuestra imagen, conforme a nuestra semejanza» (Génesis 1:26)– y el sujeto lírico asume la voz del padre que se reconoce en el hijo recién nacido. En esa misma línea, en el poema se citan dos objetos textuales recurrentes en la iglesia católica:

Naciste en cuna de incienso:  
“Cordero de Dios” o “la estrella brillaba para ti”  
(...)  
por mi culpa, por mi culpa,  
por mi bellísima culpa.

(15-16)

El sujeto lírico da un matiz divino al hijo en tanto que nace en una *cuna de incienso* –además de oro y mirra, los Reyes Magos regalaron al niño Jesús incienso para celebrar su nacimiento– y de inmediato, por medio de las citas religiosas, pone en duda la dirección jerárquica entre el creador y la creación. Por un lado, se refiere al primogénito como *Cordero de Dios* del mismo modo como en la Biblia se hace referencia a Jesús como el elegido: «Al día siguiente vio Juan [Bautista] a Jesús que venía a él y dijo: ¡He aquí el Cordero de Dios, que quita el pecado del mundo!» (Juan 1:29). Por otra parte, se hace mención a la parábola “La estrella que brilla para ti” del misionero claretiano Pedro García, en ella se cuenta la historia de un joven que deseaba poseer una estrella y llora ante la imposibilidad de alcanzarla, entonces un niño le dice que él puede ayudarlo a llegar a ella, pues, según afirma el infante, “aquella estrella es Dios y yo soy la oración”<sup>26</sup>. Así,

---

<sup>26</sup> Sobre el clérigo hay poca información, pero en todas las fuentes se le atribuye la autoría del texto. En uno de los portales donde colabora habitualmente se afirma que su origen es español, que pertenece a la Congregación de los Misioneros Hijos del Inmaculado Corazón de María (Claretianos, por derivación del latín *Cordis Mariae Filius*) y que fue comisionado a Centroamérica. Es probable que sus textos hayan sido utilizados en los manuales de doctrina de la iglesia latinoamericana o que Lavín Cerda haya conocido sus escritos por recomendación del padre Alfonso Escudero, de quien ya se ha mencionado en este trabajo la

en el poema laviniano el hijo es el enviado y también el camino para llegar a Dios. En ambos casos, el hijo es la materialización de lo espiritual: viene del creador –el padre– y es el conducto, la guía, para llegar de nuevo a Dios (entendido como ese valor solidario que se citó en el capítulo anterior). Al final del poema se cita un fragmento del rezo «Yo confieso», y, en este contexto, el padre biológico (el sujeto lírico) asume la responsabilidad del nacimiento, pero, a diferencia de las connotaciones negativas que tiene la culpa en el rezo, aquí se exalta como algo positivo a través del superlativo *bellísima*. Como se ve, al sacar a los textos espirituales de su zona tradicional, el autor chileno consigue nombrar fenómenos cotidianos y volverlos sagrados, aunque sin el dogmatismo propio de los discursos religiosos. En este sentido, la propuesta laviniana es ver en lo natural expresiones de lo divino y, así, aterrizarlo, materializarlo, volverlo familiar.

Lavín Cerda retoma lugares comunes de la religión para aplicarlos a un nuevo contexto, el de la paternidad, y con ello ampliar los alcances sagrados e instalarlos en eventos cotidianos. Para nuestro poeta, por tanto, el nacimiento del hijo se equipara con el nacimiento de Jesús, en una manera de volver humano y común algo –lo espiritual, lo sagrado– que los textos religiosos mantienen como exclusivo de los elegidos –profetas, santos, apóstoles– y alejado de la realidad material. Con el mismo propósito de hacer ver los textos religiosos como lugares comunes, ya automatizados y, en consecuencia, desprovistos de su significado, en el poema “La difícil ascunción” (27), se habla del viaje de la amada en el ascensor para llegar con el sujeto lírico. El DRAE en línea confirma que la ascunción es el sustantivo del verbo «asumir» y, por antonomasia, en el catolicismo se utiliza el vocablo para referirse a la elevación al cielo de la Virgen María. Así como

---

importancia que tuvo para nuestro poeta durante sus años de escolar. Véanse los sitios de internet: <http://www.ministeriopmo.org/autores/> y <http://es.catholic.net/op/articulos/25544/cat/305/sigue-la-estrella-que-brilla-para-ti.html> [12 de marzo de 2015]



sucede con la imagen del hijo, la amada recibe los atributos de la figura religiosa pero de modo desacralizado: *Tú vienes en él [ascensor], alienada, como el ten piedad de / nosotros / invisible que maneja las riendas* (27). Además de que se relaciona el ascenso de la amada con la ascensión de la virgen, el texto se vale de una de las letanías más frecuentes de la iglesia –*ten piedad de nosotros*<sup>27</sup>– para establecer un paralelismo entre la religión y el progreso (representado por el *ascensor*), y el papel pasivo o mimético del ser humano ante ambos discursos (*alienada*). Como ya se ha dicho en otros capítulos, para Lavín Cerda lo religioso y lo progresista se igualan porque convergen en la fe acrítica que profesan sus seguidores. Para certificar esta postura, el poeta chileno toma prestado un objeto verbal del discurso religioso para usarlo como referente en la comparación de la amada al interior del ascensor: ella está *alienada* como la letanía porque ha perdido individualidad en tanto que depende de algo exterior (que el mecanismo funcione) para alcanzar su destino. De este modo, para Lavín Cerda, el diálogo con los textos religiosos tiene dos propósitos: desacralizarlos (no niega lo espiritual sino que lo amplía, le quita la exclusividad de su manejo al catolicismo) y ejercer la crítica ante la fe como sustituto de la responsabilidad del acto de libertad<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> En la Biblia aparece en el salmo 51, versículo 1 («Ten piedad de mí, oh Dios, conforme a tu compasión») y en el salmo 123, versículo 3 («Ten piedad de nosotros, señor, ten piedad»), después se acuñó como base para la letanía al Sagrado Corazón de Jesús («Señor, ten piedad de nosotros. / Señor, ten piedad de nosotros. / Cristo, ten piedad de nosotros. / Cristo, ten piedad de nosotros»). También ha sido retomado por dos artistas con quienes Lavín Cerda ha tenido puntos de encuentro. Por un lado, J.D. Salinger escribe: “el *staretz* le habla antes de nada de la Oración de Jesús. «Jesucristo Nuestro Señor, ten piedad de mí.» Quiero decir que se reduce a eso [...] el *staretz* le cuenta al peregrino que si repites esa oración una y otra vez (al principio basta con que la digas sólo con los labios) lo que pasa es que finalmente la oración se vuelve activa. Algo ocurre al cabo de un tiempo. No sé qué es, pero ocurre algo, y las palabras se sincronizan con los latidos del corazón de esa persona, y entonces está realmente rezando sin cesar”, en J.D. Salinger: *Franny y Zoey*, Buenos Aires, Edhasa, 2013, pp. 45-46. Por otro lado, en *La pasión según San Mateo*, J.S. Bach usa el rezo para conformar el aria «Erbarme dich, mein Gott» (Parte II, número 39), que el cineasta ruso Andrei Tarkovski emplearía para musicalizar su última película, *El sacrificio* (1986).

<sup>28</sup> Libertad entendida como praxis, como un acto mediante el cual “uno no cede a los poderes de fascinación de las ideologías despiadadas”, en Octavio Paz: *Miscelánea III. Entrevistas. Obras completas 15*, México, FCE, 2003, p. 206.

### 6.1.2.- Hipertextos y neomanierismo: el doble fondo semántico

Si el uso de los intertextos permite a Lavín Cerda entablar un diálogo focalizado en el contenido, en el enunciado, con el empleo de los hipertextos y el neomanierismo esto se extiende a la enunciación. A partir de una forma familiar, se insertan nuevos sintagmas y así, gracias a que permanece la estructura, entran en convivencia ambos sentidos –los sustituidos del hipotexto y los sustituyentes del hipertexto– para crear un diálogo en el cual se retroalimentan ambos discursos. Lotman afirma que estas superposiciones tienen su origen en el concepto del juego, ya que lo lúdico plantea la simultaneidad de dos planos: es y no es, puesto que “la situación no convencional (real) se sustituye por la convencional (lúdica)”<sup>29</sup>, de forma tal que, mientras se sabe que el peligro no existe, se asume el riesgo como si fuera real, de lo contrario el juego no tendría sentido.

Así lo asimila y entiende Lavín Cerda, de forma que el aspecto lúdico que se inició en *Neuropoemas* llega hasta *Cambiar de religión*, aunque ahora más enfocado en lo estructural. Con excepción de uno, todos los hipotextos a los que recurre el poeta chileno tienen su origen en la religión y le sirven para los mismos propósitos anteriormente descritos: abolir el monopolio del discurso espiritual para insertar lo sagrado en otras esferas de la vida y rebatir la fe por su perfil acrítico y su tendencia al dogmatismo. El texto excepción es el ejemplo perfecto del neomanierismo y se trata del colofón del poema “La difícil ascunción” (27):

---

<sup>29</sup> Yuri M. Lotman: *Estructura... op. cit.* p. 84.

Entonces viene lo sexual:  
amémonos, Lesbia mía, a secas.  
(27)

El sujeto lírico se refiere a su amada como Lesbia, reproduciendo una manera propia de Cayo Valerio Catulo, quien usó el seudónimo como una forma de homenajear a Clodia, “una dama liberal y seductora, señora culta y disipada, a quien poéticamente rebautiza Lesbia –según un uso difundido en la poesía amatoria– para homenajearla en los versos de Safo”<sup>30</sup>. Como se ve, el acudir a la tradición y maneras del pasado es una forma en que la poesía justifica su presencia y se autoproclama heredera natural de una familia literaria (la Occidental, en este caso). En el texto laviniano se alude a esta tendencia clásica con la intención final de confrontar dos estructuras poéticas. Por un lado, se emplea el término antiguo para designar genéricamente a la amada –no por su nombre histórico o verdadero, sino por uno ficticio, simbólico– y, por otro lado, se acude a una forma verbal propia del habla cotidiana: la tradición (*Lesbia*) dialoga entonces con lo coloquial (*a secas*, sin dar mayores explicaciones), de modo que ambos discursos se retroalimentan, lo clásico se renueva y lo innovador se inserta en lo tradicional. Así, Lavín Cerda ofrece un guiño a la historia de la poesía amorosa y los nuevos modos para acometer el tema desde un lenguaje popular.

---

<sup>30</sup> Catulo: *Poesía completa*, traducción, introducción y notas de Lía Galván, Buenos Aires, Colihue, 2008, p. XI. Catulo acude a Safo, poeta griega (ca. 630/612 -560/ 540) en cuya poesía se expresa la amplitud de los sentimientos amorosos, como un guiño que explica el registro y las intenciones de sus versos. Para más información sobre Safo, véase Natalia Pedrique López: *Safo, poesía del amor entre mujeres*, Mérida, Universidad de los Andes, 2000. Por otra parte, nuestro poeta a menudo se hace llamar Cayo Valerio Lavín Cerdus, con lo que se fortalece la idea de la vuelta a tradiciones con un propósito estrictamente lúdico. Solo por mencionar algunos ejemplos de lo anterior, en *Los tormentos del hijo* (1977), que se empezó a escribir a finales de los años sesenta, es decir, es contemporáneo de estos libros, se afirma: “Cayo Valerio Lavín, el último poeta latino” (87). En *La muerte del capitán Carlos García del Postigo y otras ficciones* (2005) se lee: “Cayo Valerio Lavín Cerdus, quien nació en una aldea de Agrigento durante la Edad Media” (59-60). En *La sublime comedia* (2006) se dice: “alias Cayo Valerio Lavín Cerdus, el gran lujo del ganado porcino” (29).

A pesar de lo anterior, el propósito fundamental del poeta chileno al retomar estructuras familiares no tiene que ver solo con un intercambio intelectual con la alta cultura (confrontar tradición y modernidad) sino con la crítica del presente a partir de los temas y su influencia en la construcción conceptual de lo real. Es por ello que el ámbito del cual se nutre principalmente es el discurso religioso, pues permite un juego comunicativo mayor, al ser de fácil reconocimiento entre la gente<sup>31</sup>. Así, por ejemplo, en el poema “Nieve” (40), el verso *El agua de la llave lava los pecados del mundo* (40) remite al hipotexto: «este es el cordero de Dios, que quita los pecados del mundo» (San Juan, 1:29), con lo que se establece un diálogo en donde *el agua de la llave* –en Latinoamérica es casi siempre impura, no potable– sustituye a la imagen religiosa para que cumpla la misma función, pero esta vez en un contexto desacralizado. En tono humorístico, Lavín Cerda retoma una metáfora católica para deshacerla y aplicarla a un evento familiar y cotidiano. Si las relaciones sexuales se consideran pecado por su implicación corporal, entonces es el agua del grifo lo que realmente limpia el cuerpo: y *una toalla afranelada se encarga de secar / el cuerpo ya sin mancha* (40), es decir, vuelve a quedar físicamente immaculado. Según se percibe, la forma en que nuestro poeta se enfrenta al discurso religioso es a través del aspecto lúdico y la irreverencia. Como se verá en el siguiente poema, la base estructural es el «Padre nuestro» pero el eje temático es un diálogo irónico con la rigidez de la academia en relación con la literatura (una vez más, la crítica laviniana se dirige al espíritu absolutista que otras áreas del conocimiento han asumido como propias y que permiten a nuestro poeta emparentarlas con el discurso religioso):

---

<sup>31</sup> Hay que recordar que entre 1952 y 1970 la población católica oscilaba entre el 80% y el 89%, es decir, la gran mayoría de los chilenos conocía los rezos comunes del catolicismo. Los datos se pueden consultar en: [http://www.cepchile.cl/dms/archivo\\_2980\\_472/pder249\\_lehmann.pdf](http://www.cepchile.cl/dms/archivo_2980_472/pder249_lehmann.pdf) [12 de agosto de 2013]

Pedagogo mío en castellano,  
ayúdame a pulir los versos, líbrame  
de la locura de decir las cosas como son, llévame  
al siglo de las luces del lenguaje, hazme fino,  
*la estructura de la obra literaria*, protéjeme  
de todo mal, *depende de la paz del espíritu*, no me dejes  
caer en la tentación, *así sea*.

(11)

Por un lado, además de pedir libertad de expresión mediante la supresión de reglas y leyes –al menos en el campo creativo–, Lavín Cerda la ejerce, lleva a cabo su derecho a escribir sin censura. Por ello, para librarse *de la locura de decir las cosas como son*, incorpora una errata gramatical, *protéjeme* (en vez de «protégeme»), que a su vez evidencia la arbitrariedad de las directrices gramaticales: al estar en el mismo nivel de lectura –al final del verso–, *protéjeme* y *dejes* generan una coincidencia sonora (o rima) y un paralelismo gráfico y visual (-*eje*-). Ante dos sonidos iguales, sin embargo, la norma convencional de la lengua natural pide que se represente gráficamente de forma diferente, una con «g» y otra con «j» (por la tradición basada en la etimología). Es justamente contra estas convenciones que el sujeto lírico se conjura para evitar caer en un lenguaje común y alejado de lo poético. Como se ve, hay una tensión entre el evitar *decir las cosas como son* y utilizar un lenguaje coloquial, para solucionar ese dilema el poeta chileno recurre al humor libre. La ironía y la metaironía le permiten, por tanto, emplear un lenguaje cotidiano pero sin que sea, gracias a esos pequeños giros idiomáticos o juegos estructurales –intertextos, hipertextos–, del todo prosístico o plano en su sentido semántico.

Por otra parte, si bien no totalmente, este texto sigue el esquema del «Padre nuestro» (al menos está escrito a la manera de) para transferir su significación hacia el campo de la creación literaria, de modo que se van reemplazando los credos y se crea una red de correspondencias, pues “ambos códigos y ambas interpretaciones del texto

funcionan simultáneamente en una superposición mutua”<sup>32</sup>. Ahí donde el rezo se dirige a Dios, al «Padre nuestro», Lavín Cerda ubica al *Pedagogo mío* –el maestro moral se iguala al maestro académico–, o, en vez de «líbranos del mal», se elige *líbrame / de la locura de decir las cosas como son*, es decir, se opera una serie de transposiciones verbales que sustituyen estructuralmente a los sintagmas originarios pero sin eliminar totalmente su sentido. En consecuencia, el absoluto ético representado por Dios, en el contexto académico se cambia por el absoluto estético (*pedagogo*), mientras que el mal toma la forma del lenguaje denotativo –*decir las cosas como son*–. En este sentido, el canon literario equivale al rezo por su inflexibilidad en la apertura hacia nuevas formas de expresión. Así como los textos religiosos dictan los lineamientos de lo correcto moralmente, la academia parece ser restrictiva en cuanto al uso del lenguaje coloquial como base para la creación poética (o viceversa, la poesía social impone un canon para promover poetas comprometidos políticamente y descalificar discursos imaginativos)<sup>33</sup>.

A partir de hipotextos religiosos, Lavín Cerda encuentra un ritmo y una estructura que le permite desarrollar poemas lúdicos a través de los cuales se desacraliza lo religioso pero también se pone en tela de juicio lo social, como se ve en los siguientes versos, ejemplos claros del neomanierismo:

Soy diputado popular por obra y gracia  
de mis amigos farmacéuticos.

(43)

Y dijo Cristo en la cruz a sus ladrones:  
“Alléguese, alléguese,  
para que alcancen a salir en la medallita”.

(11)

---

<sup>32</sup> Yuri M. Lotman: *Estructura... op. cit.* p. 100.

<sup>33</sup> Esa academia a la que se alude está representada en el verso *la estructura de la obra literaria*, que es el título de la teoría literaria de Félix Martínez Bonatí (1929) publicada en 1960 por la Universidad de Chile y que, al parecer, se usó como libro referente en los estudios filológicos de aquella década.

Según se aprecia, en ambos poemas se retoman expresiones propias del discurso religioso. En el primer caso, *por obra y gracia* funciona como el principal argumento por el que la política cumple intereses ajenos a los de la cosa pública, casi como mandato divino o de modo inalterable. Como se puede observar, se relaciona irónicamente el término *popular* –perteneciente o relativo al pueblo, según el DRAE en línea– con *mis amigos farmacéuticos*, un grupo reducido y especializado. El sujeto lírico se convierte en representante del pueblo *por obra y gracia* de los intereses económicos de sus amistades. De este modo, el poeta chileno evidencia la manera en que se compinchan los políticos y los empresarios para conseguir puestos gubernamentales y ampliar sus privilegios, siempre en nombre de la población.

En el segundo caso, se recurre a una forma de enunciación propia de los Evangelios cuando Jesús toma la palabra para profesar una enseñanza. Más que el contenido, a nuestro poeta le interesa criticar el tono dogmático o de verdad absoluta que emplea la religión, por ello, una vez que sigue el esquema que anuncia la introducción de la voz del Mesías, da un giro idiomático e incorpora coloquialismos: *alléguense, alléguense* (la duplicación consigue crear el efecto de la oralidad, en donde comúnmente se repite información con fines enfáticos). Por un lado, al igualar dos registros lingüísticos –el religioso y el cotidiano– se desacraliza el tono autoritario que impide el diálogo y la duda, porque, como afirma Bajtín, la rotundidad anula al interlocutor al imponerle una verdad incuestionable sobre su marco referencial<sup>34</sup>. Por otra parte, en el plano semántico, se utiliza la imagen de los brazos extendidos por la crucifixión como un gesto de abrazo entre amigos para tomarse una fotografía, registro visual que se equipara con la *medallita*

---

<sup>34</sup> Mijaíl Bajtín: *The dialogic imagination*, University of Texas Press, 1981, pp. 423-434. Esto, desde luego, se emparenta directamente con la metaironía: ir más allá de la burla que descalifica para introducir al mismo sujeto lírico en el campo de la crítica.

que comercia la iglesia católica entre los fieles. Así, Lavín Cerda consigue criticar de modo humorístico la forma en que se conduce la religión, haciendo de la fe y los valores un producto económico. Este mecanismo, además, es el germen del juego laviniano de la cita apócrifa: un objeto verbal se le adjudica a otro autor diferente al que le corresponde en la verdad histórica (en cierto modo, es un aspecto lúdico que busca criticar la propiedad privada incluso al interior del verbo).

Además de servir como fuente para entablar diálogo con el ámbito literario y ejercer una crítica social, los hipertextos, al igual que los intertextos, sirven a nuestro poeta para descontextualizar y transferir su contenido espiritual a eventos de la vida cotidiana vedados en el discurso religioso, en este caso, la sexualidad. El poema “Con fondo de ángeles” (13-14) se escribe a la manera de un rezo y con un tono narrativo. En este caso, el encuentro amoroso entre el sujeto lírico y la amada –el hipertexto– se coloca encima de la anécdota religiosa de la concepción del Niño Jesús –el hipotexto–. Una vez más, la amada adquiere las connotaciones de la virgen, por lo cual se establece un juego entre lo mundano y lo sagrado: *el pecado vino a ti vestido de ángel / encachimbado y provisto de zapatillas de levantar / el pelo joven con perfume y olor a vino embotellado* (13). El pecado, como se sugiere en la descripción, se corresponde con un hombre borracho (*olor a vino*) y enfadado.

Según el DRAE en línea, *encachimbado* es un uso coloquial en Honduras que significa encolerizado. Por lo visto, no solo en Centroamérica se usa el vocablo, a menos que sea un término que Lavín Cerda haya leído en alguno de los artículos de las revistas que le llegaban de toda América, o lo haya escuchado durante aquella aventura de cantante de boleros que terminó en Nicaragua. En todo caso, lo destacable es el empleo de coloquialismos en un contexto lingüístico de registro cerrado, como los rezos. Ese hombre malhumorado y alcoholizado se asume como el sujeto lírico que, además, asume la



primera persona del plural: *María vino a nosotros, blanca como el peligro / vestida con un traje de novia corto / que apenas le cubría los muslos* (13). Como se ve, se nombra a la amada como la virgen, al tiempo que a *María* se la describe con vestidos de la amada (*traje de novia corto*), de modo que ambos discursos se retroalimentan para desmitificar lo sagrado y, así, humanizarlo<sup>35</sup>.

## 6.2.- El diálogo autopersuasivo desde el juego lingüístico

En la misma línea del humor libre de *Neuropoemas*, en *Cambiar de religión* Lavín Cerda se decanta por un léxico coloquial y por sintagmas verbales que permiten relativizar el tono dogmático. Por un lado, el empleo de un registro coloquial ofrece la posibilidad de jugar con la desmitificación de la alta cultura al incorporar vocablos de la baja cultura, a fin de establecer lo lúdico en el ámbito literario (como se verá en la primera sección de este apartado). Por otra parte, la relativización de los enunciados a través de dubitaciones del sujeto lírico, cortes sintácticos y contradicciones, ayuda a construir lo que Mijaíl Bajtín denomina diálogo internamente persuasivo<sup>36</sup>, es decir, el sujeto lírico pronuncia una verdad de la que no está convencido de antemano para reflexionar al respecto, así, implícitamente, hay una doble postura: afirmación y negación constante (como se

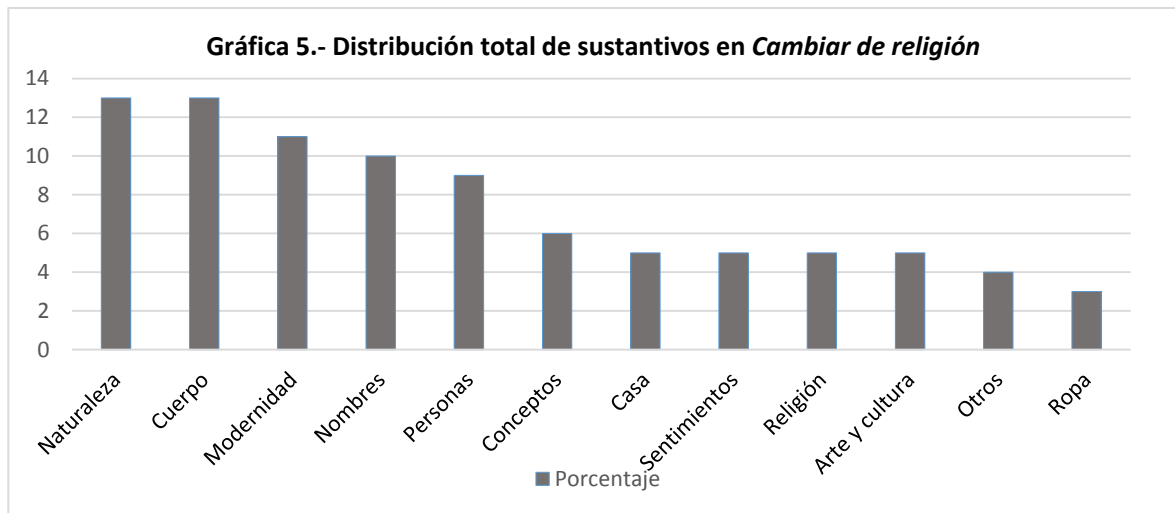
---

<sup>35</sup> Recuérdese el tercero de los cuatro puntos que destaca Hozven sobre Paz y que se pueden corroborar también en Lavín Cerda: la exaltación del amor único –pasión y erotismo, espíritu y cuerpo (*vid.* nota 71 del capítulo 1).

<sup>36</sup> Mijaíl Bajtín: *The dialogic... op. cit.* pp. 423-434. Como se verá más adelante, esta duda interna del sujeto lírico permite relativizar el tono dogmático que, por imponer una verdad, anula al interlocutor y vuelve político el discurso, en tanto que busca persuadir en vez de incitar a la reflexión.

analizará en la segunda sección). Según se puede apreciar en las tablas siguientes y en la gráfica, este poemario sigue la tendencia del uso de sustantivos tomados que remiten a lo moderno (con 13% es el campo más usado en el libro, si bien en las repeticiones de sustantivos baja a 11%) y se mantiene la alta recurrencia de Naturaleza (es el primer campo semántico en cuanto a repeticiones de sustantivos, con el 13% del total).

<b>Tabla 9.</b> <b>Distribución de conceptos en</b> <i>Cambiar de religión</i>			<b>Tabla 10.</b> <b>Distribución total de sustantivos en</b> <i>Cambiar de religión</i>		
	<b>Cantidad</b>	<b>%</b>		<b>Cantidad</b>	<b>%</b>
Modernidad	63	13	Naturaleza	87	13
Nombres	58	12	Cuerpo	86	13
Personas	51	11	Modernidad	70	11
Naturaleza	44	9	Nombres	68	10
Cuerpo	44	9	Personas	58	9
Arte y cultura	30	6	Conceptos	37	6
Conceptos	28	6	Casa	35	5
Religión	26	5	Sentimientos	33	5
Otros	24	5	Religión	33	5
Casa	23	5	Arte y cultura	32	5
Sentimientos	19	4	Otros	26	4
Ropa	18	4	Ropa	22	3
Neologismos	18	4	Tiempo	21	3
Tiempo	13	3	Neologismos	18	3
Sentidos	10	2	Sentidos	14	2
Lúdico	9	2	Lúdico	10	2
<b>Total</b>	<b>478</b>	<b>100</b>	<b>Total</b>	<b>650</b>	<b>100</b>



A diferencia de otros libros, en *Cambiar de religión* la repartición de campos semánticos es equilibrada, lo cual indica que el poeta chileno ya no parte de un imaginario simbólico sino que abre su espectro a nuevas combinaciones lingüísticas. Además de lo natural y lo moderno, hay tres ámbitos que conviene destacar: Nombres propios, Religión y Neologismos. Como se vio en el apartado sobre la intertextualidad, Lavín Cerda recurre primordialmente a dos fuentes: la cultural –de ahí que los Nombres representen 12% del total de sustantivos empleados– y la religiosa –que alcanza el 5%–. En cuanto a los Neologismos, estos ocupan el 4% de vocablos empleados y son un indicador del afán lúdico de nuestro poeta –además de que son rasgos textuales para emparentarse con una tendencia poética, con Vallejo, Cortázar y Gelman como principales figuras–. Aunados a la incorporación de extranjerismos y coloquialismos, los términos nuevos conforman un universo en el que se busca, antes que cambiar la realidad, cambiar el lenguaje que nombra y modela lo real, así, como se verá, Lavín Cerda explora los mecanismos propios de la lengua y aplica esas fórmulas para crear palabras.

### 6.2.1.- El juego desde la palabra coloquial

Dentro de los mecanismos léxicos que se aprecian en *Cambiar de religión* destaca la presencia de neologismos y de coloquialismos –entre los que se incluyen algunos regionalismos y extranjerismos–. Los neologismos, como se vio en el apartado de la intertextualidad, tienen su origen en la lectura que Lavín Cerda hace de algunos poetas latinoamericanos. En este sentido, el poeta chileno entiende lo coloquial ya no solo como un uso del registro oral determinado, comúnmente usado, sino como un proceso creativo, por lo que se atreve a modificar el idioma para que comunique visiones novedosas del mismo modo como el habla cotidiana se va adaptando a nuevas formas de expresión que la hace evolucionar y transformarse. En el siguiente cuadro se pueden ver los 18 neologismos que incluye Lavín Cerda en *Cambiar de religión* y que se pueden agrupar en: a) aquellos que derivan de un juego idiomático, b) los que obedecen a los mismos procedimientos de la lengua pero cuya forma no se ha desarrollado y c) otros más a los cuales se aplican reglas de construcción léxica ajenas a su condición:

<b>Juegos idiomáticos</b>	<b>Mecanismos naturales</b>	<b>Reglas ajenas</b>
<i>unasganaslocas</i>	<i>apavonada</i>	<i>minifáldica</i>
<i>apal</i>	<i>afranelada</i>	<i>tetónica</i>
<i>sapalipir</i>	<i>romancia</i>	<i>liricida</i>
<i>hapabipiapa</i>	<i>acabantes</i>	<i>tristumbre</i>
<i>upunapa</i>		<i>paradamente</i>
<i>tipinajapa</i>		<i>muslísima</i>

		<i>insectices</i>
		<i>platonísimo</i>

El primer neologismo derivado de un juego idiomático, *unasganaslocas* (9), consiste en la eliminación de los espacios en blanco que, como ya se dijo en otro momento, busca representar gráficamente la velocidad de la oralidad, de forma que tres palabras se unen en un solo vocablo<sup>37</sup>. El otro sistema lúdico que emplea Lavín Cerda para construir palabras nuevas es una especie de jerigonza: se trata de un juego lingüístico que consiste en separar silábicamente una palabra (*ti-na-ja*, por ejemplo), a cada sílaba se añade otra conformada por la vocal previa y una consonante determinada, en este caso la «p» (*ti-pi / na-pa / ja-pa*), de esta manera se codifica un lenguaje que solo quien conoce las reglas puede decodificar. Siguiendo este procedimiento se conforma el siguiente verso: *Apal sapalipir hapabipiapa upunapa tipinapajapa* (8), así, se pasa de «al salir había una tinaja» al verso citado. Según se aprecia, el propósito fundamental no es cifrar un contenido de trascendencia existencial, sino sencillamente poner el foco de atención en el recurso del idioma, que destaque en sí mismo.

En cuanto a los neologismos que se construyen siguiendo mecanismos propios de la lengua y que, en sentido estricto son formulaciones correctas, si bien el uso del idioma aún no ha llegado al empleo de dichas formas, se encuentran *apavonada* (28) y *afranelada* (40), dos vocablos que, mediante el prefijo «a-» se vuelven adjetivos (así, con la misma

---

<sup>37</sup> En el tiempo en que se escribe este poemario, el poeta chileno ya pasó por la experiencia de la estancia en Praga y su viaje por la RDA (República Democrática Alemana). En el siguiente capítulo se verá que hay indicios de que ahí Lavín Cerda percibió un mecanismo del idioma alemán que luego aplicaría en *La conspiración* (1971), como el uso de mayúscula inicial de los sustantivos. Es probable, entonces, que haya observado el procedimiento de aglutinamiento –unir palabras para conformar un solo concepto y un solo vocablo–, propio de lenguas como la alemana, y lo haya desarrollado en este ejemplo (y, tal vez, influya en su método para crear los neologismos que se estudiarán más adelante).

regla, la lengua transforma el sustantivo «caramelo», por ejemplo, en el adjetivo «acaramelado», es decir, que posee sus características). En estos casos se trata de sustantivos femeninos: el DRAE en línea registra el término «pavonada» como la ostentación con que alguien se deja ver –derivado a su vez de la manera peculiar de andar de los pavos– y «franela» como un tejido de lana o algodón. De este modo, una vez que se han vuelto adjetivos, dejan de ser objetos y ahora su función gramatical es la de acompañar y calificar a un sustantivo.

Por otra parte, Lavín Cerda hace del verbo «romanar» el sustantivo *romancia* (28), de modo que la acción de traducir algo a una lengua proveniente del latín –francés, español, italiano, etcétera– queda englobada en un solo concepto, es decir, nuestro poeta aporta un sustantivo del cual carece la lengua natural, para favorecer una regla lingüística: la economía del idioma<sup>38</sup>. El último neologismo de este grupo es *acabante* (28), un participio activo proveniente del verbo «acabar», pero cuya forma gramatical es el pasivo «acabado». Gracias a la terminación «-nte», Lavín Cerda da una nueva perspectiva semántica y consigue que el vocablo adquiriera el espíritu de la época: pasar de lo pasivo a lo activo (tanto en la política como en lo artístico).

Dentro del conjunto de neologismos derivados de la aplicación de reglas léxicas ajenas, Lavín Cerda sigue el ejemplo de Juan Gelman de formar superlativos a partir de sustantivos (algo impropio de la lengua natural, que reserva ese accidente gramatical para los adjetivos), así, aparecen términos como *muslísima* (36), que además es un vocablo que retoma del propio poeta argentino –es un intertexto–, y *platonísimo* (25), en relación con un mundo en el que las ideas de Platón abundaran. Al respecto, en el poema “El primer comisario” (25), se insiste en la idea de la renovación del discurso y en la propuesta

---

<sup>38</sup> Yuri M. Lotman: *Estructura... op. cit.* p. 21. El semiótico estonio es claro en que, por razones de transferencia de datos, si dos sistemas transmiten la misma información, sin duda alguna perdurará aquel cuya estructura sea más sencilla.

de actuar, concretizar y materializar, términos que se contraponen con una lectura del idealismo platónico: *Platón pasó a la prehistoria / y sobre las tablas de la ley crece el pasto / y corre el agua* (25). Así como Lavín Cerda considera que el discurso religioso ha quedado anacrónico, también cree que lo platónico ha quedado en el pasado y está enterrado –*crece el pasto*–, ya olvidado por los jóvenes de la utopía que buscan la acción concreta más que la idea.

En la misma línea de crear neologismos aplicando fórmulas de otras categorías verbales, nuestro poeta convierte un adjetivo como «triste» en un sustantivo nuevo, *tristumbre* (34), que mezcla «tristeza» y «costumbre» para formar un concepto en el que el sentimiento de desazón incluye además un hábito, describe entonces una emoción constante. Del mismo modo, el participio «parado» se transforma en adverbio, *paradamente* (36), y de un sustantivo se genera un verbo: *insectices* (31) derivado de «insecto» y, por ende, con el sentido de «volverse insecto», lo mismo que se crea *liricida* (28) mediante la unión de «lírico» y la terminación «-cida» de términos como suicida, homicida. Según el DRAE en línea, ambos términos se componen con un sufijo proveniente del verbo latino *caedere* (matar), es decir, Lavín Cerda crea el término para aniquilar lo lírico, entendido como lo personal, en favor de lo colectivo, lo coloquial. También hay palabras creadas con la ayuda del sufijo «-ica» que, de acuerdo con el DRAE en línea, indica relación directa con la base derivativa. Por tanto, *tetónica* (36), además de que juega con la semejanza con «tectónica» (referente a las placas geológicas), tiene que ver con su raíz, «tetas», es decir, una vez más un sustantivo deviene adjetivo. Otra palabra que se crea con el mismo método es *minifáldicas* (18), vocablo que califica la manera como vestían las mujeres modelos del capitalismo, esto es, mujeres que adquieren el atributo de la prenda de vestir como un adjetivo de su personalidad.

Hay otros recursos coloquiales que buscan establecer conexiones comunicativas de acuerdo con los usos del presente histórico, como el empleo del «tú» y el «usted» al referirse a la amada. Como ya se adelantaba cuando se establecían los límites conceptuales del neomanierismo, en Chile ha habido un desarrollo particular de la segunda persona del singular –«tú», «vos», «usted»–. Aquí conviene hacer una breve explicación de la evolución *sui generis* del voseo en Chile: a diferencia de otros países sudamericanos, como Argentina y Uruguay, en donde el voseo ha permanecido como rasgo lingüístico de las clases populares, en Chile ha oscilado entre las clases altas y las bajas. Desde la Conquista hasta mediados del siglo XIX, el tuteo era prácticamente inexistente y el «vos» se usaba como una forma propia de las clases altas. A finales del siglo XIX y hasta mediados del siglo XX, la imitación del «vos» por parte de las clases marginales propició que las clases altas y cultas emplearan el tuteo como forma de prestigio (para distinguirse), de modo que el voseo se consolidó como propio de las clases bajas –campesinos, obreros, proletarios–. A mediados del siglo XX, el voseo volvió a las clases altas de Santiago, por lo que, a diferencia de Argentina y Uruguay, donde el «vos» permaneció en el habla coloquial y popular, en Chile era un rasgo de las clases privilegiadas, en consecuencia, los poetas jóvenes no lo empleaban como un modo natural sino como una reminiscencia del español del Siglo de Oro, por un lado, o como forma para criticar a la clase alta, por otro<sup>39</sup>.

Durante los años sesenta, las clases burguesas de Santiago preferían el «vos», mientras que las clases populares empleaban el «tú» cotidianamente y el «usted» con connotaciones de distancia respetuosa. En este poemario conviven ambas formas, lo cual

---

<sup>39</sup> Cfr. Marcela J. Rivadeneira y Esteve B. Clua: “El voseo chileno: Una visión desde el análisis de la variación dialectal y funcional en medios de comunicación” en *Hispania* (2011) 94:4, pp. 680-703. Actualmente es común recurrir a una estructura mixta que combina el vos con la conjugación verbal del tú (el Diccionario Panhispánico de Dudas en línea asevera que la conjugación pierde, por aspiración, la letra «s» final: «cantái», por ejemplo).



indica que son años de transición y aún no se formulaba (como sucede actualmente) el «tú» combinado con la conjugación del «vos». Como se puede ver en los siguientes versos, la única diferencia entre el «tú» y el «usted» radica en el cambio de estatus de la amada: *Porque tú y yo conocemos de memoria el secreto* (22) o *Como debiéramos tú y yo, en nuestro caso* (26). Aquí el tuteo permite comprender que el yo y la amada se encuentran en igualdad, están en el mismo plano semántico, pero, cuando hay una circunstancia emocional que media entre amada y amante, se prefiere el «usted»: *Los pañales de un hijo de dos meses / le quitaron a usted la inclinación a los sedantes* (17) o *Qué lástima, si usted hubiera tenido una cara / menos occidental, cámbiesela, sepa que la adoro* (23). Tanto la maternidad como el aspecto europeo se vuelven causas de distanciamiento con la amada y, por ello, se refiere a ella a través del «usted».

Asimismo, en este poemario Lavín Cerda recurre a coloquialismos, además de los sintagmas ya mencionados a lo largo del capítulo, aparecen palabras comunes del habla cotidiana que permiten establecer cercanía con el lenguaje de la clase popular. Para referirse al sonido de hijo recién nacido, por ejemplo, se recurre a una onomatopeya –*agú* (35)– o se prefiere el regionalismo *guagua* (10) en vez del estándar «bebé». Al igual que sucede en otros poemarios, se elige el término informal para referirse a los estadounidenses –*yanquis* (22)– y se siguen utilizando referencias al Chile precolombino –el líder de la tribu mapuche, el *toqui* (44)<sup>40</sup>–, o se insiste en la mención de cosas aborígenes –tal es el caso de *araucanas* (44) y *aji* (22)–. Una tendencia propia de nuestro poeta es incorporar vocablos de otros idiomas y aquí, en *Cambiar de religión*, esto se limita a un poema, “A Minina todo lo porno” (28), y a una lengua, el francés: *Malgré tout, démodé, agréable, traduc, chilian* (28). Con estos términos se establece un diálogo entre ambas estructuras lingüísticas, de modo que se enfrentan dos formas distintas de

---

<sup>40</sup> Significativamente, este concepto aparece en el último poema y habrá de ser parte del título del siguiente poemario *Ka enloquece en una tumba de oro y el toqui está envuelto en llamas* (1968).

modelizar la realidad a través de las palabras. En consecuencia, y como se ha visto, para Lavín Cerda lo coloquial ya no solo es un campo desde el cual se pueden tomar palabras prestadas (ni se limita a la lengua materna), sino que representa una nueva fuente de mecanismos que coadyuvan a la reflexión del propio idioma, sobre todo si se contrasta con otro idioma, y favorecen la composición poética.

### **6.2.2.- La dubitación del sujeto a través de quiebres discursivos**

Otro mecanismo que nuestro poeta emplea para debilitar la fuerza dogmática del verso es el anacoluto que, al afectar sintácticamente al discurso, al romper la concordancia estructural y la coherencia temática, genera la reflexión al interior del mismo poema<sup>41</sup>. Además de incidir en el plano del contenido –cambiando la postura del hablante y la información que se expresa–, el anacoluto funciona como un recurso para crear la imagen del lenguaje hablado, de modo que el discurso poético se asemeja más al funcionamiento de lo oral –con interrupciones, contradicciones y acotaciones– que al lenguaje escrito, como se ve en los siguientes ejemplos:

---

<sup>41</sup> Por definición, el anacoluto va “desde la solución de continuidad y la falta de coherencia gramatical [...] hasta la simple falta de concordancia de género o número”, Helena Beristáin: *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1998, p. 35. Como se verá, en Lavín Cerda se trata de quiebres de continuidad temática cuya finalidad es abolir tanto la predictibilidad como el dogmatismo, al mismo tiempo que pretende crear la imagen del habla cotidiana, propensa a sobreentender datos expresados por la comunicación no verbal (gestos, tonos, guiños).

Empezar a decir que la sombra de la sombra,  
lo mismo que partir de una calle que se mira a sí  
misma,  
o subirse a una cruz para decir líbrame.  
(8)

Empezamos a perder el pelo  
aunque a costa de ganar experiencia: dicen,  
puede ser, quién sabe.  
(21)

Vestida de desvestida y calurosa y velludísima,  
atacada en cueros y a pie pelado y cursi,  
pero tu perfume a sulfa, tu hipocondría.  
(33)

En el primer caso, a partir de la ausencia de un verbo conjugado, necesario en la lengua natural, crea una serie de versos que no concluyen la enunciación esperada gramaticalmente, pero que, en su propia falta de completitud estructural, aporta la información necesaria para comprender el mensaje: el sinsentido de los discursos tautológicos –*la sombra de la sombra, una calle que se mira a sí misma*– y su comparación con la anécdota religiosa de la Pasión de Cristo, en la que la aceptación del destino parece convertirse en arrepentimiento durante la crucifixión. Por tanto, el absurdo que genera una falta estructural está en concordancia con el sinsentido expresado en el plano del contenido, de modo que lo que el sujeto lírico iba a decir queda eludido ante la conciencia de que será de la misma naturaleza intrascendente que lo expuesto. El yo se retrae, se retracta y termina por construir un metapoema de lo que se planeaba decir.

En el segundo caso, la afirmación de los primeros dos versos queda en tela de juicio. Primero, porque el sujeto lírico confiere la responsabilidad de lo dicho a una tercera persona del plural (ellos/ellas) mediante el *dicen*, y, segundo, porque incorpora términos coloquiales de duda ante las mismas verdades pronunciadas: *puede ser, quién*

sabe. Así, con la ayuda de ligeras interrupciones, se logra que el poema gravite en torno a la sospecha más que a la contundencia. El tercer ejemplo es el final del poema “A pie pelado y cursi” (32), cuya característica es la total ausencia de verbos conjugados. Se sobreentiende el verbo «estar» en segunda persona, que ayuda a comprender la descripción de la amada en una escena erótica que concluye con un *pero* que anuncia el fracaso del encuentro amoroso, debido al olor a medicamentos –*sulfa* es una sustancia química empleada en antibióticos– y la hipocondría aparente de la amada. Como se ve, la información se debe deducir a partir de algunas partículas: los adjetivos –*desvestida, calurosa, velludísima*– hacen inferir al sustantivo femenino del cual se habla, o el mismo *pero*, que introduce una oración adversativa. Sin embargo, estructuralmente, la sintaxis rompe la cohesión intencionadamente para evitar enunciados dogmáticos.

Con el mismo esquema de eliminar el verbo conjugado que pudiera dar sentido al texto, en el apartado 2 de “Poemas observantes” (22-23), Lavín Cerda escribe: *Mao mío aquel Beethoven sordo y sordo, y Liszt, el / Franz, / el delicadamente idiota, el melenudo / y Chopin, el que sangraba pianísimo* (22). Después de mencionar a estos personajes, el breve poema va enumerando lugares (*Bohemia y Moravia*) pero sin acción concreta. Solo se entiende el sentido global del texto cuando aparecen los últimos versos: *las cuestiones que pasan entre los blancos, / tan socialistas hoy, tan europeos, tan como los yanquis / tanto o mucho más* (22). Es la yuxtaposición de elementos lo que permite comprender que estos vocablos se emplean con carga ideológica externa, de manera que *Mao*, icono del comunismo, se iguala con nombres relacionados con el arte burgués –*Beethoven, Liszt, Chopin*–, y eso ha creado una sociedad en donde los *blancos* [son] *tan socialistas y tan europeos* que se comparan con *los yanquis* (en su obsesión por el progreso). Así como estructuralmente están en el mismo nivel, semánticamente adquieren las mismas

connotaciones, y el mejor modo que Lavín Cerda encuentra para representar esa ruptura con el mundo socialista es por medio de quiebres sintácticos y discursivos.

En algunas ocasiones se recurre al rompimiento para desestabilizar la predictibilidad del lugar común. Por ejemplo, en el poema “¿Loco?” (43), se quiebra la cadencia con la incorporación de signos de interrogación en una palabra: *Me meso los cabellos / a causa ¿y virtud? del nerviosismo* (43). En consecuencia, el verso plantea una duda para cuestionar la vigencia del lugar común o su veracidad en el poema, además el sujeto lírico evita expresar una información de modo tajante y crea la imagen autorreflexiva sobre lo dicho. En los siguientes versos se elimina un elemento deliberadamente por su predictibilidad: *Caíste a las cuatro y media de la tarde a este país / lagartija, y yo te bautizo en el Nombre, / y del Hijo, por mi culpa, por mi culpa, / por mi bellísima culpa* (16). Al tomar parte del rezo del ritual religioso, se elimina «en el nombre del Padre» predecible y así desautomatiza la experiencia de lectura.

La misma intención de eliminar lo predecible en el discurso se aprecia en el siguiente verso: *y en eso estoy cuando todos sin que él les haga nada / me suplican que mañana resucito* (34). Como se ve, aquí la predictibilidad tiene que ver con la interacción del nivel sintáctico y el semántico: «suplicar» requiere un verbo en modo subjuntivo para denotar una petición y, por tanto, una acción futura. Sin embargo, Lavín Cerda usa el modo indicativo (*resucito* en vez de «resucite») con lo que el anacoluto hace que se contaminen las estructuras enfrentadas por falta de concordancia gramatical: la forma *suplican* se vuelve dudosa y puede ser sustituida en la conciencia lectora por un verbo que requiere indicativo –*afirman*, por ejemplo–.

En el poema “A Minina todo lo porno” (28), uno de los más ricos en cuanto al uso novedoso del lenguaje –como ya se vio con los coloquialismos y extranjerismos–, los quiebres sintácticos tienen como propósito fundamental crear, a partir de un amasijo de

voces, casi todas pertenecientes al sujeto lírico, la imagen del lenguaje oral, como se puede percibir en el siguiente fragmento:

Y ustedes son testigos mis calzonudos y cor,  
de que a Minina yo los más finos y acabantes  
heptasílabos,  
luego de métricamente meteméla, y es una lágrima  
aterciopelada

(28)

Según se observa, se elide el verbo «escribir» de la oración *de que a Minina yo los más finos y heptasílabos*, no con el objetivo de romper la predictibilidad sino como una forma de generar la velocidad del habla cotidiana, en donde se pierden partículas lingüísticas porque se sobreentienden o sencillamente porque la información no está estructurada gramaticalmente y la linealidad de la comunicación permite prescindir de ellas. Así, los amigos –*calzonudos*, de calzón y, por sinécdoque, íntimos– y los amigos de sus amigos –*cor* como abreviatura de «*company*» o «*corporation*» y, por extensión, los camaradas que pertenecen al mismo grupo– se vuelven testigos de que el sujeto lírico dedica sus versos a la amada. También aparece el coloquialismo *meteméla*, cuya tilde está en función de la oralidad para hacer perceptible el acento sudamericano. Además, este poema combina dos registros idiomáticos –el francés y el español–, por lo que también genera la imagen de dos estructuras de pensamiento diferente que dialogan verbalmente y logran convivir, a pesar de sus diferencias sintácticas, por el nexos semántico.

El texto concluye con otra imagen de lo oral, pero en esta ocasión lo hablado tiene que ver con las erratas propias de un hablante extranjero: *por infelicidad no sabo la traduc* (28). Este equívoco en la conjugación del verbo saber (*sabo* en vez de «sé») obedece a la aplicación de una regla gramatical (se añade «-o» a la raíz del verbo terminado en «-er»

para conjugar en presente de la primera persona del singular, ejemplo: comer > como) a una excepción (saber > sé), y que es común entre quienes aprenden el idioma, incluso los niños de la misma lengua materna. En este caso, Lavín Cerda enfrenta dos estructuras (español y francés) y dos registros (oral y escrito) y, así, el juego se multiplica, en tanto que se evidencian los diferentes modos de ver el mundo a través de cada lengua<sup>42</sup>.

Hay otros poemas en los que el quiebre discursivo tiene que ver más con el contenido, cambios de sujeto y con los diferentes niveles morfosintácticos. Por ejemplo, en el texto titulado “Dios” (12):

Dios tiene mucho menos idea  
respecto de la poca idea que ustedes tienen del mundo,  
es decir de mí, dice El, y desde el dice El  
todo se complica, y lo que quién sabe  
pudo ser doblemente sencillo  
se complica el doble.

(Pero tus calzones son del color de las rosas...)

(12)

Como se percibe, hay dos tipos de ruptura. Primero se rompe el fluir sintáctico con la incorporación de sujetos líricos que hablan sin ningún tipo de marca textual (no hay comillas o dos puntos que anuncien la nueva voz). Para disminuir la carga dogmática, Lavín Cerda juega con las reciprocidades entre las voces del sujeto lírico y Dios, y afianza la imagen de un lenguaje hablado. En el verso *es decir de mí, dice El, y desde el dice El*, la acotación del discurso indirecto (*dice El*) entre comas, se convierte después en un sintagma que se retoma como un objeto verbal ya al interior del discurso del sujeto lírico: es una especie de estructura de cajas chinas o *matrushkas*, en tanto que la voz del sujeto

---

<sup>42</sup> En el último poemario, *La conspiración* (1971), recurre a una regla gramatical del alemán –los sustantivos se escriben con mayúscula inicial– como una forma de explorar nuevos métodos estructurales de extrañamiento de la lengua natural y crear nuevos niveles de lectura en su poesía.

lirico en modo narrador –dice El– quedará subordinada a otra voz –desde el dice El–, de forma tal que las voces se multiplican: la voz del sujeto lírico se vuelve voz de personaje y así sucesivamente. Recuérdese al respecto que una de las preguntas clave en Lavín Cerda es quién habla cuando alguien habla (*vid.* nota 23 del capítulo 2).

La segunda ruptura viene dada por la incorporación de una estrofa, que continúa el poema, pero entre paréntesis, es decir, una acotación al margen, de tal forma que la secuencia temática parece perder unidad y coherencia: (*Pero tus cazonas son del color de las rozas...*) Si bien la estrofa retoma la discusión sobre Dios y se establece una dicotomía entre Dios-Idea que se complica (otra vez, lo ideal, lo platónico, como algo a evitarse porque no se materializa) y Amada-sexualidad que se goza (es tangible, sensual), la aparición del paréntesis tiene como función atenuar el dogmatismo en que pudiera incurrir el texto y así, al cambiar de tópico, relativizar la unidireccionalidad del discurso poético.

En la misma línea de ruptura en el plano del contenido, el poema “La vida es así” (26) toma este sintagma afirmativo para ir contradiciéndolo a lo largo del texto: *La vida es así, y eso no es cierto. / Uno hace que la vida sea así, o no lo sea.* Como se puede ver en los versos citados, el sujeto lírico propone una sentencia en la primera parte del sintagma y de inmediato se refuta. El final del poema lleva la ruptura al nivel de la concordancia únicamente para acentuar la contradicción como eje compositivo: *y te resistes a que la vida, por último, / sea así / como uno debe.* La elipsis en la paráfrasis verbal –*como uno debe* «hacer que sea»– evita caer en una aseveración dogmática, en tono de verdad absoluta, y permite llenar de sentido un hueco que en la estructura lingüística natural es necesario cubrir y que, en la lengua hablada, puede ser completada por un mecanismo no verbal, como sugiere este poema. En todo caso, es el lector el encargado de conectar informaciones y dar su propio sentido, con lo cual Lavín Cerda estaría fomentando y suscribiendo la idea cortazariana de hacer al lector partícipe activo



en la construcción semántica de la literatura. De este modo, el juego a partir del quiebre sintáctico permite ese diálogo autopersuasivo también al interior de quien lee.

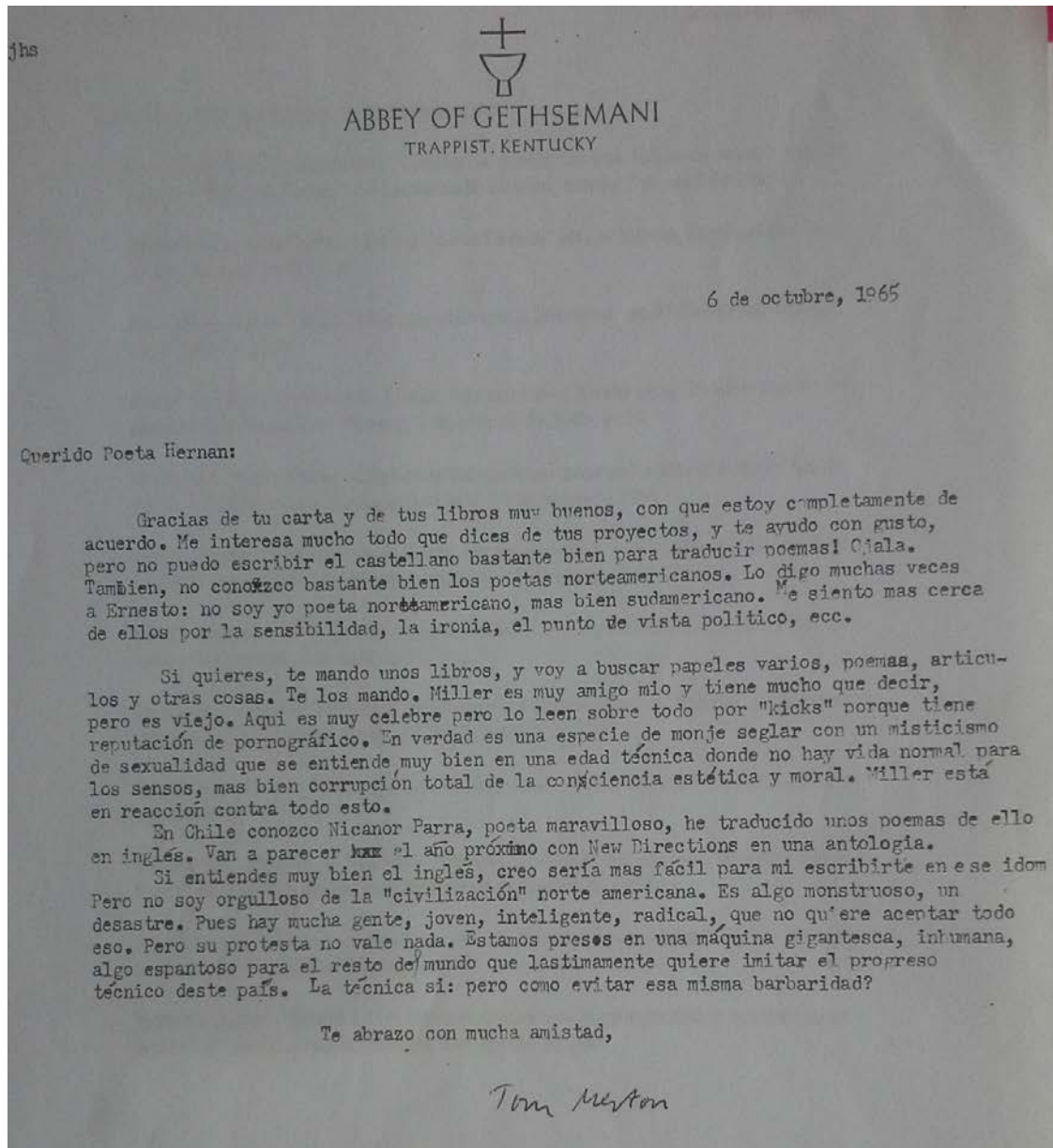


Imagen 8. Carta de Thomas Merton a Lavín Cerda, fechada el 6 de octubre de 1965.



## Capítulo 7.

### El lenguaje trasplantado: del minimalismo al presente pagano

La primera poesía de Lavín Cerda se cierra con dos libros, *Ka enloquece en una tumba de oro y el toqui está envuelto en llamas* (Mimbre, 1968) y *La conspiración* (Editorial Universitaria, 1971). Ambos confirman algunos de los valores de la poética laviniana, por ejemplo, la libertad creativa, la búsqueda de la imagen poética y la igualdad de los elementos (sobre todo la armonía entre prosa y poesía). En el primer volumen, el autor chileno alcanza la imagen a través del minimalismo y la exploración del lenguaje oral y pictográfico de algunas culturas antiguas –en especial, la egipcia y las precolombinas–, es decir, recurre a la reducción de materiales y a temas del pasado como una forma de recuperar el modo de comunicación previo a la introducción del alfabeto, primero en Occidente y después en América durante la Conquista.

Gracias a la concisión de la imagen a través de un lenguaje, obviamente, contenido, el libro recibió buenas críticas. Una de las reseñas elogia al poeta como “uno de los más destacados representantes de la joven poesía chilena”<sup>1</sup>, mientras que otra, más analítica, destaca dos elementos importantes: a) la intención “en un lenguaje siempre esotérico, de lamentar y reivindicar la aborígen raza aplastada” y b) “lo que nuestro oído sí percibe es un preciosismo en la búsqueda de una verdadera cábala de las palabras”<sup>2</sup>. Este binomio conforma, en cierto modo, el eje del poemario, la búsqueda de la imagen

---

<sup>1</sup> Sin Autor: “Poemas de Hernán Lavín y «máquinas de Deisler»” en *La Tribuna*, 20 de julio de 1968. Consultado en la página de la Biblioteca Nacional de Chile:

[http://descubre.bibliotecanacional.cl/BNC:bnc\\_completo:bnc\\_dtlmarc3137227](http://descubre.bibliotecanacional.cl/BNC:bnc_completo:bnc_dtlmarc3137227) [18 de abril de 2014]

<sup>2</sup> M.C.G.: “Libros y revistas” en *PEC* (13 de septiembre de 1968) 298. Consultado en la página de la Biblioteca Nacional de Chile:

[http://descubre.bibliotecanacional.cl/BNC:bnc\\_completo:bnc\\_dtlmarc3139556](http://descubre.bibliotecanacional.cl/BNC:bnc_completo:bnc_dtlmarc3139556) [18 de abril de 2014]

poética –el idioma cifrado– como una forma de denunciar la expoliación de la cultura prehispánica y, así, volver al lenguaje pictográfico, anterior a la abstracción de los alfabetos.

En la misma línea de pensamiento, José Miguel Ibáñez Langlois aprovecha su espacio en el periódico *El Mercurio* para referirse a los poetas de la generación del 60. Por un lado, el crítico considera que estos jóvenes se desarrollan a la sombra de Parra, lo cual confirmaría que los poetas han conseguido sacudirse la influencia de Neruda y no les incomoda estar en relación con el antipoeta. Por otro lado, del nuevo libro de Lavín Cerda, Ibáñez Langlois afirma que se trata de un verbo que “desciende cultamente al laboratorio arqueológico, las honduras de la raza, a los orígenes orientales o americanos fundidos en una sola intuición –bastante formal– de signo arcaico”<sup>3</sup>. En la búsqueda de las fuentes, nuestro poeta encuentra el lenguaje pictográfico o jeroglífico e intentará, a través de una atomización del idioma, con sustantivos concretos y economía del lenguaje, emular ese tipo de escritura en la que se prima el pensamiento simbólico y concreto antes que el conceptual y el abstracto.

A pesar de ser un libro breve en todo sentido, este poemario permitió a nuestro poeta comprender un fenómeno hasta entonces solamente insinuado en la literatura latinoamericana, y es el hecho de que el dilema de identidad propio de los hispanoamericanos se puede reflejar también en el idioma a partir de la conciencia del lenguaje trasplantado. El español es un sistema de signos que se impuso como lengua durante la empresa conquistadora en el siglo XVI pero que, como cualquier otra lengua alfabética, reduce la expresión al concepto y elimina de su representación gráfica aspectos de la realidad que para los indígenas eran fundamentales, como la comunicación no verbal

---

<sup>3</sup> José Miguel Ibáñez Langlois: “Retórica y poesía joven” en el periódico *El Mercurio*, 18 de agosto de 1968. Se puede consultar en la página:  
[http://www.sicpoesiachilena.cl/docs/critica\\_detalle.php?critica\\_id=2337](http://www.sicpoesiachilena.cl/docs/critica_detalle.php?critica_id=2337) [16 de junio de 2014]

–la gestualidad, los colores, la distribución espacial de elementos en un plano concebido como panóptico–. Además de lo anterior, el poeta chileno descubre otro camino para abordar el presente histórico y ejercer la crítica a los eventos contemporáneos, ya no desde lo coloquial sino desde un registro que vuelve a los referentes míticos e históricos, y ahí, instalado en el pasado, es capaz de crear una imagen-espejo que refleje el estado actual de la sociedad<sup>4</sup>.

Gracias al descubrimiento del minimalismo y el regreso al pasado como método para mirar el presente, Lavín Cerda abre una puerta hacia el paganismo. En el último libro de poesía publicado en Chile, *La conspiración*, nuestro autor vuelve al presente histórico pero para mirarlo desde otra perspectiva: la utopía ha ganado la presidencia de Chile a través de Salvador Allende y el socialismo se encuentra ahora al mando gubernamental, por lo que cambia la postura de la crítica social. Los sujetos líricos hablarán mayormente desde el púlpito del poder político, ya no desde la oposición, por lo que se instala el dilema de hacer poesía sin incurrir en la propaganda o en obras de corte oficialistas. Para escapar de ello sin rehuir al compromiso de dar cuenta del momento histórico, Lavín Cerda distingue claramente el nivel del contenido y el nivel de la estructura: los poemas abordan temas de la realidad contingente –principalmente las intrigas entre empresarios y fuerzas armadas para derrocar a Allende– pero lo hacen desde un registro basado en el pasado, “en un intento de captar lo inmediato en un lenguaje ritual”<sup>5</sup>, es decir, a la manera de cantos paganos, con referencias a las culturas precolombinas, y con sustantivos que

---

<sup>4</sup> En este sentido, cabe citar las palabras de Mark Twain (1835-1910), quien afirmaba que “la historia no se repite, pero rima”, en Margaret Macmillan: “Las rimas de la historia (1914-2014)” en *Letras Libres* 187 (julio 2014), pp. 14-28. Paz llamaba a estas coincidencias, «correspondencias», es decir, un conglomerado de fenómenos y circunstancias similares que permiten comprender, incluso predecir, el flujo de acontecimientos sociales. Cfr. Octavio Paz: *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe. Obras Completas 5*, México, FCE, 1994, p. 553.

<sup>5</sup> Antonio Skármeta y Mariano Aguirre: “Hernán Lavín Cerda” en *Ahora* (28 de diciembre de 1971) 37, p. 40. Consultado en la página de la Biblioteca Nacional de Chile: [http://descubre.bibliotecanacional.cl/BNC:bnc\\_completo:bnc\\_dtlmarc3137232](http://descubre.bibliotecanacional.cl/BNC:bnc_completo:bnc_dtlmarc3137232) [18 de abril de 2014]

inician con mayúscula para volverse nombres propios –las cosas se animan, como en el discurso mitológico–.

De este modo, la toma de posesión del gobierno del país por parte de los socialistas implica, para los artistas, una recuperación cultural. Hay que enfatizar el término «recuperar», pues no se trata solo de un triunfo electoral sino, esencialmente, de una reapropiación de sistemas de pensamiento anteriores a la Conquista, espacios mentales de los que fueron despojados los aborígenes: si en *Ka enloquece...* la conciencia del lenguaje trasplantado (impuesto desde Europa a los pueblos amerindios) se manifiesta en la búsqueda de la imagen como una forma de retomar el lenguaje pictográfico, previo al alfabeto, en *La conspiración* se expresa con la reinstauración del canto pagano, donde las fuerzas de la naturaleza son dioses que participan activamente en las querellas humanas. Los sujetos líricos, en consecuencia, asumen el rol del colonizado que recupera el dominio de su territorio espiritual (*vid. infra*, nota 49) y entonces dejarán registro del presente como lo habrían hecho los cronistas prehispánicos, desde un pensamiento mágico (mítico, épico). Así, Lavín Cerda propone la refundación de la identidad precolombina como medida para desterrar el lenguaje impuesto de Occidente.

## 7.1.- *Ka enloquece en una tumba de oro y el toqui está envuelto en llamas:* el minimalismo y la recuperación de la imagen

Uno puede eliminar cualquier cosa que sepa,  
y eso sólo fortalecerá el iceberg.  
*Ernest Hemingway*

*Ka enloquece...* es un libro que se inscribe en la poesía neovanguardista chilena por su minimalismo y por estar ilustrado con xilografías del poeta y artista plástico Guillermo Deisler (1940-1995), imágenes que en la portada del volumen se denominan, tal vez con ironía, «máquinas»<sup>6</sup>. El término minimalismo fue acuñado por el filósofo Richard Wollheim (1923-2003), que en 1965 lo empleó para nombrar el tipo de arte que construye su sentido reduciendo sus materiales a la mínima expresión y centrando su foco de atención en el objeto, al cual se despoja de connotaciones ideológicas o emotivas<sup>7</sup>. En literatura, el sujeto lírico elimina su influencia subjetiva y privilegia una neutralidad en

---

<sup>6</sup> Guillermo Deisler, además de artista plástico y poeta visual, fue catedrático de la Universidad de Chile en Antofagasta. En 1960 obtuvo el reconocimiento en la Primera Jornada del Certamen Latinoamericano de Xilografía en Buenos Aires, Argentina. En 1963 fundó la editorial Mimbres, donde publicaría un libro referente de la poesía visual chilena, *Grrr* (1969). Tras 1973 comenzó un periplo en el exilio, pasó por Francia y Bulgaria antes de instalarse definitivamente en Alemania, donde trabajó como escenógrafo teatral. Sobre su estética, Deisler afirma que “más que a la fuerza de la palabra escrita le he otorgado una importancia al hayazgo [*sic*], a la invención, al trastrueque innovador, a la descodificación y a la desmitificación”, es decir, concibe al arte como un “lenguaje que puede ser aprehendido independientemente del conocimiento de una lengua. Poemas que provocan o desencadenan una serie de asociaciones en la esfera visual [...] de acuerdo con la carga cultural del receptor”, según se puede leer en su autobiografía en la página del Archivo Guillermo Deisler: <http://www.guillermodeisler.cl/> [18 de abril de 2015] Revítese también Mariana Deisler, Paulina Varas y Francisca García: *Archivo de Guillermo Deisler. Textos e imágenes en acción*, Santiago de Chile, Ocho Libros, 2014, y Dennis Páez Muñoz: *Poesía visual en Chile (una cartografía de las prácticas visuales en la poesía chilena)*, Tesis de Magíster, Universidad de Santiago de Chile, 2012.

<sup>7</sup> El filósofo usa el vocablo inglés *dismantling* para referirse al proceso inverso a la construcción, es decir, en español equivaldría a deconstrucción, pero, para evitar confusiones semánticas con el mismo concepto empleado por Jacques Derrida, se ha preferido emplear sinónimos como desmantelamiento o reducción, a fin de transmitir adecuadamente la idea del arte minimalista. El artículo original se publicó en enero de 1965 en la revista *Arts Magazine*, de Nueva York. En este trabajo se cita desde su reproducción en Gregory Battcock (ed.): *Minimal Art. A critical anthology*, University of California Press, 1995, pp. 387-399.

lo percibido a través de la descripción, una descripción que no busca dar una idea completa del fenómeno –como en el naturalismo– sino que únicamente remite a una parte representativa con el fin de que el silencio se vuelva significativo y, así, el lector culmine el proceso de significación –acceder a lo que no está escrito–. De acuerdo con lo anterior, en el minimalismo es posible distinguir dos características imprescindibles: reducción material (en el caso de la poesía, escasez lingüística y retórica) y distanciamiento del yo como forma de crear la sensación de objetividad.

Aunque ya en otros libros Lavín Cerda había mostrado cierta tendencia hacia el minimalismo, tanto la reducción del material verbal como la neutralidad del sujeto lírico estaban determinadas por el humor que expresaban dichos textos. Ambas condiciones, brevedad y distanciamiento subjetivo, también son ejes fundamentales del discurso humorístico<sup>8</sup>. En este sentido, el minimalismo tiene la misma operación estructural que el chiste, en la medida en que es el lector el encargado de concluir las relaciones semánticas sugeridas –explícitas– para comprender el significado total –implícito–. En *Ka enloquece...*, en cambio, el minimalismo no está ligado al humor sino a otra idea que, al igual que la parte irónica, aportó Nicanor Parra a los jóvenes de los años sesenta: “todo texto poético debiera ser un teorema. Economía del lenguaje y economía de recursos para obtener lo máximo con lo mínimo”<sup>9</sup>, es decir, concentrar en una fórmula verbal más

---

<sup>8</sup> Por un lado, la concisión verbal es indispensable en todo discurso humorístico, pues “esta suerte de abreviación o brevedad (o de ahorro de palabras) es muy importante para expresar algo chistoso”, en Graciela Cándano: *La seriedad y la risa (la comicidad en la literatura ejemplar de la Baja Edad Media)*, México, UNAM, 2000, p. 87. Por otra parte, en cuanto a la distancia emotiva, Bergson afirma que “un síntoma no menos digno de observación [de la comicidad es] la insensibilidad que suele acompañar a la risa [...] la indiferencia es su entorno natural”, en Henri Bergson: *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*, Buenos Aires, Ediciones Godot, 2011, p. 10.

<sup>9</sup> Parra citado en Hernán Lavín Cerda: *Ensayos casi ficticios*, México, UNAM-Equilibrista, 1995, p. 232. Habría que aclarar que el teorema implica abstracción, pensamiento lógico, inferencias y conceptualización, es decir, guarda relación con el neocórtex, con el pensamiento racional, y Lavín Cerda se inclina más por la imagen concreta y sensible, de ahí que transforme la idea parriana en la búsqueda del símbolo más que del concepto.



información que la estrictamente denotativa y que sea capaz de desplegar la multiplicidad de sentidos que contiene.

Con esta nueva postura, nuestro poeta da un salto de calidad y reafirma uno de los valores de su poética global: la búsqueda de la imagen a partir del verbo prelógico, que es previo a los conceptos, la lógica y las abstracciones, es común en los niños y los enfermos mentales, y permite la modelización del mundo a través de símbolos sin necesidad de abstraer información mediante ideas, pues se trata de un lenguaje que se dirige al pensamiento concreto del cerebro, el cual es capaz de interpretar los datos contenidos en una imagen. En consecuencia, Lavín Cerda deja de lado el aspecto coloquial del idioma para centrarse en un lenguaje poético capaz de ser conciso materialmente y al mismo tiempo abundante de sentido. Esto es: un lenguaje que busca hacer de la imagen poética un símbolo más que un concepto<sup>10</sup>.

Para conseguir la imagen-símbolo, nuestro poeta encontró en el minimalismo el mecanismo adecuado, primero porque la exigencia de la reducción material obliga a buscar combinaciones lingüísticas precisas, segundo porque el distanciamiento del sujeto lírico para alcanzar objetividad incita al empleo de la descripción, y esto conlleva a crear imágenes concretas que tienden a ser reinterpretadas de modo simbólico. Cuando habla sobre los planos de larga duración que abundan en sus películas, Andrei Tarkovski explica que esa técnica descriptiva “se aproxima mucho al arte zen oriental, en el que la observación de la vida es tan exacta que, paradójicamente, en nuestra recepción se convierte en una imaginería del nivel artístico más alto”<sup>11</sup>. Lo mismo ocurre en el caso de

---

<sup>10</sup> Probablemente las palabras más elocuentes para explicar esto sean las de Oliver Sacks, ya citadas pero que conviene recordar: “el niño sigue la Biblia antes de seguir a Euclides. No porque la Biblia sea más simple (podría decirse lo contrario) sino porque viene dada en una forma simbólica” (*vid.* nota 80 del capítulo 1). Además de los ya citados trabajos de Eduard Punset y Oliver Sacks en el apartado correspondiente, véase Carl Sagan: *Los dragones del edén. Especulaciones sobre la evolución de la inteligencia humana*, Barcelona, Drakontos Bolsillo, 2006, y Rudolf Nieuwenhuys, Jan Voogd y Christiaan van Huijzen: *El sistema nervioso central humano*, Madrid, Editorial Médica Panamericana, 2008.

<sup>11</sup> Andrei Tarkovski: *Esculpir en el tiempo*, Madrid, Rialp, 2005, p. 121. En el arte oriental, en efecto, se tiende a la simplificación como una forma de representar físicamente el camino de la aniquilación del ego,

Lavín Cerda: al privilegiar la descripción por encima de la narración (acciones hiladas lógicamente) y por encima de la argumentación (con la exposición de conceptos abstractos), el verbo crea referentes vacíos de intenciones premeditadas por el autor y provoca que el receptor llene de sentido la aparente realidad objetiva, representada de modo neutral.

Además de lo anterior –brevedad verbal, imágenes concretas–, el poeta chileno recurre temáticamente al pasado. Si en los últimos libros Lavín Cerda había dado prioridad al presente, tanto al histórico con poemas que abordaban la situación sociopolítica, como al personal, con textos sobre la paternidad, en este poemario da cuenta de culturas antiguas: el periodo preclásico de Occidente y el precolombino de América. El título anuncia los dos bloques temáticos que contiene el poemario: *Ka*, la fuerza vital en la mitología egipcia, y *el toqui*, jefe mapuche. El acudir a temas míticos e históricos tiene como propósito establecer una analogía crítica entre la situación política de los años sesenta –que entendían como una invasión del capitalismo estadounidense a la identidad latinoamericana– y el fin de las civilizaciones ancestrales. Como se verá a lo largo de los siguientes apartados, el elemento que permite comparar ambos periodos está representado por el lenguaje trasplantado y la necesidad de hablar con un idioma prestado.

---

de ahí manifestaciones poéticas como el tanka (cinco versos de 5-7-5-7-7 sílabas) y el haiku (tres versos de 5-7-5 sílabas). Al respecto, en una conversación telefónica Nicanor Parra lee para nuestro poeta las últimas líneas del *Tao Te Ching* de Lao Tsé: “Las palabras verdaderas no son bellas. / Las palabras bellas no son verdaderas. / El hombre que habla mucho no dice buenas cosas. / El hombre que es bueno no habla mucho”, citado en Hernán Lavín Cerda: *Las noches del calígrafo*, México, Conaculta, 2002, p. 161. Como se verá más adelante, en Oriente la concisión está en relación directa con la verdad y la belleza, precisión de materiales que, aunada a la anulación del yo, hace que toda representación vaya más allá de lo humano –la perspectiva, lo verosímil– y se instale dentro de lo sagrado. De ahí que toda descripción exacta de la realidad alcance el grado de símbolo, pues en la misma naturaleza de las cosas está expresando ya un estado de la divinidad.

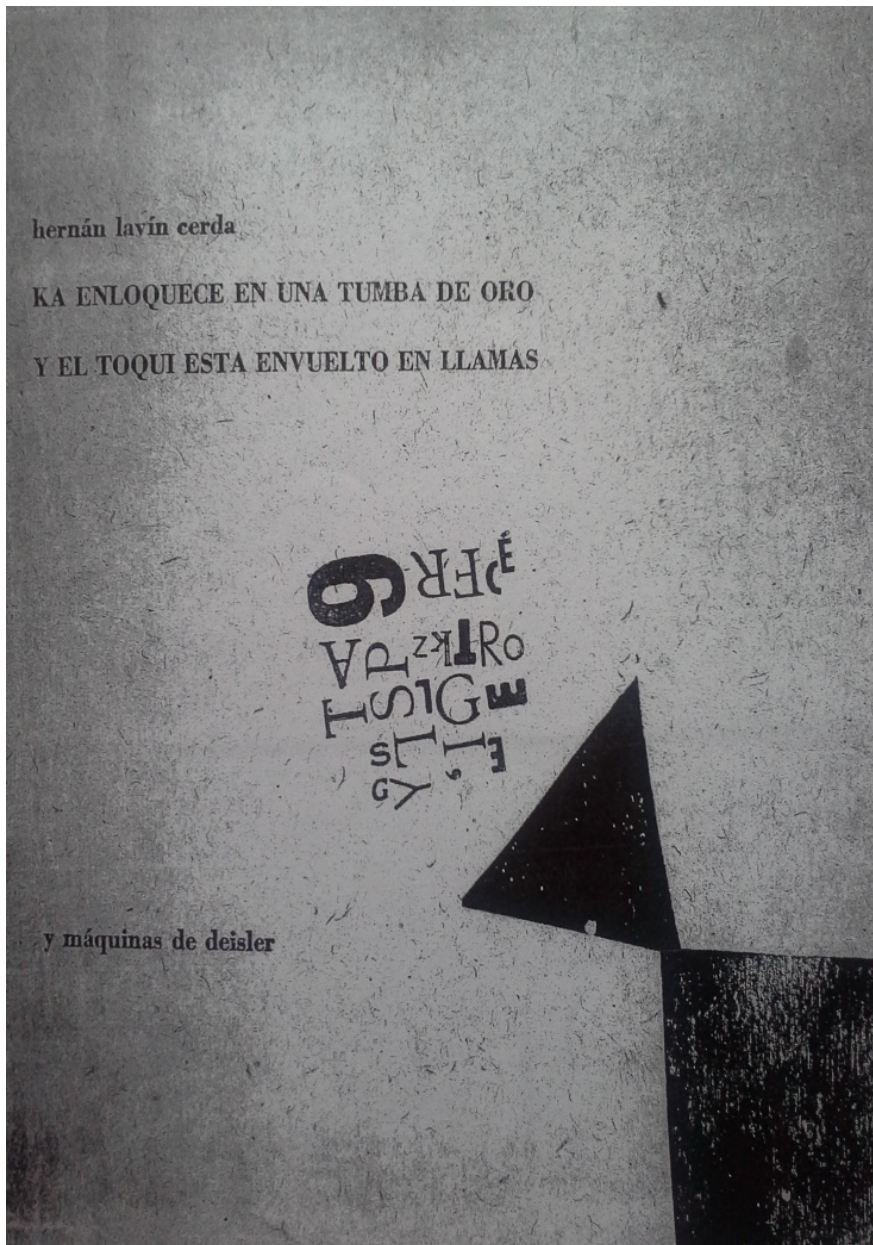


Imagen 9. Portada de *Ka enloquece...* (1968).

### 7.1.1.- La neutralidad del sujeto y la reducción del material verbal

Sólo despellejando, por lo que se ve,  
los velos y la envoltura carnal  
de la escritura y de la palabra  
se accede al sentido interior y espiritual.  
*Eugenio Trías*

Con el fin de atenuar la influencia del sujeto y alcanzar el distanciamiento necesario para crear la sensación de neutralidad discursiva, de objetividad, Lavín Cerda recurre a la tercera persona tanto del singular como del plural, con excepción de cinco textos que implícitamente llevan otra persona, como se puede ver en el siguiente cuadro:

Verso y página	Persona gramatical
<i>Sigamos la ruta exacta del trigo</i> (6)	Primera del plural > Nosotros.
<i>Vi pasar un río asesinado por el légamo</i> (6)	Primera del singular > Yo.
<i>Tela en tu cuerpo. Cerámica en tus labios</i> (14)	Segunda del singular > Tú.
<i>Construid templos, construid templos, vosotros</i> (18)	Segunda del plural > Vosotros.
<i>Vuestras cabezas arrancadas del tronco</i> (24)	Segunda del plural > Vosotros.

Estos textos son las excepciones del libro y en ellos destaca el uso léxico del «vosotros», propio de España, en vez del «ustedes», común en América<sup>12</sup>. Su uso tiene

---

<sup>12</sup> Desde el siglo XIV se empleaba «vosotros» como segunda persona del plural. En América, sin embargo, las relaciones jerárquicas y de reverencia promovieron el uso de «vuestra merced» que derivaría en «usted/ustedes». *Cfr.* Beatriz Fontanella de Weinberg: “Sistemas pronominales de tratamiento usados en el mundo hispánico” en Ignacio Bosque y Violeta Demonte (eds.): *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid, Real Academia Española / Espasa, 1999, pp. 1400-1425. Se puede consultar en la página:

como objetivo crear el distanciamiento con respecto al habla cotidiana y así afianzar un contexto temático alejado del presente histórico. En consecuencia, aunque están escritos en segunda persona y eso implica que el hablante está inmerso morfosintácticamente en el discurso, a través de las formas verbales se consigue un matiz en el cual el sujeto lírico muestra distancia frente al evento referido.

Los demás poemas están escritos desde la distancia de la tercera persona tanto del plural como del singular, con lo cual el sujeto lírico no se involucra directamente en el discurso, no hay marcas textuales que evidencien una postura personal, como se observa en los siguientes ejemplos:

Un arpón sobre el testuz de un hipopótamo,  
en un desierto  
cuneiforme.

(10)

Muerte eterna  
para quienes establezcan la crianza del cerdo.

(14)

Tribus negras desaparecieron  
en una edad en que avanzaba el algodón.

(16)

El pueblo acude al río y el río cuenta.

(18)

Crece humo gris.

(28)

Se puede apreciar que los poemas son postulados informativos que podrían pertenecer a otro tipo de discursos –históricos, antropológicos, teológicos–, con lo que se crea la imagen de un objeto verbal tomado del exterior y sobre los cuales el sujeto lírico no tiene ninguna influencia. Son, aparentemente, datos que permiten acercarse a una cosmovisión y una época: armas de caza extrañas –el arpón se utiliza normalmente para animales acuáticos–, la costumbre, propia de musulmanes y judíos, de evitar el cerdo en la alimentación, la llegada del cultivo de algodón al norte de África y los modos de comunicación anteriores a la escritura, como las señales de humo. Por medio del empleo de la tercera persona, Lavín Cerda alcanza la objetividad propia del minimalismo y la despersonalización que, como se verá en el siguiente apartado, es fundamental en la representación pictográfica de las civilizaciones antiguas.

En cuanto a la reducción material de *Ka enloquece...*, esta parte desde su propuesta editorial. El libro consta solamente de 34 páginas, sin numerar, probablemente como una forma de disolver la lectura tradicional, secuencial, y proponer una lectura abierta, libre, al estilo de *Rayuela*. Tampoco hay índice y los textos aparecen sin nombre. Solamente se presentan dos subtítulos que dividen en un par de bloques el poemario: *Jeroglíficos* y *Qqapari*<sup>13</sup>, epítetos que, como ya se adelantó, remiten a civilizaciones ancestrales que confluyen en la identidad latinoamericana y que, como paratextos, ofrecen claves de lectura<sup>14</sup>. El volumen se compone de 36 textos, de los cuales 15 –el 42%– solamente tienen una línea, suficiente para describir una escena concreta, como se puede ver en los siguientes ejemplos:

---

<sup>13</sup> «Grito», en quechua. En la antología *Ciegamente los ojos (1962-1976)*, el primer libro publicado en el exilio, nuestro poeta incluye un glosario de estos americanismos. Salvo que se indique lo contrario, de ahí están tomadas las definiciones que se usan en este capítulo, bajo la sigla GCO (Glosario en *Ciegamente los ojos*). Cfr. Hernán Lavín Cerda: *Ciegamente los ojos (1962-1976)*, México, UNAM, 1977, pp. 292 y 293.

<sup>14</sup> Según la terminología de Genette, los paratextos son todas aquellas partículas externas al texto que orientan la lectura: títulos, subtítulos, género, clasificación. Cfr. Gérard Genette: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 10-19.

¿Qué busca ese caballo de basalto?  
(6)

Un rinoceronte blanco huyendo de la lluvia.  
(11)

Una nave de cedro naufragó en el rosado delta.  
(14)

Según se aprecia, se respeta la sintaxis mínima de la lengua natural para formar una sentencia: *sujeto + verbo + predicado*. Tanto los sujetos como los predicados están formados por sustantivos concretos –*caballo, basalto, rinoceronte, lluvia, nave, cedro, delta*– y los verbos empleados tienen implícito un sentido de movimiento –*busca, [está] huyendo, naufragó*–, con lo que la imagen poética crea una tensión entre lo estático de la descripción y las acciones, y esto, aunado a la falta de explicación en la escena descrita, genera el misterio del significado e incita a que el receptor dote de sentido al texto. Los demás poemas oscilan entre los dos y los cuatro versos. La mayoría de ellos, a pesar de ocupar varias líneas, solamente expresan una escena, es decir, el sujeto y el predicado adquieren complementos adnominales que amplían el espacio que ocupan, como se puede ver a continuación:

Un poema sobre las rosas  
había en el fondo de una tableta de madera.  
(8)

La pirámide fuente se ha de cerrar  
por acción de un sistema de arenas.  
(16)

En estos ejemplos, en vez de un adjetivo calificativo, los sustantivos se acompañan de complementos adnominales. A diferencia de este mismo recurso poético empleado en los primeros libros –sobre todo en *La altura desprendida*–, en esta ocasión Lavín Cerda evita su uso para metaforizar y lo utiliza para ahondar en la descripción, en una forma de

hacer la imagen más precisa y, por tanto, fomentar la neutralidad y la objetividad. En los poemas de tres y cuatro versos –solo hay uno que tiene más líneas, quince–, además de los complementos adnominales que precisan información descriptiva, se recurre a la enumeración y la yuxtaposición. De este modo, estos recursos funcionan como una marca textual que simultáneamente rompe la cadencia –para reafirmar el aspecto fragmentario del minimalismo– y afianza la idea de que las imágenes que se van sumando están subordinadas a una sola escena, son desgloses de un bloque del poema, como ocurre en el texto más largo del libro:

Y todo fue destruido: el jardín de greda, las plumas  
del águila, y cortaron la cabeza azul del río  
y la diosa del agua fue ahogada en arena  
[...]  
*Ratas.*  
Qué fuga la de las aves del cobre.  
Carne del fuego la del Códice, pájaro dulce de corral.  
¿Por qué los cronistas callan?  
(24)

Este texto está compuesto por versos que van combinando enumeraciones y yuxtaposiciones, de tal manera que, o se suman elementos a una idea –como en la primera parte, donde las imágenes explican a qué se refiere con *todo fue destruido*–, o se insertan versos aparentemente aislados para cortar la lectura y devolver al poema la austeridad prosódica propia del minimalismo. Como se aprecia, aun en el texto más largo, la conformación de los versos sigue el mismo esquema: sustantivos con adjetivo o complemento adnominal. Aunque en esta ocasión parece que sí hay un propósito metafórico –*cabeza azul del río, aves del cobre, carne del fuego*–, la introducción del



término *Códice* aclara el uso de dichas figuras: el sujeto lírico describe el documento histórico propio de las culturas precolombinas y en el cual abundan pictogramas<sup>15</sup>.

Que estas descripciones pertenezcan a un código histórico o uno imaginario no es trascendente, lo importante es que nuestro poeta por primera vez recurre a la écfrasis, entendida como “la representación verbal de un texto real o ficticio compuesto de un sistema de signos no verbales”<sup>16</sup>, es decir, la traducción intersemiótica de cualquier lenguaje –en este caso, un discurso pictórico– a un sistema lingüístico –primero al idioma español y luego a la modelización secundaria de la poesía<sup>17</sup>–. Para Lavín Cerda, la écfrasis irá adquiriendo mayor peso en su composición poética hasta alcanzar un lugar central en los mecanismos retóricos constantes de su escritura. En *Ka enloquece...* aparece como un fenómeno aislado pero que coadyuva a comprender la postura del poeta chileno en relación con la cultura latinoamericana y que tiene que ver, como se verá a continuación, con el lenguaje perdido y el nuevo código de comunicación.

---

<sup>15</sup> Por la cosmovisión de los pueblos indígenas, en especial de los aztecas, la oralidad tenía una fuerte carga semiótica porque incluía gestos, música, vestidos, danzas rituales y escenografía, de ahí que la representación que conservaba el mensaje lo más fielmente posible era la pintura. Cfr. Patrick Johansson: *Voces distantes de los aztecas*, México, Fernández Editores, 1984.

<sup>16</sup> Claus Clüver: “Ekphrasis reconsidered: on verbal representations of No-Verbal texts”, en U.B. Lagerroth, H. Lund, y E. Hedling (eds.): *Interart poetics: essays on the interrelations of the Arts and Media*, Amsterdam, Rodopi, 1997, p. 26. (Traducción propia.) Con base en esta definición se han realizado estudios inter-artísticos en donde la écfrasis se aplica incluso a la música, como en Siglind Bruhn: “A concert of paintings: «Musical Ekphrasis» in the Twentieth Century” en *Poetics Today* (falls 2001) 22:3, pp. 551-605. La definición clásica de la écfrasis dice que es el intento de “de imitar con palabras un objeto de las artes plásticas, principalmente la pintura o la escultura”, en Murray Krieger: “El problema de la écfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo –y la obra literaria” en Antonio Monegal (comp.): *Literatura y pintura*, Madrid, Arco/Libros, 2000, p. 141.

<sup>17</sup> Jakobson distingue la traducción intersemiótica de la interlingüística (de un idioma a otro) y de la intralingüística (al interior de la misma lengua y que agrupa los procesos sinonímicos y de exégesis). Además, expone la imposibilidad de una traducción completa, ya que siempre hay pérdida de información, por lo que propone que se trata más bien de un fenómeno de transposición creativa. Cfr. Roman Jakobson: *Essais de linguistique générale*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963, p. 86.

### 7.1.2.- El lenguaje trasplantado: memoria de civilizaciones perdidas

Wenn Worte meine Sprache wären,  
ich hätte dir schon gesagt...  
*Tim Bendzko*

Octavio Paz planteaba que uno de dilemas principales de la cultura americana es que ha tenido que lidiar con el bagaje de lo heredado desde lo impuesto y eso hacía que se crearan “literaturas escritas en lenguas trasplantadas”<sup>18</sup>. El encuentro de las dos culturas produjo un cortocircuito entre ambos modos de entender y codificar la vida, pues no únicamente se trataba de la adaptación de un modelo lingüístico –como ocurre entre idiomas– sino de un sistema de signos radicalmente diferente. Para los pueblos prehispánicos, la oralidad y la escritura pictográfica eran los vehículos perfectos para transmitir su cosmovisión: la primera porque solventa “la necesidad imprescindible de vincular su vida con la materia mediante la *implicación* corporal del hombre en la *fisis* que representan los bailes y los cantos”<sup>19</sup>, y la segunda porque

la imagen, por los determinismos propios de su semiótica, no reduce, aun en su expresión glífica más codificada, el suceso narrado a un significado exclusivo sino que conserva una pluralidad de sentidos potenciales. Se arraiga analógicamente en la realidad evocada por la presencia de sus pinturas y **representa** este suceso con una distancia perspectiva conceptual mínima al nivel de la imagen<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> Octavio Paz: *Fundación y disidencia. Dominio hispánico. Obras completas 3*, México, FCE, 1994, p. 31. Como consecuencia de esta conciencia, Paz distinguía dos posturas: se replicaba lo europeo o se negaba su influencia. De ahí que la literatura americana oscilara, estilística y temáticamente, entre lo cosmopolita y lo aborigen, a veces aceptando lo exterior como modelo y a veces, para rechazarlo, indagando en lo prehispánico.

<sup>19</sup> Patrick Johansson: *Voces... op. cit.* p 6. (Las cursivas son del original.)

<sup>20</sup> *Ibid.* p. 50. (La palabra en negritas es énfasis del original.) Para ahondar más en el choque de lenguajes, véase Miguel León-Portilla: *Las primeras gramáticas del nuevo mundo*, México, FCE, 2009.

Pável Florenski se expresa en los mismos términos cuando analiza el arte representativo y lingüístico de las civilizaciones antiguas. El conocimiento matemático, geométrico y del espacio artístico estaba lo suficientemente desarrollado para que los artistas acudieran a la perspectiva, es decir, insertaran el punto de vista del sujeto en relación con el objeto y así alcanzar una representación verosímil de la realidad (como ocurrió en la pintura occidental a partir del siglo XV). Sin embargo, la ausencia de perspectiva en las pinturas chinas o egipcias –incluso las de la Europa medieval–, más que un estadio primario del arte obedece a su “*liberación de la perspectiva como renuncia al principio de su poder –característica, como veremos, del subjetivismo y el ilusionismo– en favor de la objetividad religiosa, y de un carácter metafísico individual*”<sup>21</sup>, es decir, hay voluntariedad al evitar representar la visión desde el ser humano para consagrar la representación desde un ojo divino.

Como se puede deducir, para las culturas antiguas el lenguaje tenía un carácter sagrado íntimamente ligado, incluso indivisible, con lo corpóreo y lo telúrico, de ahí que su manifestación tuviera que ser en signos que expresaran lo sensible y lo divino simultáneamente, por ello predomina la imagen –el símbolo– por encima de la escritura en caracteres –el concepto, la abstracción–, por ello también se evita la subjetivación de la representación del universo (todo ocurre en un plano panóptico y objetivo, más allá de la visión o percepción del ser humano). Así como la incorporación y el desarrollo del alfabeto en la cuenca del Mediterráneo –el arameo y el griego, primordialmente– fue sustituyendo la tradición del lenguaje pictográfico en Occidente, con la llegada de los españoles a América, los pueblos indígenas adaptaron su modo de transmitir información, pasaron de la pintura a la palabra escrita y esto rompió parte de la identidad prehispánica. Lavín Cerda entiende este fenómeno y lo relaciona con el momento histórico de los años

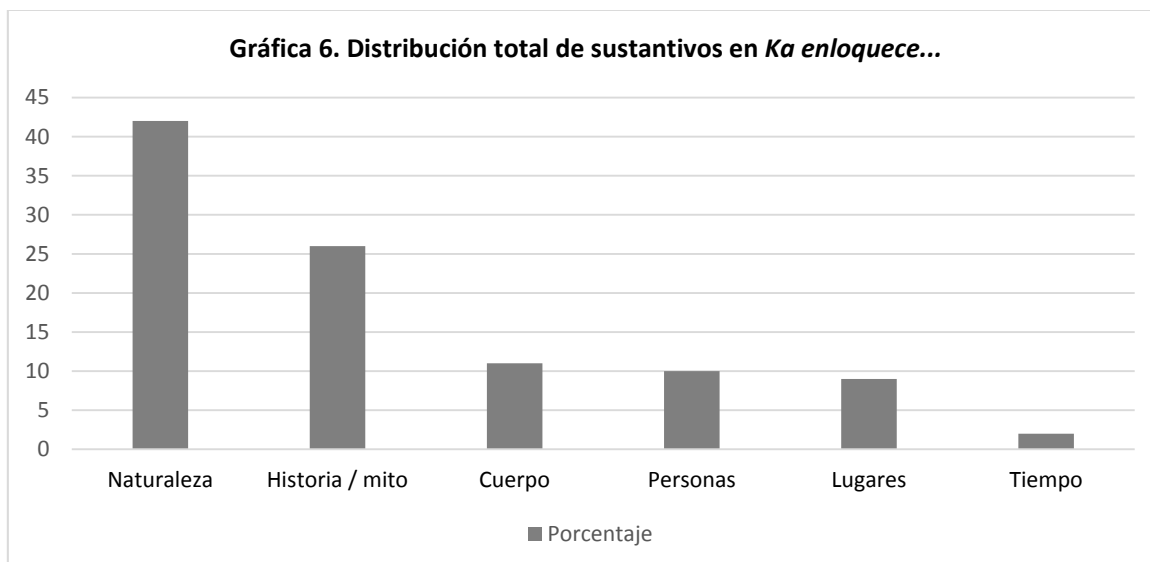
---

<sup>21</sup> Pável Florenski: *La perspectiva invertida*, Madrid, Siruela, 2005, p. 31. (Las cursivas son del original.)

sesenta, en que se interpreta al capitalismo estadounidense como el nuevo esquema de pensamiento que invade y se impone como norma de comportamiento en América Latina.

Para ejercer una crítica política desde la historia de la cultura, el poeta chileno decide alejarse del registro denotativo de la poesía coloquial –que había estado empleando en los últimos libros– e intenta volver al lenguaje pictórico desde lo formal (la imagen poética acompañada de xilografías de Deisler) y desde el contenido (refiriendo el contexto egipcio y prehispánico). De ahí que se recurra a un léxico lleno de sustantivos concretos tomados de campos semánticos de la naturaleza, la historia y el mito de estas civilizaciones, como se puede ver en las siguientes tablas y en la gráfica:

<b>Tabla 11.</b> <b>Distribución de conceptos en</b> <i>Ka enloquece...</i>			<b>Tabla 12.</b> <b>Distribución total de sustantivos en</b> <i>Ka enloquece...</i>		
	<b>Cantidad</b>	<b>%</b>		<b>Cantidad</b>	<b>%</b>
Naturaleza	57	37	Naturaleza	81	42
Historia / mito	44	28	Historia / mito	51	26
Personas	19	12	Cuerpo	21	11
Cuerpo	18	12	Personas	20	10
Lugares	15	10	Lugares	18	9
Tiempo	3	2	Tiempo	3	2
<b>Total</b>	<b>156</b>	<b>100</b>	<b>Total</b>	<b>194</b>	<b>100</b>



En el poemario abundan sustantivos de la naturaleza porque son concretos, favorecen la imagen sensible, y remiten a un estado primario de las civilizaciones, entre ellos, con más repeticiones destacan *río* (x6), *oro* (x5), *piedra* (x3), *fuego* (x3), *caballo* (x3). También aparecen términos relacionados con la historia –*rebelión* (x3), *máscara* (x2), *espada* (x2)–, además de personas-personajes relacionados directamente con el pasado –*Pachakámac* (x2), *Cotosh-Chavín*, *Ka*, *toqui*–. Esto, sumado a la ausencia total de vocablos de lo moderno, ubica al poemario en un contexto alejado del presente histórico y ratifica la idea del idioma perdido. Como ya se dijo anteriormente, los dos ejes temáticos son la cultura egipcia y las culturas precolombinas, por lo que el léxico se vuelve específico en cada bloque.

En la primera parte, el subtítulo *Jeroglíficos* ofrece una clave de lectura. Según el DRAE en línea, el jeroglífico es un tipo de escritura en el que no se representan las palabras con signos fonéticos o alfabéticos, sino el significado de las palabras con figuras o símbolos. Y destaca que este tipo de registro fue empleado por los egipcios y otros pueblos antiguos. Por tanto, es posible establecer que los poemas de esta sección tendrán a la civilización egipcia como tema principal, y así lo confirman sustantivos que, si bien

no son exclusivos de dicha zona geográfica, sí remiten a las civilizaciones de Medio Oriente y África, por ejemplo, *arenas, delta, río [Nilo], desierto, légamo, basalto, tableta de madera, ideograma, tilo, algodón, microjeroglífico, pirámide, templos*. Además de estos vocablos, hay personajes y lugares que colaboran a comprender el contexto: *faraones, sacerdotes, soldados, Ka, Valle de las Cámaras, Dios de la Ciencia*.

A partir de estos términos, Lavín Cerda construye textos que aspiran al símbolo como un modo de volver al lenguaje pictográfico, eliminado de la cultura occidental, y así, mediante un verbo poético desligado de lo conceptual, recuperar el idioma perdido de la imagen. Como se ha visto en capítulos anteriores, el poeta chileno evita dogmatismos, por lo cual no ensalza al mito: su viaje al pasado tiene que ver con una necesidad de comprenderlo y explorar los orígenes del presente. En consecuencia, los poemas expresan el pensamiento antiguo desde una postura crítica más que idealizada, como se aprecia en los siguientes textos:

Ka enloquece en una tumba de oro  
sin un ánfora de miel  
blanca.

(8)

Construid templos, construid templos, vosotros:  
faraones, sacerdotes, soldados.  
Castas privilegiadas y enriquecidas por el botín  
y las capturas.

(18)

En el primer poema, *Ka*, “la fuerza vital eterna del faraón”<sup>22</sup>, se encuentra en una *tumba de oro*, es decir, el soplo de la eternidad ha quedado encarcelado por la riqueza que

---

<sup>22</sup> George Hart: *Mitos egipcios*, Madrid, Akal, 1994, p. 28. Esta fuerza vital se relaciona con el soplo primordial de algunas religiones, como el Qi de los chinos, que también es una energía que se infunde al ser cuando nace y depende de él –acciones, pensamientos, alimentación– su desarrollo. Para los egipcios, esta fuerza vital era exclusiva de faraones, los demás debían adquirirlo por mediación de sacerdotes y faraones. Es esta visión política el objeto de la crítica laviniana.

implica la mención del metal áureo. Dicha ambición por lo material se representa por la ausencia de *un ánfora de miel / blanca*, ya que para los egipcios la miel era el remedio más utilizado contra afecciones oculares<sup>23</sup>: si la solución para la locura de *Ka* es la miel, entonces la enfermedad tiene que ver con la pérdida de la visión. Para Lavín Cerda, por tanto, la crítica se centra en la pérdida de la mirada en lo sagrado, lo espiritual, y la obsesión ciega por el dinero. El segundo poema también critica la usurpación del discurso espiritual con fines políticos, pues son justamente los *sacerdotes y faraones* –emisarios de lo divino en el mundo– los encargados de levantar *templos* con las riquezas obtenidas por la fuerza –*botín, capturas*–. Desde otro nivel de lectura, ese pasado se vuelve un reflejo de los años sesenta y denuncia una repetición en los esquemas que provocaron que las civilizaciones, incluso con avances en conocimientos como química o matemáticas, sucumbieran ante la ambición.

En la segunda parte, el subtítulo *Qqapari* remite al grito de los pueblos prehispánicos que fueron invadidos y destruidos por la empresa conquistadora. El mismo vocablo que da nombre a este bloque es un término quechua, la lengua madre de las culturas que vivían a lo largo de los actuales países de Bolivia, Chile, Perú, Argentina, Colombia, Ecuador. A diferencia de otros libros, en los que los regionalismos se ceñían a la cultura mapuche y a la lengua mapudungun, en este poemario –como en el siguiente, *La conspiración*– Lavín Cerda amplía su registro a otras lenguas originarias del continente americano. Principalmente se emplean términos relacionados con lo mitológico e histórico, es decir, la mayoría de estos vocablos no se han adaptado a la lengua cotidiana y, por tanto, representan un conjunto lingüístico retomado desde lo antropológico y filológico, no desde la lengua hablada (de ahí que se haya incluido un

---

<sup>23</sup> Cyril P. Bryan: *The Papyrus Ebers*, Londres, The Garden City Press, 1930. En el papiro no se precisa el tipo de miel, por lo que es muy probable que Lavín Cerda prefiera el color blanco para representar una cualidad positiva.

glosario en la antología publicada ya en México). En este sentido, su uso tiene que ver no tanto con la cercanía coloquial sino con la construcción de un discurso poético que remite a la épica, a la historia y al mito.

En este bloque hay una serie de sustantivos propios de las culturas prehispánicas como *quetzal*, *canelo*, *jade*, *máscaras de obsidiana*, *Alto Perú*, *chibcha*, *huacos*, *toqui*, *machi*, *Chimú*, *ruca*, *Cámara de las Manos Cruzadas*, *Cotosh-Chavín*, *Pachakámac*. La mayoría aparece en poemas que denuncian el modo en que la Conquista fue destruyendo el patrimonio cultural, como se puede ver en los siguientes textos:

Con fuego de biblioteca y fuego de templo, de noche,  
mientras amordazaban los ríos y las esmeraldas  
y las turquesas se hacían humo y el horizonte  
iba a ser ceniza.

25)

Hasta el canelo sur  
llegó el grito de las máscaras de obsidiana.

(25)

Ambos textos remiten a un momento histórico, el 12 de junio de 1562, cuando Fray Diego de Landa (1524-1579) ordenó detener a más de veinte caciques mayas y prender fuego a los códices<sup>24</sup> –*con fuego de biblioteca*– para evitar que se fomentara la idolatría de *las máscaras de obsidiana*, cuyo grito llega hasta el árbol sagrado de los mapuches –*canelo*–. De la cultura maya, se pasa a la región inca y austral de América, donde *un quipos sangra en el Alto Perú* (28) y *el toqui está envuelto en llamas* (29). *Quipos* es una palabra del quechua que nombra a la cuerda con nudos que servía para

---

<sup>24</sup> Oficialmente, solo se conservan tres códices (el de Madrid, el de París y el de Dresden). La medida adoptada por Fray Diego de Landa causó controversia incluso entre los misioneros, que criticaban el hecho de destruir registros de su religión, pues así, sin referencia, la evangelización se dificultaría. Para más información sobre este enfrentamiento de signos, revítese Tzvetan Todorov: *La Conquista de América (el problema del otro)*, México, Siglo XXI, 1987.



llevar las cuentas y también como forma de escritura de los aborígenes (GCO y DRAE en línea) por lo que representarlo ensangrentado es una forma de relacionarlo con la quema de códices y afianzar la idea del lenguaje trasplantado. Por otra parte, *el toqui*, el líder de los mapuches, al estar *en llamas*, no solo recuerda a los documentos incinerados sino también a los caciques mayas, aztecas e incas que fueron torturados para que entregaran las riquezas y el poder a los conquistadores.

El libro se cierra con tres textos que marcan, en cierto modo, las etapas de las culturas precolombinas: el estadio mitológico o de pensamiento mágico, el momento inmediatamente posterior a la Conquista y el presente histórico desde el que se escribe el libro, como se puede observar a continuación:

Pachakámac: salir de ti para llegar a Pachakámac.  
(33)

¿Y todo fue reconstruido?  
(33)

El recuerdo de los blancos: ceniza.  
(33)

En el primer texto se representa al dios principal de la mitología incaica, Pachacámac, creador del universo, hacedor de la tierra y el tiempo, y el camino que el ser humano lleva a cabo en la vida terrenal para regresar a él, por lo que, implícitamente, también se expresa la visión circular que tenían estas culturas sobre el tiempo y la existencia, principalmente basada en la naturaleza y las estaciones del año. De ahí que la espiritualidad tuviera un proceso cíclico de renovación constante, una concepción radicalmente diferente a la línea histórica –progreso, evolución, desarrollo– con la que se enfrentaron tras la llegada de los conquistadores<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Cfr. Gary Urton: *Mitos incas*, Madrid, Akal, 2003, y Max Uhle: *Pachacamac*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2003.

El segundo texto plantea una pregunta retórica con doble vertiente: por un lado, tiene que ver con la destrucción material –documentación e infraestructura– pero, por otro, también se relaciona con la evangelización mediante la cual se restituiría el alma de los indígenas para que pudieran, a través de la conversión al catolicismo, ingresar al camino del cielo, sustituto, en este caso, de Pachakámac<sup>26</sup>. Finalmente, el último texto del poemario sintetiza toda la crítica que se ha realizado con respecto a la Conquista: la herencia, su *recuerdo*, no es un nuevo pensamiento ni un nuevo mundo, solo *ceniza*, es decir, Lavín Cerda critica la destrucción del pasado sin la construcción de un presente y que ha provocado el dilema de identidad que se refleja en la literatura latinoamericana.

Como se ha visto, desde su concepción el poemario se estructura como un diálogo en todos los niveles de lectura: Lavín Cerda escribe los poemas y Guillermo Deisler colabora con las imágenes<sup>27</sup>. Los textos, al ser minimalistas, plantean un diálogo entre la palabra y el silencio, entre lo que se dice y lo que se calla. En el plano del contenido también se establecen paralelismos entre la primera parte, que contiene textos que giran alrededor de la civilización egipcia, y la segunda parte, en donde los poemas se centran en las culturas precolombinas. Además hay un diálogo entre los subtítulos: los *jeroglíficos*, que resaltan el aspecto visual del lenguaje, y el *qqapari*, que da importancia

---

<sup>26</sup> Para legitimar la evangelización, el papa Pablo III afirmó, en la bula *Sublimis Deus* de 1537, que los indígenas americanos poseían alma, eran seres humanos y que no solo debían recibir la doctrina sino que estaban deseosos de adoptarla, además prohibía su esclavitud. Sin embargo, esto únicamente se sumó a una postura oficial que la Corona Española ya había oficializado en 1512 con las Leyes de Burgos, mediante las cuales se declaraba que los indígenas eran hombres libres bajo el protectorado de la monarquía y justificaba la guerra en caso de que se negaran a ser evangelizados. Ante la denuncia de misioneros, como Bartolomé de las Casas, sobre el maltrato que generaba el sistema de encomiendas, en 1542 se promulgaron las Leyes Nuevas, que prohibían la esclavitud, eliminaban la encomienda y daban igualdad de trato a los indígenas como cualquier vasallo del reino de Castilla. Para más información sobre este tema, consúltese Juan Friede: *Bartolomé de las Casas: precursor del anticolonialismo*, México, Siglo XXI, 1976.

<sup>27</sup> Habría que mencionar también la tensión implícita entre el poema y la imagen, en tanto que el primero es parte de las artes del tiempo y la segunda pertenece al conjunto de artes del espacio, según la clasificación de Gottholdm Ephraim Lessing (1729-178), por lo que la experimentación artística de este libro pretende también romper con los límites que separan las disciplinas artísticas, fenómeno que comenzó con las vanguardias históricas y se retomó durante los años sesenta. Al respecto, véase José Cabrera Martos: “La temporalidad lessingiana: apuntes para una crítica del tiempo en las artes” en *Caleidoscopio. Revista de contenidos educativos del CEP de Jaén* (2008) 1, pp. 64-72.

a la sonoridad del idioma, la oralidad, tan importante para los pueblos prehispánicos. En su conjunto, además, el pasado es un reflejo del presente histórico que delata la repetición de una invasión-conquista (la del capitalismo estadounidense) que, como en Egipto y en América, se sirve de los discursos sagrados para alcanzar fines económicos. El propósito global del libro, en consecuencia, es crear una explicación poética de la realidad inmediata mediante la imagen de la historia como punto de comparación con la contemporaneidad.

A pesar de la brevedad de este libro, es un trabajo que permitió a Lavín Cerda explorar nuevas formas de expresión. El minimalismo de este poemario se transformará en una mayor densidad semántica del verbo, es decir, nuestro poeta se alejará de la atomización material (no volverá a los textos breves, salvo en un par de excepciones) pero fomentará la concentración de la información en el verso: el lenguaje descriptivo para encontrar la imagen que aspira al símbolo sin necesidad de recurrir siempre a las figuras retóricas para ampliar la capacidad expresiva del idioma. De este modo, el poeta chileno consigue recuperar una parte –la imagen– del lenguaje perdido de los pueblos precolombinos.

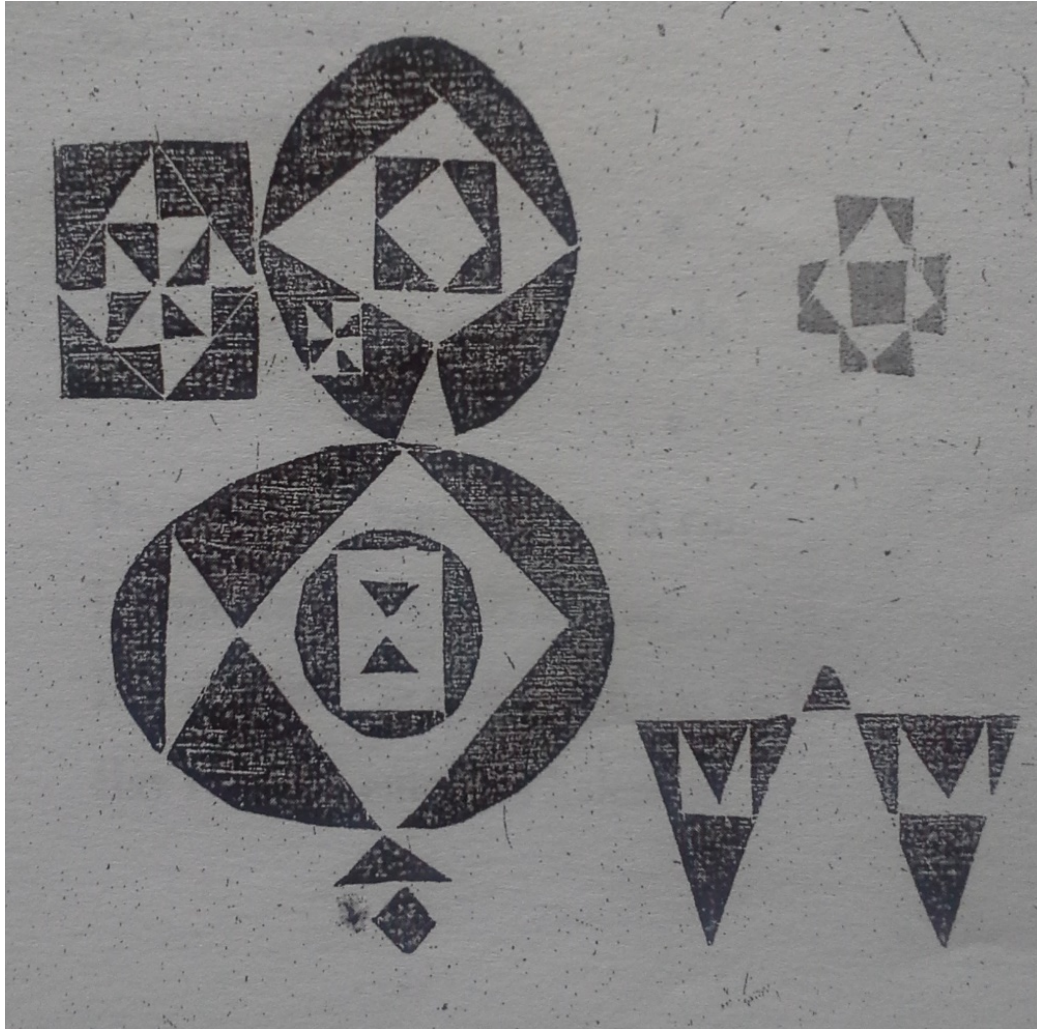


Imagen 10. Xilografía de Deisler tomada de *Ka enloquece...*  
El resto de ilustraciones se puede consultar en el apéndice.

## 7.2.- *La conspiración*: de la prosificación al neomanierismo

Con *La conspiración* Lavín Cerda concluye una etapa creativa que sienta las bases de la poética que habrá de definir su estilo. El título parece una premonición, o una explicación, de lo que habría de suceder en la historia de Chile un par de años después: traiciones al interior de las fuerzas armadas que derivaron en un golpe de Estado y el exilio de nuestro autor en México. Es el primer poemario –y a la postre el único– que se publica bajo un contexto sociopolítico en cierto modo deseado: desde 1970 la utopía del socialismo ha triunfado democráticamente y Salvador Allende ha ganado la presidencia. Sin embargo, en la realidad inmediata no se notan cambios sustanciales para bien, por el contrario, hay escasez de alimentos y materias primas, y la efervescencia se va convirtiendo en incertidumbre, por lo que aparecen “obras que recogen, desde distintas perspectivas, los conflictos, reacciones, disposiciones, de una sociedad que vive la ebullición y que se mueve entre la desilusión y el optimismo”<sup>28</sup>. Este poemario no es la excepción y refleja esos estados de ánimo cambiantes en la sociedad: hay poemas pesimistas y violentos sobre los complots políticos, lo mismo que se recurre al humor libre con textos que imitan rezos (una tendencia que ya había explorado en otros libros).

En el plano personal, Lavín Cerda ha viajado a México por un mes como parte del Premio Vicente Huidobro que ganó en 1970 por un conjunto de textos en prosa narrativa que se publicaría en 1971 bajo el título *La crujidera de la viuda*. Al respecto, el volumen incluye algunos poemas que dan cuenta de su estancia en sitios del país que habría de ser su refugio, dos años después. Por ejemplo, en “La sangre está fresca” (96-97) aparece

---

<sup>28</sup> Olver Gilberto de León (coord.): *Literaturas ibéricas y latinoamericanas contemporáneas*, París, Ophrys, 1981, p. 226. Hay que recordar que la falta de abastecimiento fue el factor primordial que justificó el golpe militar en 1973. Para ahondar en este momento histórico, véanse los documentales de Patricio Guzmán: *La batalla de Chile, I, II y III* (Chile, 1975-1979) y *Salvador Allende* (Chile, 2004).

Tlatelolco y su carga histórica, en “Acolman no hay nadie” (98-99) el poeta relata sus impresiones sobre el monasterio abandonado de este pueblo, o “En el museo de Frida Kahlo” (101-102), texto en el que el sujeto lírico describe los espacios de la pintora mexicana. Además de su viaje, Lavín Cerda sigue inmerso en el mundo periodístico y eso la ha permitido tener contacto con autores iberoamericanos o radicados en el continente. Uno de ellos toma relevancia en *La conspiración*: Ernesto Cardenal, que, además de ser escritor, profesó activamente la religión católica hasta convertirse en sacerdote, por lo que su relación con los movimientos utópicos en Latinoamérica está ligada a una poesía social con matices humanistas y espirituales.

Del poeta nicaragüense, Lavín Cerda elige los siguientes versos a modo de epígrafe para abrir el poemario: “Tú nos enloqueces, Dador de la vida / como una comida de hongos / alucinantes”<sup>29</sup>, y, como se verá, nuestro poeta sigue esta fórmula de nombrar a la deidad no desde la terminología católica sino desde la pagana y de relacionar la experiencia mística con vocablos de la naturaleza<sup>30</sup>, como una forma de trascender lo religioso para instalarse en las entrañas de la espiritualidad, más allá de un grupo en específico. Esto se ve reflejado en el tono con que el poeta chileno acomete los poemas para explicar la realidad contingente, ya no solo desde un plano sociopolítico sino también, y sobre todo, desde un pensamiento pagano, mágico, que iguala las dimensiones de lo histórico con espacios míticos.

---

<sup>29</sup> En el original, «Vida» está con mayúscula inicial, y no hay corte de verso entre hongos y alucinantes. Probablemente aparezca así por un tema de márgenes en la edición de *La conspiración*. Cfr. Ernesto Cardenal: *Golden UFOs: the Indian poems / Los ovnis de oro: poemas indios*, Indiana University Press, 1992, p. 230. Aunque en menor medida, también se alude a Thomas Merton, de perfil similar al de Cardenal, monje y poeta, con quien, como ya se vio anteriormente, nuestro autor mantuvo una amistad epistolar hasta su muerte. En este poemario, Lavín Cerda le dedica el poema “La mano de Dios” (24), en el que habla sobre el accidente eléctrico que le quitó la vida.

<sup>30</sup> La relación entre hongos alucinógenos (o alucinantes) y la experiencia mística es una imagen tradicional de la poesía azteca, siempre en relación con el arte como acceso al más allá. Para más información sobre el tema, consúltese Miguel León-Portilla: *La visión de los vencidos*, México, UNAM, 2006, así como su Discurso de ingreso a la Real Academia Mexicana de la Lengua. Se puede consultar en la página: <http://www.academia.org.mx/SesionPublica&id=51>[26 de abril de 2015]

El volumen está dividido en tres bloques temáticos claramente definidos que dan cuenta de esa inestabilidad emocional en el ámbito social: I. La conspiración, que se ciñe al fenómeno político de Chile con sus tramas de acuerdos y traiciones en el seno gubernamental, II. Otros poemas, cuyo espectro va de los viajes personales a la nota roja del periodismo, y III. Las tiernas súplicas, en donde se insiste en la desacralización del discurso religioso para ligarlo a la cotidianidad. A pesar de que su conformación hace pensar más en una compilación de textos que en un libro con unidad temática –además de los poemas sobre el viaje a México, se incluyen algunos sobre su estancia en Praga en 1966, más de cuatro años antes de este libro–, hay tres elementos comunes que unen a los poemas: lenguaje que tiende hacia la prosa (notas al pie, citas o intertextos, diálogos entre personajes), el aspecto narrativo de casi todos los textos (historias tomadas del periodismo o de la experiencia personal), la importancia de los nombres propios, y el neomanierismo desde dos perspectivas (una pagana y otra católica).

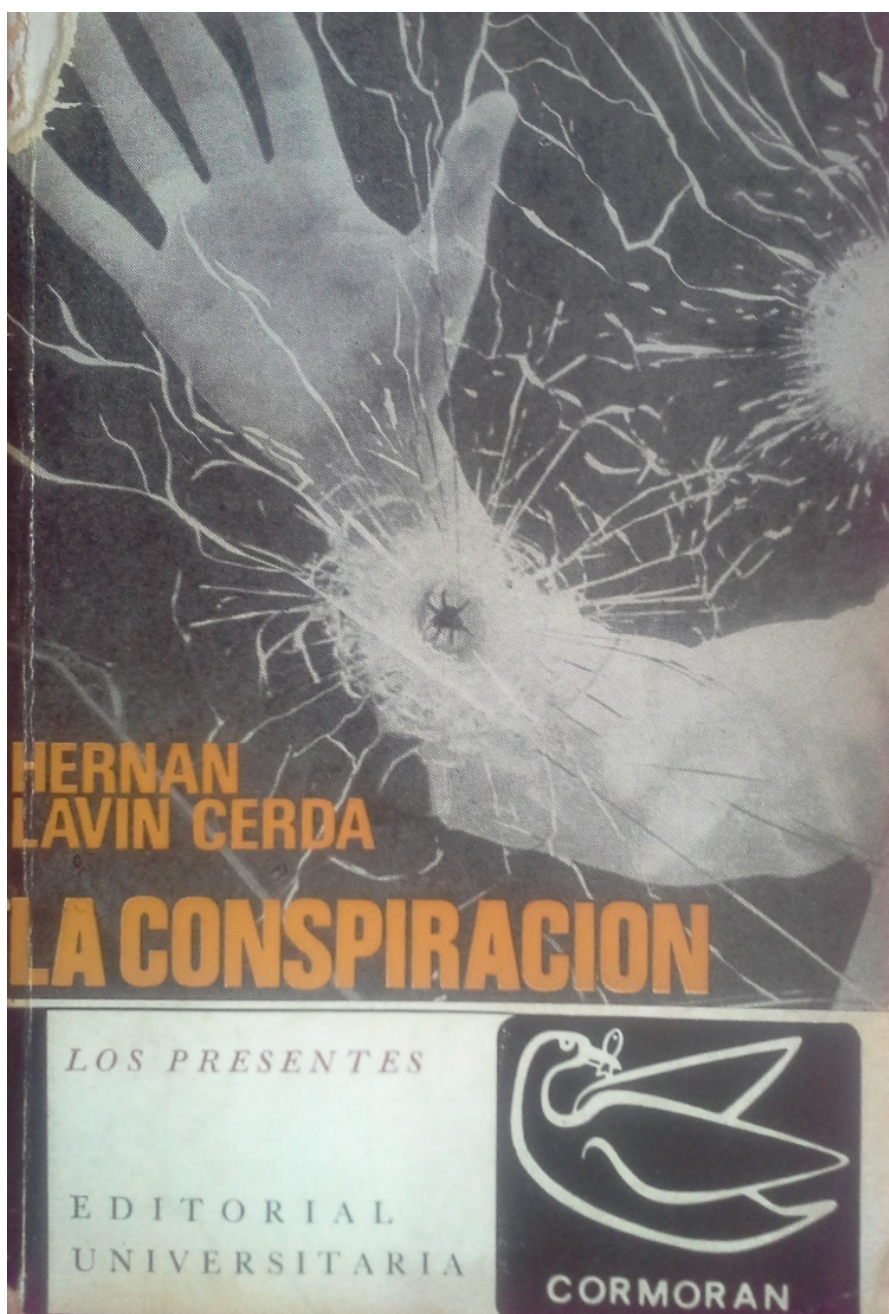


Imagen 11. Portada de *La conspiración* (1971).



### 7.2.1.- La prosificación y el diálogo discursivo

Como ya se ha explicado en otros capítulos de esta investigación, la diferencia sustancial entre la poesía y la prosa, según Bajtín, se halla en el tratamiento del lenguaje: si este se descontamina para que exprese únicamente la visión particular del poeta, entonces se está frente a la poesía. Si, por el contrario, el autor recurre a las voces externas y mantiene en ellas la carga ideológica, no se autoexpresa en ellas sino que las muestra como objetos verbales y se sirve de esas intenciones ajenas para comunicar sus visiones, solo entonces aparece la prosa<sup>31</sup>. Al volver la mirada al presente histórico como tema de interés, Lavín Cerda retoma también recursos de la prosificación que permiten conectar el discurso poético con el momento que se vive.

Además de que en su mayoría los poemas desarrollan una anécdota, son narrativos, hay marcas textuales que ayudan a comprender la manera como se insertan las voces con carga ideológica externa, de modo que el sujeto lírico ya no es el único que interviene en el discurso poético. Estas señales de prosificación se pueden agrupar en dos fenómenos: las acotaciones (al interior del texto mediante paréntesis, y al exterior, con notas al pie) y las voces ajenas (citas de intertextos y diálogos). Su presencia tiene como propósito agregar un objeto ideológico que colabore con el discurso desde un plano diferente, de manera que a la enunciación del sujeto lírico (incontestable poéticamente) se añade una exégesis a lo ya formulado. En términos de Jakobson, en esto consiste precisamente la traducción intralingüística<sup>32</sup>, es decir, se da por sentado que el verso no es suficientemente explícito y, para que el lector codifique adecuadamente la información contenida en un texto, se agrega una sinonimia con afán explicativo.

---

<sup>31</sup> Mijaíl Bajtín: *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, p. 116.

<sup>32</sup> Cfr. Roman Jakobson: *Essais... op. cit.* p. 86.

Si bien ambos tipos de acotación –interna y externa– tienen la función ejercer una cierta crítica al sujeto, en tanto que se desvanece su autoridad unívoca y se permite la aparición de otras perspectivas, su aplicación afecta a diferentes niveles de la estructura, como se verá a continuación. El volumen contiene veinte notas al pie –18 enumeradas en la primera parte y dos más, señaladas con asterisco, en la segunda sección–. Este tipo de acotación ofrece, por un lado, una imagen de contaminación discursiva, en tanto que se retoma un recurso propio del discurso científico para insertarlo en uno poético, con lo que se establece un diálogo entre dos convenciones lingüísticas (así como en *Ka enloquece...* ocurre con la fusión de la imagen verbal de Lavín Cerda con la imagen pictórica de Deisler). Y, por otro lado, permite acentuar la idea de que la poesía “es un discurso *elaborado* [mientras que] la prosa permanece como un discurso ordinario, económico, fácil, correcto”<sup>33</sup>, es decir, al verso se le añade una información para aclarar su sentido y, así, acercar la información al público, como se puede ver en los ejemplos del siguiente cuadro:

Verso (en cursiva el concepto con superíndice)	Nota al pie de página
Los enviados del rey, del State Department, correos de la maligna <i>Caicai</i> . (15)	El demonio en forma de culebra, causante del Diluvio en Chile. Leyenda recogida por el Padre Diego de Rosales en su <i>Historia General del Reino de Chile, Flandes Indiano</i> .
Y el Gran Señor Dador de Sadismos y otros suplicios corporales y mentales sería <i>R.V.M.</i> , domiciliado en Diagonal Oriente 1410 (32)	Roberto Viaux Marambio.

<sup>33</sup> Shklovski afirma que el ritmo estético, artístico o poético es una trasgresión del ritmo prosaico (y este es reflejo de la lengua natural). Por tanto, todos los rasgos que redirigen la ruptura hacia la lengua natural son mecanismos de la prosa. Cfr. Viktor Shklovski: “El arte como artificio” en Tzvetan Todorov (comp.): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 2010, p. 97. (La cursiva es del original.)

<p>Ahora me hinco para tomar este otro instrumento y cantar la <i>challa</i> más terrible (36)</p>	<p>Copla.</p>
--	---------------

Salvo una nota al pie –que remite a la fuente de un intertexto, como se verá más adelante– estos tres ejemplos son representativos de las funciones que cumplen todas las notas en este poemario: esclarecen un término mitológico, desglosan una abreviatura (a menudo referida a un personaje de la vida política o militar de Chile) y ofrecen una explicación sobre un regionalismo<sup>34</sup>. En todo caso, se trata de un juego en el que se enfrentan la voz del sujeto lírico con la voz autoral y, en ese diálogo, se evidencia la artificialidad del poema frente a la naturalidad de la prosa. De este modo, Lavín Cerda consigue uno de sus valores poéticos: la igualdad de elementos en el plano discursivo, no privilegia ni lo poético ni lo prosístico, sino que los reúne en un espacio –el límite– en el que conviven y ambos aportan información estética, se retroalimentan sin anularse. Al mismo tiempo, se fortalece el desvanecimiento relacional entre el sujeto lírico (que enuncia) y la figura del autor (que explica). Por otro lado, el hecho de necesitar esclarecer un término afianza la imagen del poema escrito a la manera del canto pagano, precolombino, por lo que se requiere de una exégesis para ser comprendido debido a que se ha perdido esa identidad y se escribe en un lenguaje no totalmente propio, trasplantado.

A diferencia de la acotación externa, en donde predomina la aclaración léxica, en la interna se añade otra voz, que puede ser entendida como el desdoblamiento del yo que se inmiscuye en el poema para insertar una idea sinonímica –o traducción intralingüística–, como se puede ver en los siguientes ejemplos:

---

<sup>34</sup> En este último caso es importante mencionar que, como ocurre en *Ka enloquece...*, muchos de estos vocablos han sido tomados de otros ámbitos del conocimiento más que del habla cotidiana, de ahí que Lavín Cerda haya decidido incluir notas al pie para aclarar el sentido y, años después, incluir un glosario en *Ciegamente los ojos (1962-1976)*.

¡Vamos haciendo la rueda! (Es el signo de la fertilidad).  
(14)

Soberana Reina del Cielo  
protégenos de toda soberbia  
del abuso del poder (los humos en la cabeza)  
(16)

La mano de Dios-los rayos  
(24)

Y mister Fahm observa la operación con verdadera tristeza.  
(Él sólo puede contestar preguntas técnicas).  
(37)

La Sala es el Infierno (Sala de Torturas)  
(48)

Como se aprecia, se añade un sintagma prosístico para explicar, con un lenguaje coloquial o cotidiano, la información contenida en el sintagma poético. Por tanto, la imagen *haciendo la rueda* equivale a *fertilidad*, lo mismo que *la mano de Dios* está en lugar de *rayos*, el *Infierno* es una *Sala de Torturas*, y la razón por la cual *Fahm observa* con *tristeza* es porque *él sólo* entiende asuntos *técnicos*, no políticos (además, hay que resaltar que se usa *mister* en su forma inglesa, lo cual contribuiría a explicar su extranjería, y su consecuente alejamiento con los asuntos internos). El segundo caso es significativo por su explicación inversa: la imagen *los humos en la cabeza* ocupa el espacio de la prosa, es decir, una figura poética ha adquirido un espacio social en su uso a tal grado que sirve para aclarar un concepto civil y judicial como *abuso de poder*. En todo caso, la prosa y la poesía se unen en una especie de signo lingüístico en el que se retroalimentan como significado y significante, o como dos expresiones verbales de una misma información.

El segundo mecanismo de prosificación es la incrustación de voces con carga ideológica ajena, y que es posible dividir en dos grupos: los enunciados sueltos y diálogos, y los intertextos, es decir, objetos verbales tomados de otros discursos ya publicados, principalmente del periodismo, la literatura y la historia. En cuanto a los primeros, se trata de voces que evidencian la sociedad polarizada durante la presidencia de Allende, por tanto, su función es que se muestre el conflicto dialéctico entre los socialistas y los anti-allendistas:

Si gritáis “¡no al marxismo!”, viejas *hueras*  
listo está mi *pie*  
    *patagón* cubierto con la piel  
    del Oso Supremo  
    (12)

Ahora hay sirenas y ruido de tanques y ambulancias  
    (“No importan diez mil muertos si salvamos a Chile...”),  
y una mujer ciega que empieza a vomitar.  
    (33)

Como se puede ver, se trata de voces comunes que verbalizan una postura ideológica y que representan a los dos colectivos enfrentados. En el primer caso se emplea el adjetivo *hueras* para calificar a las *viejas* (un adjetivo sustantivado ya ofensivo en sí mismo). Según el DRAE en línea, «huero» o «güero» es una voz indígena empleada en México para designar a las personas con cabellos rubios. Seguramente Lavín Cerda la ha escuchado en su estancia en el país mesoamericano y la aplica entonces al contexto chileno en un sentido ampliado, ya que, por sinécdoque, se denomina con ese apelativo también a los extranjeros. El sujeto lírico, en cambio, se erige como oriundo del lugar (*pie patagón*, es decir, de la Patagonia). Según se verá en el siguiente apartado, esta postura permite ubicarse en el lado de los colonizados y afianza, en consecuencia, la idea de

recuperar el pensamiento precolombino: *la piel / del Oso Supremo* no es más que una imagen pagana en favor de la restauración identitaria a partir del lenguaje<sup>35</sup>.

En el segundo caso el sujeto lírico narra la violencia generada en las protestas contra el régimen socialista y entre paréntesis se introduce la frase que resume el pensamiento que la justifica: salvar a Chile aunque mueran los chilenos. En esta misma línea y con el fin de que el enfrentamiento ideológico sea incluso más claro, el poeta chileno también recurre a los diálogos entre personajes que representan ambas posturas:

“¿Y qué sería de nosotros sin los americanos?!”  
nos dice una mujer vestida de negro  
y ahora me apunta con un dedo.  
–¿Le digo la verdad?, el mineral trabaja normalmente.  
–¿Detuvo la Compañía el funcionamiento de algunos hornos?  
–Yo no soy americano, soy de origen suizo.  
(37)

Este diálogo es un fragmento de un poema sobre la llamada Nacionalización del Cobre firmada en 1971, que culminaba un proceso legal y político iniciado en 1966 –es decir, con el presidente Eduardo Frei Montalva– y que implicó la promulgación de leyes para que el estado chileno adquiriera la administración de las minas. Como medida de presión para evitar que la inversión privada y extranjera perdiera sus activos, algunas empresas difundieron noticias sobre las posibles pérdidas de empleo y promovieron

---

<sup>35</sup> El oso, por su fuerza, era venerado como dios por tribus paganas de Europa (principalmente celtas, germanos, bálticos, eslavos, se presume que también algunos grupos vikingos), quienes solían disfrazarse de osos e incluso beber su sangre a modo de preparación para la guerra, bajo la creencia de que adquirían su fortaleza. La cristianización buscó deshacer las tradiciones paganas y, principalmente durante el imperio carolingio, se emprendió otro tipo de cruzada: la de la aniquilación del oso físico para que perdiera presencia familiar en la naturaleza y su fuerza semiótica permitiera un sustituto: el león (tomado de tradiciones orientales por la iglesia católica), en Michel Pastoureau: *El oso: historia de un rey destronado*, Barcelona, Paidós, 2008, pp. 18-51. En cuanto al territorio sudamericano, el oso también es animal central en la mitología mapuche, por las mismas razones que en el caso europeo: su fuerza y energía. Un cuento mapuche, por ejemplo, relata la historia de un hombre de gran vigor cuyo padre había sido precisamente un oso que raptó a su madre. Véase Yolando Pino Saavedra: *Cuentos mapuches de Chile*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1986, pp. 100-106.

movimientos para evitar que el gobierno tomara el control minero<sup>36</sup>. Además de la imagen de lo oral a través de la triplicación de la vocal «o» en *americanooos*, la conversación evidencia a los tres actores fundamentales de la transición en Chile: la voz de los trabajadores que piensan que sin los extranjeros no habrá trabajo, la voz de los socialistas que ven en la mina un recurso que se puede explotar *normalmente*, sin necesidad de inversión privada, y la voz del empresario, que no se pronuncia sobre el tema importante sino sobre precisiones lingüísticas: *no soy americano, soy de origen suizo*. Este intercambio de información sin secuencia coherente o lógica, a su vez, refleja la falta de diálogo real que impidió alcanzar acuerdos durante el periodo allendista. Al respecto, si bien es cierto que la mayoría de las veces se muestra favorable al gobierno, Lavín Cerda también es crítico frente a algunas actitudes de los socialistas, cuya intransigencia hizo que se desvanecieran los puntos de encuentro con sus adversarios políticos, como se demuestra en estos versos:

No lo maten, que es un hombre,  
y ha sido el único que nos odia con razón  
[...]  
su verdad es imposible soportarla.  
(89)

Pero no habrá perdón para quienes sólo ahora  
decimos “sí, es verdad lo que él ha dicho”,  
y sin embargo hasta ayer manteníamos un silencio  
cómplice  
por temor a que lo supiera el enemigo.  
(92)

---

<sup>36</sup> El encono se originó principalmente entre el gobierno y dos empresas, Anaconda y Kennecot, a las que, como sus ganancias “eran muy superiores al valor de las indemnizaciones que debían pagárseles, el gobierno de la Unidad Popular, conforme a la ley, no les dio un solo peso”, según Luis Corvalán: *El gobierno de Salvador Allende*, Santiago de Chile, LOM, 2003, p. 40.

En el primer conjunto de versos hay dos lecturas posibles pero cuyo sentido converge en el mismo punto: la necesidad de ver al otro como un igual. Tanto si el sujeto lírico habla desde la voz del enemigo –la represión policial contra opositores–, como si habla desde el púlpito del nuevo poder en el gobierno de Chile, se pide que no aniquilen al otro porque *es un hombre*, hay un reconocimiento del enemigo como un semejante, hay un deseo expreso de hacer valer la condición humana: del que detiene, porque ejerce su profesión sin abusar de su poder, y del que es detenido, porque es respetado en sus derechos fundamentales. La argumentación del cautivo –socialista o capitalista– hace que los (ese *nos* comunitario) odie *con razón*, pues tiene una *verdad* que, a ojos del otro bando, *es imposible soportarla*. Como bien apunta Efraín Szmulewicz en la reseña que escribió sobre el libro (y en donde cita precisamente estos versos), “lo que importa es que para él existe ahora otra verdad...”<sup>37</sup> Compárese lo anterior con la anécdota que cuenta Octavio Paz sobre su visita a la Ciudad Universitaria de Madrid durante la guerra civil española. Al llegar a un recinto amplio, cubierto con sacos de arena a modo de muro, escucharon del otro lado voces y risas, “¿quiénes son? Son los otros, me dijo el oficial [...] Había descubierto de pronto –y para siempre– que los enemigos también tienen voz humana”<sup>38</sup>. Como se aprecia, el reconocimiento del adversario implica devolverle su condición humana y, entonces, bajo esa conciencia, entablar un diálogo entre iguales.

En el segundo ejemplo, mediante una oración entre comillas, como si hubiera sido rescatada del exterior, se introduce la crítica ante la falta de diálogo y de negociación que acabaría por radicalizar aún más las protestas hasta llegar al golpe de Estado<sup>39</sup>. Como se

---

<sup>37</sup> Efraín Szmulewicz: “La conspiración” en *La Prensa*, 27 de febrero de 1972, p. 2. Consultado en la página de la Biblioteca Nacional de Chile:

[http://descubre.bibliotecanacional.cl/BNC:bnc\\_completo:bnc\\_dtlmarc3139558](http://descubre.bibliotecanacional.cl/BNC:bnc_completo:bnc_dtlmarc3139558) [18 de abril de 2014]

<sup>38</sup> Octavio Paz: *Ideas y costumbres I. La letra y el cetro. Obras completas 9*, México, FCE, 1995, p. 446.

<sup>39</sup> En conversaciones con el poeta, en más de alguna ocasión ha confirmado esta idea de que faltó disposición para aceptar que no siempre tenían la razón y que algunos anti-allendistas habían mostrado mayor voluntad política para construir acuerdos democráticos. Si bien es cierto que hay un halo de idealización ante el allendismo, ya hay estudios históricos que han confirmado algunos errores en el



observa, estas voces aparecen incrustadas para crear la idea de un texto conformado por múltiples voces sociales. En este sentido, la voz ajena desplaza al sujeto lírico, ocupa su sitio, de modo que se rompe el dogmatismo o el sentido unívoco de la poesía lírica. Para enfatizar esta crítica al sujeto, Lavín Cerda da voz a los personajes, es decir, no solo recurre a otros objetos verbales para exponerlos en el discurso –como si fueran argumentos– sino que permite que otros sujetos hablen por sí mismos y, así, construyan un mosaico de lenguajes con cargas ideológicas diferentes al sujeto lírico:

–Sólo una guerra expansiva puede librarnos  
del terror rojo –dice el Comandante Sizen Sarmento  
("Si usted no ama Brasil, ¡déjelo!". "Seremos potencia mundial en 1980").  
(45)

Y dice con voz de púlpito:  
–Yo Daniel Fuenzalida, en nombre de Juan I  
te exijo lealtad eterna a tu Rey, y buen comportamiento  
(48)

El Aullido de los suplicados es el nuestro  
"Como locos saltaban y pisoteaban fuerte, con los dos pies  
sobre mis costillas, tórax y estómago...."  
(74)

En estos tres ejemplos el sujeto lírico se convierte en un narrador que modera la intervención de los personajes, cuyas voces tienen la intención de aumentar el efecto dramático de lo que se cuenta: las confabulaciones militares en América Latina para evitar gobiernos socialistas, el adoctrinamiento religioso como método de control social y la denuncia de las torturas en estados dictatoriales, Brasil, en específico<sup>40</sup>. Por otro lado, el

---

gobierno socialista. Al respecto, revítese Gonzalo Vial: *Salvador Allende. El fracaso de una ilusión*, Santiago, Ediciones Centro de Estudios Bicentenario, 2005.

<sup>40</sup> El 31 de marzo de 1964 el general Olímpio Mourão Filho (1900-1972) se levantó en armas en contra del gobierno del presidente João Goulart (1918-1976), que un año antes había promovido un plebiscito para recuperar mayor poder e instaurar políticas de perfil socialista. Este giro en su administración motivó diversos conflictos de interés que terminó por alentar un golpe de Estado y una dictadura de 21 años. *Cfr.* Inés Nercesian: "Organizaciones armadas y dictadura institucional en Brasil en la década del sesenta" en

segundo texto citado representa el inicio de una tendencia que persistirá en la poética laviniana a lo largo de toda su creación, la de permitir que los personajes se vuelvan nuevos sujetos líricos para que hablen desde sus propias perspectivas, esto es, Lavín Cerda explora otros modos de percibir la realidad mediante el desdoblamiento del yo y la otredad, por lo que a menudo escribe poemas en donde el sujeto lírico se presenta con su nombre, para aclarar que la voz pertenece a una conciencia lingüística distinta a la del autor<sup>41</sup>.

Con respecto a lo anterior, en *La conspiración* ya aparecen poemas en los que el sujeto lírico está relacionado con un personaje de la realidad contingente que expone su anécdota. Así, por ejemplo, en “La condesa azul” (57), el sujeto lírico es la voz de Achille Lauro (1887-1982), fundador de los astilleros Flota Lauro, además de político y productor de cine. En el texto laviniano pronuncia un poema de amor a Kim Capri, el seudónimo de la actriz Eliana Merolla (1938), con quien se casó en 1971 –él tenía 84 años y ella 33–: *Porque tú bella Kim Capri / me fuiste fiel hasta el fin y votaste por mí / Yo te prometo una monarquía* (57)<sup>42</sup>. En otro poema, presuntamente el sujeto lírico se asume como Hernán Romero, jefe de la policía política de Chile que practicó torturas a jóvenes estudiantes para evitar que se unieran a la guerrilla, entonces representada por el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR): *Yo torturé a la Magaly Honorato / la hice descalzarse le apliqué la chicharra / tenía tetas de santa* (72)<sup>43</sup>. Como se ve, el sujeto lírico se halla

---

*Fermentum. Revista Venezolana de Sociología y Antropología* (mayo 2006) 16:46, pp. 446-460. Se puede consultar en la página:

[www2.scielo.org/ve/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0798-30692006000200010&lng=es&nrm=iso](http://www2.scielo.org/ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0798-30692006000200010&lng=es&nrm=iso)  
[18 de abril de 2015]

<sup>41</sup> Por citar solo algunos ejemplos de esta fórmula recurrente en Lavín Cerda, en *Alabanza de aquel vuelo y otras visiones* (1996) se dice: “Me llamo Luisa, María Luisa Moscatel...” (163), en *La sublime comedia* (2006) se lee: “Aún yo, José Alfredo Santa María, en mi calidad / de único propietario...” (166), en *Confesiones de Hernán Cortés y otros enigmas* (2008) aparece: “Don Hernán Cortés, que estas líneas escribe...” (39).

<sup>42</sup> Para más información, véase Gaetano Fusco: *Le mani sullo schermo (il cinema secondo Achille Lauro)*, Nápoles, Liguori Editore, 2006.

<sup>43</sup> El caso de Magaly Honorato fue muy popular en 1965 porque, tras la detención y las vejaciones, decidió suicidarse. Cfr. Mario Díaz: “Con el MIR, en la clandestinidad (conferencia de prensa de Miguel Enríquez)” en *Punto Final* (17 de junio de 1969) 81, consultado en la página del Archivo Chile:

totalmente desligado de la voz autoral y habla desde una personalidad reconocible en el plano real, así se genera un juego entre las identidades, por un lado, y, por otro, entre la verdad y la ficción.

El tercer elemento de prosificación consiste en la incorporación de intertextos, fenómeno al que nuestro poeta ya había recurrido en libros anteriores y que es usual en su creación, sobre todo cuando escribe prosa narrativa. En *La conspiración* aparecen intertextos tomados especialmente del periodismo, la historia y la literatura, entre ellos hay tres que destacan porque representan la función que cumplen los demás al interior del poemario. Al acudir a otros discursos se crea un diálogo referencial entre ambos textos, el de origen y el de destino, y dicha recontextualización genera vasos comunicantes que permiten comprender el sentido global del poema. Hay que recordar que esta primera poesía de Lavín Cerda se escribe mientras él trabaja en periódicos, por lo que una de sus primeras fuentes de información tiene que ver con las noticias. Acude a ellas entonces como una forma de ubicarse en el presente histórico ya no solo con temas políticos o sociales sino desde las historias que reflejan el estado de la sociedad en problemas cotidianos, como el siguiente caso:

Y te ofrezca este canto de fertilidad:  
“Muñeca esplendorosa y electrizante.  
Veintitrés años en el esqueleto, alta, igual que el ciprés  
y fina como el aroma del Chanel N° 5. Trigueña  
de ojos claros,  
cabellos dorados como el oro del trigo maduro...”  
(25)

En una nota al pie de página, Lavín Cerda ofrece la referencia: *Tomado de “¡Amor, poesía y crimen!”*, artículo del periodista Miguel Torres en su columna *La nota policial*

---

[http://www.archivochile.com/Archivo\\_Mir/Doc\\_68\\_a\\_10\\_sept\\_73/mir68a730004.pdf](http://www.archivochile.com/Archivo_Mir/Doc_68_a_10_sept_73/mir68a730004.pdf) [16 de mayo de 2015]

y su nota humana. *El Clarín*, 3 de octubre de 1970 (25). Como se observa, el sujeto lírico presenta el texto como un *canto de fertilidad*, especialmente por el tono como Torres describe a la víctima de un crimen pasional. Por un lado, nuestro autor iguala lo violento del tema –el machismo– con la belleza del manejo idiomático, además de que al interior del volumen conviven –y, por tanto, están en igualdad semántica– noticias políticas de trascendencia histórica con noticias de la nota roja (zonas de excepción, en efecto, aunque igualmente representativas de una cultura)<sup>44</sup>. Por otra parte, el intertexto se combina con el poema laviniano y generan un diálogo en el que lo poético está «afuera» de la poesía, está tomado de un discurso en principio prosístico, el artículo de periódico. Esto indica que el autor chileno ya comienza a considerar la fusión de registros y de géneros en su propia labor creativa<sup>45</sup>.

A los discursos del presente, como los periodísticos, Lavín Cerda añade los históricos con el objetivo de ligar dos realidades similares para que una, la pasada, explique la actual o contemporánea. En consecuencia, para esclarecer la ambición económica de algunos actores políticos, el poeta chileno afirma:

Bien dice el texto náhuatl: “puercos de la tierra”  
(pitzome).  
“Como unos puercos hambrientos ansían el oro”.  
“Se les ensancha el cuerpo por eso, tienen hambre furiosa de eso”.

(17)

---

<sup>44</sup> Este tipo de relato tiene buena aceptación en los sectores marginales porque representa una realidad cotidiana, en donde las relaciones sociales se sostienen mediante la violencia, a través de la cual se construye una identidad, una jerarquía y una microsociedad que da razón de ser a un clan frente a un estado que no los incluye en sus mecanismos ciudadanos. Cfr. Guillermo Sunkel: *La prensa sensacionalista y los sectores populares*, Bogotá, Editorial Norma, 2002.

<sup>45</sup> Después de este libro y del exilio, Lavín Cerda no publicó poesía sino hasta 1977, con dos títulos, *El pálido pie de Lulú* y *Ciegamente los ojos. 1962-1976* (ninguno original: el primero es la reescritura de *La gula*, de 1969, y el segundo es una antología). En este periodo de seis años, sin embargo, se publicaron tres libros de prosa: *La crujidera de la viuda* (1971), *El que a hierro mata* (1974) y *Los tormentos de hijo* (1977). En cierto modo, esto explica la tendencia del poeta hacia un lenguaje que derivaría en textos completamente narrativos, y la nueva etapa que se abría en su labor como escritor.

El texto náhuatl al que se refiere aparece en el Libro XII del *Códice Florentino* o *Historia general de las cosas de la Nueva España* (1579), texto que cuidó y supervisó Fray Bernardino de Sahagún (1499-1590) como un volumen etnográfico para registrar el mundo indígena. El original está organizado a tres columnas: una en náhuatl, otra en castellano y una más con imágenes o pictogramas. Una traducción correcta del texto en la lengua nativa sería precisamente como aparece citado en el poema laviniano, sin embargo, en la versión española, Sahagún tradujo: “Según que a los indios les pareció ver por las señales exteriores que vieron en los españoles, holgaronse y regocijaronse mucho con el oro, mostrando que lo tenían en mucho”<sup>46</sup>. No es, sin embargo, el cambio de sentido lo que interesa a Lavín Cerda sino la apropiación de un discurso del pasado para justificar los conflictos del presente. Al respecto, en el mismo poema se afirma: *Hombre pálido, traicionero, tú trajiste el terror. / El oro te trabó la lengua, la plata te llenó de fiebre* (17), es decir, a partir de un objeto verbal tomado de un códice prehispánico se explica el problema histórico que se vive en Latinoamérica: la ambición por la explotación de los recursos naturales (en este contexto, ejemplificado por el problema de las minas de cobre).

Además de cuestionar la ambición de los empresarios por explotar los recursos naturales, el poeta chileno critica los sistemas autoritarios que, a través de la violencia, reprimen protestas y, con el miedo como discurso, controlan a la sociedad. Para ello, se

---

<sup>46</sup> Revítese el Capítulo XII, página 19. La edición de 1829 se puede consultar en línea: [http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080012524\\_C/1080012525\\_T3/1080012525\\_MA.PDF](http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080012524_C/1080012525_T3/1080012525_MA.PDF) [12 de junio de 2015] Sobre el problema de traducción y reinterpretación, consúltese Hidefuji Someda: *Apología e historia. Estudios sobre Fray Bartolomé de las Casas*, Pontificia Universidad Católica de Perú, Fondo Editorial, 2005, pp. 97-98. Curiosamente, el segundo enunciado, *como puercos hambrientos ansían el oro*, lo emplea Eduardo Galeano (1940-2015) para nombrar un apartado del primer capítulo de *Las venas abiertas de América Latina*. Tanto este libro como *La conspiración* son de 1971 y, como confiesa el autor chileno, fue a partir de este año y estos libros cuando comenzaron una relación epistolar. De aquellas cartas, Lavín Cerda recuerda especialmente la silueta de cerdito con la que Galeano solía acompañar su rúbrica. Sobre la amistad entre ambos, véase Hernán Lavín Cerda: “Eduardo Galeano. Su luz en la memoria” en *Revista de la Universidad de México* (mayo 2015) 135, pp. 13-16.

vale de un texto que remite a dos momentos de la historia latinoamericana que evidencian esta crítica:

Santiago Tlatelolco  
muros blanqueados  
“Heroicamente defendido por Cuauhtémoc cayó Tlatelolco”  
El 2 de octubre de 1968  
en poder de las bestias  
que venían con perros, como perros  
  
“Y el olor de la sangre mojaba el aire”  
“Y el olor de la sangre manchaba el aire”  
(96)

Como se aprecia, el poema se estructura por medio de la yuxtaposición de datos, de descripciones y de intertextos, y se combinan dos etapas de la historia de México. El primer intertexto pertenece a la placa conmemorativa que se encuentra en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco, donde se libró la batalla definitiva entre mexicas y españoles el 13 de agosto de 1521, fecha que se considera la oficial para determinar la Caída de Tenochtitlán y el comienzo de la Colonia. En la placa se lee: «el 13 de agosto de 1521, heroicamente defendido por Cuauhtémoc cayó Tlatelolco en poder de Hernán Cortés. No fue triunfo ni derrota, fue el doloroso nacimiento del pueblo mestizo que es el México de hoy». El poeta chileno toma un objeto verbal de este texto y lo usa como cronista, para describir verídicamente. El segundo intertexto remite a otro momento violento acaecido en el mismo lugar, el 2 de octubre de 1968: la represión de estudiantes por parte del ejército mexicano. Para este suceso, el poeta chileno prefiere retomar versos que José Emilio Pacheco escribió sobre la matanza de jóvenes y que, a su vez, son una lectura de textos traducidos del náhuatl: “Fue escuchado el estruendo de muerte. / Manchó el aire el olor de la sangre”<sup>47</sup>. Lavín Cerda juega con dos formas con similar contenido y, aunque

---

<sup>47</sup> El poema se titula “Manuscrito de Tlatelolco (2 de octubre de 1968). 1. Lectura de los «cantares mexicanos»”, publicado originalmente en *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1968). Aquí se cita en la edición José Emilio Pacheco: *La fábula del tiempo (antología)*, México, Ediciones ERA, 2005, p. 35. Los

ninguno de los versos son citas literales, nuestro autor presenta ambas con comillas, como una forma de reconocer el préstamo del poeta mexicano. En este ejemplo, como se observa, los intertextos ayudan a criticar dos tipos de violencia que vive Latinoamérica: la que tiene fines invasores y la que cumple objetivos represores.

Si los intertextos periodísticos buscan rescatar la realidad social de las clases marginales y los históricos-poéticos pretenden crear un punto de referencia y diálogo entre pasado y presente, los completamente literarios ayudan a comprender el tono de este poemario. Así, por ejemplo, se citan versos del poeta salvadoreño José Roberto Cea (1939):

Señor Dador de la Vida  
“No olvides que yo soy el que te adora  
El que te quema pequeños corazones de ciervos  
abatidos  
El que te da el amor  
en una concha que llora por su perla”  
(27)

Salvo la sustitución de “enseñame” por *no olvides*, el resto del intertexto es una cita literal tomada del libro *Códice liberado*<sup>48</sup>, título que ayuda a comprender el espíritu de los poetas de esta época: la conciencia del lenguaje trasplantado y su búsqueda por recuperar la esencia del idioma precolombino mediante la liberación del idioma español de la ideología heredada, es decir, descontaminarlo del discurso occidental –conceptual, lógico, histórico– y llenarlo con elementos paganos –pensamiento mágico y mítico, además de fuerza telúrica y sensorial–. De ahí que, además de la prosificación, la característica fundamental de *La conspiración* sea el tono de canto pagano, como si los textos hubieran sido escritos por un poeta prehispánico desde su particular cosmovisión.

---

cantares mexicanos son poemas de los aztecas que él ha tomado de la traducción de Ángel María Garibay en Miguel León-Portilla, aparecidos en *La visión... op. cit.*

<sup>48</sup> José Roberto Cea: *Códice liberado*, Colección Adonáis, Madrid, Ediciones Rialp, 1968, p. 31.

Por ello, Lavín Cerda retoma un texto que va en esa misma línea, la de explicar la realidad a partir de una perspectiva más cercana al pensamiento indígena, menos historicista y más mitológico. Para conseguirlo, nuestro poeta desarrolla nuevamente el neomanierismo, un mecanismo que ya había explorado en *Nuestro mundo*, aunque ahora lo aborda desde otra postura.

### **7.2.2.- El neomanierismo pagano**

Para comprender el recurso del neomanierismo pagano, primero es necesario esclarecer desde dónde y con qué finalidad Lavín Cerda observa la realidad contingente, sobre todo después de haber escrito *Ka enloquece...*, en donde exploró las posibilidades creativas que ofrece pensar el idioma como un lenguaje trasplantado y buscar recuperar el método comunicativo previo a los alfabetos. Si en aquel poemario nuestro poeta había acudido a imágenes del pasado para crear un reflejo crítico de los sucesos contemporáneos, en *La conspiración* vuelve la mirada al presente, a los tópicos cotidianos, pero lo hace desde una postura diferente a sus otros libros de denuncia social. En aquellos, el movimiento socialista era una utopía juvenil, una aspiración, mientras que en este poemario es la realidad política, por tanto, los sujetos líricos hablarán desde el triunfo gubernamental y ya no desde la oposición, como lo demuestran los siguientes versos: *ahora tenemos el dominio* (13), *El poder obnubila, Reina del Cielo. / Por eso líbranos* (16), *Durante siglos nos dominaste con mentiras [...] Hoy es distinto, tú eres el embrujado* (17), *Ya no vas a*



*seguir ahorrando / en el BANCO DEL ESTADO [...] Hoy te pones tu camisa de mezclilla*  
(23).

En concordancia con la línea explorada en *Ka enloquece...*, una vez que se accede al poder, se tiene la noción de que se recupera la administración sobre territorios culturales que le corresponden a los pueblos precolombinos, por lo que también se intenta restaurar su esquema lingüístico y abolir, en cierto modo, el lenguaje trasplantado de la Colonia, de ahí que el presente sea abordado desde el pensamiento mágico. Es decir, se habla del momento histórico enunciándolo como si fuera un discurso épico o mitológico, pues, como el propio poeta afirma, este tono “nació después de sumergirnos en la historia cotidiana, allí donde se prueba la decisión del pueblo: o subir a la épica o hundirnos en la oscuridad”<sup>49</sup>. De acuerdo con lo anterior, los sujetos líricos observan la realidad desde el poder político y desde el pensamiento mágico con el fin, si no de restaurar una identidad nacional, sí de refundarla mediante la descripción o explicación mágico-épica de la cotidianidad.

Para componer poemas a la manera de cantos y rezos precolombinos, y cercanos al espíritu épico, el principal recurso al que acude Lavín Cerda es el empleo de mayúsculas para que los sustantivos se vuelvan nombres propios. Es muy probable que en su viaje por Praga y la Alemania del Este, en 1966, el poeta chileno haya notado directamente que en alemán los sustantivos se escriben con mayúscula inicial y eso le hizo entender otro modo de nominación de lo real. Al aplicar una regla gramatical a su propio registro, consigue que un fenómeno propio de una lengua natural se vuelva estético

---

<sup>49</sup> Hernán Lavín Cerda en la contaportada de *La conspiración*. Se puede consultar en el apéndice. En este sentido, el discurso poético de Lavín Cerda se encuentra en el segundo espacio de la enunciación, según la terminología de Homi Bhabha, es decir, la voz del otro, del colonizado –los sujetos lavinianos asumen el sitio del desplazado–, frente al primer espacio –el yo colonizador– y previo al tercer espacio, un lugar híbrido en el que dentro del yo se expresa el otro (espacio que desarrollará nuestro poeta a partir del exilio). Cfr. Homi Bhabha: “Cultural diversity and cultural differences” en Bill Ashcroft (ed.): *Post-Colonial Studies Reader*, Londres, Routledge, 1995, pp. 206-209.

en su traslado a otra, pues, como explica Shklovski, algo “creado como prosaico [puede ser] percibido como poético”<sup>50</sup>, así, de un mecanismo estructural común y convencional el poeta chileno hace un recurso de extrañamiento y desautomatización que permite ampliar las dimensiones de su poesía.

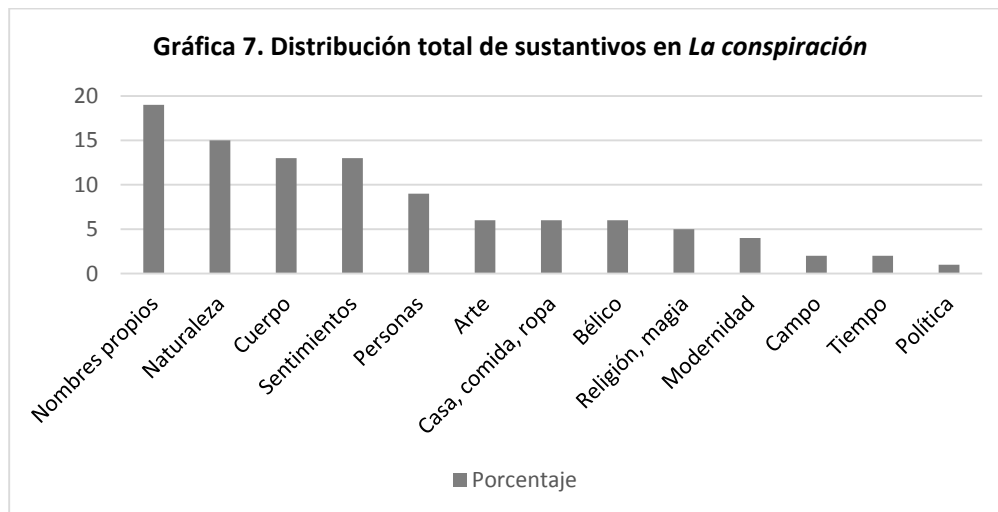
Por un lado, en el nivel de la estructura, los nombres motivan el vocativo, necesario en la estructura de los rezos y las plegarias para crear un diálogo con lo divino, además los apelativos son elementos que fortalecen la narratividad propia de la épica, pues representan a los personajes que ejecutan las acciones. Por otro lado, en el nivel del contenido, permiten crear un universo donde las fuerzas de la psique y de la naturaleza se vuelven seres que están en tensión con lo real, en tanto que son extrapolaciones de las virtudes y los defectos humanos<sup>51</sup>. En efecto, una de las novedades más significativas que ofrece este libro se encuentra en el léxico. Como se puede ver a continuación, por encima de los rubros de Naturaleza y Modernidad, que hasta entonces habían sido las principales fuentes semánticas de Lavín Cerda, en *La conspiración* se impone el campo de los apelativos como el más usado:

---

<sup>50</sup> Viktor Shklovski: “El arte como artificio” en Tzvetan Todorov (comp.): *Teoría... op. cit.* p. 79.

<sup>51</sup> En mitología el nombre funciona como una máscara que hace reconocible una fuerza desconocida, es decir, la personaliza –si no la humaniza totalmente, al menos la da vida– para comprenderla desde un espacio más familiar. Sobre la relación de los mitos con la psique humana, consúltese Joseph Campbell: *El héroe de las mil caras*, México, FCE, pp. 11-30. Por otra parte, hay que recordar que Roman Jakobson le otorgó a los nombres propios un espacio específico que une directamente al signo con su referente, es un vínculo indivisible y, por ello, en la conciencia lingüística existe una concordancia con la mitología: la individualización, en tanto que el nombre propio es una unidad exclusiva que acompaña a un sujeto con una carga ideológica específica, normalmente la fama, la tradición, la reputación. *Cfr.* Yuri M. Lotman: *Semiósfera III*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2000, p. 146.

<b>Tabla 13. Distribución de conceptos en <i>La conspiración</i></b>			<b>Tabla 14. Distribución total de sustantivos en <i>La conspiración</i></b>		
	<b>Cantidad</b>	<b>%</b>		<b>Cantidad</b>	<b>%</b>
Nombres propios	339	25	Nombres propios	479	19
Sentimientos	157	12	Naturaleza	389	15
Naturaleza	144	11	Cuerpo	342	13
Personas	115	8	Sentimientos	326	13
Casa, comida...	97	7	Personas	223	9
Bélico	95	7	Arte	166	6
Modernidad	92	7	Casa, comida...	152	6
Arte	91	7	Bélico	146	6
Cuerpo	76	6	Religión, magia	117	5
Religión, magia	76	6	Modernidad	110	4
Política	28	2	Campo	50	2
Campo	27	2	Tiempo	46	2
Tiempo	18	1	Política	29	1
<b>Total</b>	<b>1355</b>	<b>100</b>	<b>Total</b>	<b>2575</b>	<b>100</b>



Si a Nombres propios se suman los campos semánticos de Cuerpo, Sentimientos y Personas en repeticiones totales, el conjunto de estos grupos alcanzaría el 54%, lo cual indica la importancia que adquieren en este poemario los personajes y la humanización. Mientras tanto, a pesar de que los temas de los poemas son del presente histórico, la

Modernidad oscila entre el 4% y el 7%, esto evidencia que importa la realidad inmediata pero ya no como discurso lingüístico, sino solo como fuente de contenidos. A diferencia de otros poemarios, en los que el nombre estaba identificado con un personaje histórico –como en *Nuestro mundo*, donde se hace mención a Siqueiros, Grimau, Marcos Ana, por ejemplo–, en *La conspiración* la nominación tiene tres directrices: a) presente histórico, que refiere a un personaje de la vida real específico, b) pensamiento mágico, que remite a seres y dioses mitológicos, y c) prosopopeya, en donde sustantivos de diversos campos semánticos adquieren el estatus de nombre por su letra inicial en mayúscula y, en consecuencia, asumen una personalidad animada<sup>52</sup>.

Del primer grupo de nombres –los personajes históricos– aparecen no solo personajes de la vida pública de Chile, que se comentarán más adelante, sino también marcas comerciales y nombres institucionales, como *Chanel No. 5*, *Mercedes Benz*, *Bucyrus-Erie*, *Tesorería General de la República*, *Frente Nacionalista Patria y Libertad*, *Caja de Seguros*. La mención tanto de personas identificables como de marcas o instituciones permite comprender el contexto sociopolítico sobre el cual se escribe e instalar el poemario en un presente histórico cercano al lector contemporáneo. Dentro del segundo grupo –el pensamiento mágico–, se nombran dioses o elementos místicos, principalmente tomados de la cultura prehispánica, como *Caicai* (x6), *Coatlucue* (x2), *Pachamama* (x2), *Huitzilopochtli*, *Chacmol*, *Mandinga*, *Tláloc*, *Toqui*, pero también se alude a santos de la tradición cristiana, principalmente en la última parte del volumen, dedicada al neomanierismo católico, donde se hacen poemas a *Santa Lucía* (x2), *San Ignacio de Loyola*, *San Francisco*, *Santa Águeda*, entre otros. El tercer campo, el de las prosopopeyas, es quizá la mayor innovación de este poemario, pues sustantivos que

---

<sup>52</sup> La prosopopeya también se considera una metáfora sensibilizadora, “en virtud de que lo no humano se humaniza, lo inanimado se anima (como ocurre siempre con la metáfora *mitológica*)”, en Helena Beristáin: *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 19998, p. 312. (La cursiva es del original.)

normalmente habían sido empleados como tales ahora aparecen en mayúsculas, por lo que se alude a ellos como nombres propios, como *Sol* (x10), *Cielo* (x10), *Cruz* (x7), *Luna* (x4), *Verdad* (x4), *Aullido*, *Secreto*, *Suplicio*. Al ser empleados como nombres, estos sustantivos se vuelven seres con individualidad y así se genera una imagen propia del paganismo y la mitología, donde las fuerzas de la naturaleza actúan antropomórficamente.

La combinación de estos tres campos nominales crea, en el poema, imágenes que explican la realidad contingente, histórica, a través de un pensamiento mágico o mítico. Al respecto, es posible distinguir dos grupos de poemas: aquellos que se estructuran como plegarias y otros más que introducen la visión mitológica únicamente a través de los nombres propios. En cuanto a los primeros, el sujeto lírico se dirige a una segunda persona del singular –la divinidad pagana– pero habla desde un «nosotros», es decir, representa la voz comunitaria que pide la intercesión divina para que contribuya al proyecto gubernamental, como se ve a continuación:

Soberana Reina del Cielo  
únete a nosotros  
que desde la noche del viernes 4 bailamos en círculos  
y a saltos de sapo, de mula y de rana.  
A ras de esta tierra bailamos  
girando y tocando nuestros tambores y soplando los huesos  
y canillas de los enemigos derrotados:  
los enviados del Rey,  
del State Department,  
correos  
de la maligna Caicai.  
(15)

Virgen de Lican Antay, Soberana Reina de las Alturas  
no nos dejes por nada del mundo caer de aquí tan alto  
[...]  
Da ese soplo, Virgen, y dalo pronto  
para que así el petróleo oculto en Siglia  
arranque y salga corriendo desde el fondo de la tierra.  
(39)

Ambos ejemplos inician con un vocativo, *Señora Reina del Cielo* y *Virgen de Lican Antay, Soberana Reina de las Alturas* –nótese los sustantivos «cielo» y «alturas», que se vuelven nombres–, y en los dos textos se pide algo, esencial en la plegaria. En el primer caso, se solicita que la deidad se una a los allendistas que, tras la victoria electoral, festejan con danzas paganas –*en círculos, a saltos de sapo, de mula y de rana*– mientras utilizan los huesos de los enemigos como instrumentos musicales. Los enemigos, *los enviados del Rey y del State Department* (de Estados Unidos, se deduce), son emisarios de *Caicai*, que en la mitología mapuche es un demonio en forma de culebra (GCO)<sup>53</sup>. En el segundo poema, se presenta un sintagma que ya avisa del sincretismo que habrá de permear a la poesía laviniana a partir del exilio: se une *Virgen*, vocablo propio del catolicismo, con *Soberana Reina del Cielo*. Es interesante resaltar que la región mencionada, *Lican Antay* (actualmente se escribe Licán Antai), es una zona ubicada en el desierto de Atacama, al norte de Chile, y se caracteriza por tener comunidades que fueron tardíamente evangelizadas y no totalmente inscritas en la hispanización, por lo que aún en el siglo XIX predominaba el tipo de vida tradicional y se hablaba la lengua cunza<sup>54</sup>. Por lo anterior, es muy probable que Lavín Cerda haya preferido el término *Virgen* precisamente por la esencia de la región, tierras apenas exploradas y en donde un reducto de petróleo representaría altos ingresos económicos para el estado. Según se aprecia, a partir del vocativo propio de los rezos, se construyen textos que combinan elementos de la naturaleza, del presente histórico y de la mitología, de forma que se explica la realidad

---

<sup>53</sup> En una entrevista de aquellos años, Lavín Cerda ya dejaba entrever su interés por explorar la mitología mapuche como una forma de instalarse en el ámbito latinoamericano, una de cuyas tendencias “es rescatar los mitos de la antigüedad y fusionarlos con la realidad [...] Tenemos el ejemplo de la utilización de la mitología azteca, maya, pero que en nuestro país no alcanza mayor proyección”, en José Zúñiga Mercado: “Literatura es ambigua y barroca” en el periódico *La Tercera de La Hora*, 5 de enero de 1969, p. 8. Consultado en la página de la Biblioteca Nacional de Chile:

[http://descubre.bibliotecanacional.cl/BNC:bnc\\_completo:bnc\\_dtlmarc2995114](http://descubre.bibliotecanacional.cl/BNC:bnc_completo:bnc_dtlmarc2995114) [18 de abril de 2014]

<sup>54</sup> Para más información sobre este fenómeno de preservación cultural, véase la página Memoria Chilena de la Biblioteca Nacional de Chile: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-722.html> [11 de abril de 2015]

contingente desde un pensamiento mágico, donde intervienen dioses y determinan el curso de los acontecimientos.

En este mismo tomo suplicatorio, además de pedir a las divinidades una especie de bendición para administrar correctamente los recursos públicos –*No permitas que la felina Caicai se trepe en el Gobierno* (16)–, hay otros poemas que piden su intercesión para descubrir a quienes atentan contra las medidas socialistas o denunciar las consecuencias de sus actos, es decir, se establece un esquema maniqueo en el que hay quienes buscan alcanzar un propósito –los héroes, la voz del sujeto lírico– y quienes lo impiden –los enemigos, los otros–, como se aprecia en los siguientes ejemplos:

Señor Dador de Justicia  
tú no debes mantener este silencio  
no puedes cruzarte de brazos y de piernas  
y dejar que nos destruyan  
nuestro recinto sagrado.  
Haz que toda mecha encendida  
termine en una estrella  
en una luz de bengala.  
(28)

Ahora me hincó para tomar este otro instrumento  
y cantar la challa más terrible:  
Pachamama Pachamama  
ha muerto el General  
mataron al General.  
Mamacita aquí estamos de duelo, no podrás  
unir tu fuerza al Germen del Universo.  
(36)

El primer texto es una plegaria para que la fuerza de la justicia descubra a los grupos mercenarios o terroristas que desatan la violencia en contra del gobierno allendista. Mientras que el segundo ejemplo tiene el tono de un responso en forma de canto ceremonial. La *challa* es un ritual de reciprocidad con Pachamama, la Madre Tierra y diosa principal del panteón andino, y se celebra para propiciar “la fertilidad y la buena

fortuna de las acciones, personas y objetos que emprenden un camino durante este tiempo festivo”<sup>55</sup>. En el texto laviniano el canto tiene otra connotación, es *terrible*, pues no tiene que ver con la creación sino con lo contrario, la muerte del comandante en jefe del ejército chileno, René Schneider (1913-1970). Al parecer, el grupo de ultraderecha *Frente Nacionalista Patria y Libertad* (47), cuyo símbolo era *una Cruz de cuatro garfios / una araña gamada / en un círculo de fuego* (47), financiado por la CIA –Agencia Central de Inteligencia de Estados Unidos– dentro del proyecto FUBELT (evitar gobiernos socialistas en Chile), se propuso impedir que el ejército jurara lealtad a Salvador Allende. Para ello, intentó desestabilizar la seguridad del país con bombas en supermercados, aeropuertos, escuelas, y adjudicando los hechos a grupos anarquistas fieles al socialismo. En su hoja de ruta se planeó un secuestro fallido que culminaría en el asesinato de Schneider el 25 de octubre de 1970. Con su muerte comenzaría la merma al gobierno socialista y la conciencia de la irrealización del programa electoral, de ahí que el sujeto lírico afirme que *Pachamama* –la fuerza de la naturaleza encarnada en los socialistas– ya no podrá unir su *fuerza al Germen del Universo*, es decir, la explotación de recursos naturales seguiría bajo el esquema capitalista, deshumanizado y desequilibrado<sup>56</sup>.

En cuanto al otro grupo de poemas que explican la realidad desde el pensamiento mágico pero sin el tono de plegaria, son textos que se estructuran como breves crónicas

---

<sup>55</sup> Pachamama es símbolo de todas las fuerzas creativas: la tierra, lo femenino, la abundancia. Su figura se ha sincretizado y actualmente se festeja el Martes de Challa la víspera del miércoles de ceniza, durante el carnaval, que en Sudamérica más o menos coincide con la entrada del otoño, así que se han fusionado tradiciones paganas (de cosecha y previsión agrícola) con católicas (los cuarenta días previos a la Pasión de Cristo). Al respecto, revítese Andrea Chamorro: “Carnaval andino en la ciudad de Arica: *Performance* en la frontera norte chilena” en *Estudios atacameños* (2013) 45, pp. 41-54. Se puede consultar en la página: <http://ref.scielo.org/4vqw89> [22 de mayo de 2015]

<sup>56</sup> Es claro que la tensión entre técnica –progreso o desarrollo tecnológico– y espiritualidad –naturaleza y humanismo– es el dilema que subyace en estos poemas que resaltan el tono pagano como una forma de ejercer crítica a la modernidad deshumanizada. Al respecto, recuérdese la correspondencia con Merton y la duda sobre cómo apoyar el progreso y evitar, al mismo tiempo, la barbarie que conlleva casi inevitablemente (*vid.* nota 44 del capítulo 5).



de sucesos cotidianos –políticos y sociales– que van mezclando datos históricos con elementos mitológicos, como se observa a continuación:

Y como en el Día del Juicio, los Cielos y la Tierra  
iban a quedar en penumbras.  
Sólo las balas  
abrirían el camino de la Epoca Acuaria,  
y el Gran Señor Dador de Sadismos  
y otros suplicios  
corporales y mentales  
sería R. V. M.  
(32)

General (R) C. V. G., con la bendición/la venia  
del Toqui Supremo, usted habría de presidir  
el triunvirato militar.  
Pero ahora no es posible, nunca más  
(41)

¿En qué malos pasos te mueves?  
Dunny  
toda la Democracia te persigue  
te orinas en su nombre.  
La Fineza de tu Recinto Privado tus Aviones  
tu pálido Aeropuerto  
[...]  
y al fin el Reino de la Ceniza  
de las Hogueras Humeantes  
[...]  
Mercurio el Lobo te enseñó las artes del Ladrón de Corte  
el Serafín de Papas y de Reyes, oh el Gran Señor.  
Allí estás heráldico y prodigioso encaramado  
en esa silla de oro.  
(44-45)

En estos tres ejemplos se mantiene el tema eje de la primera parte del libro: los complots y las conspiraciones en el seno de las fuerzas armadas para derrocar a Salvador Allende (los primeros dos) y la participación de la prensa para crear discursos favorables al golpe (el tercer fragmento). En los primeros dos casos, Lavín Cerda utiliza únicamente las iniciales de los militares, aunque en nota al pie se aclara su identidad: Roberto Viaux

Marambio (1917-2005) y Camilo Valenzuela Godoy<sup>57</sup>. Nuestro poeta evita colocar sus nombres en el cuerpo del texto con el propósito de imitar una tendencia en el periodismo, que, para proteger la identidad de los implicados en alguna noticia, se referían únicamente las iniciales. Como se aprecia en los versos primeros, se combinan conceptos de diferentes perspectivas culturales, de modo que se relaciona el *Día del Juicio* de las religiones judeocristianas, la *Época Acuarial* de los grupos esotéricos y astrológicos<sup>58</sup> y al *Gran Señor Dador de Sadismos*, sintagma propio del paganismo. Y todo en función de la participación de Viaux en los grupos terroristas, esto es, el acto humano reinterpretado como decisión sobrenatural. Lo mismo sucede en el segundo ejemplo, donde el sujeto lírico se dirige –en la forma de distancia y respeto común en Chile, *usted*– a Camilo Valenzuela, que, en el momento de la toma de posesión del gobierno allendista, cumplía las funciones de jefe de la Guarnición de Santiago, por lo que era el encargado de autorizar los festejos multitudinarios en las calles de la capital e incluso acudió, junto con otros militares, a la casa de Allende para felicitarlo personalmente. Por sus gestos democráticos se perfilaba como el próximo comandante en jefe de las fuerzas armadas, *con la bendición / la venia / del Toqui Supremo*, es decir, del jefe mayor de la mitología mapuche, pero, al unirse a los disidentes que quitaron la vida de Schneider, perdió la oportunidad de asumir el cargo.

---

<sup>57</sup> No se conocen públicamente sus datos personales más allá del nombre. Para mayor información sobre las divisiones internas en las fuerzas armadas, consúltese Manuel Cabieses Donoso: “Hay oficiales golpistas” en *Punto Final* (28 de agosto de 1973) 191, consultado en: <http://www.puntofinal.cl/788/golpe788.php> [16 de abril de 2015] Y acerca de las conspiraciones gestadas para culminar en golpe de Estado, Pedro Milos (ed.): *Chile 1972. Desde “El Arrayán” hasta el “Paro de octubre”*, Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad Alberto Hurtado, 2013.

<sup>58</sup> Hubo una tendencia de los jóvenes de la utopía que, en la búsqueda de la naturaleza en contraposición con la tecnología, encontró en la astrología y el esoterismo un medio para relacionarse con la realidad. Entre estos grupos, se encuentran los *hippies* y *new age*, que consideran la idea de que el planeta ha pasado de la época de piscis a la de acuario en su viaje interestelar. En 1967 el grupo estadounidense *5th Dimension* grabó una canción titulada así, “Age of Aquarius”, que durante seis semanas de 1969 alcanzó el número uno de la lista de canciones más escuchadas, lo cual demuestra el auge que tenía esta idea entre los jóvenes. Para más sobre el fenómeno cultural, consúltese Vicente Merlo: *La llamada (de la) Nueva Era*, Barcelona, Kairós, 2007.

Aunque en el tercer ejemplo se mantiene el recurso del vocativo, el registro cambia y se prefiere el tuteo en relación con *Dunny*, que en nota se afirma que se trata de Agustín Edwards Eastman (1927), dueño y expresidente de la empresa *El Mercurio*, el periódico de mayor circulación en Chile, y que tenía relación con los golpistas, a quienes apoyaba desde la línea editorial –*cuando pides la palabra para sembrar cizaña* (44)–. Como se ve, el uso de mayúsculas es significativo en este caso: desde las propiedades hasta los nuevos apelativos que recibe Edwards aparecen como nombres propios. Además el uso de sintagmas como *La Fineza de tu Recinto Privado*, en alusión a su casa, o *Mercurio el Lobo*, un juego entre el nombre del periódico, el dios romano y el animal que tradicionalmente atenta contra las ovejas (aquí ellas serían la imagen del pueblo), contribuye a que el poema alcance el tono épico o mítico y, a través de ese pensamiento mágico, dé una visión global de la realidad contingente, de las fuerzas mitológicas que intervienen en los sucesos políticos de los seres humanos.



Imagen 12. Ernesto Cardenal (izquierda) y Lavín Cerda (derecha) en Santiago de Chile, 1971, entre dos personas no identificadas (fotografía cortesía del autor).

### 7.2.3.- El neomanierismo católico

*La conspiración* se cierra con un apartado dedicado a imitar rezos y plegarias a santos católicos. En comparación con otros libros, en donde lo religioso se mostraba como un discurso que representa el poder fáctico de la iglesia que, junto con los administradores políticos, apoyaban a los empresarios en su constante apropiación y privatización de lo público, en este libro Lavín Cerda asume dos posturas al respecto: la primera, como se ha visto, tiene que ver con el tono del discurso y la preferencia de lo pagano sobre lo católico, y la segunda obedece a una inquietud por el sincretismo espiritual entre los dos discursos presentes en la cultura latinoamericana. El propio poeta chileno afirma que esta sección nació después de visitar en un par de ocasiones el Museo de Culturas Indígenas, “allí había oraciones étnicas basadas en el santoral católico, pero que estaban en lengua castellana. Esos textos sincréticos y populares me impresionaron mucho”<sup>59</sup>. Para conseguir plasmar esa idea del mestizaje religioso, Lavín Cerda toma la forma del rezo católico y, en su interior, combina referencias hagiográficas y del martirologio con situaciones personales de la vida cotidiana, y cuyo tono oscila entre el humor y la reflexión ontológica.

En el siguiente cuadro se pueden ver los beatos a quienes se dedican los poemas y su área de patronato que tradicionalmente se ha otorgado por algún elemento de su vida durante su profesión de la fe católica<sup>60</sup>:

---

<sup>59</sup> Pedro Pablo Guerrero: “Hernán Lavín Cerda: «Creo en la literatura por encargo» (entrevista)” en Revista de Libros del periódico *El Mercurio*, 29 de mayo de 1999. Se puede consultar en la página del Proyecto Patrimonio: <http://www.letras.s5.com/hlc301007.html> [26 de abril de 2014]

<sup>60</sup> Para contrastar estos datos se consultó el *Martirologio Romano*, Madrid, Imprenta Real, 1791. Además de las páginas: <http://www.es.catholic.net/op/santoral> y <http://www.devocionario.com> [15 de mayo de 2015]

<b>Santo (a)</b>	<b>Patronato</b>	<b>Santo (a)</b>	<b>Patronato</b>
<i>Elena.</i>	Matrimonio difíciles.	<i>Francisco.</i>	Animales.
<i>Antonio de Padua.</i>	Casamiento.	<i>Águeda.</i>	Males de Pecho.
<i>Blas.</i>	Infecciones de garganta.	<i>Lucía.</i>	Enfermedades de los ojos.
<i>Ramón Nonato.</i>	Partos y recién nacidos.	<i>Rita de Casia.</i>	Causas desesperadas.
<i>Ignacio de Loyola.</i>	Ejercicios espirituales.	<i>José.</i>	Trabajo.
<i>Lázaro.</i>	Leprosos y llagados.	<i>Apolonia.</i>	Males de dientes.

A partir de este *episteme*, Lavín Cerda construye textos imitando las pequeñas oraciones que comúnmente los fieles acompañan a sus votos para que ocurra un milagro. Es posible dividir los textos por su tema: a) los que manifiestan una relación con la amada y b) aquellos que tienen que ver con una reflexión sobre la condición humana, el cuerpo y el alma. En el primer grupo, por ejemplo, se retoma la plegaria a Santa Elena, que se cree que fue a Jerusalén y ahí encontró tres clavos con los que crucificaron a Jesucristo. En la tradición se reza que el primero de ellos lo ofrendó en el mar para que un temporal amainara, el segundo lo entregó a su hijo, el emperador romano Constantino (272-337) y el tercero normalmente la gente se lo pide para clavar el corazón de un amado, por lo que nuestro poeta lo implora así:

y el que te queda no te lo pido dado  
sino prestado para clavárselo  
a  
N

para que siempre venga a mí  
[...]  
que venga que venga  
que nadie nunca la detenga  
(121)

Desde luego, N se refiere a su amada –Nora del Carmen Figueroa, su esposa– y, como se percibe, el juego no solo se limita a lo semántico sino que se ubica en el plano sonoro con la repetición de *que venga* y la posterior rima *venga-detenga*. En este sentido, según afirma Lotman, se busca que el paralelismo fónico, frecuente en los refranes populares, acentúe la verdad del enunciado, pues a menudo la musicalidad de una oración funge como un argumento más en favor del plano del contenido<sup>61</sup>. En esta misma línea amorosa, aparece un poema para San Antonio de Padua, popularmente asociado a que alguien encuentre pareja. El sujeto lírico pide: *yo te suplico llorando / que me des una esposa gorda / ingenua como el agua / porque ya me estoy pasando* (122). El primer verso y el último, además de que presentan rima por ser gerundios, son octosílabos, con lo que la prosodia y el ritmo se fortalece. En este caso, hay que agregar que la petición concluye con un enunciado coloquial, pues de acuerdo con el DRAE en línea, una de las acepciones de «pasarse» es justamente para nombrar un alimento caducado, a partir de este uso se han creado en el ámbito hispánico coloquialismos como «se te está pasando el arroz» (principalmente en España) o «me estoy pasando» (en Chile) para referirse a una persona que no ha encontrado pareja o no se ha casado aún.

Los poemas más cercanos al humor también tienen como eje la relación con la amada, uno de ellos está dedicado a Santa Águeda, que como martirio perdió los pechos y, por tanto, se la relaciona con ellos. El sujeto lírico acude a ella, ya no como plegaria

---

<sup>61</sup> Yuri M. Lotman: *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1988, p. 140. Los refranes populares buscan intencionadamente la rima porque la coincidencia sonora parece funcionar como argumento de veracidad, además de que mnemotécnicamente ayudan a relacionar informaciones. De ahí que verdades que no tienen esa estructura no se perpetúen tan fácilmente en el habla coloquial.

sino como agradecimiento: *por mantener vivos sus pechos / y aceitarlos de noche / y bañarlos de día* (129). De este modo el sujeto lírico reúne la sensualidad del paganismo con el discurso católico, menos abierto al erotismo, desacraliza en cierto modo un tópico tabú en la religión e introduce el humor, la alegría, al discurso religioso, normalmente rico en culpas, tragedias y dolores (como los propios martirios aquí mencionados). Lo mismo ocurre con el siguiente poema, en donde aparece la voz de San Ramón Nonato para rechazar la petición:

San Ramón Nonato, ¡ayúdala a parir!  
“Que se encomiende a San Ignacio  
porque será un parto muy difícil  
¡Yo me declaro incompetente!”  
(124)

Como se ve, el santo toma la palabra y, con una sentencia propia de otros ámbitos –la política o la medicina, por ejemplo–, se declara *incompetente* en voz propia, con lo que Lavín Cerda introduce un poco de ironía en la capacidad milagrosa del beato y, al hacerlo, al reducir su poder, lo humaniza y lo acerca a la realidad cotidiana. El humor, entonces, se presenta como el mecanismo principal de nuestro poeta para relativizar dogmatismos y buscar la igualdad en el nivel de la estructura y en el del contenido, ya que une lo humano con lo divino, y lo sensual con lo espiritual. Como el mismo autor afirma, esta tendencia surgió a partir del cine de Luis Buñuel (1900-1983) y de Federico Fellini (1920-1993), en los que “el mundo de lo religioso está muy presente, con sus pros y sus contras, y al mismo tiempo con la incorporación del erotismo, que a algunos les pareció una blasfemia, pero que a mi entender era una forma de oxigenarlo”<sup>62</sup>, esto es,

---

<sup>62</sup> Pedro Pablo Guerrero: “Hernán Lavín Cerda...” *loc. cit.*

permitir que lo corpóreo aparezca de manera natural en el discurso de la espiritualidad, como expresión de la misma condición humana.

En cuanto a los poemas que abordan una temática sobre el cuerpo y el alma, estos son significativos porque sientan las bases de visiones, dilemas e inquietudes que habrán de conformar el trasfondo filosófico de la poesía laviniana desde entonces: el cuerpo humano como manifestación de lo espiritual y, por extensión, el mismo fenómeno entre contrarios culturales (material-inmaterial, visible-invisible, música-pensamiento, alta cultura-baja cultura, trascendente-intrascendente). Así, se encuentran textos que piden auxilio al santo para que socorra al sujeto lírico ante una enfermedad en específico, es decir, se plantea la fragilidad del cuerpo y la ayuda mental que pudiera ofrecer una fuerza superior, como se ve en estos versos: *Ay Santa Apolonia / este dolor de muelas me tritura* (127), *No puedo hablar, San Blas / caí en un pozo. / Mi garganta es un incendio* (123) o este, dirigido a San Francisco, *Darí cualquier cosa, y hasta mi condición humana / por librarme de este espantoso dolor / que me parte la cabeza* (128).

Estos textos lúdicos confirman la tendencia de Lavín Cerda por ampliar la gama de tópicos y acometer temas considerados no poéticos, como un malestar dental o una jaqueca, lo mismo que plantear dudas existenciales o reflexiones ontológicas, como los siguientes versos: *Santa Lucía, él se ha quedado sin su cuerpo / Qué difícil es verlo así, ¿dónde estará él ahora? [...] Él será siempre un descorporizado* (130). En este caso, por ejemplo, el sujeto lírico habla con la santa a la que arrancaron los ojos para certificar que no consigue ver a su amigo muerto (implícitamente, Lavín Cerda expresa la idea de que la muerte solo significa la pérdida del cuerpo, no el final existencial del ser). En este mismo tono y dirigido a la misma santa, en otro poema se lee: *Si he de perder algún día la vista / que ciego siempre pueda verte* (131). Según se aprecia, para nuestro poeta la importancia de la visión va más allá de los ojos, se trata de percibir y comprender los



fenómenos invisibles con claridad, en consecuencia, lo inmaterial adquiere mayor importancia que lo material<sup>63</sup>. Entre estos poemas hay uno que destaca porque expone de forma global y precisa lo que en otros textos se va insinuando. Se trata de “San Lázaro, que este juego se mantenga” (126):

San Lázaro, sólo a ti te cuento  
que por las noches me voy llenando de llagas  
y en las mañanas amanezco limpio  
como un efebo  
Esto se repite desde el primer día  
Sólo te pido ahora que este juego se mantenga:  
yo no podría vivir llagado toda mi vida  
no podría vivir limpio toda mi vida  
(126)

Además de que la plegaria se ofrece en un tono confesional –*sólo a ti te cuento*–, se plantea la armonía de la dualidad que experimenta el sujeto lírico: entre las *llagas* de las noches y el amanecer *limpio*, es decir, la experiencia vital como una herida corporal que al día siguiente se desvanece, o un juego dialéctico entre lo corrupto y lo inmaculado. El sujeto lírico pide a San Lázaro que permanezca esa mezcla de contrarios en su vida con el fin de evitar absolutos. Como se ve, Lavín Cerda ya se muestra convencido de instalar su poética en el límite, en esa zona de contacto que le permita retroalimentaciones y diálogos entre elementos aparentemente contrarios o lejanos, sin que uno termine de dominar el escenario. El mismo hecho de incluir una sección de poemas a la manera de rezos católicos después de haber propuesto un volumen de textos al estilo de cantos paganos y en los que se rechazaba la influencia occidental –la lengua y la moral de los conquistadores españoles–, es síntoma inequívoco de que nuestro poeta busca ampliar las

---

<sup>63</sup> Es significativo que el siguiente libro de poesía que habría de publicar Lavín Cerda sea la antología que reúne parte de su primera poesía y la titulada *Ciegamente los ojos. 1962-1976*, ya que para el poeta chileno el principal propósito de la poesía es alcanzar la visión y la imagen (pero no una imagen verosímil, es decir, no la que ven los ojos, sino una trascendental).

dimensiones expresivas del verbo poético a partir de la inclusión, el diálogo y la apertura a nuevos modos de entender la realidad. El sincretismo que ya se anunciaba a través de sintagmas de lo católico en convivencia con enunciados políticos y otros paganos, se verifica en la organización del poemario. A partir de este poemario, el mestizaje que permite el límite será una constante en la poética lavianiana.

## Conclusiones

El quehacer poético  
en los avatares de su historia:  
ni indiferente ni subordinado a ella.  
*Alberto Ruy-Sánchez*

En la primera poesía de Lavín Cerda se encuentra el germen de su poética. Para nuestro poeta, los años que van de 1962 a 1971 representan un periodo de exploración y descubrimiento de recursos literarios, algunos de los cuales se habrán de afianzar como elementos constitutivos de su quehacer artístico, y otros, como el tono sociopolítico, desaparecerán, no tanto por una ausencia crítica en relación con la realidad contingente, sino por su tratamiento lingüístico, es decir, en vez de un verbo con alta dosis denotativa, el autor chileno habrá de privilegiar la denuncia ideológica desde el aspecto lúdico: el humor y la metaironía mayormente. Con base en las consideraciones de Yuri M. Lotman, se estableció el enfoque teórico de la investigación: el semiótico estonio plantea, por un lado, la necesidad de comprender el código del autor –su «idioma»– para decodificar el mensaje (de ahí la importancia de un análisis estructural como punto de partida hacia la comprensión del contenido), y, por otra parte, afirma que el concepto de texto se puede ampliar en la medida en que ciertos elementos permanezcan a lo largo de las muestras representativas.

Por lo anterior, para dar cuenta del «idioma» laviniano, se partió de tres nociones de texto: la obra completa, los siete libros de la primera poesía y cada poemario. Las invariantes de la obra completa han ayudado a definir la poética de Lavín Cerda y la codificación específica de cada volumen ha permitido establecer puntos de comparación

entre los elementos germinales que se constituirían finalmente como rasgos característicos, y aquellos otros que se presentaron como particularidades específicas de la época. Conviene abordar las conclusiones, primero, desde las particularidades de cada poemario para poder enunciar, después, los elementos que habrán de conformar la poética global.

*Conclusiones desde el texto particular. Exploración de recursos para la codificación de cada poemario*

En *La altura desprendida* (1962) la prosificación es una tendencia que ya se insinúa, en tanto que hay incursión de voces ajenas al sujeto lírico y este se presenta desligado de la voz autoral. Si bien no son totalmente voces sociales con carga ideológica externa, su presencia anuncia la incursión de un sujeto lírico que se vuelve narrador y presenta la conciencia lingüística de algunos personajes. Lo más destacado, sin embargo, es que en este poemario Lavín Cerda parte de un intimismo que se expresa, primero, en el abundante léxico de la naturaleza y la casi nula presencia de sustantivos referentes de la modernidad, tema que interesa mantener ausente como crítica al progreso que ha generado pobreza en la región. Hay algunos poemas de índole social que así lo certifican mediante el tratamiento del problema minero y la presencia de personajes como el roto chileno, indígena que es integrado al mecanismo industrial y, como consecuencia, se vuelve pobre: este fenómeno de sacar de su naturaleza al aborigen se transformará, en los últimos dos poemarios, en la crítica a través del lenguaje trasplantado y la búsqueda por reintegrar, a través del lenguaje que prima la imagen, la identidad cultural perdida.

En este sentido, desde este primer poemario hay recursos que ya anuncian la intención del autor chileno por alcanzar la imagen poética (una constante en su poética), principalmente a partir de dos procedimientos: a) los adjetivos calificativos, cuyo exceso denuncia todavía una influencia del Neruda más lírico y, en consecuencia, irán disminuyendo hasta casi su abolición. Lavín Cerda los emplea, desde luego, a lo largo de su obra, pero de forma medida y siempre en relación con la descripción objetiva, como se vio en *Ka enloquece...* y b) los complementos adnominales, que nuestro poeta retoma de la tradición medieval (la poesía escáldica), en una clara intención de emparentar su obra con los movimientos de ruptura europeos –romanticismo, surrealismo– que buscaban en los orígenes paganos la fuente legítima de la identidad nacional (este paganismo evolucionará en la conciencia del lenguaje trasplantado y el poeta chileno verá en la mitología precolombina un ámbito en el cual instalar su discurso poético). Lo mitológico, la nostalgia por un pasado mítico, aparecerá en otros momentos de la obra laviniana pero ya no focalizado en lo prehispánico sino abierto a todas las culturas del mundo, es decir, evitará un planteamiento regional con una lectura histórica para llevarlo a un nivel ontológico, sin nacionalidades.

En *Poemas para una casa en el cosmos* (1963) Lavín Cerda prefiere dividir el volumen en tres partes, cada una de las cuales hace patente el discurso con el que entra en tensión: la poesía amorosa con tono nerudiano, las experimentaciones formales de la neovanguardia y la poesía social (el tema amoroso se actualizará con sustantivos tomados del cosmos, formalmente hay blancos en el verso, y, para dar cuenta de la realidad contingente, se utiliza la carrera espacial como referente de la utopía juvenil). Si en *La altura desprendida* se había empleado la convención de escribir el poema en una columna –todos los versos comienzan en el mismo eje del margen (izquierdo según el lector)– y se habían utilizado los signos de puntuación de acuerdo con la norma gramatical, en este

segundo libro ambos elementos serán puestos en tensión. Por un lado, aparecen ya blancos en el verso, sobre todo cuando se incorpora el léxico del cosmos, como una forma de representar visualmente la lucha contra la gravedad que suponían las misiones espaciales. Por otra parte, los signos de puntuación se vuelven significativos por su uso distinto al de la lengua natural: hay comas cuya función parece ser la del punto y seguido, y viceversa, además de que únicamente se recurre al signo de cierre en admiraciones, como sucede con las demás lenguas occidentales.

A diferencia del primer poemario, en *Poemas para una casa en el cosmos* la metaforización y la imagen poética se alcanzan mediante las figuras de repetición: anáforas y reduplicaciones. A través de estos recursos, el significante va cambiando de contexto hasta que finalmente está en lugar de otro significado. De este modo Lavín Cerda amplía la expresión del verbo. Además de que promueven cierta musicalidad al interior del poema, las reiteraciones ayudan a la desautomatización de lectura: crean una lógica estructural que, al romperse, corta asimismo la predictibilidad. Los blancos en el verso se sistematizarán en Lavín Cerda –casi siempre en relación con el corte de verso significativo, es decir, cuando hay un ritmo específico o se introduce un núcleo semántico desestabilizador–. En el caso de los signos de puntuación, el poeta chileno abandonará su uso irregular y a partir del exilio optará por la convención. En cuanto a las figuras de repetición, serán más frecuentes en la primera poesía que en su poética, en donde privilegia la musicalidad por el fraseo largo y no tanto por la estructura ni por la insistente aparición de un núcleo verbal.

Hay dos fenómenos sociológicos que se anuncian desde *La altura desprendida* pero que quedan ya totalmente expuestos a partir de *Poemas para una casa en el cosmos*: el «imbunchismo» en la casa y «el peso de la noche». En el imaginario colectivo chileno, la casa tiene connotaciones negativas, de encierro y de deformación. En su interior se

«imbuncha» al niño, es decir, se modifica su naturaleza para que responda a códigos de ética preestablecidos y pueda llevar una vida socialmente aceptada. En la mitología mapuche, el «imbunche» es un niño raptado por brujos que alteran sus extremidades y lo transforman físicamente con el objetivo de que sea el guardián de su cueva (la casa). Así, al cercenar su naturaleza, el infante es sometido a una función social que, en el fondo, únicamente tiene como objetivo mantener la cueva a salvo –que las cosas sigan igual, que se mantenga el estatus de la familia–. Por otro lado, «el peso de la noche» es un sintagma que se usa para nombrar el estado pasivo de los chilenos que les impide actuar disruptivamente y que, según observa Jocelyn-Holt, no es otra cosa más que el miedo al cambio: empobrecer, crecer, perder nivel social. Ambos fenómenos aparecen en la primera poesía de Lavín Cerda y, si bien no ha sido un objetivo plantear una lectura sociológica, su aparición ha permitido comprender el destino de algunas críticas lavinianas.

Una muestra de que la primera poesía representa un periodo de búsqueda de diversos recursos creativos es que, entre un libro y otro, el poeta chileno incorpora novedades estructurales y mantiene otras. Es el caso de *Nuestro mundo* (1964). De la ausencia casi total de referencia al momento histórico de los libros anteriores, Lavín Cerda centra este volumen en lo social y en lo político. El tema es totalmente diferente a los libros anteriores, en donde se había mantenido al margen el rubro del presente contingente, sin embargo, se recurre a procedimientos del libro anterior, como las figuras de repetición (anáfora, enumeración, paralelismo, reduplicación). El matiz que se añade a estas herramientas tiene que ver, sí con la musicalidad, pero también –y quizá sobre todo– con un aspecto semántico relacionado con la realidad. Normalmente los cantos religiosos recurren a la repetición porque la sonoridad reiterada crea estructuras circulares que favorecen al pensamiento concreto y reducen la actividad del pensamiento racional

(como no se rompe la predictibilidad, al contrario, se afianza, el cerebro lógico automatiza la percepción). No obstante, aquí Lavín Cerda quiere que tengan su función contraria: que sean recordatorio de lo que denuncian, por ejemplo, crímenes raciales, atentados a los derechos humanos, falta de libertad, el peligro de las bombas nucleares.

Al contrario de los libros anteriores, en *Nuestro mundo* aparece ya el léxico de la modernidad. Es claro que para hablar del presente es necesario utilizar las palabras que lo nombran, no obstante, su mención se ve igualada por el uso total de sustantivos de la naturaleza (son menos pero se repiten más). Además de lo anterior, el léxico de la modernidad se incluye en contextos negativos –están ahí para evidenciar el lado oscuro del progreso, del capitalismo y de Occidente–, por su parte, los términos que remiten a la naturaleza tienen connotaciones positivas –en sus imágenes se realiza la utopía del socialismo–. Para enfatizar la crítica social, el poeta chileno incluye nombres propios de personajes contemporáneos de la historia (este rubro es el tercer campo semántico más empleado).

Aunque los nombres propios tienen un papel constante en la obra laviniana, la diferencia sustancial con respecto a este libro es el tratamiento: mientras que aquí son utilizados como iconos o estandartes de la utopía, en su demás obra son desdoblamiento del yo, espacios para la otredad y máscaras a través de las cuales el discurso poético juega con diferentes temas y registros. Uno de los procedimientos significativos por su excepcionalidad es el tema de la violencia justificada. Antes y después de *Nuestro mundo*, Lavín Cerda se muestra contrario a lo bélico, sin embargo, en pasajes de este poemario defiende la lucha armada. Distingue, en todo caso, dos tipos de guerra: una deplorable (la que tiene raíces de invasión y sometimiento) y otra justa (la de recuperación de la identidad). De este modo, por única vez, el poeta chileno acentúa la acción del movimiento de utopía que debe realizarse, de ser necesario, por la fuerza.



Después de haber abordado el tema sociopolítico con tanto ahínco, el poeta chileno cambia considerablemente el registro, lo cual certifica que este es un periodo de búsqueda constante, al grado de que dos libros cercanos en el tiempo estén alejados en la propuesta. Probablemente uno de los títulos más significativos para nuestro autor sea *Neuropoemas* (1966), pues ahí encuentra el tono de su poesía: el humor libre que desde entonces ha desarrollado y que tiene que ver, principalmente, con llevar a cabo la libertad creativa a partir del verbo mismo y no de la realidad, postura radicalmente opuesta al libro previo, *Nuestro mundo*. Es decir, en este volumen Lavín Cerda acomete, ya con plena conciencia, el estudio del material verbal con fines poéticos: juega con las palabras, introduce coloquialismos en contextos usualmente considerados serios, su discurso deja de ser solemne –como lo había sido en los libros publicados hasta entonces– y se sumerge en la desmitificación del progreso, del amor y de la religión.

Desde el aspecto lúdico del idioma, el poeta chileno consigue dar el paso natural para trascender el surrealismo: ya no centra su importancia en el subconsciente o el aspecto onírico sino en las manías y trastornos neurológicos –la hipocondría, el estrés, los ansiolíticos–, y lo hace, además, con un tono humorístico, gracias al cual logra tomar distancia con respecto al enunciado dogmático (pues se parte de una especie de inocencia crítica, que, al nombrar los fenómenos, evidencia las razones de su crítica). En este sentido, el humor libre, como el mismo poeta lo nombra, está más cerca de la metaironía que de la ironía (recuérdese que Paz afirmaba que la metaironía es una suspensión del juicio ante la certeza de que lo superior y lo inferior tienen lazos de interdependencia). Gracias a la igualdad que otorga la metaironía desde la misma postura del poeta y del sujeto lírico, Lavín Cerda desmitifica los discursos anclados e inamovibles de la tradición latinoamericana. El humor libre coincide temporalmente con otros registros lúdicos en el espacio artístico, como los cronopios de Cortázar, el encumbramiento del personaje *nerd*

en el cine de Woody Allen y algunas tiras cómicas (en especial, *Mafalda*), esto último confirmaría la tendencia al límite entre registros: lo popular y lo culto se nutren mutuamente hasta casi difuminar la línea que socialmente los delimita.

Por un lado, el humor libre es la herramienta que los artistas de los años sesenta encontraron para acercar dos posturas que parecían irreconciliables: la herencia del surrealismo en las neovanguardias y la poesía con alta dosis social y política. Con este tipo de humor, lo popular encuentra espacio en el registro literario pero ingresa con matices y guiños cultos, de forma que a partir del lenguaje cotidiano se expresen temas e ideas de trascendencia ontológica. Por otro lado, también es un hallazgo fundamental que habrá de determinar la poética laviniana: la desacralización constante en clave de humor inocente. Así, Lavín Cerda consigue armonizar el verbo prelógico, de modo que no solo se utiliza como fuente del subconsciente –como hasta entonces había sido empleado por el surrealismo– sino también como la manifestación neurológica del estado previo a los conceptos y las abstracciones, fenómenos a los que desafía desde la inocencia de quien desconoce la lógica, como los niños.

Una vez que el poeta chileno ha encontrado el humor libre como eje creativo y espacio desde el cual hablarán los sujetos líricos, comienza otro juego verbal: la crítica al yo desde dos perspectivas, la intertextualidad y el diálogo autopersuasivo. *Cambiar de religión* (1967) mantiene el tono desmitificador pero ahora lo lúdico se ubica en los diálogos entre discursos, es decir, si en *Neuropoemas* se intenta desacralizarlos, en *Cambiar de religión*, además de lo anterior, se busca confrontar esquemas puntuales que remitieran a esos discursos con fuerte presencia social. Para conseguirlo, Lavín Cerda lo hace desde diferentes niveles. En una primera instancia, introduce objetos verbales reconocibles de la religión para que dialoguen con estructuras propias al interior de su discurso poético. Al cambiarlos de contexto, específicamente a uno cotidiano, pierden

solemnidad pero ganan cercanía. En cierto modo, el poeta chileno busca revitalizar el significado espiritual de esos enunciados que la religión como institución social ha anquilosado. Aquí cabe resaltar que, cada vez con mayor claridad, nuestro autor va dando señas de que la crítica se dirige a la iglesia como institución y no a la religión ni a la espiritualidad—ya en el exilio esto es patente: la defensa de la práctica de la espiritualidad, entendida no como el misticismo alejado de la realidad sino como la acción ética que materializa los valores—.

En una segunda instancia, ya no son textos sino estructuras las que se emplean para ejercer la crítica. En este caso, se acude a los hipertextos (un texto sobre otro, según Genette) y al neomanierismo chileno (escribir a la manera de, según Galindo): se toman estructuras de rezos católicos para vaciarlos de su contenido original con el fin de llenarlos con temas cotidianos, de modo que el diálogo denuncia la tendencia social por crear verdades absolutas e imponerlas no como convenciones humanas sino como certezas sagradas. Una vez que Lavín Cerda ha propuesto la desacralización del discurso religioso y ha criticado, con las mismas estructuras, la inflexibilidad de los absolutos sociales, asume el desvanecimiento del dogmatismo a través del diálogo autopersuasivo (la relativización del enunciado promueve una duda de la verdad y permite la reflexión interna antes que la aseveración contundente). Principalmente a través del anacoluto, los sujetos líricos dudan, preguntan, se desmienten y rompen la lógica discursiva, es decir, evitan la afirmación rotunda.

De los elementos empleados en *Cambiar de religión*, para conformar su poética nuestro autor volverá sobre los fenómenos intertextuales pero no los hipertextos ni el neomanierismo, solamente tomará objetos verbales reconocibles, ya no estructuras. A partir del exilio, Lavín Cerda asumirá la labor poética como un músico de jazz —algo que ya asoma en la primera poesía—: entenderá el verbo como un binomio

enunciado/enunciación cuya unión debe renovarse a partir de la personalización, es decir, a un contenido –propio o ajeno– se le debe imprimir la fuerza expresiva de quien lo pronuncia. En este sentido, importa más el cómo que el qué, sin perder de vista que es la emotividad del sujeto lo que hará que el significado se transfiera de mejor manera. Paradójicamente, al entregarse subjetivamente a la ejecución –la exposición– el jazzista hace que la pieza musical adquiera nueva significación y destaque por sí misma. Por lo anterior, el poeta chileno seguirá recurriendo a objetos verbales –como frases musicales– pero no a estructuras, porque eso implicaría a) no personalizar el enunciado y b) dar por hecho que solamente hay un modo adecuado de expresar un contenido (como los músicos clásicos). En cuanto al diálogo autopersuasivo, este permanece dentro de las invariantes, cada vez con mayor presencia, sobre todo con elementos como la duda, la negación inmediata a una afirmación y la yuxtaposición de núcleos verbales que se contradicen. Ya en el exilio, el poeta chileno sumará a este fenómeno recursos como el cambio léxico en los lugares comunes y el continuo énfasis en la identidad no conocida de quien escribe.

En los dos libros que cierran la primera poesía reaparece el tema sociopolítico, tal vez porque se escriben durante los años en los que la utopía tiene su punto más alto y de mayor tensión. En muchas ciudades del mundo hay protestas, algunas de ellas son reprimidas violentamente por los gobiernos en turno. A diferencia de *Nuestro mundo*, en donde la denuncia se hacía mediante un registro que privilegiaba lo denotativo del idioma, tanto en *Ka enloquece en una tumba de oro y el toqui está envuelto en llamas* (1968) como en *La conspiración* (1971) esto se hará desde la conciencia del lenguaje trasplantado, es decir, se busca recuperar el lenguaje prealfabético, que se estructuraba a través de imágenes y no de conceptos. Con ello se privilegiaba la contemplación, por ende, el pensamiento concreto antes que el pensamiento racional.

En el primer caso, *Ka enloquece...* es un libro que apuesta por la fusión de lenguajes en busca de la imagen: el verbal-poético de Lavín Cerda y el visual-gráfico de Guillermo Deisler. Para alcanzar la imagen poética, el poeta chileno se apoya en el minimalismo, pues esta tendencia artística se basa principalmente en la objetividad –la descripción, desde luego, favorece el uso de sustantivos concretos– y la reducción de material –bajo la necesidad de decir mucho en poco espacio, se generan enunciados vacíos que, paradójicamente, multiplican la capacidad interpretativa–. Por medio de versos cortos que describen escenas breves u objetos, el poemario se refiere temáticamente a dos civilizaciones: la egipcia y la precolombina. En este sentido, Lavín Cerda concibe el conglomerado de culturas prehispánicas como una unidad semiótica, pueblos hermanados por la Conquista a los que acude indistintamente para representar la nostalgia de una sociedad perdida. Estas civilizaciones prealfabéticas privilegiaban el lenguaje pictográfico por dos motivos principalmente. Primero porque en la representación espacial se pueden incluir más aspectos sensoriales –colores, mapas, figuras, símbolos, simultaneidad– que los que incluye un lenguaje alfabético. Segundo porque el plano panóptico está ligado a la conciencia de lo sagrado: es la representación de la visión divina, que lo observa todo, a diferencia de la perspectiva, que es verosímil pero únicamente desde la posición humana, es decir, reduce la observación del mundo al ojo particular.

En la primera parte, se da cuenta en especial de la cultura egipcia, que se vuelve entonces una imagen de civilización cuyo avance científico –en química y matemáticas, por ejemplo– no impide su deterioro moral (se evidencia la codicia de instituciones religiosas y gubernamentales) ni su consecuente destrucción. En la segunda parte se hace referencia a las culturas precolombinas. A diferencia de Egipto, cuyo ocaso se explica como efecto de la ambición material, las civilizaciones prehispánicas padecen la

devastación de la Conquista, por lo que su destrucción tiene que ver con factores externos (se defiende la idea de la Edad de Oro que habitaban los aborígenes).

Como se ve, el pasado es la forma que encuentra el poeta chileno para ejercer la crítica del presente contingente: la corrupción ética y moral de los egipcios se equipara a la falta de ética de la iglesia y los gobiernos, del mismo modo que la invasión española se entiende como un sinónimo del imperialismo capitalista que transgrede la identidad latinoamericana. Lavín Cerda no insistirá en el minimalismo, pero su exploración le permitió comprender la densidad del verbo, esto es: a) fomentará la descripción pero no totalmente objetiva, a menudo estará influida por la impresión del sujeto lírico, como se dijo con respecto al jazz, b) aunque sí hay textos breves a lo largo de su producción literaria, estos obedecen a un espíritu más cercano al aforismo que a la mera imagen poética, y c) sus imágenes poéticas serán precisas, pero irán acompañadas de otros versos, por lo que se pierde la reducción material.

La conciencia del lenguaje trasplantado aparecerá en *La conspiración* desde otra perspectiva. Si en *Ka enloquece...* se prima el aspecto visual del lenguaje prealfabético, en este último libro se da prioridad a la sonoridad, por lo que los textos se estructuran como si fueran cantos paganos, aunque con un registro que tiende a la prosa y temas tomados del presente histórico. Hay que recordar que la mayoría de los poemas que aparecen en este volumen se escribieron ya desde un contexto político favorable: el proyecto de Salvador Allende ha triunfado en las votaciones y ahora el gobierno chileno es de perfil socialista. En consecuencia, los sujetos líricos hablan desde el púlpito del poder, por lo que retomar estructuras paganas obedece, en cierto modo, a la recuperación del lenguaje precolombino, como si los aborígenes hubieran reconquistado su espacio cultural y volvieran al registro de la realidad desde el pensamiento mágico: seres

mitológicos, personajes históricos y objetos animados que participan en la construcción de la nación chilena.

Para que este universo de seres que maquilan y construyen las historias sea posible, los nombres propios se erigen como el campo semántico más empleado. Los poemas adquieren un tono épico, mítico, gracias a que aparecen dioses de los panteones prehispánicos en convivencia con políticos o militares chilenos y con objetos (sustantivos con mayúscula inicial). Por tanto, la realidad contingente únicamente aparece como tema y es descrita por los sujetos líricos como si ellos fueran poetas precolombinos, con un lenguaje sonoro, sin apearse únicamente a lo visible, autorizando la validez de fuerzas de la naturaleza como componentes determinantes en el devenir de la sociedad. El poeta chileno, con este procedimiento, busca emparentar su poesía con lo que ya pasaba en otras latitudes de América Latina, como en México con José Emilio Pacheco, en Nicaragua con Ernesto Cardenal o El Salvador con José Roberto Cea, quienes retoman aspectos aborígenes para incorporarlos a su labor creativa.

Lavín Cerda añade una última sección al volumen de *La conspiración*, titulada “Las tiernas súplicas”, en donde recurre al neomanierismo católico. Visto como un solo texto con unidad, llama la atención que, después de haber elaborado una serie de textos con estructuras de cantos paganos, se incluyan poemas dedicados a santos, en tono de plegaria y ya sin el tono crítico –aunque sí lúdico– con el que comúnmente entraba en tensión su poesía. La incursión de estos textos es significativa porque demuestra que la conciencia estética del poeta ha dado un paso hacia el tercer estadio de enunciación: en terminología de Homi Bhabha, el primero sería el yo colonizador, el segundo lo conformaría el yo colonizado (el neomanierismo pagano) y el tercero se ubicaría en un ámbito sincrético en donde el otro se expresa en el yo. Los breves rezos dedicados a santos, a los que se pide aquello a lo que normalmente se los asocia, representan, entonces,

una especie de tregua o conciliación con respecto al discurso que había sido blanco de críticas constantes –lo extranjero y la religión, principalmente–. Es una forma, también, de evitar el dogmatismo y abrir el campo expresivo a la otredad, es decir, el límite que caracteriza la poética laviniana se instala entre lo pagano y lo católico, en ese espacio entablan un diálogo en el que se retroalimentan mutuamente. Como se dijo anteriormente, nuestro poeta no acudirá de nuevo al neomanierismo, sin embargo, sí retomará elementos que combinan lo pagano con lo católico, a partir de ahora no tanto como crítica a sus contenidos sino como un juego en el que lo espiritual aparece en contextos cotidianos y, de este modo, da respuestas a fenómenos ontológicos.

*Conclusiones desde el texto global. El límite define la poética de Lavín Cerda*

Para comprender la poética laviniana, ha sido conveniente estudiar el contexto histórico y el ámbito literario en el que se escriben los siete libros de la primera poesía. En el primer capítulo se ha visto que, durante esta década, el ambiente sociopolítico se encuentra en alta tensión porque surgen movimientos juveniles en diferentes ciudades alrededor del mundo que buscan, en líneas generales, igualdad y libertad. Los poetas de la generación del 60, en concordancia con estos valores, desarrollan un par de elementos que los caracteriza como grupo: a) actitud de apertura, no solo a otros modos de entender la literatura o el arte sino también a otros discursos de la sociedad –científicos, periodísticos, populares–, por lo que igualan las influencias, los estilos, las estructuras, los registros y los temas, y b) crítica constante, que, por un lado, enfatiza su libertad creativa en tanto que les permite discernir sobre aquellos elementos que consideran oportunos para nutrir su estética y, por otra parte, contribuye a la desmitificación de la figura del poeta, pues



los obliga a poner en tela de juicio las afirmaciones, relativizar dogmas y tomar distancia de las verdades absolutas.

Por otro lado, la generación del 60 se siente heredera natural de los grupos poéticos chilenos. Así, cuando comienzan a publicar sus libros, participan activamente de los debates entre diferentes corrientes. Por ejemplo, se cuestionan sobre la influencia política y estilística de Neruda, por lo que se acercan a la antipoesía como una forma de alejarse del lirismo. También, cuando surge algún enfrentamiento dialéctico entre los poetas de la claridad y los surrealistas de la Mandrágora, los poetas del 60 asumen la misma postura que la generación del 50: una neutralidad en favor de lo sincrético, ni lo uno ni lo otro, un nuevo lenguaje que los incluya sin eliminarlos, sin alienarlos o enajenarlos. De esta noción pudo nacer la convicción del límite en nuestro poeta, como se verá a continuación.

Como contemporáneo de la utopía, Lavín Cerda también asume los valores de la libertad y la igualdad, y como miembro de la generación del 60, muestra tanto la actitud de apertura como la crítica constante. Estos elementos los aplica a su poesía no como tema sino como procedimiento, desde adentro: su propósito es la renovación de los mecanismos de composición creativa (en este sentido, se suma a la propuesta de Julio Cortázar: que la obra sea revolucionara en sí misma). De ahí la conciencia laviniana de que el espíritu estético se halla en el manejo de los materiales, en este caso el verbo, por lo que no existe lo poético afuera del lenguaje y únicamente un tema alcanza el grado artístico en el modo como se estructuran, se organizan y se disponen los recursos lingüísticos.

Para que impere la igualdad y la libertad en los materiales que componen su obra, Lavín Cerda instaura la poética del límite, zona fronteriza entendida como umbral de contacto y retroalimentación, en donde todos los elementos del mismo nivel estructural se encuentran en contacto: desde la primera tensión literaria –lengua natural como sistema

modelizador primario / lengua poética como sistema modelizador secundario— hasta los componentes de la palabra –aspecto fónico, gráfico y semántico—. Ubicada en la libertad y la igualdad que ofrece el límite, la poesía de Lavín Cerda permite que todos los elementos del verbo se retroalimenten sin que ninguno de ellos pierda identidad.

Así, a lo largo de la segunda sección del primer capítulo se estudiaron los tres principales estadios en que el poeta chileno se instala en el límite como una forma de ampliar el espectro expresivo del verbo poético, elementos a partir de los cuales es posible distinguir claramente cómo se fue gestando el estilo laviniano hasta determinar qué, de lo que se utiliza en la primera poesía, permanece en su repertorio de recursos creativos, y cuáles otros únicamente fueron herramientas, tendencias o particularidades de esa etapa literaria, como se pudo apreciar enseguida.

*Conclusiones desde la primera poesía como texto. La primera poesía es el germen la poética global. Hallazgos que perduran*

La primera característica de la poética de Lavín Cerda es la postura hacia la horizontalidad en la que se establece como prioridad la igualdad de elementos. En el apartado correspondiente se postula que nuestro poeta ve en la palabra un material compuesto de tres naturalezas: sonora, gráfica y semántica. Por lo anterior, se da la misma importancia a las combinaciones lingüísticas que generan líneas musicales, al aspecto visual y al contenido. En su primera poesía, pese a estar inmerso en un contexto literario que privilegia el lenguaje coloquial y, por tanto, lo referencial (lo denotativo, principalmente), Lavín Cerda ya da visos de esta tendencia. En cuanto a lo sonoro, si bien no hay una

preocupación métrica –salvo un par de versos octosílabos de *LC*<sup>\*</sup>, toda la obra laviniana está escrita en verso libre–, sí se presentan fenómenos que ya apuntan hacia el equilibrio rítmico y la musicalidad: algunos versos paronomásticos y, en menor medida, complementos adnominales (*AD*), figuras de repetición (*PC*, *NM*), juegos idiomáticos (*NP*, *CR*), hipertextos y neomanierismo sobre rezos y cantos paganos (*KT*, *LC*). Aunado a los mecanismos anteriores, en el nivel léxico hay vocablos que remiten a la importancia de lo musical: nombres de instrumentos, nombres propios de músicos y géneros musicales, y, en el nivel del contenido metapoético, se hace referencia constante a la poesía como canto.

En relación con el aspecto gráfico de la palabra, Lavín Cerda se ocupa desde dos perspectivas, una general –el poema sobre la página– y otra literal –la palabra en sí misma–. En la primera instancia, da importancia a la distribución espacial de los versos en la hoja en blanco o la columna versal (*AD*, *PC* y un verso excepción, “Nieve” en *CR*: 40), a los signos de puntuación como aspecto visual (*PC*) y a la percepción intensa que producen las anáforas (*NM*), tendencias que retomará en el exilio. En la antología *Ciegamente los ojos (1962-1976)* la mayoría de textos de la primera poesía que se retoman sufre alteraciones en este rubro. En la segunda instancia, lo gráfico ya no tiene que ver tanto con la percepción global del poema sobre la página sino con una intención doble: externa porque resalta su presencia en la lectura (y obliga a una relectura) e interna porque tiene funciones estructurales en el discurso. Por ejemplo, la presencia de sustantivos con mayúscula inicial (*LC*). Con el desarrollo de aspectos sonoros y gráficos, nuestro poeta consigue que la información poética se transfiera, además de por el sentido

---

\* Para abreviar la cita constante de los siete poemarios se usarán las siguientes siglas: *La altura desprendida* (*AD*), *Poemas para una casa en el cosmos* (*PC*), *Nuestro mundo* (*NM*), *Neuropoemas* (*NP*), *Cambiar de religión* (*CR*), *Ka enloquece en una tumba de oro y el toqui está envuelto en llamas* (*KT*) y *La conspiración* (*LC*).

intrínseco de la palabra, por su musicalidad y su forma visual, de este modo favorece el aspecto sensorial de la lectura.

La segunda característica de la poética global indica que, dado que uno de los propósitos fundamentales de Lavín Cerda es alcanzar la imagen, el poeta chileno instala su verbo en el límite entre el pensamiento concreto (ejemplificado en el lenguaje de los niños, los locos, los enfermos mentales, abundante en sustantivos concretos) y el pensamiento racional (lógico, rico en abstracciones, conceptos, ideas y argumentos). Ubicado en esa frontera, nuestro autor acerca dos herencias literarias: el surrealismo, las vanguardias históricas –que privilegiaban la escritura automática, por ejemplo–, y la poesía coloquial, de claridad sintáctica (fenómeno sincrético que se conocería entre los poetas chilenos como «surreachilismo»). Así, Lavín Cerda consigue imágenes únicamente posibles con el idioma –imposibles en la referencialidad real–, con lo que, al desplegar la imaginación, fomenta la libertad creativa. Además de los recursos de desautomatización constantes en los siete poemarios, nuestro autor comienza a explorar este verbo prelógico, por ejemplo, a través de los complementos adnominales (*AD*), el léxico del cosmos (*PC*) y de la neurología (*NP*), el minimalismo (*KT*), los nombres propios tomados de la mitología (*KT*, *LC*) y el humor libre (*NP*), por su ingenuidad equiparable al habla infantil que evidencia incongruencias convencionales en el mundo adulto. Cabe destacar que en la primera poesía se presentan los dos extremos: las imágenes poéticas cercanas al pensamiento concreto se desarrollan en *KT*, mientras que el verbo que se enfoca más al pensamiento racional está en *NM*.

La tercera característica de la poética global es el carnaval semántico, en el que todas las categorías estructurales se igualan e ingresan a un ámbito en el que se combinan libremente. Aunque es verdad que este fenómeno se desarrolla mayormente a partir del exilio, en la primera poesía hay indicios que finalmente confirmarían el recurso como

elemento constitutivo. Este carnaval va desde la apertura del registro hasta los temas. En la primera poesía se expresa, primero, gracias a los prosaísmos: registro de la alta y la baja cultura (*NM, NP, CR*), coloquialismos (*NP, CR*), extranjerismos (*CR, LC*), regionalismos (en los siete libros), neologismos (*CR*), nombres propios (*NM, LC*), incorporación de discursos de otras áreas del conocimiento (*PC, NP, KT, LC*), crítica al sujeto a través de la incursión de la otredad: voces externas (*AD, NP, LC*), diálogo autopersuasivo (*CR*), la presencia de otros sujetos líricos o personajes (*AD, LC*), la objetividad de poemas sin verbos conjugados (*AD, KT*) y la intertextualidad (*CR, KT, LC*). El carnaval también se expresa en los tonos y en los temas, por ejemplo, el humor libre en cuanto a la profanación de discursos que parecen incuestionables, sobre todo el religioso (*NP, CR, LC*), sin olvidar la unión del pasado mítico precolombino con el presente histórico de América Latina (*LC*).

\*\*\*



## Índice de imágenes, tablas y gráficas

### IMÁGENES

1. Hernán Lavín Cerda en los años sesenta	9
2. Portada de <i>La altura desprendida</i> (1962)	108
3. Portada de <i>Poemas para una casa en el cosmos</i> (1963)	162
4. Portada de <i>Nuestro mundo</i> (1964)	208
5. Portada de <i>Neuropoemas</i> (1966)	273
6. Carta de Julio Cortázar a Lavín Cerda	274
7. Portada de <i>Cambiar de religión</i> (1967)	317
8. Carta de Thomas Merton a Lavín Cerda	355
9. Portada de <i>Ka enloquece...</i> (1968)	365
10. Xilografía de Deisler tomada de <i>Ka enloquece...</i>	382
11. Portada de <i>La conspiración</i> (1971)	386
12. Ernesto Cardenal y Lavín Cerda	413

### TABLAS\*

1. Distribución de conceptos en <i>AD</i>	130
2. Distribución total de sustantivos en <i>AD</i>	130
3. Distribución de conceptos en <i>PC</i>	192
4. Distribución total de sustantivos en <i>PC</i>	192
5. Distribución de conceptos en <i>NM</i>	238
6. Distribución total de sustantivos en <i>NM</i>	238
7. Distribución de conceptos en <i>NP</i>	276
8. Distribución total de sustantivos en <i>NP</i>	276
9. Distribución de conceptos en <i>CR</i>	340
10. Distribución total de sustantivos en <i>CR</i>	340
11. Distribución de conceptos en <i>KT</i>	374

---

\* Para abreviar la cita constante de los siete poemarios se usan las mismas siglas empleadas en las conclusiones: *La altura desprendida* (AD), *Poemas para una casa en el cosmos* (PC), *Nuestro mundo* (NM), *Neuropoemas* (NP), *Cambiar de religión* (CR), *Ka enloquece en una tumba de oro y el toqui está envuelto en llamas* (KT) y *La conspiración* (LC).

12. Distribución total de sustantivos en <i>KT</i>	374
13. Distribución de conceptos en <i>LC</i>	405
14. Distribución total de sustantivos en <i>LC</i>	405

*GRÁFICAS DE DISTRIBUCIÓN TOTAL DE SUSTANTIVOS EN...*

1. <i>La altura desprendida</i>	131
2. <i>Poemas para una casa en el cosmos</i>	192
3. <i>Nuestro mundo</i>	238
4. <i>Neuropoemas</i>	277
5. <i>Cambiar de religión</i>	341
6. <i>Ka enloquece en una tumba de oro...</i>	375
7. <i>La conspiración</i>	405



## BIBLIOGRAFÍA

### DEL AUTOR (LIBROS, POR FECHA)

- La altura desprendida*, Santiago de Chile, Alfa, 1962.
- Poemas para una casa en el cosmos*, Santiago de Chile, Viento en la Llama, 1963.
- Nuestro mundo*, Santiago de Chile, Renovación, 1964.
- Neuropoemas*, Santiago de Chile, Renovación, 1966.
- Cambiar de religión*, Santiago de Chile, Renovación, 1967.
- Ka enloquece en una tumba de oro y el Toqui está envuelto en llamas*, Antofagasta, Mimbre, 1968.
- La conspiración*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1971.
- La crujidera de la viuda*, México, Siglo XXI, 1971.
- El que a hierro mata*, Barcelona, Seix-Barral, 1974.
- Ciegamente los ojos, 1962-1976*, México, UNAM, 1977.
- El pálido pie de Lulú*, México, Premiá, 1977.
- Los tormentos del hijo*, México, Joaquín Mortiz, 1977.
- Ceremonias de Afaf, 1975-1979*, México, UNAM, 1979.
- Metafísica de la fábula*, México, Premiá, 1979.
- Alucinación del filósofo*, México, UNAM, 1983.
- La calavera de cristal*, México, UNAM, 1983.
- Pánico del ombligo*, México, Oasis, 1983.
- Nueva teoría de la evolución*, México, UNAM, 1985.
- Las nuevas tentaciones*, México, Claves Latinoamericanas, 1987.
- La felicidad y otras provocaciones*, México, UNAM, 1988.
- Aquellas máscaras de gesto permanente*, México, Leega, 1989.
- Locura de Dios y otras visiones, poesía reunida: 1977 – 1985*, México, UNAM, 1989.
- Al fondo está el mar: figuraciones de España, 1987–1988*, México, UNAM, 1990.
- Cuando yo era niño y otras desviaciones*, México, UNAM, 1990.
- Historia de Beppo el Inmóvil*, México, Joaquín Mortiz-Planeta, 1990.
- Juguete casi cómico*, México, Cuarto Creciente, 1990.
- La nostalgia y otros juegos de azar*, Buenos Aires, Torres Agüero, 1991.

*Adiós a las nodrizas o el asombro de vivir (obras casi escogidas)*, México, Conaculta, 1992.

*Confesiones del Lobo Sapiens*, México, UNAM, El Ala del Tigre, 1992.

*Por si las moscas. Galas del trovar*, México, UAM, Margen de Poesía, núm. 13, 1992.

*La zancadilla celestial*, México, 69 Ediciones, 1994.

*Ensayos casi ficticios. De lo lúcido y lo lúdico: literatura hispanoamericana*, México, UNAM- Equilibrista, 1995.

*La sonrisa del Lobo Sapiens. Antología Poética*, México, UNAM, 1995.

*Alabanza de aquel vuelo y otras visiones*, México, Aldus, 1996.

*La inmortalidad y otras provocaciones*, México, FONCA - Arlequín, Poesía, 1996.

*Memorias casi póstumas del Cadáver Valdivia*, México, Conaculta, 1996.

*Historia de aquel verano en Valparaíso*, México-Barcelona, Plaza & Janés, 1998.

*Música de fin de siglo*, Santiago de Chile – México, FCE, 1998.

*Nuevo elogio de la locura*, México, Conaculta, 1998.

*La noche de las transfiguraciones*, México, UAM-A, Libros del Laberinto, 1999.

*La sabiduría de los idiotas*, México, Las Cascadas Imaginarias (Poesía Chilena Contemporánea), Verdehalago, 1999.

*El hombrecito del sombrero/ Das Männchen mit dem Hut*, Zurich, Teamart, 2001.

*La novia de Italo Guastavino y otras provocaciones*, México, Aldus, 2001.

*Los sueños de la Ninfálida*, México-Barcelona, Plaza & Janés, 2001.

*Divagaciones del pequeño filósofo*, México, Ediciones del Ermitaño, 2002.

*Las noches del calígrafo*, México, Conaculta, 2002.

*Discurso del inmortal*, México, Hotel Ambosmundos, 2004.

*Esplendor del árbol de la memoria*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2005.

*Imágenes robadas*, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-Tinta Nueva, 2005.

*La muerte del capitán Carlos García del Postigo y otras ficciones*, México, UNAM, 2005.

*Tal vez un poco de eternidad*, México, Praxis, 2005.

*La sintomatología y otros palos de ciego*, México, Tinta Nueva, 2006.

*La sublime comedia*, México, Praxis, 2006.

*La sonrisa de Dios*, México, Ediciones Eón, 2007.

*Confesiones de Hernán Cortés y otros poemas*, México, Umbral, 2008.

*La música del pensamiento*, México, UNAM, 2009.

*Visita de Woody Allen a Venecia*, México, Praxis, 2009.

*La belleza de pensar que la palabra «perro» no muerde*, México, UNAM-Eón, 2011.

*La Rinconada de la Luna*, México, Praxis, 2013.

#### **DEL AUTOR (ARTÍCULOS, PONENCIAS, COMUNICACIÓN PERSONAL)**

“Antonio Cisneros. El último adiós al poeta” en *Revista de la Universidad de México* (enero 2013) 107, pp. 59-62.

“Eduardo Galeano. Su luz en la memoria” en *Revista de la Universidad de México* (mayo 2015) 135, pp. 13-16.

“El Padre Alfonso Escudero vivirá siempre en nuestra memoria”, publicado en la página: <http://letras.s5.com/hlav161214.html> [18 de abril de 2012]

“Enrique Lihn, otra visión” en el periódico *Última Hora*, Santiago de Chile, 18 de octubre de 1969.

“Exilio: pan nuestro de cada día” en *Este país (tendencias y opiniones): Sólo Internet* (marzo 2008) 204, consultado en: [http://www.estepais.com/inicio/articulo\\_si.php?art=204-si-4-2007-10](http://www.estepais.com/inicio/articulo_si.php?art=204-si-4-2007-10) [24 de marzo de 2008]

“Gabriel García Márquez. Las cartas a Plinio” en *Revista de la Universidad de México* (mayo 2013) 123, pp. 36-40.

“Gabriela y la otra voz” en la Mesa Redonda sobre Poética y Política en la obra de Gabriela Mistral, celebrado en la UNAM en el 2013. Esta ponencia se puede ver en la página: <http://www.youtube.com/watch?v=pAYfTit3cbg> [12 de enero de 2014]

“¿Para qué sirve la poesía?”, texto publicado en la página del Proyecto Patrimonio: <http://letras.s5.com/hlav161214.html> [26 de abril de 2014]

“Poesía chilena contemporánea. Antología de los 60” en *Revista de la Universidad de México* (julio 1992) 498, pp. 13-28.

“Sergio Hernández Romero” en *La guitarrera*, Chillán, junio 2002, consultado en <http://hem.spray.se/harold.durand/sergi.html> [8 de agosto de 2007]

“Woody Allen/ Cayo Valerio Lavín Cerda se confiezza en público, para decirlo con zeta hispana”, correo electrónico a: Moisés Villaseñor Talavera, 16 de abril de 2011. Comunicación personal.

#### **SOBRE EL AUTOR (ARTÍCULOS, ENTREVISTAS)**

AMARA, Giuseppe: “Las ménades de Lavín Cerda” en *Inti: Revista de Literatura Hispánica* (1989) 29-30, pp. 29-38.

ARÍSTIDES, César: “La encarnación de los iluminados” en *Los Universitarios* (enero 2002) 16, pp. 51-56.

ARONNE-AMESTOY, Lida: “El revés de la palabra: para leer el silencio de Hernán Lavín Cerda” en *Revista Hispánica Moderna* (diciembre 1992) 45:2, pp. 332-339.

BAUTISTA, Virginia: “Sería un título nobiliario ser llamado provocador. Entrevista a Hernán Lavín Cerda” en el periódico *El Excelsior*, 23 de marzo de 2008. Se puede consultar en la página: <http://www.letras.s5.com/hlc040508.html> [14 de mayo de 2012]

CASAR, Eduardo: “Sobre *La belleza de pensar que la palabra perro no muerde*” en *La Otra* (julio-septiembre 2011) 3:12, pp. 55-57.

DAF: “La presencia de Pablo Neruda fue determinante en Chile: Hernán Lavín Cerda” en Comunicado 528/2013 de Conaculta, 19 de abril de 2013. Se puede consultar en:

[http://www.conaculta.gob.mx/detalle-nota/?id=26539#.U6oD5\\_k4Xhs](http://www.conaculta.gob.mx/detalle-nota/?id=26539#.U6oD5_k4Xhs) [30 de abril de 2013]

DUNCAN, J. Ann: “La violación creadora del verbo en la prosa narrativa de Hernán Lavín Cerda” en *Ibero-Amerikanische Archiv* (1985) 11:4, pp. 327-361.

GUERRERO, Pedro Pablo: “Hernán Lavín Cerda: «Creo en la literatura por encargo» (entrevista)” en Revista de Libros del periódico *El Mercurio*, 29 de mayo de 1999. Se puede consultar en la página del Proyecto Patrimonio: <http://www.letras.s5.com/hlc301007.html> [26 de abril de 2014]

MARTÍN DEL CAMPO, David: “Los sueños de la Ninfálida” en *Los Universitarios* (octubre 2001) 13, pp. 61-64.

MELÉNDEZ, Marcela: “El torrente sanguíneo de la escritura (conversación con Hernán Lavín Cerda)” en *Casa del Tiempo* (octubre 2013) 72, pp. 54-58.

MONSALVO, Sergio: “El humor en las visiones de Hernán Lavín Cerda” en *Inti: Revista de Literatura Hispánica* (1989) 29-30, pp. 191-196.

PAUL, Carlos: “Hernán Lavín Cerda hermana poesía y filosofía en *La sublime comedia*” en el periódico *La Jornada*, México, domingo 11 de marzo de 2007.

PRATT, Silvia: “Lavín Cerda y la infinitud de la palabra (*Tal vez un poco de eternidad*)” en *Revista de la Universidad de México* (febrero 2008) 48, pp. 88-90.

QUIRARTE, Vicente: “Decálogo incompleto del hernanismo” en *Sábado*, suplemento cultural del periódico *Unomásuno*, México, 7 de septiembre de 1991. También se puede consultar en la página:

<http://www.letras.s5.com/archivolavincerda.htm> [8 de junio de 2008]

REDACCIÓN: “Nueva edición de Hernán Lavín” en *El sol de México*, 16 de mayo de 2011.

Se puede consultar en la página:

<http://www.oem.com.mx/elsoldemexico/notas/n2079415.html> [16 de agosto de 2012]

SIN AUTOR: “Nueva edición de Hernán Lavín” en el periódico *El sol de México*, 16 de mayo de 2011. Consultado en la página:

<http://www.oem.com.mx/elsoldemexico/notas/n2079415.htm> [5 de abril de 2014]

VÉJAR, Francisco: “Entrevista a Hernán Lavín Cerda” en *Círculo de Poesía (Revista electrónica de literatura)* en el sitio:

<http://circulodepoesia.com/2010/04/entrevista-a-hernan-lavin-cerda> [6 de abril de 2012]

ZAPATA, Miguel Ángel: “Hernán Lavín Cerda: la apacible violencia de las palabras” en *Inti: Revista de Literatura Hispánica* (1987-1988) 26-27, pp. 207-223.

ZÚÑIGA, Mercado José: “Literatura es ambigua y barroca” en el periódico *La Tercera de La Hora*, 5 de enero de 1969, p. 8. Consultado en la página de la Biblioteca Nacional de Chile:

[http://descubre.bibliotecanacional.cl/BNC:bnc\\_completo:bnc\\_dtlmarc2995114](http://descubre.bibliotecanacional.cl/BNC:bnc_completo:bnc_dtlmarc2995114)  
[18 de abril de 2014]

#### **RESEÑAS Y ARTÍCULOS SOBRE LA PRIMERA POESÍA (POR LIBRO Y POR FECHA)**

##### *LA ALTURA DESPRENDIDA (1962)*

SIN AUTOR: “Entre los jóvenes existe un potente movimiento literario” en *El Siglo*, 15 de abril de 1962.

HUERTA, Eleazar: “Alud, remolino (Hernán Lavín Cerda. La altura desprendida. Editorial Alfa. Santiago)” en *Las Últimas Noticias*, 6 de octubre de 1962. Consultado en:

[http://www.sicpoesiachilena.cl/docs/critica\\_detalle.php?critica\\_id=1908](http://www.sicpoesiachilena.cl/docs/critica_detalle.php?critica_id=1908) [3 de abril de 2013]

*POEMAS PARA UNA CASA EN EL COSMOS (1963)*

LOYOLA, Hernán: “Crónica de libros” en el periódico *El Siglo*, 1 de marzo de 1964.

Consultado en:

[http://sicpoesiachilena.cl/docs/critica\\_detalle.php?critica\\_id=2040](http://sicpoesiachilena.cl/docs/critica_detalle.php?critica_id=2040) [3 de abril de 2013]

POBLETE, Hernán: “Sin título” en el periódico *El Mercurio*, 29 de agosto de 1964.

Consultado en:

[http://www.sicpoesiachilena.cl/docs/critica\\_detalle.php?critica\\_id=2074](http://www.sicpoesiachilena.cl/docs/critica_detalle.php?critica_id=2074) [3 de abril de 2013]

*NUESTRO MUNDO (1964)*

ARETINO: “Nuestro mundo. Hernán Lavín Cerda” en *Zig-Zag* (9 de octubre de 1964) 3105.

*NEUROPOEMAS (1966)*

MANSILLA, Luis Alberto: “Neuropoemas” en *Última Hora*, 29 de diciembre de 1966, p. 5.

LATORRE, Sergio: “Neuropoemas” en *La Discusión*, 17 de abril de 1967, p. 3.

SIN AUTOR: “Round aclara” en *Punto final* (segunda quincena de mayo, 1967) 29, p. 29.

IBÁÑEZ LANGLOIS, José Miguel: “Tres poetas jóvenes” en *El Mercurio*, 11 de junio de 1967. Consultado en:

[http://www.sicpoesiachilena.cl/docs/critica\\_detalle.php?critica\\_id=2282](http://www.sicpoesiachilena.cl/docs/critica_detalle.php?critica_id=2282) [16 de junio de 2014]

FERRERO, Mario: “Dos caminos en la poesía nueva” en *La Nación*, 14 de enero de 1968, p. 11. (También se refiere a *Cambiar de religión*.) Consultado en: [http://descubre.bibliotecanacional.cl/BNC:bnc\\_completo:bnc\\_aleph000692263](http://descubre.bibliotecanacional.cl/BNC:bnc_completo:bnc_aleph000692263) [18 de abril de 2014]

#### *CAMBIAR DE RELIGIÓN (1967)*

AVARIA, A.: “Cuenta de Libros” en Suplemento Dominical de *La Nación*, 10 de diciembre de 1967, p. 12.

FERRERO, Mario: “Dos caminos en la poesía nueva” en *La Nación*, 14 de enero de 1968, p. 11. (También se refiere a *Neuropoemas*.) Consultado en: [http://descubre.bibliotecanacional.cl/BNC:bnc\\_completo:bnc\\_aleph000692263](http://descubre.bibliotecanacional.cl/BNC:bnc_completo:bnc_aleph000692263)

IBÁÑEZ LANGLOIS, José Miguel: “Retórica y poesía joven” en el periódico *El Mercurio*, 18 de agosto de 1968. (También se refiere a *Ka enloquece...*) Consultado en: [http://www.sicpoesiachilena.cl/docs/critica\\_detalle.php?critica\\_id=2337](http://www.sicpoesiachilena.cl/docs/critica_detalle.php?critica_id=2337) [16 de junio de 2014]

M.C.G.: “Libros y revistas” en *PEC* (13 de septiembre de 1968) 298. (También se refiere a *Ka enloquece...*) Consultado en: [http://descubre.bibliotecanacional.cl/BNC:bnc\\_completo:bnc\\_dtlmarc3139556](http://descubre.bibliotecanacional.cl/BNC:bnc_completo:bnc_dtlmarc3139556) [18 de abril de 2014]

#### *KA ENLOQUECE EN UNA TUMBA DE ORO Y EL TOQUI ESTÁ ENVUELTO EN LLAMAS (1968)*

SIN AUTOR: “Poemas de Hernán Lavín y «máquinas de Deisler»” en *La Tribuna*, 20 de julio de 1968. Consultado en la página de la Biblioteca Nacional de Chile:



[http://descubre.bibliotecanacional.cl/BNC:bnc\\_completo:bnc\\_dtlmarc3137227](http://descubre.bibliotecanacional.cl/BNC:bnc_completo:bnc_dtlmarc3137227)  
[18 de abril de 2014]

IBÁÑEZ LANGLOIS, José Miguel: “Retórica y poesía joven” en el periódico *El Mercurio*, 18 de agosto de 1968. (También se refiere a *Cambiar de religión*.) Consultado en: [http://www.sicpoesiachilena.cl/docs/critica\\_detalle.php?critica\\_id=2337](http://www.sicpoesiachilena.cl/docs/critica_detalle.php?critica_id=2337) [16 de junio de 2014]

M.C.G.: “Libros y revistas” en *PEC* (13 de septiembre de 1968) 298. (También se refiere a *Cambiar de religión*.) Consultado en: [http://descubre.bibliotecanacional.cl/BNC:bnc\\_completo:bnc\\_dtlmarc3139556](http://descubre.bibliotecanacional.cl/BNC:bnc_completo:bnc_dtlmarc3139556)  
[18 de abril de 2014]

#### *LA CONSPIRACIÓN (1971)*

SIN AUTOR: “La conspiración”, «relato poético del asesinato del general René Schneider» en *Última Hora*, 24 de diciembre de 1971, p. 3.

SZKÁRMETA, Antonio y AGUIRRE, Mariano: “Hernán Lavín Cerda” en *Ahora* (28 de diciembre de 1971) 37, p. 40. Consultado en: [http://descubre.bibliotecanacional.cl/BNC:bnc\\_completo:bnc\\_dtlmarc3137232](http://descubre.bibliotecanacional.cl/BNC:bnc_completo:bnc_dtlmarc3137232)  
[18 de abril de 2014]

SIN AUTOR: “La conspiración” en *Germinal* (1972) 2, p. 30.

SIN AUTOR: “Las palabras, arma de lucha” en *Punto Final* (4 de enero de 1972) 148, p. 20.

SZMULEWICZ, Efraín: “La conspiración” en *La Prensa*, 27 de febrero de 1972, p. 2. Consultado en: [http://descubre.bibliotecanacional.cl/BNC:bnc\\_completo:bnc\\_dtlmarc3139558](http://descubre.bibliotecanacional.cl/BNC:bnc_completo:bnc_dtlmarc3139558)  
[18 de abril de 2014]

PÉREZ, Floridor: “Dos que se comprometen” en Suplemento de *La Unión*, 2 de abril de 1972. Consultado en:  
[http://descubre.bibliotecanacional.cl/BNC:bnc\\_completo:bnc\\_dtlmarc2954024](http://descubre.bibliotecanacional.cl/BNC:bnc_completo:bnc_dtlmarc2954024)  
[18 de abril de 2014]

O.R.: “Poesía comprometida” en *Mayoría* (3 de mayo de 1972) 29, p. 30. Consultado en:  
[http://descubre.bibliotecanacional.cl/BNC:bnc\\_completo:bnc\\_dtlmarc3139559](http://descubre.bibliotecanacional.cl/BNC:bnc_completo:bnc_dtlmarc3139559)  
[18 de abril de 2014]

## **BIBLIOGRAFÍA GENERAL**

ALARCÓN, Justo; APABLAZA, José y GUZMÁN, Miriam: *Revistas culturales de chilenas del siglo XX. Índice general*, Santiago de Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2006.

ALEMANY BAY, Carmen: *Poética coloquial hispanoamericana*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1997.

ANA, Marcos: *Decidme cómo es un árbol*, Barcelona, Umbriel, 2007.

ARIAS DE LA CANAL, Fredo: *La poesía cósmica de tres poetas revolucionarios (Marx, Nietzsche, Martí)*, México, Frente de Afirmación Hispanista, 1998.

ARRIAGADA, Patricio *et. al.*: «*Pro Arte*»: *difusión y crítica cultural (1948-1956)*, Santiago de Chile, RIL editores, 2013.

ASHCROFT, Bill (ed.): *Post-Colonial Studies Reader*, Londres, Routledge, 1995.

AYTO, John: *Twentieth century words*, Oxford University Press, 1999.

BAJTÍN, Mijaíl: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Barcelona, Barral Editores, 1971.

- \_\_\_\_\_: *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
- \_\_\_\_\_: *The dialogic imagination*, University of Texas Press, 1981.
- BARTRA, Roger: *La jaula de la melancolía*, México, De Bolsillo, 1987.
- BATTCKOCK, Gregory (ed.): *Minimal Art. A critical anthology*, University of California Press, 1995.
- BENJAMIN, Walter: *Ensayos escogidos*, Buenos Aires, Editorial Sur, 1967.
- BERENDT, Joachim E.: *El jazz (de Nueva Orleans a los años ochenta)*, México, FCE, 1998.
- BERGSON, Henri: *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*, Buenos Aires, Ediciones Godot, 2011.
- BERISTÁIN, Helena: *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1998.
- BEST, Pete: *The Beatles: The true beginnins*, New York, St. Martin's Press, 2003.
- BORGES, Jorge Luis: *Literaturas germánicas medievales*, Madrid, Alianza, 1980.
- BOSQUE, Ignacio y DEMONTE, Violeta (eds.): *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid, Real Academia Española / Espasa, 1999. Se puede consultar en la página: <http://www.ugr.es/~dialectologia/docs/Sistemas-pronominales-de-tratamiento-usados-en-el-mundo-hispanico-MBFontanella.pdf> [18 de abril de 2015]
- BRUDNY, Yitzhak M.: *Reiventing Russia (Russia nationalism and the soviet state: 1953-1991)*, Harvard University Press, 2000.
- BRYAN, Cyril P.: *The Papyrus Ebers*, Londres, The Garden City Press, 1930.

- BUSH GIBSON, Karen: *Women in Space*, Chicago Review Press Inc., 2014.
- CAMPBELL, Joseph: *El héroe de las mil caras*, México, FCE, 2006.
- CÁNDANO, Graciela: *La seriedad y la risa (la comicidad en la literatura ejemplar de la Baja Edad Media)*, México, UNAM, 2000.
- CARDENAL, Ernesto: *Golden UFOs: the Indian poems / Los ovnis de oro: poemas indios*, Indiana University Press, 1992.
- CARRASCO DELGADO, Sergio: *Alessandri, su pensamiento constitucional*, Santiago de Chile, Editorial Jurídica de Chile, 1987.
- CARRASCO, Iván y GONZÁLEZ, Yanko: *Poesía universitaria en Valdivia. Antología*, Universidad Austral de Chile, 2000.
- CARSON, Clayborne (ed.): *The Autobiography of Martin Luther King Jr.*, New York, Warner Books, 2001.
- CARVAJAL, Pedro: *Julián Grimau. El último muerto de la Guerra Civil*, Madrid, Aguilar, 2003.
- CASAL, Lourdes (comp.): *El caso Padilla: Literatura y Revolución en Cuba*, Miami, Ediciones Universal, 1971.
- CATULO: *Poesía completa*, traducción, introducción y notas de Lía Galván, Buenos Aires, Colihue, 2008.
- CEA, José Roberto: *Códice liberado*, Colección Adonáis, Madrid, Ediciones Rialp, 1968.
- COHN-BENDIT, Dany: *La Revolución y nosotros, que la quisimos tanto*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1987.

- COLLAZO, Óscar; CORTÁZAR, Julio y VARGAS LLOSA, Mario: *Literatura en revolución y revolución en literatura*, Siglo XXI, México, 1970.
- COMPAGNON, Antoine: *La seconde main, ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
- CORTÁZAR, Julio: *Último round*, México, Siglo XXI, 1969.
- \_\_\_\_\_: *Rayuela*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas 625), 2008.
- CORVALÁN, Luis: *El gobierno de Salvador Allende*, Santiago de Chile, LOM, 2003.
- CRIEGERN DE GUIÑAZÚ, Friederik von: *Lárico, lúdico, lacónico: Floridor Pérez und seine chilenische Lyrik*, Göttingen, V&R unipress, 2010.
- DALTON, Roque: *Antología*, selección de Juan Carlos Berrio, Navarra, Editorial Txalaparta, 1995.
- DARÍO, Rubén: *Poesía y prosa*, Santiago de Chile, Pehuén Editores, 2002.
- DEISLER, Mariana; VARAS, Paulina y GARCÍA, Francisca: *Archivo de Guillermo Deisler. Textos e imágenes en acción*, Santiago de Chile, Ocho Libros, 2014.
- ECO, Umberto: *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Tusquets, 2009.
- ENGELHARDT, Tom: *El fin de la cultura de la victoria. Estados Unidos, la guerra fría y el desencanto de una generación*, Barcelona, Paidós, 1997.
- EPPLE, Juan Armando (ed.): *Brevísima relación del cuento breve de Chile*, Santiago de Chile, LAR, 1989.
- ERCILLA, Alonso de: *La Araucana*, México, Porrúa (Colección Sepan cuántos... 99), 2006.

- ERDMUTE, Heller y HASSOUNA, Mosbahi: *Tras los velos del Islam: erotismo y sexualidad en la cultura árabe*, Barcelona, Herder, 2010.
- ESPINOSA GUERRA, Julio: *Poesía chilena. Antología esencial*, Madrid, Visor, 2005.
- FANON, Frantz: *Los condenados de la Tierra*, México, FCE, 1963.
- FERGUSON, Kathy E.: *Emma Goldman: Political Thinking in the Streets*, New York, Rowman & Littlefield, 2011.
- FERNÁNDEZ, Macedonio: *Museo de la novela eterna*, edición crítica de Ana María Camblong y Adolfo de Obieta, ALLCA XX-Université Paris X, 1993.
- FERNÁNDEZ, Teodosio: *La poesía hispanoamericana en el siglo XX*, Madrid, Taurus, 1987.
- FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro (comp.): *La invención de la nación (lecturas de identidad de Herder a Homi Bhabha)*, Buenos Aires, Manantial, 2000.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto: *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, Santafé de Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1995.
- FLORENSKI, Pável: *La perspectiva invertida*, Madrid, Siruela, 2005.
- FLORES, Ángel: *Narrativa Hispanoamericana 1816-1981. Historia y Antología 7: la generación de 1939 en adelante (Bolivia, Chile y Perú)*, México-Madrid, Siglo XXI, 1983.
- FOXLEY, Carmen y CUNEO, Ana María: *Seis poetas del sesenta*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1991.
- FRIEDE, Juan: *Bartolomé de las Casas: precursor del anticolonialismo*, México, Siglo XXI, 1976.

- FRIEDMANN, Judith “Tita”: *Mi hijo Raúl Pellegrin: Comandante José Miguel*, Santiago, LOM, 2008.
- FUENTEALBA, Marcela: *Lenka Franulic, talentosa pionera*, Santiago de Chile, Sociedad Mare Nostrum, 2007.
- FURNISS, Maureen: *Art in motion. Animation Aesthetics*, Sidney, John Libbey & Company, 1998.
- FUSCO, Gaetano: *Le mani sullo schermo (il cinema secondo Achille Lauro)*, Nápoles, Liguori Editore, 2006.
- GALEANO, Eduardo: *Las venas abiertas de América Latina*, México, Siglo XXI, 1971.
- GARCÍA, Leontxo: *Ajedrez y ciencia, pasiones mezcladas*, Barcelona, Critica / Planeta, 2013.
- GELMAN, Juan: *En el hoy y mañana y ayer. Antología personal*, México, UNAM, 2012.
- GENETTE, Gérard: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
- GIRONDO, Oliverio: *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía. Calcomanías. Espantapájaros*, Buenos Aires, CEAL, 1966.
- GOLDSCHMIDT WYMAN, Eva: *Huyendo del infierno nazi: la inmigración judío-alemana hacia Chile en los años treinta*, Santiago de Chile, RIL editores, 2008.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel et. al.: *Escritos de arte de vanguardia (1900-1945)*, Madrid, Ediciones Akal, 1999.
- GORBACHEV, Mijaíl: *Perestroika*, México, Diana, 1988.
- HART, George: *Mitos egipcios*, Madrid, Akal, 1994.

HERZBERG DE DUEÑAS, Martha Figueroa von: *El libro de Mamá Grande*, California, Windmills Edition, 2010.

HOZVEN, Roberto: *Octavio Paz. Viajero del presente. Otra vuelta*, Santiago de Chile, FCE, 2014.

HUERTA, Efraín: *Los eróticos y otros poemas*, México, Joaquín Mortiz, 1974.

HUIDOBRO, Vicente: *Altazor*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2004.

\_\_\_\_\_ y FERNÁNDEZ, María Luisa: *Epistolario 1924-1945*, Selección, prólogo y notas Pedro Pablo Zegers y Thomas Harris, Santiago de Chile, LOM, 1997.

JAKOBSON, Roman: *Essais de linguistique générale*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963.

JOCELYN-HOLT, Alfredo: *El peso de la noche. Nuestra frágil fortaleza histórica*, Buenos Aires, Ariel, 1997.

JOHANSSON, Patrick: *Voces distantes de los aztecas*, México, Fernández Editores, 1984.

KLEIN, Naomi: *No logo*, Barcelona, Paidós, 2001.

KRISTEVA, Julia: *Semiótica I*, Madrid, Espiral, 1978.

LAGERROTH, U.B.; LUND, H. y HEDLING, E. (eds.): *Interart poetics: essays on the interrelations of the Arts and Media*, Amsterdam, Rodopi, 1997.

LAX, Eric: *Conversations with Woody Allen*, New York, Alfred Knopf, 2007.

LE GOFF, Jacques: *The Birth of Purgatory*, University of Chicago Press, 1984.

LEÓN, Olver Gilberto de (coord.): *Literaturas ibéricas y latinoamericanas contemporáneas*, París, Ophrys, 1981.



LEÓN-PORTILLA, Miguel: *La visión de los vencidos*, México, UNAM, 2006.

\_\_\_\_\_: *Las primeras gramáticas del nuevo mundo*, México, FCE, 2009.

LINÁREZ, Pedro Pablo: *Lucha armada en Venezuela (apuntes sobre guerra de guerrillas venezolanas en el contexto de la Guerra Fría [1959-1979] y el rescate de los desaparecidos)*, Universidad Bolivariana de Venezuela, 2006.

LOTMAN, Yuri M.: *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1988.

\_\_\_\_\_: *Semiósfera III*, Madrid, Cátedra, 2000.

LOZANO, Álvaro: *Stalin. El tirano rojo*, Madrid, Ediciones Nowtilus, 2012.

MACEY, David: *Frantz Fanon. A biography*, Brooklyn, Verso Books, 2012.

MARGALIT, Avishai: *Ética del recuerdo* Barcelona, Herder, 2002.

MARMONI, Giancarlo: *Iconografía femenina y publicidad*, Barcelona, Gustavo Gil, 1977.

MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis: *Lo barroco y lo real maravilloso en Alejo Carpentier*, México, Siglo XXI, 1982.

MARTÍNEZ PUJALTE, Manuel Adolfo: *Los espías y el factor humano*, Madrid, Huerga y Fierro editores, 2004.

*Martirologio Romano*, Madrid, Imprenta Real, 1791.

MERLO, Vicente: *La llamada (de la) Nueva Era*, Barcelona, Kairós, 2007.

MERTON, Thomas: *Cartas a escritores*, Buenos Aires, Lumen, 2005.

MILOS, Pedro (ed.): *Chile 1972. Desde “El Arrayán” hasta el “Paro de octubre”*, Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad Alberto Hurtado, 2013.

\_\_\_\_\_ (ed.): *Chile 1973. Los meses previos al golpe de Estado*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013.

MONEGAL, Antonio (comp.): *Literatura y pintura*, Madrid, Arco/Libros, 2000.

MONTECINO, Sonia: *Mitos de Chile. Diccionario de seres, magias y encantos*, Santiago de Chile, Sudamericana, 2003.

MORAGAS SPA, Miguel de: *Semiótica y comunicación de masas*, Barcelona, Península, 1972.

MORTON, Andrew: *Monica's Story*, Michael O'mara Books, Londres, 1999.

MUSSY, Luis G. de: *Mandrágora: La raíz de la protesta o el refugio inconcluso*, Santiago de Chile, Universidad Finis Terrae, 2001.

NAVARRO TOMÁS, T.: *Métrica española*, Barcelona, Editorial Labor, 1991.

NEMEROW, Nelson y AVIJIT, Dasgupta: *Tratamientos de vertidos industriales y peligrosos*, Madrid, Ediciones Díaz Santos, 1998.

NERUDA, Pablo: *Las manos del día*, Buenos Aires, Losada, 1968.

\_\_\_\_\_: *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2004.

NEVIS, Alan: *James Truslow Adams: Historian of The American Dream*, University of Illinois Press, 1968.

NIEUWENHUYS, Rudolf; VOOGD, Jan y HUIJZEN, Christiaan van: *El sistema nervioso central humano*, Madrid, Editorial Médica Panamericana, 2008.

NOGUEROL, Francisca (coord.): *Contra el canto de la goma de borrar: asedios a Enrique Lihn*, Universidad de Sevilla, 2005.

PACHECO, José Emilio: *La fábula del tiempo (antología)*, México, Ediciones ERA, 2005.

PASTOUREAU, Michel: *El oso: historia de un rey destronado*, Barcelona, Paidós, 2008.

PAZ, Octavio: *El laberinto de la soledad*, Madrid, Cátedra, 1997.

\_\_\_\_\_: *Fundación y disidencia. Dominio hispánico. Obras completas 3*, México, FCE, 1994.

\_\_\_\_\_: *Ideas y costumbres I. La letra y el cetro. Obras completas 9*, México, FCE, 1995.

\_\_\_\_\_: *La casa de la presencia. Poesía e historia. Obras completas 1*, México, FCE, 1994.

\_\_\_\_\_: *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1981.

\_\_\_\_\_: *Miscelánea III. Entrevistas. Obras completas 15*, México, FCE, 2003.

\_\_\_\_\_: *Pasión crítica*, Barcelona, Seix-Barral, 1985.

\_\_\_\_\_: *Postdata*, México, Siglo XXI, 1970.

\_\_\_\_\_: *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe. Obras Completas 5*, México, FCE, 1994.

PEDRIQUE LÓPEZ, Natalia: *Safo, poesía del amor entre mujeres*, Mérida, Universidad de los Andes, 2000.

PÉREZ, Floridor: *Cartas de prisionero*, Concepción, LAR, 1990.

- PINO SAAVEDRA, Yolando: *Cuentos mapuches de Chile*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1986.
- PIÑA, Juan Andrés: *Conversaciones con la poesía chilena*, Santiago de Chile, Pehuén Editores, 1990.
- POWASKI, Ronald E.: *La guerra fría. Estados Unidos y la Unión Soviética, 1917-1991*, Barcelona, Crítica, 2000.
- PUNSET, Eduardo: *El alma está en el cerebro*, Madrid, Punto de Lectura, 2006.
- RETAMAL ÁVILA, Julio y VILLALOBOS, Sergio: *Bibliografía histórica chilena. Revistas chilenas. 1843-1978*, Santiago de Chile, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 1993.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan A.: *La sonrisa del inútil*, Universidad de Alicante, 2008.
- RIVANO FISCHER, Emilio: *Dictionary of Chilean Slang: your key to chilean language and culture*, Bloomington-Indiana, Author House, 2010.
- RIVERA CAMINO, Jaime y SUTIL MARTÍN, Lucía: *Marketing y publicidad subliminal (fundamentos y aplicaciones)*, Madrid, ESIC Editorial, 2004.
- ROCA ÁLVAREZ, Albert (ed.): *La revolución pendiente. El cambio político en el África negra*, Edicions de la Universitat de Lleida, 2005.
- RODRÍGUEZ, Osvaldo: *Ensayos sobre poesía chilena*, Roma, Bulzoni, 1994.
- ROSS, Kristin: *Mayo del 68 y sus vidas posteriores*, Madrid, Ediciones Acuarela y Antonio Machado Libros, 2008.
- SABINES, Jaime: *Otro recuento de poemas (1950-1951)*, México, Joaquín Mortiz, 1993.

- SACKS, Oliver: *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*, Barcelona, Anagrama, 2002.
- SAGAN, Carl: *Los dragones del edén. Especulaciones sobre la evolución de la inteligencia humana*, Barcelona, Drakontos Bolsillo, 2006.
- SAHAGÚN, Fray Bernardino de: *Códice Florentino o Historia general de las cosas de la Nueva España* (1579). La edición de 1829 se puede consultar en línea: [http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080012524\\_C/1080012525\\_T3/1080012525\\_MA.PDF](http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080012524_C/1080012525_T3/1080012525_MA.PDF) [12 de junio de 2015]
- SALINGER, J.D.: *Franny y Zoey*, Buenos Aires, Edhasa, 2013.
- SARTRE, Jean-Paul: *El existencialismo es un humanismo*, p. 4. Consultado en: <http://www.uruguaypiensa.org.uy/imgnoticias/766.pdf> [10 de mayo de 2014]
- SATINI, Adrián: *Encierro y sustitución en El obscuro pájaro de la noche de José Donoso*, Santiago, RIL ediciones, 2001.
- SCHERER GARCÍA, Julio: *Siqueiros. La piel y la entraña*, México, FCE, 2003.
- SCHOPF, Federico: *Del vanguardismo a la antipoesía*, Roma, Bulzoni, 1986.
- SEN, Amartya: *Nuevo examen de la desigualdad*, Madrid, Alianza, 1992.
- SHAW, Donald L.: *Nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, 2005, p. 15.
- SIEBENMANN, Gustav: *Poesía y poéticas del siglo XX en la América Hispana y el Brasil*, Madrid, Gredos, 1997.
- SILVA ENCINA, Gisela: *Jorge Alessandri, su pensamiento político*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1985.

- SIN AUTOR: *U.S. Covert Actions by the Central Intelligence Agency (CIA) in Chile (including the «Assassination» of Salvador Allende) 1963-1973*, Rockville-Maryland, Arc Manor, 2008.
- SOMEDA, Hidefuji: *Apología e historia. Estudios sobre Fray Bartolomé de las Casas*, Pontificia Universidad Católica de Perú, Fondo Editorial, 2005.
- STEPÁNEK, Pavel: *Picasso en Praga*, Madrid, Editorial CSIC, 2005.
- SUÁREZ, Orlando: *Inventario del muralismo mexicano*, México, UNAM, 1972.
- SUNKEL, Guillermo: *La prensa sensacionalista y los sectores populares*, Bogotá, Editorial Norma, 2002.
- TAMAMES, Ramón: *Ecología y desarrollo sostenible (la polémica sobre los límites del crecimiento)*, Madrid, Alianza Editorial, 1977.
- TARKOVSKI, Andrei: *Esculpir en el tiempo*, Madrid, Rialp, 2005.
- TEILLIER, Jorge: *Crónicas del forastero (antología poética)*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1999.
- TODOROV, Tzvetan (comp.): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 2010.
- \_\_\_\_\_: *La Conquista de América (el problema del otro)*, México, Siglo XXI, 1987.
- TRÍAS, Eugenio: *La razón fronteriza*, Barcelona, Destino, 1999.
- UHLE, Max: *Pachacamac*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2003.
- URTON, Gary: *Mitos incas*, Madrid, Akal, 2003.
- VALLEJO, César: *Antología poética*, Madrid, EDAF, 1999.

VIAL, Gonzalo: *Salvador Allende. El fracaso de una ilusión*, Santiago, Ediciones Centro de Estudios Bicentenario, 2005.

VOIONMAA TANNER, Liisa Flora: *Escultura pública (Del monumento conmemorativo a la escultura urbana)*, Santiago de Chile, Origo Ediciones, 2005.

VOLEK, Emil (ed.) *Antología del Formalismo ruso y el grupo de Bajtin (polémica, historia y teoría literaria)*, Madrid, Fundamentos, 1992.

## **TESIS**

PÁEZ MUÑOZ, Dennis: *Poesía visual en Chile (una cartografía de las prácticas visuales en la poesía chilena)*, Tesis de Magíster, director: Naín Nómez Díaz, Universidad de Santiago de Chile, 2012.

QUEZADA SOTOMAYOR, Marco Antonio: *Novela y revolución en la Unidad Popular: el caso de Moros en la costa de Ariel Dorfman*, Tesis de Magíster, director: Manuel Alcides Jofré Berríos, Universidad de Chile, 2011.

VILLASEÑOR TALAVERA, Moisés: «*Los sueños de la Ninfálida*» de *Hernán Lavín Cerda*, Trabajo de Grado, directora: Carmen Ruiz Barrionuevo, Universidad de Salamanca, 2010.

## **HEMEROGRAFÍA GENERAL (ARTÍCULOS DE REVISTAS Y PERIÓDICOS)**

AGUILAR SOSA, Yaneth: “Nicanor Parra, retrato del antipoeta” en el periódico *El Universal*, 23 de abril de 2012. Consultado en:  
<http://www.eluniversal.com.mx/notas/842870.html> [16 de julio de 2014]

ANAYA, José Vicente: “El Corno Emplumado. Revista de los poetas que sueñan demasiado” en *Alforja* (primavera 2006) 36. Consultado en:

[http://www.alforjapoesia.com/monografico/contenidos/monografia\\_36.pdf](http://www.alforjapoesia.com/monografico/contenidos/monografia_36.pdf) [3 de diciembre de 2007].

APPLE, Michael W.: “Comiendo papas fritas baratas” en *Reflexiones pedagógicas* (agosto 2003) 20, pp. 47-55.

BIANCHI, Soledad: “Un mapa por completar”, consultado en la página de la Universidad de Chile: <http://www.uchile.cl/cultura/poetasjovenes/bianchi21.htm> [24 de febrero de 2008]

BLANCO ARBOLEDA, Darío: “La música de la costa atlántica colombiana (transculturalidad e identidades en México y Latinoamérica)” en *Revista Colombiana de Antropología* (enero-diciembre 2005) 41, consultado en la página: <http://ref.scielo.org/t66byn> [11 de abril de 2015]

BOLETÍN INFORMATIVO DEL INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA: *Enfoque estadístico: día internacional de la alfabetización*, Santiago de Chile, INE, 2006 p. 4. Se pueden consultar las cifras en: <http://www.ine.cl/filenews/files/2006/septiembre/pdf/alfabetizacion.pdf> [12 de agosto]

BONILLA, Ernesto: “Influencia mental a distancia sobre organismos vivientes” en *Investigación Clínica* (diciembre 2013) 54:4, pp. 427-454. Se puede consultar en la página: [http://www.scielo.org.ve/scielo.php?pid=S0535-51332013000400009&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.org.ve/scielo.php?pid=S0535-51332013000400009&script=sci_arttext) [11 de mayo de 2014]

BRUHN, Siglind: “A concert of paintings: «Musical Ekphrasis» in the Twentieth Century” en *Poetics Today* (falls 2001) 22:3, pp. 551-605.

CABIESES DONOSO, Manuel: “Hay oficiales golpistas” en *Punto Final* (28 de agosto de 1973) 191, consultado en: <http://www.puntofina.cl/788/golpe788.php> [16 de abril de 2015]



CABRERA MARTOS, José: “La temporalidad lessingiana: apuntes para una crítica del tiempo en las artes” en *Caleidoscopio. Revista de contenidos educativos del CEP de Jaén* (2008) 1, pp. 64-72.

CÁRDENAS, María Teresa: “Residencia de Neruda en la Tierra. Un millón de amigos...” en la sección Revista de Libros del periódico *El Mercurio*, viernes 9 de julio de 2004. El texto íntegro se puede consultar en la página: [http://www.emol.com/especiales/neruda/\\_frameset\\_amigos\\_bottom.htm](http://www.emol.com/especiales/neruda/_frameset_amigos_bottom.htm) [15 de mayo de 2012]

CHAMORRO, Andrea: “Carnaval andino en la ciudad de Arica: *Performance* en la frontera norte chilena” en *Estudios atacameños* (2013) 45, pp. 41-54. Se puede consultar en la página: <http://ref.scielo.org/4vqw89> [22 de mayo de 2015]

DÍAZ, Mario: “Con el MIR, en la clandestinidad (conferencia de prensa de Miguel Enríquez)” en *Punto Final* (17 de junio de 1969) 81, consultado en la página del Archivo Chile: [http://www.archivochile.com/Archivo\\_Mir/Doc\\_68\\_a\\_10\\_sept\\_73/mir68a730004.pdf](http://www.archivochile.com/Archivo_Mir/Doc_68_a_10_sept_73/mir68a730004.pdf) [16 de mayo de 2015]

DIEZ, Emeterio: “Maiakovski: teoría dramática” en *Acotaciones. Revista de investigación teatral* (julio-diciembre 2001) 7, pp. 49-70.

ERRÁZURIZ TAGLE, Javiera: “Discursos en torno al sufragio femenino en Chile (1865-1949)” en *Historia (Santiago)* (diciembre 2005) 38:2, pp. 257-286. Se puede consultar electrónicamente en: <http://ref.scielo.org/twppwf> [12 de agosto de 2013]

GALINDO, Óscar: “Antologías e identidades en la poesía chilena hasta mediados del siglo XX” en *Estudios Filológicos* (septiembre 2006) 41, pp. 81-94.

\_\_\_\_\_: “Neomanierismo, minimalismo y neobarroco en la poesía chilena contemporánea” en *Estudios Filológicos* (septiembre 2005) 40, pp. 79-94. Se puede consultar en la página: <http://ref.scielo.org/fs52kz> [12 de abril de 2014]

- GARCÍA, Dora Elvira: “Entrevista a Eugenio Trías” en *En-claves del pensamiento* (diciembre 2008) 2:4, pp. 157-170, consultado en la página: <http://ref.scielo.org/zm3n5r> [12 de agosto de 2013]
- GARCÍA BLANCO, Javier: “La segunda invasión celta” en *Historia de Iberia Vieja* (junio 2014) 108, pp. 49-54.
- GARCÍA NARANJO, Francisco A.: “Conservadurismo católico y «maldad liberal» en Chile a fines del siglo XIX” en *Historia y Espacio* (enero-junio, 2004) 22, pp. 21-66.
- GONZÁLEZ, María Elena: “Los apodos en el léxico del adolescente Venezolano” en *Letras* (diciembre 2010) 83, pp. 133-174. Se puede descargar en la página: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4348875> [2 de febrero de 2015]
- GONZÁLEZ CRUSSÍ, Francisco: “La eutanasia y el caso Terri Schiavo” en *Letras Libres* (mayo 2005) 77, pp. 52-54.
- GORDON, Samuel: “Los poetas ya no cantan ahora hablan (aproximaciones a la poesía de José Emilio Pacheco)” en *Revista Iberoamericana* (enero-marzo 1990) 150, pp. 255-266.
- GUTIÉRREZ, Horacio: “Exaltación del mestizo: la invención del roto chileno” en *Universum* (2010) 25:1, pp. 122-139.
- HOZVEN, Roberto: “Imbunche y majamama, dos archivos culturales chilenos” en *Atenea* (diciembre 2012) 506, pp. 153-169. Se puede consultar en la página: <http://ref.scielo.org/9xkfhq> [20 de abril de 2013]
- KRISTEVA, Julia: “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman” en *Critique* (abril 1967) 239, pp. 438-465.
- LIHN, Enrique: “*El árbol de la memoria*, de Jorge Teillier” en *Alerce* (1961) 3. Se puede consultar en: <http://www.letras.s5.com/teillier100403.htm> [14 de noviembre de 2008]

\_\_\_\_\_ *et. al.*: “Política Cultural. Documento” en *Cormorán* (diciembre de 1970) 8, pp. 7-8.

LORENTE MEDINA, Antonio: “La poesía chilena emergente (1973 - 1985)” en *Estado actual de los estudios latinoamericanos*, Comunicación leída en Granada, España, 27-31 de enero de 1992.

MACMILLAN, Margaret: “Las rimas de la historia (1914-2014)” en *Letras Libres* 187 (julio 2014), pp. 14-28.

MANSILLA TORRES, Sergio: “Lírica chilena de fin de siglo: la «revolución neoliberal» y su representación poética en la poesía post Neruda” en *L’Ordinaire Latino Americain* (2003) 194, pp. 33-40. Se puede consultar en:  
[http://sergiomansilla.com/revista/poeta/ensayos/articulo\\_82.shtml](http://sergiomansilla.com/revista/poeta/ensayos/articulo_82.shtml) [2 de abril de 2014]

MEDINA, Celso: “De *Ecuatorial* a *Altazor*” en *Acta Literaria* (2006) 32. Consultado en la página: <http://ref.scielo.org/fjsxww> [22 de febrero de 2013]

MORAGA VALLE, Fabio y PEÑALOZA PALMA, Carla: “España en el corazón de los chilenos. La alianza de intelectuales y la revista *Aurora de Chile*, 1937-1939” en *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* (julio-diciembre 2011) 38:2, pp. 55-81.

NERCESIAN, Inés: “Organizaciones armadas y dictadura institucional en Brasil en la década del sesenta” en *Fermentum. Revista Venezolana de Sociología y Antropología* (mayo 2006) 16:46, pp. 446-460. Se puede consultar en la página: [www2.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0798-30692006000200010&lng=es&nrm=iso](http://www2.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0798-30692006000200010&lng=es&nrm=iso) [18 de abril de 2015]

PARRA, Nicanor: “Poetas de la claridad” en *Atenea* (abril-septiembre 1958) 380-381, pp. 45-48. Se puede consultar en la página:

<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0017980.pdf> [7 de octubre de 2008]

PILLEUX, Mauricio: “Iván Carrasco. *Para leer a Nicanor Parra*, Santiago. Ediciones Universidad Andrés Bello. Editorial Cuarto Propio. 1999. 233p.” en *Estudios filológicos* (2001) 36, pp. 189-190. También se puede consultar en la página: <http://ref.scielo.org/m3d2bk> [12 de febrero de 2014]

RISOTO DE MESA, Lucas: “Lo sagrado en Mircea Eliade” en *Claridades. Revista de filosofía* (2014) 6, pp. 33-48.

RIVADENEIRA, Marcela J. y CLUA, Esteve B.: “El voseo chileno: Una visión desde el análisis de la variación dialectal y funcional en medios de comunicación” en *Hispania* (2011) 94:4, pp. 680-703.

RODRÍGUEZ FREIRE, Raúl: “Magia e imperio. *Nomos* y retórica en el realismo mágico” en *Acta Literaria* (segundo semestre 2012) 45, pp. 81-100.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Cristina: “Recursos utilizados por la publicidad televisiva que afectan al procesamiento mnésico” en *Palabra Clave* (enero-junio 2008) 11:1. Consultado en la página: <http://ref.scielo.org/hky5cz> [15 de abril de 2013]

SÁNCHEZ SEGURA, Miriam *et. al.*: “Asociación entre el estrés y las enfermedades infecciosas, autoinmunes, neoplásicas y cardiovasculares” en *Revista Cubana de Hematología, Inmunología y Hemoterapia* (septiembre-diciembre 2006) 22:3, consultado en la página:  
[http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0864-02892006000300002](http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0864-02892006000300002) [7 de abril de 2013]

SILVA, Sergio: “La Teología de la Liberación” en *Teología y vida* (2009) 50:1-2, pp. 93-116. Se puede consultar en la página: <http://ref.scielo.org/x23pnd> [16 de diciembre de 2014]

SPIVAK, Gayatri: “¿Puede hablar el sujeto subalterno?” en *Orbis Tertius* (1998) 6, pp. 175-235. Se puede consultar en:

[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.2732/pr.2732.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2732/pr.2732.pdf) [2 de abril de 2014]

STRASSNER, Veit: “La Iglesia chilena desde 1973 a 1993: De buenos samaritanos, antiguos contrahentes y nuevos aliados. Un análisis politológico” en *Teología y vida* (2006) 47:1, pp. 76-94. Se puede revisar en la página: <http://ref.scielo.org/6jty3k> [16 de diciembre de 2014]

TRAVERSO, Ana: “Modernización y regionalismo en la poesía de Jorge Teiller” en *Anales de la literatura chilena* (2007) 8, pp. 133-154.

URIBE, Hernán: “Prensa y periodismo político en los años 1960/70”, consultado en: [http://www.archivochile.com/Medios\\_de\\_Comunicacion/html/text\\_gen/comutex\\_tgen0003.pdf](http://www.archivochile.com/Medios_de_Comunicacion/html/text_gen/comutex_tgen0003.pdf) [5 de febrero de 2015]

URRUTIA, María Eugenia: “Nicolás Guillén: poesía en ritmo de son” en *Alpha* (julio 2006) 22, consultado en la página: <http://ref.scielo.org/yh6xcm> [18 de abril de 2013]

VEST, Quentin y WOODS, William C.: “Andrei Voznesensky. The art of Poetry No. 26” en *The Paris Review* (verano 1980) 78, consultado en la página: <http://www.theparisreview.org/interviews/3316/the-art-of-poetry-no-26-andrei-voznensky> [5 de enero de 2015]

ZAID, Gabriel: “La santificación del progreso” en *Letras Libres* (febrero 2001) 26, pp. 16-18.

ZALDÍVAR, María Inés: “El contexto de Guillermo Deisler en Chile y la generación del 60” en *Taller de Letras* (2007) 41, pp. 109-120.

## MATERIAL AUDIOVISUAL

BALMACEDA, Fernando: *El sueldo de Chile*, Chile, 1971. Se puede consultar en la página:  
<https://www.youtube.com/watch?v=2qKlSv1EY2c> [5 de enero de 2014]

CASTEDO, Leopoldo: *La respuesta*, Chile, 1961. Se puede ver íntegro en:  
<https://www.youtube.com/watch?v=6FicH3lJmsk> [16 de junio de 2013]

GUZMÁN, Patricio: *La batalla de Chile, I, II y III*, Chile, 1975-1979.

GUZMÁN, Patricio: *Salvador Allende*, Chile, 2004.

PAROT, Carmen Luz: *Estadio Nacional*, Chile, 2002.

RUY-SÁNCHEZ, Alberto: Presentación de *El quinteto de Mogador* (Madrid, Alfaguara, 2014), realizada el 4 de junio de 2014 en Casa Árabe. El video se puede ver en la página: <https://www.youtube.com/watch?v=qKapwUW0ZbM> [12 de diciembre de 2014]

TEILLIER, Jorge: “La belleza de pensar”, programa de televisión producido por Filmocentro y Corporación de Televisión, Universidad de Chile, 1995, consultado en: <https://www.youtube.com/watch?v=-VJE1XLdiuE> [7 de mayo de 2013]

TELEVISIÓN NACIONAL DE CHILE: *Nuestro siglo. Capítulo 4 (1938-1945) y Capítulo 5 (1946-1960)*, Chile, 1999. Conducido por Bernardo de la Maza. Se puede consultar en el siguiente enlace:  
<http://www.youtube.com/watch?v=ePgj0v9p2bw> [12 de agosto de 2013]

## **PÁGINAS DE INTERNET**

ARCHIVO CHILE: [www.archivochile.com](http://www.archivochile.com)

ARCHIVO GUILLERMO DEISLER: [www.guillermodeisler.cl](http://www.guillermodeisler.cl)

BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE: [descubre.bibliotecanacional.cl](http://descubre.bibliotecanacional.cl)

CANAL DE PANAMÁ: [www.pancanal.com](http://www.pancanal.com)

CATHOLIC: [catholic.net](http://catholic.net)

CENTRO DE ESTUDIOS PÚBLICOS: [www.cepchile.cl](http://www.cepchile.cl)

CORTE INTERNACIONAL DE JUSTICIA: [www.icj-cij.org](http://www.icj-cij.org)

DEVOCIONARIO CATÓLICO: [www.devocionario.com](http://www.devocionario.com)

DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: [www.rae.es](http://www.rae.es)

EDUCARCHILE: [www.educarchile.cl](http://www.educarchile.cl)

ETIMOLOGÍAS DE CHILE: [etimologías.dechile.net](http://etimologías.dechile.net)

EXORDIO. SEGUNDA GUERRA MUNDIAL (1939-1945): [www.exordio.com](http://www.exordio.com)

LA OTRA REVISTA DE PRENSA: [www.abacq.net](http://www.abacq.net)

MEMORIA CHILENA DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE: [www.memoriachilena.cl](http://www.memoriachilena.cl)

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y EDUCACIÓN: <http://www.mcu.es>

MINISTERIO PADRES Y MADRES ORANDO POR SUS HIJOS: [www.ministeriopmo.org](http://www.ministeriopmo.org)

ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LA SALUD: [www.who.int](http://www.who.int)

PÁGINA OFICIAL DE TELEFUNKEN: [www.telefunken.com](http://www.telefunken.com)

POESÍA CHILENA DEL SIGLO XX: [sicpoesiachilena.cl](http://sicpoesiachilena.cl)

PROYECTO PATRIMONIO (PÁGINA CHILENA AL SERVICIO DE LA CULTURA):  
[www.letras.s5.com](http://www.letras.s5.com)

REAL ACADEMIA MEXICANA DE LA LENGUA: [www.academia.org.mx](http://www.academia.org.mx)

PUBLICACIONES PERIÓDICAS DEL URUGUAY: [biblioteca.periodicas.edu.uy](http://biblioteca.periodicas.edu.uy)

THE GEORGE WASHINGTON UNIVERSITY: [www.gwu.edu](http://www.gwu.edu)

THE PARIS REVIEW: [www.theparisreview.org](http://www.theparisreview.org)

UNIVERSIDAD DE CHILE: [www.uchile.cl](http://www.uchile.cl)



## Apéndice

La presente reproducción de los siete poemarios publicados en Chile es una transcripción íntegra y fiel del original. Se ha respetado la paginación, los cortes de verso, el uso de mayúsculas sin tilde y erratas ortotipográficas voluntarias e involuntarias del autor o del editor. A continuación se presentan las minucias de cada poemario (entre paréntesis se anota la página correspondiente).

### *La altura desprendida* (1962)

(11): Debería decir «aproximarme» en vez de *aproximarse*.

(32): La tilde en *Qué* es una errata.

(67): En el verso *su ojotas hambrientas* es probable que el posesivo deba ser «sus». No se han encontrado registros de «ojotas» como forma del singular, aunque es una palabra proveniente del quechua «ushuta» y existe la probabilidad de que tenga un uso regional diferenciado. El adjetivo *hambrientas*, sin embargo, parece ser suficiente argumento para pensar en un equívoco.

(72): El guion en *-se abrirán de nuevo* parece ser un error de edición.

(75): Debería decir «sus» en *con su muertos*.

(79): En el final del verso *no te damos coronas* hay un espacio en blanco antes del punto. Aunque se trata de un fallo propio del linotipo, se ha dejado tal cual porque podría evidenciar la decisión final de eliminar un vocablo –presumiblemente un adjetivo–, en la línea de disminuir la retórica del lenguaje que promovía Ernest Hemingway (a quien se dedica el responso).

### *Poemas para una casa en el cosmos* (1963)

10: La mayúscula de *Las palomas* se considera errata, ya que no hay punto precedente, pero podría ser también nombre propio (tendencia que se va afianzando progresivamente en la obra laviniana: sustantivos con mayúscula inicial).

12: El corte de verso en *unidad permanente de / bosque* parece obedecer a los márgenes de la edición y no a una voluntad de quiebre intencional, si bien ya comenzaba a representar un recurso formal en Lavín Cerda. En *Claro. / y asimismo...* la conjunción debería ir con mayúscula.

39: En vez de «dé» dice *de* (sin tilde diacrítica).

*Nuestro mundo* (1964)

31: El nombre de la ciudad aparece dos veces escrita *Mississipi* y una *Mississippi*. Esta última es la forma original en inglés y la considerada correcta.

112: Presumiblemente cuando se menciona a *Langston Hugues* se está refiriendo a Langston Hughes (1902-1967), poeta, novelista e impulsor cultural de la cultura negra en Nueva York, especialmente en el barrio de Harlem.

*Nueropoemas* (1966)

12: Al parecer, falta el artículo «la» en *la cara de Luna*.

*Cambiar de religión* (1967)

11: Dice *protéjeme* en vez de «protégeme». Es probable que la errata sea intencional, pues el poema es una crítica a la rigidez gramatical aplicada en poesía. En un verso previo se lee: *líbrame / de la locura de decir las cosas como son*. Por ello, su uso equivale a llevar a cabo la misma libertad que solicita.

17: El punto en *viuda alegre* debe ser una errata, debiera ir coma, pues sigue una referencia.

27: La coma en *careta de cartón* es una errata, pues sigue un paréntesis.

32: Debería decir «tus» en *tu dos caderas*.

*Ka enloquece en una tumba de oro y el toqui está envuelto en llamas* (1968)

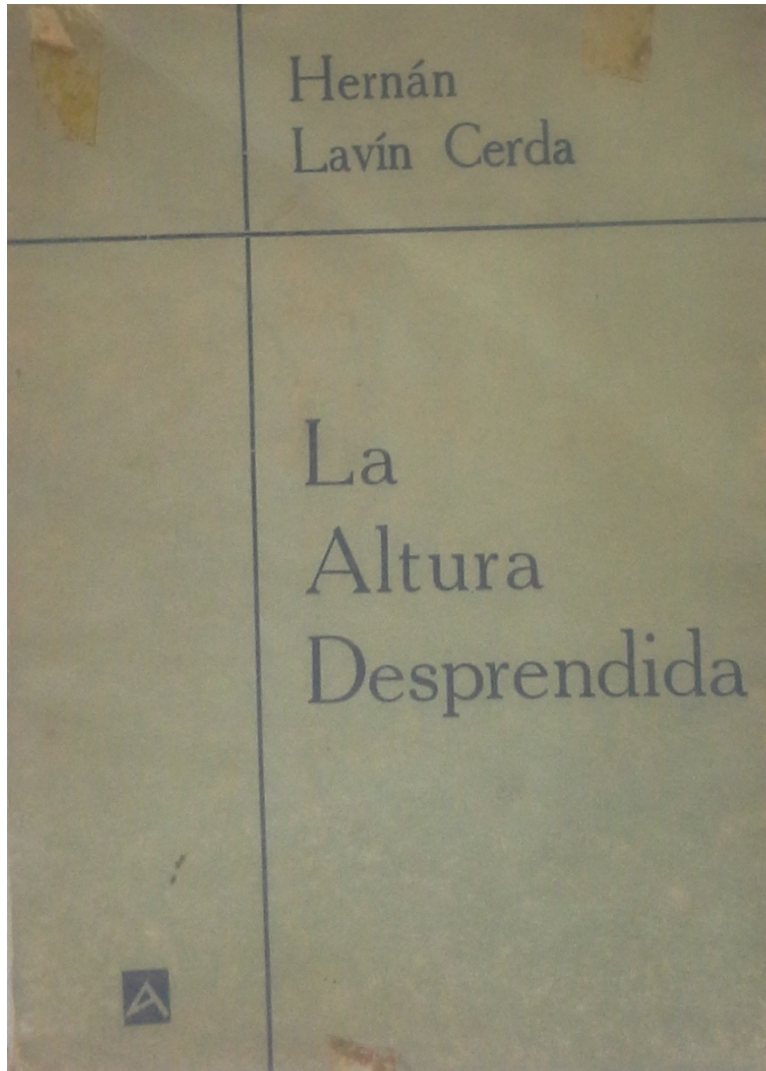
La paginación aparece entre corchetes pues en la edición no tiene numeración. A diferencia de otras transcripciones, donde las páginas en blanco obedecen a la labor editorial, en este libro hay páginas en blanco que contribuyen al minimalismo propuesto por los artistas.

*La conspiración* (1971)

Las notas al pie de este libro pertenecen a la edición original y son acotaciones que en la antología de 1967, *Ciegamente los ojos* (1962-1966), formarían parte de un glosario añadido.

*La altura desprendida*

Editorial Alfa, 1962.



A NORA,  
FARO DESPEINADO  
QUE ORDENA MI ALTAMAR

*HACIA*



## HAY QUE VENCER AL GUERRERO

Sobre ti,  
alud,  
remolino viejo de tiempo,  
voy a viajar.

Aquí estoy, sin horas.  
De hombre a hombre, inabarcable.  
Sólo soy uno de ellos  
que se cuelga del viento.  
Allí están los mares y el espacio.

En alguna parte debe estar  
la antorcha del macizo guerrero  
que hace guardia en la noche.  
Desde alguna parte es posible  
regresar a la historia.

—Sí, desde el fuego desprendido.

## EL PRIMER ERMITAÑO

De súbito aparezco en una travesía  
saltando mis cadenas  
y asiéndome a las barras de hierro calcinado  
que defienden mis puertas de ónix.

Como un payaso buscando luz  
en las cavernas ciegas  
y persiguiendo el reconocimiento:  
¿de qué,  
si nunca he hilado en la rueda del conocer?

¿Qué hay en mi frente?  
Una voz no extraña a la compañía  
del órgano clavado en mi espalda  
me tranquiliza.

Y más allá del principio,  
si llego al fondo de mí,



¿qué ven mis ojos aún dormidos?  
¿Dominaré el temblor de mis manos y podré des-  
colgar,  
con la destreza del marino viejo,  
el ancla testimonio de mi identificación?

Debo partir y hundirme en mis corrientes.  
Necesito años infinitos si deseo aproximarse al ha-  
llazgo  
de las demostraciones y las respuestas.

Quiero saber por qué los pájaros me cruzan  
y el rumor viene a mi oído.  
Como un huésped espero el regalo de las claves.  
Pero sé que antes  
necesito viajar por las costas de mi tiempo  
para restaurarme y comprobar,  
que fui el primer ermitaño  
poseedor de todas mis semejanzas.

## SIN LLANTO

Hay un pájaro herido en mi pecho.  
Hoy, después, algún día,  
creo,  
huirá de mí.  
Ahora solamente cae mi sangre.  
Luego el vuelo.  
Negro pájaro hacia la altura,  
¡tan negro el cielo!

Lentamente,  
distante del agua,  
con algo de sangre, durmiendo.  
Y aunque no hay horas,  
largamente,  
la sed vuelve a la punta de mi lengua.

Pido más vida:  
nadie parece oírme.

Entonces desespera el pájaro  
sus alas trizadas  
y me sorprende y huye,  
ahora huye de mi vida.

Tiemblo y mis ojos destruyen las figuras.  
Mis oídos no escuchan el ruido  
de mi alma  
y mis manos no pueden unir  
las palabras y los signos.  
Se estremece mi tierra, abren mis manos  
mi vientre y mis pies.  
Ponen mis llagas al sol.  
Y cuando todos esperan mi dolor no llega.

¿Quién se quejará por mí?  
Pronto seré nube sin lluvia  
y abismo  
sin fondo.  
Ya nadie podrá saber  
que todo empezó  
en angustia sin llanto.

## ENCUENTRO CON LA MUERTE

Sentado en una ráfaga  
de nubes diurnas  
mueve el sol arriba  
su mantilla de miel.  
Más abajo,  
tiembla de frío el árbol  
y un millón de hostias colgando  
son en vuelo marcadas  
por el viento de otoño.

Caminando entre domingos  
me encuentro conmigo.  
¿Cómo no saludarme  
después de cuánto tiempo?

Escuchamos y lloran  
nueces quebradas en las bocas  
de los niños.

El sonido se explica  
en mi reencuentro.  
Terminamos de buscar  
y todo se descubre.

Cruzamos una puerta de viento  
y más abajo de la tierra,  
en la gruta del gusano insomne,  
vemos que sube la muerte  
hasta los ojos del niño.

Se columpia veloz  
el hijo muerto  
de los cabellos tiesos.

Va y viene feliz.  
Atrás sonrín,  
cada vez más muertos,  
los padres  
de la muerte.

## ESPERA

Frío crepúsculo de mayo.  
Respira hundido  
el último resplandor metálico  
de este cuchillo tembloroso  
y cristalino,  
como la clara de un huevo adormecido  
en mi mano  
y orgulloso de la blanca  
muralla  
que es su cáscara.

Estoy en mi pieza  
de limones y cilindros.  
Miro colgar el cuadro  
de la sombra laberíntica.  
Ve petrificarse mi estufa  
y escucho el vagido

cuando se desprende de la boca  
de hierro.

Me adelanto.  
Entonces surgen el glaciar rojo  
y los llameantes picachos  
y las puntas inquietas.

Veo pasar el huevo  
que pesa y cae.  
Veo pasar el cuadro  
que cae y pesa.  
Veo pasar el fuego  
que pesa y cae.

Mis dedos se quiebran  
bajo el peso de las sillas  
y el llanto del niño.  
Mis dedos se quiebran  
cuando levanto la muñeca muerta.

No sé por quién soy llevado  
hasta el umbral  
donde se gesta la familia.  
Puedo abrir la puerta y saltar  
sobre la noche.  
Pero ahí,  
afuera,  
sé que orina el perro en la cerca  
y están listos sus ojos  
para destrozar mi nuca.

También desconfío de la lluvia.  
Si ella quiere se suelta  
de las bodegas del cielo,  
donde las nubes esperan el sonido  
que es señal para inundar  
con sus gotas  
todos los rincones de mi casa.

Ponen candados,  
rejuvenecen los postigos  
y barrotes,  
aceitan las aldabas.  
Y todo en vano porque  
vendrá,  
vendrá la lluvia  
destruyendo obstáculos,  
mientras aquí abajo,  
sentados,  
mirando la mochila derrotada  
y vieja,  
esperamos...



## NI UN PUNTO DE AGUA

Me rodean hojas  
continuadas  
como niños que no abandonan  
sus columpios.  
Mientras la vieja arranca  
flores de légamo  
y las ramas me golpean furiosas  
en las piernas,  
mis imaginarios dientes  
cortan peces de agua  
que en mí navegan.

No quiero oír el grito del pájaro.  
Como gotas que perforan  
el viento del mundo,  
me hiere su rumor de plumas altas.

Y si me doy vuelta y miro,  
mi mar de espejismo se adelgaza

y ya no sé dónde poner mi mano  
para encontrar mi principio.

No veo el agua  
que antes estaba en mis almuerzos.  
No hay en mí un río amarrado  
a la costa de un círculo.

He perdido lo que pudo ser una laguna.  
¿Para qué reconciliarme con mis peces,  
cuando ellos protegen desiertos  
de lunas ciegas?

Sobre el mantel de mi mesa  
donde permanezco en mi alimento,  
no está el agua que mis manos partían.  
Ni una sombra de agua,  
ni un punto de agua  
para esperar mi noche.

## DONDE LA OSCURIDAD DE FRIOS SIGLOS

La lechuza tarda con su nocturna alegoría.  
Estoy solo y espero el regreso de la sombra de mi  
sombra.

Ella trae en sus ojos la mirada eterna  
de la estatua indescifrable.

Sólo un leve resplandor,  
cruza un relámpago y me sorprende  
al borde de la fosa  
donde la oscuridad de fríos siglos es mi amiga.



*CAMINO*



## OFRENDA

Se derramó Vino  
en el templo  
de la piedra

Y el rumor  
del pueblo  
conmovió al Ausente

Regresó  
de muy lejos  
quien vivió  
los años del mundo

Admiró el cambio  
de su rostro  
y tendió los dedos  
para palpar sus labios

Sintió en ellos  
que ardía  
un hilo de fuego

–Tu boca

–“Sí, mi boca”

Y cayó  
en la tierra  
un hilo de Vino



## PIES

Una vertical de sol,  
arriba  
y más allá,  
junto a la orilla del río,  
va en el camino  
de la hojarasca.  
Es una luz de recta.  
Cuando llega el gesto  
se ruboriza su nervio.  
El furor la retuerce.  
Así desconfía del viento,  
así escupe el ojo izquierdo  
de su sombra  
y lanza  
un veloz lazo  
de luminoso silencio.  
Siento apretarse el nudo

y la asfixia  
de mis raíces a mis sienes sube.  
Se cierra la fibra maciza  
y como el gollete huesudo  
del viejo mendigo,  
crujiendo se desploman  
las jaulas ennegrecidas.  
Dentro huele a lomo de cerdo  
y mis pies encadenados,  
—¿son delincuentes perpetuos?—  
deben morir mañana,  
infatigables y transfigurados,  
vistos diariamente,  
y  
día a día  
olvidados.

## FUE EN SETIEMBRE: POESÍA

A mi madre

Recuerdo que yo también participé  
en el brote de los árboles:  
alguien puso en las hojas de mi boca  
una flor de cantos  
con su rosada sombra.  
Fue sólo un pétalo  
y me sentí como en un traje  
del más bello sabor a corolas eternas.  
Jamás busqué los herbarios  
y cuando fui a los campos,  
apenas pude mirar las alas intranquilas  
del pájaro del sol.

Curioso es que no haya visto  
la flor entre la hierba:  
supe de ella en la ciudad.  
La divisé en la calle  
detrás de una bufanda,

me hizo llorar en el cementerio  
y llegó a tener una barba más fugaz  
que las noches del verano.

Durante años, sin explicarme,  
me levanté dormido.  
No fui a ver los geranios delgados  
que mi madre había puesto  
en el florero del comedor;  
murieron de pronto, a los pocos días,  
y yo no estuve allí.  
En mi casa lloraron.  
Pero una tarde de setiembre  
vino esa flor de cristal a mi pieza  
y se quedó por minutos en mi mano.  
Lloramos juntos. Me dijo:  
“No quiero tronos altivos”.  
La abracé y me fui con ella.

## QUE VOLEMOS VOLEMOS

Son poetas que ruedan en el patio:  
son círculos mímicos,  
son marinas formas.  
Del mar a la tierra,  
de la atmósfera a la tierra:  
con ojos de agitadas visiones  
y piernas de recordados deseos,  
quieren caer o saltar los poetas.

Es éste un ventisquero de islas.

Balones de alas epilépticas  
destruyen las caras del rectángulo  
que se pone delante.

“Que se abran las puertas  
y se acuesten las ventanas  
y las paredes se levanten”.

Entonces más vino, más vodka, más whisky.

“Qué rápido se vistan los poemas.  
Poned llave a las maletas.  
Antes de partir adornemos el equipaje  
con un canto de tumbas resurrectas”.

¡Que volemos, volemos!  
¿El combustible en su puesto?  
¡Que cantemos, cantemos!  
Nadie en la tierra:  
con la voz de nuestra leña  
encendamos el satélite.  
¡Que volemos, volemos!  
Volemos, sí, cantemos.  
Desde el patio, por ahora,  
no buscamos sino el vuelo.

***VIGILANTE DORMIDO***





## LA DAMA DE BABEL

Acostado en la espuma  
me uno al talle  
de la dama inquieta.

Palpo sus senos vacíos  
y veo que desgarrar el agua  
con las uñas frías.

Inquieta siempre,  
la dama  
de aquellos ojos  
no volverá junto al hombre.

Se hunde en el vaso  
del Artico  
tras la huella  
del naufragio  
y empieza la  
cacería.

Defienden los moluscos  
sus cavernas de lluvia marina,  
pero el hombre  
escapa del centinela  
y  
resucita entre las aguas,  
allí en el templo de los peces.

Entonces la mujer ríe,  
levanta el pecho  
y es una espada que rasga  
el escudo del mar.

“Seduzcamos a la extraña”  
anuncian los delfines  
y clavan alarmas  
en las rocas sumergidas.

Tibias inician su vaivén  
las olas  
y más pulcra se vuelve  
la espuma.

Se agita el vientre de la dama  
y tocan su sexo las aletas  
del cetáceo.

Convulso el origen.

Y ahí nazco en mi  
muerte,  
cuando la joven viajera  
quiere mostrarme  
la vida.

## PIANISTA SIN TIEMPO

La luz se oculta  
tras el piano.  
Fuerte,  
más fuerte,  
se golpean blancas y negras  
y un jurado de fusas,  
semifusas  
y corcheas,  
escucha.

Atrás el tiempo,  
matrimonio de años,  
es en las butacas  
un espectador ciego.

Sé que soy un pedazo de ti:  
de tu seno tiempo  
y de tu vientre tiempo

alimentado.  
Pero aun puedo oír y ver.

Oigo la música  
que es transfigurada  
en el oído de tus años  
viejos y enfermos.

Beethoven aparece  
en el teclado y regresa  
en rebeldes acordes  
al mausoleo de su tiempo.  
Debajo,  
estalla un pájaro  
de gotas verdes  
y Debussy  
deja en las pautas  
el brillo de sus fuentes.

Entonces la simetría muere  
apoyada en un bastón  
de reglas.

Se abren las piedras:  
ahí viene el pianista  
sin tiempo.

## INSTANTE

Un cuarto  
de la hora  
detenida  
en un reloj  
y en la calle.

Azules caras salen  
del edificio  
y las manos  
se mueven  
en rituales.

Galerías  
de huesos  
suben  
con sus rostros  
al aire:  
y todo es

en un segundo:  
la unión  
y la fuga.

Justo  
el  
instante  
para anudar  
la cadena  
cortada  
de gaviotas  
y  
de cuervos.

## POR QUE: DONDE

¿Por qué la tierra está limpia?  
¿Por qué hay cristales húmedos  
y no están las piedras que los niños golpeaban  
con varillas ásperas?  
¿Por qué duermen las alas  
y no saltan las ranas en la charca?  
¿Por qué el árbol  
no atrapa al viento del vuelo?  
¿Para qué su altura  
si se burla de él  
una esfera gélida?

¿Dónde la carretilla  
del solitario trigo?  
¿Dónde el compás primero de la música  
y el tacto en los objetos diluidos?  
Sólo al frente una paloma despierta:  
en su ojo un testimonio,  
un luego adivinado,  
un futuro estatuario.





*ESQUINA NATURAL*



## OLOR

Una galería  
de algodón  
es mi bolsillo,  
y se abre  
cuando el abrigo  
de mi vuelo  
levanta su solapa  
de azules alas viejas.

Oscila una hilacha  
negra y larga  
y es de lana  
su horizonte trémulo.

Se atacan  
líneas tendidas  
como vetas  
de calientes metales,

sobre un pasto  
de olor  
en esta noche.

Todo es de olor  
cuando camino  
y el sol  
me da su espalda:  
es olor mi abrigo  
en esta noche.

Olor a vidrios  
en la calle  
y a cielo  
de cemento atravesado  
por puñales  
de estrellas.  
Mitad de un pan  
de olor  
entre botellas  
esparcidas.  
Olor a cintura  
desnuda.  
Ultimo olor a ojos  
de mujer  
que ya se apagan.  
Y olor inmóvil,  
solo,  
que no duerme  
en las estatuas.

## TROMPO

Me enredo en un trompo negro,  
bailarán de infancia,  
girador de invierno  
entre la tierra.  
En el aire los niños unen  
remolinos de sogas  
y algo de ellos se pierde  
en estos juegos blancos.  
Gira el trompo ebrio  
de madera golpeada:  
gira como una pieza vacía  
en la cabeza de un loco.  
Oscurece la tarde  
llevada encima de este vértigo:  
giran carretas y fuentes  
iglesias y campanarios.  
Gira un tallo de apio

entre piedras  
de edad gastada.  
Llegan alas al eje  
del trompo  
y el hombre  
ahí no muere.  
Cerca del puente  
un niño que cuenta  
monedas de escarcha  
ve a lo lejos  
un juguete detenido.  
El mundo veloz  
entra en un cuadrado  
de frío  
y se desvanece.  
La última paloma  
ya no puede picotear  
el polvo de harina  
de la noche.

## PRIMERA LLUVIA

Tras el último pino enfermo  
de la montaña más antigua,  
se hundió el sol con alas  
trizadas:  
y de una vieja copa cayó un corazón  
de lumbre.

Allí nació la primera vena del vino.

En aquel crepúsculo  
terminó el diálogo vegetal  
entre hortalizas rojas  
y tréboles amarillos.

Y al renacer el alba,  
cuando me confundieron esencias,  
los árboles y las piedras  
vistieron un traje de embrujo  
verde.

Llovió  
y se deslizaron cristales.

Contentos,  
mascando naranjas,  
esperamos al patriarca  
que repartió su caravana de lágrimas  
entre los pueblos de sal.

La savia  
hizo germinar las piedras  
y el poder de los faroles  
en las puertas del espacio  
cambió el rumbo de los ríos.

No retornó el sol,  
vagabundo de la llama mustia.  
Y los campos,  
con el rostro feliz  
de sus arbustos,  
recibieron este primer murmullo  
de la lluvia.



## ME VISITA UN PARAGUAS

Invierno.

Un paraguas negro  
visita mi cabeza  
y le dedico un banquete  
en la mesa de mi frente.  
Yo como pan de palta  
y trizo con mis dientes un vaso de membrillo.  
El bebe agua de aceitunas,  
agua de cebollas,  
agua de frejoles.

No hay sobremesa.

El paraguas atraviesa el puente de mis hombros  
y lo recibo en mi mano.  
Abro mi puerta y conversamos  
en un cementerio  
de hojas húmedas.

Vemos tumbas donde había escaños,  
ramas negras donde había flores,  
magnolias heridas pegadas en los pinos,  
alas de zorzal enredadas en el viento.

Vuelan las manos de los árboles,  
el barro se clava en el farol dormido  
y pasan lagunas muertas por el balancín del niño.  
Ya no sonríen botellas de leche  
ni hay plátanos al mediodía.

En invierno la muerte se duplica.

Amigo, en tu copa de hilo recoges mi lluvia  
y cuando ves que tiritan las estalactitas del perro,  
tu temor destruye mi mano.

Y te vas  
y te elevas  
y estás solo.

No puede sonar el grito en el corno de mi boca  
y se pierde entre los bancos mi murmullo:  
“vuelve, encorvado paraguas.  
Quiero la corona de tu noche  
para que proteja mi ataúd en cada invierno”.

## PLUMA RISA

Pero ¿qué fue de tu cambio  
de pluma risa,  
cuando subí y salté desnudo  
a la punta de tus senos azules?

Te sorprendí con un susto  
de liebre blanca en las orejas  
y besé tus nalgas tibias  
como la piel de los duraznos.

Sentí en tus labios  
la humedad que no es muda  
y dormí en tu espalda de uvas duras.  
Tal vez me perdí  
sin enderezar antes  
tus rodillas de nieve alegre.

Desapareció tu olor de muslo lento  
como la hierba doblada en taza blanca.

Al nuevo día olvidamos  
las cinturas cansadas.

## VOY A LA CASA DE CAMILO MORI

Voy a la casa de Camilo,  
agito mi paraguas  
y se estremecen  
campanillas en el aire.  
Tiembra distraída la lluvia  
y corro  
y me escondo  
hasta que de nuevo me alcanza  
su caballo de agua.

Tengo una espuela  
líquida  
en la mano  
y bailo entre botones húmedos  
de luz  
desvanecida.

No me resigno  
a ser invadido por lanzas

heladas.  
Hago una señal  
y las gotas se desvían,  
un ruido  
metálico  
y la puerta se aleja.

Como un faro,  
la casa de Camilo  
es guía  
de sombras oblicuas.

Colores,  
rumor en las esquinas,  
leña ardiendo,  
guantes abiertos,  
eco de madera en la escala  
y una boina negra  
de pincel fino.

Corbata introvertida.

Camilo de óleo:  
en tus pinceles  
el fuego  
es más hermoso  
que sueño de volcán  
o mar despierto.

Camilo claroscuro  
de arco iris,

paleta bermellón de humo  
y domador de elementos:  
tu mano  
puede  
pintar  
en el  
vacío.

## ALA UNICA

La lluvia  
aprende a morir distinta  
en un tejido  
de puntos de agua:  
y en la poza las gotas se conocen  
y juegan y cuentan  
que aun está la noche enferma  
y que el sol no envía  
un saludo en su rayo mayor.

Apenas cubiertos por las hojas  
del limonero  
dos pájaros escuchan.  
De silenciosas alas  
son guerreros volando  
entre los edificios.  
El agua reunida los atrae  
y cuando

están cerca de la orilla,  
dos hebras de lluvia se enlazan  
y entonces el cansancio es más rápido,  
como de niños agitados.

Del centro a las esquinas  
se extiende un labio transparente  
y la lluvia desnuda  
su vientre y sus altos senos.

Tal vez yo sea  
uno de aquellos pájaros  
pero no tengo las primeras alas  
ni soy el primer viento  
que levanta piedras.  
¿De quién es  
la primera  
ala  
que puede dormir  
en el aguamuerta?



*SIGNO*



## ULTIMA CAIDA

Nadie  
es capaz de mostrar  
las habitaciones del aire:  
en verdad hay filtros ingenuos  
en nuestros pulmones.  
De poco sirven  
los advertidos pétalos que hacen sonar  
las campanas de nuestras lágrimas:  
tenemos más de dos ojos  
y la cicatriz todavía está lejos:  
pero viene: y estar lejos  
no es estar detenida:  
canta  
tan bien  
como la luz  
en la caída de la oscuridad.

Antes amé la oscuridad: aún la amo.  
Pero jamás la ví como hoy:  
perdió lo más bello.  
Fue tan oscuramente limpia  
tan claramente oscura.  
En la noche fue la muchacha  
de risa  
que besaba el día.  
Fueron senos de ébano  
y en ellos durmió  
una cabeza sin polvo.  
Humildes coronas ambarinas  
adornaron las casas  
y después del trabajo,  
hubo filas oscuras de colores  
en los besos.

Hoy temo:  
la oscuridad no es sólo noche  
ni amor con sueño de trabajo joven:  
es un sexo gigante parado en una esquina,  
una novia de mentiras,  
un pezón ácido y deforme  
que se descubre. Imagino  
escombros y oigo:  
“es nuestra muerte sin prejuicios”.  
No resisto el mal olor de los vientres.

Entre velos de música, de humo,  
todos quieren bailar con los pederastas.  
Escuchen:  
“¡son los héroes distintos!”

Me dicen:  
“¡diviértase!  
Goce, la destrucción  
es a veces placentera.  
¿De quién espera recibir la nueva rosa  
blanca? Este es un baile indivisible  
con viejos ministros  
y nalgas adolescentes.  
Mire el carrusel veloz:  
el vértigo, la náusea colectiva”.

Miré  
y se desdoblaron las patas  
del sistemático caballo.

Imposible fue detener la caída:  
murieron estructuras antiguas.

Vimos el fin de la gastada  
cinta de cine,  
se descolgaron telones  
y no apareció  
este lado de la muerte.

## PAN PARA EL TIGRE

Hubo un salón antiguo,  
un piano que vio dormir manos niñas  
y dedos viejos, inflados  
como velas de plata  
en los navíos.  
Hubo también sillones quemados  
en la caldera del tiempo,  
y en ellos murieron las palabras  
que me abandonaron.  
Sentí que sacaban uñas de mi alma  
con una larga pinza de fuego.  
Vi que golpeaban mi espalda  
látigos de metal cansado.

Y todo porque  
quise cambiar mis ojos  
por un pan repetido  
como los brotes del árbol

en primavera.  
Y todo porque  
quise cambiar mis ojos  
por harina dormida en los dientes  
quebrados de tanto triturar  
viento.

Ahora quiero oír  
qué dice la muerte  
cuando encuentre una isla de uvas  
en mi boca.  
Quiero seguir cantando.  
Mi canto es de los que sólo oyen  
la voz de la lluvia  
caer más fría sobre sus cabezas.  
Pero una mujer me dice:  
“¡Cuidado! No te acerques  
al tigre de tu pueblo”.

Miro mis manos  
y son las hojas verdes  
del árbol del pueblo.  
Me veo lleno de ojotas,  
de barbas de tierra herida,  
de pies de álamo  
partidos por el agua.  
Y disparo mi arma cargada  
con balas de corazones infinitos.

Quiero sonar  
como trutucas araucanas.

Me visto de guerra en un instante.  
Oigo el tam-tam:  
y un indio,  
y un campesino,  
y un roto,  
despiertan a mis venas  
y preparan sus armas  
en mi cuerpo de trincheras.  
De súbito,  
los peces salvajes atracan  
en mi puerto.

La mujer picotea de nuevo mi costado  
con palabras engañosas:  
“aquí entrego dinero  
para librar a mis hijos  
de la sangre sublevada”.  
Y su hija grita  
con la boca inflada en aire  
de lagartos:  
“no permitas que él lance tus hijos  
a las fauces del tigre  
hecho de pueblo”.  
Y así madres, hijas, hermanas.  
Y muchas otras,  
y muchos otros.

Quedo solo.  
Listo para meter larvas  
en la piel de las palabras.  
Quedo solo.



Pero luego,  
y muy alegre,  
viene el indio  
y me da su pluma de agua y sangre.  
Viene el labriego  
y me calza con su ojotas hambrientas.  
Viene el minero  
y me pone en la mano un garrote  
de metal furioso.  
Viene el obrero  
con su insignia de humo y llanto  
Viene el roto  
con su vaso de agua roja  
que yo levanto  
en un brindis de victoria.

## BIENVENIDOS

A mi padre

¡Vienen!  
Corremos y de tanto girar  
estamos detenidos.  
En el árbol viejo suenan  
clarines de hojas cóncavas  
y el agua de las fuentes  
se pone de pie.  
Cada vez más rectas  
saludan las aceras  
y en el pecho de los pájaros  
lucen las estrellas al mérito  
del vuelo.  
Ahora la tierra es un murmullo,  
un mimo adolescente,  
un lenguaje de luciérnagas:  
de la risa más fina es esta fiesta  
y del amor que hace saltar

hierro de los bustos.  
La espera recién termina:  
el cielo estalla  
y entre la brisa caen serpentinas.  
Sí, ya están aquí los hombres  
de la batalla; se acercan y nadie  
recuerda el letargo de los arados.  
¡Cuántos martillos  
moldean este viento nuevo!  
Después de tanto tiempo  
ahora hay aserraderos donde esperan  
las gaviotas de proas alegres.  
Los hongos levantan sus cabezas  
extraviadas, las flores se balancean  
nerviosas, las hojas corren  
como policías agrupados  
y la agilidad quiebra  
la silla del abuelo.  
Habla un capitán,  
la tropa aun trae guirnaldas de hambre  
y de las bocas heridas  
descienden copihues entrelazados.  
Las ventanas se abren para llenar  
de besos y de frutas a los que vuelven.  
Ya no más carbones  
y crepúsculos sin sueños.  
Hagamos explotar la pólvora rezagada  
en las canteras,  
sepultemos los fusiles del mito:  
paz para el hombre  
y su reencuentro.

## UN PUEBLO

El cemento en las caras,  
los overoles gastados,  
el sol en las frentes nuevas  
aunque heridas,  
aunque húmedas.  
Alquitrán derritiéndose.  
Toda la familia  
en largas filas consumiéndose.  
Un pueblo  
con algo de tristeza  
para pasar la noche.

## CERRADO EN SEÑAL DEL TIEMPO

Ser una figura y pasar blanco  
entre puntos grises y negros  
sobre una pantalla móvil.  
Desaparecer en un tubo rojo  
como la voz del hilo,  
distante de una magia de interruptores  
y de llaves. Aislarse de amarilla penumbra,  
huir, huir del volt, sin rayo y sintonía.  
Dejar atrás el cable y burlarse de los pájaros  
electrizantes  
que en este momento caen del aire.  
Ser un polo desconocido, no pensar en el cesio  
ni en el cobalto,  
no dormir en la raíz de la cifra,  
romboide y círculo de Apolonio,  
lejos de la fórmula.  
Esquivar la tonelada de T.N.T.  
¡Culpabilidad tuya, díscola molécula de átomo,  
rápido abalorio de radium,

arácnido en la piel de un radiólogo  
calvo y sin guantes!  
Luego cantar, irse, así, sin corbata,  
en el cuello el sol convexo  
y hacia una estación de plata y noche  
extender los brazos: luz y rama.  
¡Volar, abrir el cielo,  
en un engaste de joya situar una lágrima  
y usar el resplandor de una franela contenta!  
Distante,  
bajar del libro la tapa roja  
y cubrir el samovar con la cortina  
que en el sueño empieza.  
Olvidar la cuchara rusa  
y tener la certidumbre de que los ojos  
-se abrirán de nuevo para ver en el viento  
la altura de un acorde de lira.  
Decir adiós al amigo  
y al que espera de cuchillo en las pupilas.  
Colgarse como un letrero:  
“Cerrado en señal del tiempo”.  
Oír el llamado del coro  
y comer un ala de lluvia en la mañana.  
Crepuscular en la tristeza  
subir,  
llegar,  
arena apenas de eternidad deslizada,  
caer.  
Después envejecer. Y ausente de uno mismo,  
no dejar de morir.

*REQUIEM*





## ESTAS VIVA, LENKA

Estoy sentado junto a mi siesta.  
Mis ojos cruzan la ventana de la pieza  
y ven techos que lloran  
porque el luto ha llegado  
a las casas de mi barrio.

Lentamente,  
desciende el rocío de la tarde.  
Pronto estarán  
solos  
los muertos con su muertos,  
y habrá  
en Casa del Cemento Viejo  
y del jardín enfermo,  
un huésped  
que se quedará para siempre.  
¿Cómo entregarme al sueño  
cuando sólo tú debes dormir?

Aprisiona con toda la fuerza  
de tu pecho triste,  
este sueño  
del mundo  
que hoy es tuyo.  
Duerme.  
Olvida que piensas.  
Yace,  
aunque tu descanso  
dure nada más  
que el pestañear del tiempo.

Pero te levantas,  
Lenka.  
Tú que nos llevas  
en la bóveda limpia de tu cuerpo,  
¿por qué no escuchas?

No.  
No fuiste esculpida  
en piedra muerta.  
Jamás será violada tu vida  
por la muerte.  
Estás viva,

Lenka.  
Eres de lluvia en la frente,  
tus manos son el viento  
y en tus venas hay tierra.  
Luego,  
de tan blanca que eres,  
te confundirás con el aire.

No te podremos ver,  
Lenka de mármol,  
pero oiremos el murmullo  
de tus pulmones encogidos.

Lenka,  
déjame que te cuente:  
va en ti una bandera.  
El cielo se envuelve  
en tu abrigo negro  
y llora.  
Los viejos y los niños lloran.  
Lloran árboles y piedras.  
La lluvia  
cae respetuosa sobre tu cuello.

Te pedimos,  
torre de ópalo,  
que siempre apoyes tu cabeza  
en esta almohada  
de lágrimas  
que hoy te regalamos.

In memoriam  
Lenka Franulic

## VIEJO HEMINGWAY

Viejo Hemingway,  
la boca del agua está abierta:  
el mar grita y sus ojos heridos  
clavan lágrimas  
en el cielo de tu barba blanca.

Viejo Hemingway,  
se quebró la copa de vino  
que todos los días zarpaba  
de tu puerto:  
cómo se oscurece tu roca.  
No brilla tu piel de gitano alegre,  
guerrillero del mundo,  
bayoneta de aventura,  
amor conseguido a paz y fuego.

Cuando llegabas a la España  
del redondel, todos decían:  
“allí viene don Ernesto”.

Por eso ahora no podemos creer  
que tú estés muerto.

Viejo Hemingway,  
amigo del zapateo y la risa,  
no te damos coronas .  
Mejor es llenarte de pájaros el aire  
y cubrir la tierra de manzanilla,  
vino, toros y gitanas.  
No te despedimos con cantos débiles,  
nada de filigranas en tu tumba.  
Sólo una coraza de balas  
para defender tu frente de espuma ardida.

Viejo Hemingway,  
llevabas en el hombro un fusil de paz  
y en la mano un lápiz  
que extrajo tu metal  
Viejo Hemingway,  
te fuiste sin tu mar.

Los toros están rabiosos,  
Viejo Hemingway.  
Ellos saben que tú eras  
el mejor de los amigos.

Viejo Hemingway,  
testarudo sonriente.  
A veces te obligabas:  
“ya, viejo, estás cazado.  
Ahora tienes que escribirte”.

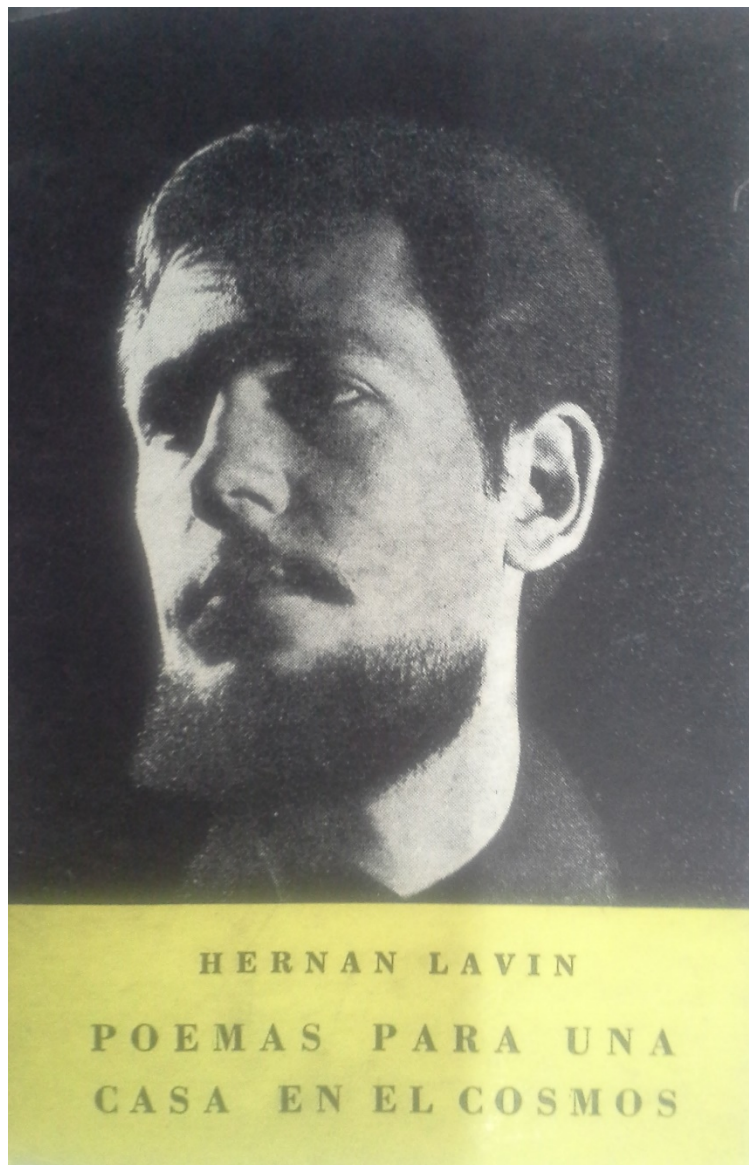
Entonces hacías el retrato  
de tu historia.

Viejo divertido y corajudo,  
naciste en la tierra de Walt Whitman,  
pero tu patria estuvo en todo el mundo.  
Para ti no hubo blancos, negros,  
amarillos o rojos:  
sólo conociste al hombre.

Viejo Hemingway,  
debes estar cansado.  
Qué larga la batalla,  
Viejo Hemingway.

**Poemas para una casa en el cosmos**

Arancibia Hermanos, Colección “El viento en la llama”, 1963.







# 1

Eres un caballito de greda negra, un beso  
de barro oscuro, amor, amapola de greda,  
paloma del crepúsculo que voló en los  
caminos...”

**Pablo Neruda**



## EL TRIGO

Hasta los veinte años  
tu cabellera fue siempre como una mínima aldea  
de trigo negro,  
aplastada por el viento y por mis manos.

Hasta los veinte años  
la aldea estuvo siempre inclinada.

Fue la edad en que el trigo oscuro  
crecía al fondo de mis ojos.

Cuando el tiempo,  
antes de seguir su camino,  
detenía sus caballos y sus nubes  
y se iba solo a caminar:  
“esta noche traeré lluvia. Está muy inclinado  
el trigo”.

## PARA QUE TU VEAS EL MUNDO

He de quedarme sobre ti  
como se queda el águila sobre el nido.  
He de contarte cómo son de tibias  
Las palomas en la noche.  
He de besarte  
como besa el pájaro a las cerezas.  
He de llevarte a un país de greda oscura.  
He de volverte de arcilla los ojos.  
Entonces verás el mundo como dos vasijas juntas.

POEMA PARA QUE TU ME  
CUENTES

Que tus niños son inquietos,  
que ríen como un camino bajo la lluvia,  
que saltan de los bancos  
como enanos y piratas,  
que se golpean con hojas blancas  
y se clavan lápices,

cuéntame. Eso quiero.

Que durante el paseo  
te lanzaban cáscaras de limón a las caderas,  
que dormías en la tierra  
y le quitabas el sol a los duraznos,  
que en el agua  
eras hoja y eras flor,

cuéntame. Eso quiero.

Dime algo claro como un niño.  
Dime algo de sueño  
o de piedra.  
Dame un campo!

Eso quiero!

## LAS AMAPOLAS

Es el cielo. Claramente.  
Es el cielo indudable  
cuando hay una predisposición de amapola  
en tu cabeza. Cuando roja  
y precisa  
te deslizas de nuevo con la alteración de granjas  
después del mediodía.  
Más aún si cultivas una extensión de espacio  
con el rendimiento de tu unidad permanente de  
semilla.

Es el cielo. Util. Claro.  
y asimismo con la imperceptibilidad de un  
bosque  
detrás de un mes de lluvia.  
Es el cielo. Impenetrable  
cuando se llena de amapolas.  
Más nublado y más oscuro: en aumento,  
cuando después de mirar brevemente un aroma  
dejas algunas frutas en la pequeña mesa  
y te unes a mí desde las amapolas.

ERES COMO EL MEDIODIA SOBRE  
EL CAMPO

Eres blanca.  
Eres roja.  
Es así el mediodía sobre el campo.  
Es rojo.  
Es blanco.

## POEMA PARA UNA PALOMA

Están aquí los libros,  
la debilidad de la luz, a punto de arder  
la pantalla de papel rojo,  
el mueble que tú tocabas como si se tratara de  
una paloma:  
aquella madera con herencia de maíz.

Todo está aquí: las odas  
junto al diccionario de clepias y fresias,  
el pañuelo de seda unido a la palabra constancia  
el talento verde  
de poder mezclar una disolución de helechos  
y palomas y palomas  
que deberán construir siempre el subsuelo,  
la hegemonía del elemento ventana  
que hizo posible la multiplicación del pan:  
la unidad que surgió con tierra  
y nos puso de pie  
antes de elevar el trigo.



POEMA PARA EL DIA EN ESPERA  
DE LA LLUVIA

El día distribuye almendras,  
mezcla nueces, une castañas e invierno.  
El día disuelve en el aire  
la migración última de pájaros, el último sonido  
de insignificantes flechas:  
las cubiertas de plumas.  
Las de metal y corto cuerpo.  
Las de alcancía tibia llena de cuerdas.

El día empieza con la construcción de la lluvia,  
extiende el color paloma,  
le preocupa la exactitud del viento norte,  
organiza nubescencia  
sube en el pluviómetro hasta su punto rojo.

Continúa en la tarde  
con la orientación horizontal del viento.

Y cuando tú miras hacia el oeste,  
el día ha pasado a mejor lluvia.

## POEMA PARA UNA CASA EN EL MAR

A modo de mar:  
verde invierno. Verde mesa.  
Verde pez. Verde y líquido.  
Verde manzano. Verde y lluvia.

A modo de móvil de mar:  
pensamiento verde.  
La misma casa húmeda  
de sillas con olas.

Y habitación de arena verde.  
Y puerta de ola.  
Y pez rubio.  
Y sal y un árbol.

Y tú,  
a modo de alimento,  
pan y mar.

Mar: manera de invierno.

Manera movediza:  
a modo de mar, tú,  
y la extensión del nacimiento.

## TU HABLAS

Tú hablas  
de las violetas.

Tú hablas  
de las abejas.

Yo hablo de todas ustedes juntas.

## ESOS ZAPATOS

Esos zapatos tuyos tan violentos.  
Como si vinieran de la montaña.  
Como si hubieran salido de un pantano.  
Esos zapatos plomos tan llenos de pena.  
Esos zapatos cansados  
que tú olvidas después del mediodía,  
cuando vienes de hacer clases a los niños  
del Pinar.  
Esos zapatos tuyos con tan violento sonido  
de campana.  
Esos zapatos con raspaduras de recreo.  
Esos zapatos con puntas de barro.  
Esos zapatos que desde su color  
recuerdan el agua  
de la lluvia.  
Esos zapatos tuyos de los que tanto nos reímos.

## TANTO AMOR

Tanto tiempo.  
Tiempo como el amor.

Tanto tiempo  
entre una puerta y la noche.

Tanto amor  
entre el tiempo y la noche.

Tanto silencio.  
Como el amor.

Tanto amor  
entre una puerta y la noche.

Tanto amor  
para tan poco tiempo.

## AMOR LIMON

Limón en la mañana.  
Naranja al mediodía.  
En la tarde limón.  
En la noche naranja.

Y agua de limón. Y naranjada.  
Y este color  
será color limón. Y esta naranja  
dará  
un violento jugo. Y hablarás tú  
del violento limón.  
Y hablaré yo del amor limón.

Limonada. Agua  
y limón.  
Y una naranja roja como tu boca  
y un limón  
y un limón en la mañana  
y en la tarde otro limón.  
Y en la noche  
naranja  
y mi amor  
amor  
limón.

# 2

“Todos los ojos de una mujer  
expuestos sobre la misma tela”.

**Jacques Prévert**





## LA B BLANCA

La B  
son dos alas,  
una gaviota en el cielo,  
una media naranja,  
otra media naranja.  
Mirada de frente,  
la B es el segundo astillero de las letras.  
La B vuela  
y va de ventana en ventana.  
La B  
eres tú,  
un modo de amor,  
también los pájaros.

Es una rosa  
la B  
del viento.  
Es una rosa con pétalos  
para cuando se haga de noche.  
Es la boca blanca  
de la mañana.  
Es la blanca B  
que cambia de lugar cuando cae la lluvia.

## NOCHE DE LLUVIA

### A Carlos de Rokha, recuerdo

Es decir viento. Cuando hay que juntar paraguas,  
cuando hay que ponerse sombreros con  
olor a cable,  
con olor a corriente, con olor a queltehues,  
es decir viento,  
y la lluvia es un cóndor con capricho,  
y golpea y corta a golpe duro de cuello blanco,  
con ala y con pluma,  
con agua cortada a pique,  
con ola y con gota,  
con lluvia,  
y golpea  
y corta,  
es decir tiembla.

Y salta y cae y muerde y mata. Sin minuto,  
sin decir algo,  
es decir  
cóndor,  
cuando las panaderías cierran temprano  
y los caballos son impermeables,  
y a las seis de la tarde ha caído la noche  
con tejas, con humo de torres de fábricas,

con un aplomo metalúrgico: así  
el Puente Loreto,  
así de hierro,  
así el peso de la noche,  
de teja en teja, pesadamente, con asfalto,  
así la noche, oscura  
como un cóndor  
con ventanitas, pasando por arriba,  
con peso de puente, con ojos  
y pelos sueltos en punta,  
con lomo especial, así, con salto y salto,  
de sangre, es decir de noche.

Por calles llenas de lluvia,  
cuando todas las bocas son el mismo viento,  
es decir esa forma de saltar de gato  
sobre la ciudad,  
cuando la lluvia se viene abajo con olas,  
es decir viento,  
cortando de nuevo, con actitud de bolsa  
de arena,  
sin luz, sin algo solar,  
cuando uno pide a gritos de gallina roja,  
sólo roja, es decir tú,  
y sin embargo la noche salta, corta, golpea,  
se llena de agua, es decir tú,  
es decir,  
y se come mi casa.

## ODA PARA DOS OJOS DE PAPEL

Ayer me sorprendí tirando líneas  
sobre dos ojos de papel.  
Dos ojos de luz,  
veloces,  
tibios apenas,  
húmedos,  
redondos de fuego.  
Ojos como harina,  
un poco de vuelo,  
un seno de agua,  
una estrella de mar,  
un caracol,  
un vendedor de peras  
y de olas.

Hacia dos ojos hundiéndome en líneas  
con un movimiento de paloma.  
Y junto,  
sumergido,  
adentro,  
en sortilegio, en adivinanza,  
dejando pasar algunas cosas parecidas a los días.

## LAS MOSCAS

La primera vez que estuve en el comedor.  
Verano. Aquel mes intenso de moscas.  
Y la mesa incorrecta,  
y la mala compañía de las sillas chillonas.

Los primeros quince días.  
El año que aún no se decide  
a pasar al comedor,  
y se queda girando entre las moscas negras.

Han servido huevos.  
Se ha pedido sal.  
La sal ha iniciado un viaje alrededor de la mesa.  
La distancia ha sido cubierta de mano en mano.

Debe existir un acuerdo unánime  
para que el vuelo de las moscas  
sea siempre a media altura.

Estoy próximo a un acceso de ira.  
Moscas, moscas, moscas, moscas!  
Huevos duros y el beneficio liberal de las  
monjas.

a nombre de las exalumnas.  
Y la ruta redonda de la sal.  
Estoy próximo a un acceso de ira.  
Sal, sal, sal, sal!

Yo miro tus piernas blancas.  
Son los primeros días.  
Yo miro tus piernas blancas, son blancas,  
blancas,  
lo cual ya es hermoso.  
Debo decirlo, antes de que nos maten  
    las moscas,  
las moscas, las moscas  
en verano, las moscas  
a beneficio,  
las moscas  
a media altura.

UNA MUCHACHA QUE HACE PENSAR  
EN ALCOHOL

Esto de mirar dos rodillas.  
Esa muchacha semidesnuda.  
Con pequeñas cosas  
ocultas.  
Clara.  
Con ojos color de apio.  
Clara. Alejándose. Sin orden. Ahora.

Y verla correr.  
Y mirarla desde un tercer piso.  
Casi como una abeja. Casi como una paloma.  
Y pensar en una lancha.  
En un pájaro.  
En una mujer.  
En alcohol.  
Y es posible.  
Pero  
nuevamente ver y decir que sí.  
Que sin duda. Que en efecto.  
Y pensar en una paloma  
(casi en una paloma)

Y pensar en una lancha  
(casi en una lancha)  
Y decir  
no.

Cerrar una puerta.  
Bajar de un tercer piso.  
Verla correr.  
Casi como una muchacha.  
Casi como una muchacha.  
Y pensar en un pez.  
En el mar.  
En una violeta.  
O bien pensar en una ola.  
Y verla correr.  
Y decir que es una muchacha.  
Y decir que no es una muchacha.  
Y decir que sí.  
En efecto.  
Y decir  
no.



## LA MUCHACHA DE AZUL

La más flaca muchacha que vive en esta calle  
tiene un telescópico cuello  
que aterra.  
Se viste de azul.  
Rigurosamente de azul mar.  
Y semidesnuda  
pasa a verme de pronto y a decirme  
que el concepto de cielo  
ya no existe,  
y que el espacio sólo ha de ser tal  
mientras resista el peso  
de los cohetes,  
el deseo a primera vista,  
y el aún buen carácter  
de los cosmonautas.



# 3

“Resplandeciendo en la oscuridad, la Luna  
aparentaba hallarse tan cerca que parecía  
que con sólo abrir la portilla  
se la podría alcanzar con la mano  
y meterla en un saco...”- **German Titov**,  
después de su vuelo por el cosmos en el Vostok-2.



## EL ASTRONAUTA

Yo sé  
de un hombre  
que ha comprado un traje  
de astronauta.

Yo sé  
de un hombre  
que abandonará la tierra.

Yo sé  
de un hombre. Yo sé,  
pero es el único secreto  
que yo tengo.

## VEN A DAR VUELTAS POR EL ESPACIO

Ven conmigo a dar vueltas por el espacio.  
No es lo mismo que allá abajo,  
en la tierra,  
cuando por más que me decían que girábamos,  
nunca vi moverse ni una naranja.

Ven a dar vueltas por el espacio.  
Aquí sí, aquí sí que se gira!

## TE HABLO DESDE VENUS

Te hablo desde aquí, en Venus.  
Sólo puedo decirte  
que aquí todo es distinto.  
No sabría por dónde empezar. Puedo decirte que sí  
que aquí las capas de gas tienen algo de tus ojos.  
Tal vez la capacidad para desplazarse  
velozmente,  
como tus ojos  
que allá en la tierra lo observan todo.  
Aunque el color, ese mismo color tuyo,  
aún no. Puede ser que mañana:  
cuando siga buscando: el agua.

## MI HERMANO CELESTE

Tengo yo un hermano celeste  
que un día,  
    una mañana,  
metió rápidamente su camisa roja dentro  
    de una maleta,  
me dijo que tal vez volvería,  
tomó un cohete  
y se fue al cosmos.

Sólo he sabido  
que por encima de completar una radiante  
colección de piedras  
lunares,  
ya casi no tiene dónde poder almacenar  
tanta luminosidad!



## EL PLANETA

El planeta  
busca a la estrella  
para que le de luz  
y calor.

Yo te busco  
a ti  
a ti.

## UN COHETE

En el patio de la casa  
nos espera un cohete  
en forma de nariz.  
Pintado de azul.  
Pintado de rojo.  
Un cohete chico que nos hace reír.  
Un cohete cola de ratón.

En el patio de la casa  
tú te subiste el vestido.  
Yo me arremangué la camisa  
y puse fuego al ratón.  
Todo pintado de rojo.  
Todo pintado de azul.

La corta cola echó humo:  
olor a ratón quemado.  
El cohete se quemó.  
En el patio de la casa  
aún estamos tú  
y yo.

PEQUEÑA CRONICA INFORMATIVA  
DEL COSMOS

No hay quien venda agua aquí en el cosmos.  
No hay quien ponga en juego las líneas  
telefónicas.

Nadie hay que venda luz.  
Nadie hay que venda gas.

No hay quien pase a mediodía en una larga nave.  
No hay quien utilice toda una mañana en  
tomar café.

No hay quien venda silabarios.  
No hay quien prenda fuego a las nubes.  
No hay quien mate mapuches.

No hay quien juegue en el club.  
No hay quien juegue al palitroque.  
No hay quien juegue a las acciones.

No hay quien pase el invierno sobre la nieve.  
No hay quien recuerde a Dios en el momento  
oportuno.  
No hay quien atemorice.

No hay quien compre y venda naves.  
No hay aquí quien cambie nave semana  
a semana.  
No hay quien practique el tiro al blanco y al  
negro.  
No hay quien extienda y extienda muchachas.

## VALENTINA Y LAS ESTRELLAS

Traednos estrellas, Valentina.  
Estrellas azules  
como el acero en las fábricas.  
Estrellas para poner en las escuelas,  
en los estadios,  
en las manos de los niños,  
sobre la gran gorra del maquinista del tren,  
en los ojos de las palomas,  
en los barrenos,  
en los serruchos,  
en el asustadizo alambre,  
en el clima  
de los martillos,  
en la luz de la linterna que sale de la mina,  
hacia el sol,  
hacia  
lo que buscan  
    los pájaros,  
en el fuego y en el viento,  
dentro de los huevos de las gaviotas,  
entre el mar y la madera, en lo que se canta,  
en lo que vivimos,

en la paz,  
    en ti,  
en nosotros, estrellas para nosotros, traednos,  
de la noche y del día,  
    estrellas azules,  
        Valentina.

## NUESTRA CASA

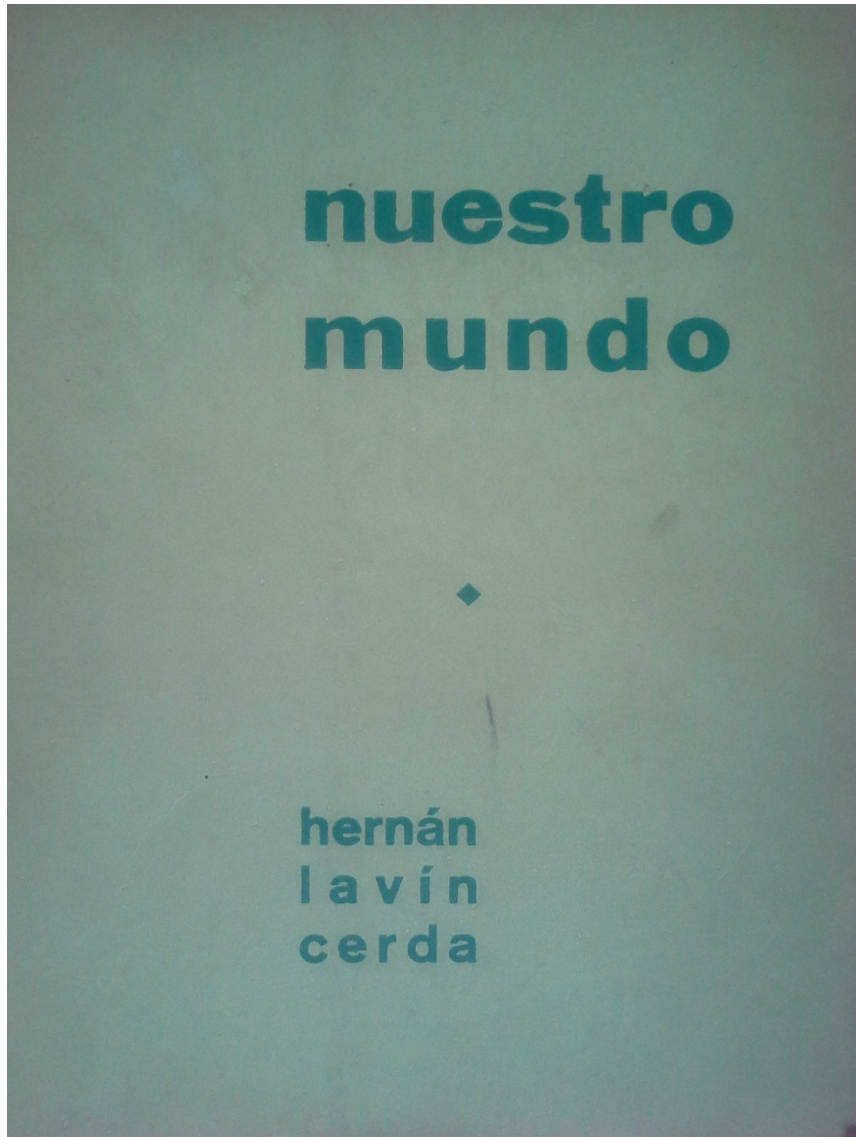
El cosmos no es una isla.  
El cosmos no es un bosque.  
No es azul.  
    No es verde.  
El cosmos no es plata.  
No es cobalto.  
Es una gran casa sin luz de neón,  
sin luz amarilla,  
sin techo  
    sin tabique  
        sin puerta.  
El cosmos  
    es una gran casa  
        para vivir.  
Una gran casa para soñar.  
No es una isla. No es un bosque.  
El cosmos  
    es nuestra gran casa  
        con luz de estrella.





*Nuestro mundo*

Ediciones Renovación, 1964.



### *Transcripción de las solapas*

Hoy no puedo hablar de las rosas, solas, sin que por mí pase la rosa popular. Hoy no puedo hablar del viento, solo, sin que por mí pase el viento del pueblo. Hoy no hablaría del cosmos, si no fuera ésta una radiante estación del hombre. Hoy no puedo hablar de los caballos, maltrechos, a la manera de Rocinante, sino de los caballos rojos, parte del gran galope histórico. Hoy no puedo hablar de los braseros incrustados en el Sur, solos, sino del carbón y del fuego, hermanos populares en marcha hacia la esperanza.

¿Podemos postergar la gran naturaleza por la planta interior? ¿Podemos concebir una poesía que vuele sobre nuestro tiempo, o se desplace subterráneamente, oscura como un eclipse, distante de nuestro mundo, sin atreverse a besar o desgarrar el corazón de la realidad? ¿A quién habríamos de confiar esta tarea?

O la poesía vive: y tomamos esta responsabilidad histórica, y no dejamos que el tiempo se escape, y escribimos por algo y para alguien, y cortamos el abismo pueblo-poesía, y abandonamos el castillo de aire, el espejo que deforma por la bandera que anima, adiós última estructura mental y práctica ideoburguesa.

Nada sino el cambio de nuestras claves por un cielo despejado, estéticamente revolucionario, puede libertarnos de lo evasivo puro, esquisito en superficie, intimista. Ha de abrirse entonces un camino claro, dinámico, en revolución, donde cada uno de nosotros tenga su puesto. Sólo habremos hecho verdadero contacto con el pueblo, **ascendiendo** a él. De tal modo las vías populares se cruzarán con la poesía.

(Los pueblos jamás desestiman a sus poetas).

Estas fuerzas se organizan, avanzan, son hoy las únicas cuyo alimento mayor es la esperanza. Y la vida es esperanza. Son roca virgen: nada más lejos del absurdo. Muerte para “el mundo es así”,

### **a la Segunda Solapa**

“manténgase la crisis”, “¿cambiar qué?”, “suerte del pobre”, “prueba del cielo”.

Venezuela, Colombia, Ecuador, Paraguay, ayer Brasil. Hermanos, ¿de qué manera mantienen ahí el estado de lo inconsciente, lo acultural, lo acientífico, lo regresivo, lo injusto, lo inhumano!

(Que nadie intente coger las llaves del cambio).

Pero hoy cierran un camino, y mañana se abren dos.

Con la poesía subamos por nuestro mundo. ¡Indoamérica, raíz fértil, en esta transformación profunda, ay, hasta la Biología pide paso!

Alguien nos quiso cerrar la puerta, sin embargo el viento en ascenso entró por los cuatro costados.

Hoy cierran una puerta, y mañana se abren dos.

¡Bien vale la pena vivir esta revolución humana!

para todos el pan para todos las rosas  
**paul eluard**

**I**



## El Mundo

El mundo es una gran mochila.  
Echa tarros,  
lámparas,  
gas licuado,  
zapallitos,  
oxígeno,  
limón,  
queso,  
balas,  
alfileres,  
zapatos,  
una almohada.  
El mundo es una gran mochila.  
Póntela.  
Ahora  
¡anda!

## Mar

Mar,  
tú no debes usar corbatas negras,  
tú no eres el hombre de frac,  
tú no tienes por qué tener la mano  
pegada a la gaviota,  
tú no conoces las píldoras verdes del Librium,  
tú no sueñas con miligramos,  
mar,  
tú no eres una forma simple de piernas de mujer,  
tú no tienes ningún agotamiento nervioso,  
mar  
lejos de los sábados,  
oso sano,  
espuma sistemática que cortas de un modo paralelo  
y azul  
el mediodía,  
mar sin nada público,  
mar  
macho,  
mar antiacadémico,  
mar lejos del café de los homosexuales,

mar simple como aplicar nafta al árbol genealógico,  
mar simple como la preparación fresca de las olas,  
tú que tienes los ojos helados,  
tú que no debes venir jamás a la ciudad.

## Ballenas

Algún día  
me haré vendedor viajero,  
hablaré de ciertas capillas,  
diré dos o tres cosas más,  
compraré un trompo,  
llevaré en el bolsillo una flor de cactus,  
gastaré medio sueldo en mariposas,  
diré que los sábados son niños tontos,  
llamaré a un amigo que sólo habla de ballenas,  
y estaré feliz  
de hablar con él toda una tarde,  
y estaré aún más feliz  
si hablamos del mar,  
y llegaremos a estar en completo acuerdo,  
y aún será mejor  
si vamos a la orilla misma del mar,  
a eso que llaman espuma,  
espuma,  
palabra o número,  
qué me importa, qué nos importa,  
biología,



sí,  
claro,  
biología marina  
que resulta ser blanca,  
y es entonces la misma espuma,  
la que llaman espuma, la que llamamos espuma,  
y terminamos por repetir  
mar,  
mar,  
oh mar,  
y estamos en perfecto acuerdo,  
pero nada se dice,  
ni siquiera que las ballenas  
tienen mucho que ver en todo esto.

## El Mal Zoólogo

Un pájaro fue visto por un hombre,  
una ballena fue llevada a un museo de historia  
natural,  
un perro fue visto por un hombre,  
un caballo no soportó el jugo de naranja,  
un águila fue internada en un laboratorio,  
una rata blanca fue puesta en una colección,  
un golpe eléctrico fue medido intensamente  
por los saltitos de un sapo,  
una cabra fue desnudada.  
Y el hombre se acordó de los animales.  
Y el hombre inventó la zoología.

Se puso un traje blanco,  
se puso anteojos,  
bajó al subterráneo.  
Puso la rata en una caja  
(para estudiarla),  
sacó del espacio al pájaro  
(para estudiarlo),  
puso cadena al perro

(para estudiarlo),  
cortó las alas del águila  
(para estudiarla),  
quiso poner la ballena en un acuario  
(con el fin de estudio),  
aplicó el golpe eléctrico al sapo  
(para estudiarlo),  
quitó el aire a una pareja de palomas,  
y no tuvo tiempo para la cabra desnuda,  
y se fue a dormir sin saber nada.

## El papel de los perros en nuestro tiempo

Es oblicua la vida de los perros,  
es un relámpago el trayecto de los perros,  
es un zigzag  
la idea que el hombre tiene de los perros,  
es un zigzag  
seguramente  
por ser un modo nuevo de cortar camino,  
por ir siempre de lado  
con una lengua de perro saludando al tiempo.

Por eso se buscó la palabra perro.  
Por eso se dijo ladrar  
y se desconoció este nuevo lenguaje de bambú,  
estas orejas rectas  
que sólo pertenecen al mundo de los perros,  
estas colas que apuntan infinitamente,  
este sueño oblicuo de los perros,  
este esqueleto blanco,  
esta unidad celeste de las patas,  
estas carreras tan oblicuas de los perros,  
este olor a goma de los más pequeños perros  
asustados,

estas alianzas directas entre perros  
y perras  
(que molestan al hombre),  
este ir y venir de lado  
(que llena de rabia al hombre),  
estos orines con sonido  
que hacen perder la cabeza  
a los que desconocen el papel de los perros  
en nuestro tiempo.

## El Gordo

Ese gordo bien gordo es el que pega carteles,  
ese gordo tiene la cara bien gorda,  
ese gordo mira las casas como si mirara piernas  
de cerdo,  
ese gordo tiene un contacto no muy limpio  
con las ventanas,  
ese gordo tiene mucho de diablo,  
ese gordo sabe todas las historias que se tejen  
más allá de los ojos de las llaves,  
ese gordo tiene un gran ojo de buey,  
y ha puesto en arriendo un departamento  
con un solo baño vertical como una aguja,  
con una sola ventana absolutamente céntrica,  
con un ascensor equilibrista,  
con un mayordomo como una puerta secreta,  
y todo con ojos,  
ese gordo que lo ve todo, que sabe de ti,  
dónde vives, cómo comes,  
de qué modo te acuestas,  
ese gordo  
que sabe de memoria

el sistema de las cinturas bajas  
y conoce la ninguna geometría del asunto sexual,  
ese gordo,  
ése es un tahir de guante blanco,  
ése es un gordo de tercera clase,  
ah, pero puede invitarte,  
a nada,  
puede darte una tarjeta con volumen,  
será un acta o un afiche,  
él no da otra cosa,  
ya lo hizo conmigo,  
pero yo le dije que las tarjetas han de ser pegadas,  
y quiso que fuera con él en las noches  
buscando muros, pero no,  
yo me quedé con el problema de Marte.  
(Hace días que quiero hablar  
de todo esto con un joven soviético).  
Yo me puse a pelear  
con nuestro amigo el gordo,  
(el más gordo de los gordos que conozco)  
yo me puse a pelear a causa de Saturno,  
yo le dije que sería curioso lavarse los dientes  
con agua de Venus,  
yo le dije que por algo la noche era la noche,  
y él  
me preguntó con furia si yo sabía más de ese algo.  
Yo le dije que no sabía.  
Yo sólo le grité  
¡Cosmos!  
¡Cosmos!

El buscó una salida:  
por una calle.  
Por dos calles.  
Por tres calles.  
El no me dijo nada de su problema de familia  
ni me contó sus penurias glandulares.  
El se puso más gordo que en un principio  
y ni siquiera me dijo hasta luego  
y se fue de iglesia en iglesia  
pegando carteles.  
Ese gordo bien gordo de cara imprevista,  
ese gordo con voz de pito de circo,  
ese gordo propagandista,  
ese gordo lleno de gordo,  
ese gordo lleno de todo lo gordo,  
ese gordo con manos de elástico,  
ese gordo con ojos,  
con ojos,  
con todo de diablo.



## II



## Sábado

Vengo aquí, amor, con las alas de un pollo.  
Míralas.  
Ah tanta grasa.  
Amor, este pollo es viejo.  
No me dieron lo que yo pedí.  
Las más jóvenes alas de un pollo.  
Las mismas alas de la otra vez.  
Cuando los diarios de la tarde  
anunciaban la primera ruta del cosmos.  
Hoy, amor, vengo aquí con este pollo viejo.  
Esta ave de piel de álamo  
con estas dos alas que más parecen hojas secas.  
Hoy, amor, entre tanta grasa,  
cuando los periódicos anuncian el cáncer del Papa.

## Los Ojos

Los ojos te brillan pero has de morir.  
No importa, mujer flor,  
cosmonauta ama de mi casa.  
Los ojos te brillan cuando tu boca mía,  
tu boca escarlata  
y libre  
como el corazón de las gallinas,  
se mete entre la belladona y los imbéciles.

Los ojos te brillan y has de morir  
un día, aunque no importa,  
no importa.  
Te amo.  
Yo te amo.  
Yo te amo.

## Desnuda

Para qué tanta poesía.  
Para qué.  
Para qué la luna celeste.  
Para qué tanta noche.  
Para qué tantas estrellas.  
Para qué.

Tú desnuda.  
Desnuda desde el primer pelo del pubis  
hasta tu pie de miliciana.  
Tú desnuda dando vueltas, dando vueltas,  
águila,  
águila de Orozco,  
tú desnuda, jaspe loco,  
tú no eres nada de todo esto.  
Para qué.  
Nunca.  
Y eres mucho más.  
Desnuda.  
Desnuda.  
Viva.



### III





## **Cada mañana**

Cada mañana  
la tierra se saca un zapato  
y empieza a martillar sobre sí misma.

## Física

La física no es una paloma.  
La física no es un violín.  
(Aunque haya físicos que toquen el violín).  
La física no es tanto un problema de sales.  
La física no es una polea.  
No es azufre. No es temperatura.  
No se es físico con sólo tener un laboratorio.  
La física no son dos fósforos unidos por el fuego.  
Ni el mismo fuego.

Hiroshima.  
Hiroshima.  
Hiroshima.  
Hiroshima.  
Hiroshima.  
¡Hiroshima!

## Asesinato de Medgar Evers

Con bala de fusil  
abrieron el corazón de un líder negro en Mississippi.  
Con bala de fusil  
asesinaron en Mississippi a Medgar Evers.  
Con golpes de agua lanzaron a tierra mujeres negras.  
Cayó el cartero negro.  
Cayó el mecánico negro.  
Hubo sangre en Mississippi.  
Sangre roja como mi sangre.  
(Sangre como es la sangre del hombre).  
Hubo sangre en Alabama.  
Con bala blanca de fusil  
mataron a Medgar Evers en Mississippi.

## Saigón

En Saigón,  
a la hora del crepúsculo,  
las llamas de gasolina consumen los cuerpos  
de los monjes budistas.  
Las llamas se levantan sobre las cabezas.  
Los lienzos amarillos han muerto quedamos  
sobre las rutas.  
En las bandejas budistas  
regresan los monjes  
muertos  
a sus pagodas.  
El budismo se recoge y como una lágrima de oro  
se hace vientre.  
Buda en Saigón ha vuelto a ser una flor de loto.

## Bombas

En el bar de Birmingham una bomba.  
En el parque de Birmingham una bomba.  
En la calle de Birmingham  
una bomba  
una bomba.  
En la escuela de Birmingham una bomba.  
En el café de Birmingham una bomba.  
En el cine de Birmingham una bomba.  
En el bus de Birmingham una bomba.  
En el estadio de Birmingham una bomba.  
En la piscina de Birmingham una bomba.  
En el ring de Birmingham una bomba.  
En el hospital de Birmingham una bomba.  
En la iglesia de Birmingham una bomba.  
En la noche de Birmingham una bomba.  
En Alabama bombas.  
En Alabama  
Birmingham.  
Y un negro muerto.  
Y un negro muerto.  
Y un negro muerto.

Y un negro muerto.  
Y un negro muerto.  
Un negro.  
Un negro.  
Un negro.  
Un negro.  
¡Un negro!

## Carta para Estambul

Estambul,  
sobre tus higueras  
los cohetes apuntan contra la paz.  
Las balas que el enemigo del hombre  
ha puesto en los turbantes  
de tu pueblo turco.  
Estambul,  
tus estrellas se retiraron del firmamento.  
Estambul, el aire del día  
no se ha llevado ni un solo grano de polvo.  
Tus puertas están cerradas.  
El agua salió de los ríos.  
Estambul, no estás hoy en Estambul.  
Tu poeta Nazim Hikmet,  
tu cartero alegre,  
no está más en el mundo.  
Tú no estás, Estambul, hoy en el mundo.  
Hoy nadie viene a traer las cartas.  
Esta noche nadie ha de cantar  
ahí afuera.  
Está solo el Mar Negro.

## Lumumba

Los pájaros africanos lloran en las noches.  
No está Lumumba.  
El negro que les hablaba de un aire más limpio  
y les pedía que volaran.

\*

Lumumba, en las noches  
tu pueblo se desliza como canoa negra.  
Se agudizan lanzas sobre los ríos.  
Nadie duerme.



## Camilo Cienfuegos

Un día Camilo Cienfuegos  
se hundió para siempre en el mar.

Un día  
el pueblo de Cuba  
juntó todas las rosas  
y las hundió en el mismo mar.

\*

Hay días  
en que todo el pueblo es una flor.  
¡Una flor para Camilo!

\*

Los pájaros llevan el nombre de las nubes.  
Las escuelas llevan el nombre de Camilo.

La caña lleva el nombre del azúcar.  
El mar lleva el nombre de Camilo.

Los niños llevan flores.

\*

Era un lagarto la barba de Camilo.

Caía

como

agua. Era raíz. Era la Revolución. ¡Era Cuba!

\*

¿Quién podrá olvidar tu sombrero, Camilo?

## **Paz**

Lenin ya tiene su paloma.  
Fidel ya tiene su paloma.

Dos palomas blancas.

## Julián Grimau al amanecer

Al amanecer  
Al amanecer como una golondrina  
Al amanecer nublado sobre Madrid  
Al amanecer a través de los muros  
Al amanecer a través de las rejas  
Al amanecer con grillos  
Al amanecer sobre el plano de la ciudad  
Al amanecer sin el canto del gallo  
Al amanecer sin una guitarra  
Al amanecer con las manos presas  
Al amanecer

Y poner la vista sobre las paredes de la celda  
y tener la mente clara como una golondrina  
Al amanecer en Carabanchel

Caminar  
Caminar lentamente hacia el patio de la prisión  
Caminar  
en Carabanchel  
sobre un barrio obrero de Madrid.

Caminar  
tú Julián Grimau  
Caminar  
Ir al encuentro de los fusiles  
con la mirada tan clara y tan alta  
como la de la golondrina que nace  
Y gritar  
    viva el comunismo  
con los ojos puestos en España  
En sus campesinos  
sus obreros  
sus campos  
sus naranjas  
su sol  
su luz  
sus niños  
sus asnos  
sus olivos  
En la liberación

Sentir  
de pie en España  
Sentir  
y unas balas que se vienen encima  
y Grimau  
asesinado Grimau  
Julián Grimau entrando como una golondrina  
    hacia el amanecer

Y Julián en Madrid  
en Cataluña  
en Roma en Londres en París en Praga  
en Varsovia en Bucarest en Moscú en México  
en Santiago  
en Caracas en La Habana

Grimau Grimau en toda la tierra

Al amanecer  
como una golondrina que no muere  
y que  
blanca  
ha de volar libre un día sobre las calles de Madrid  
al amanecer

## Libertad para Siqueiros

¿Qué haces ahí Siqueiros?  
¿Por qué no te dejan libre?  
¿Qué has hecho tú para estar ahí?  
¿Por qué Siqueiros?  
¿Qué has hecho tú para que te den cárcel?  
Tal vez pintar.  
Pintar México.

¿Qué has disuelto tú?  
Tú que al color le diste vida.  
Tú que te llenaste los ojos de ocre.  
Tú que dijiste al blanco: sé paloma.  
Tú que pusiste el rojo sobre la bandera  
de la revolución.  
Tú que diste el negro al sombrero.  
Tú que hiciste el metal de nuevo.  
Tú que echaste a volar el águila de plata.  
Tú que mezclaste vino y guitarra.  
Tú que plantaste un cactus en medio del camino.  
Tú que pasaste el amarillo sobre la cabra.  
Tú que besaste la boca de la estrella.

Tú que llenaste la noche de caras,  
caras de labios anchos,  
caras negras,  
caras de cobre,  
caras de aceite,  
caras mirando al cielo,  
caras metidas en la tierra,  
caras cortadas,  
caras bajo el agua,  
caras con ojos locos,  
caras luminiscentes,  
caras color de pan,  
caras pobres, caras tristes,  
caras con furia, caras con guerra,  
caras  
    que  
        caen,  
caras a punto de salir volando,  
caras que llenaste de ocre,  
como tus ojos,  
tú que fuiste haciendo tu México,  
tú que hiciste el mundo de un solo golpe de color.

¿Por qué entonces?  
¿Por qué te dan cárcel?  
¿Por qué Siqueiros?  
Tal vez pintar.  
Crear en México.



## A Marcos Ana

La tierra  
no será más un patio.  
La tierra es un naranjo.  
Yo pongo una paloma.  
Tú pones lo que quieras.

¡Vamos a llenar estrellas  
el corazón del hombre!

## Retrato de Paul Eluard hecho por Picasso

Picasso hizo a Paul Eluard de rosas,  
puso palomas en sus ojos,  
partió su rostro,  
Paul  
en líneas,  
lo hizo de piedra cortada con diamante,  
Eluard,  
Picasso hizo a Paul Eluard de plumas y ágatas,  
vidrio,  
vidrio transparente  
cortado por la mano de Picasso  
que terminó en la rosa de Eluard.  
Picasso hizo a Eluard de un solo golpe  
y lo dejó tan azul  
como una naranja,  
con los ojos azules como el pan.  
Picasso hizo a Eluard de nubes.  
Picasso se llevó las manos a la boca.  
Eluard caminó.  
Eluard reía.

## Ya viene Maiakovski

Mi sputnik para Maiakovski.  
La luna para Maiakovski.  
Este cielo maiakovskiano.  
La noche  
    hecha  
        papel picado.  
Las estrellas unas lilas.  
Lila Brick la torre de mando.  
El Cáucaso el despegue.  
Los burócratas los antomaiakovskianos.  
Los estetas la planicie.  
Los estilistas a media voz.  
Los críticos el jeroglífico.  
Los gramáticos el bar lleno de humo.  
Los fabricantes de versos los ojos blancos.  
Los cantantes el corazón.  
Los honorables el lugar ciático.  
Las honorables a medio cuerpo.  
Las públicas a mediodía.  
Las Christine Keeler al ministerio.  
Los secretarios al teléfono.

Los gobernantes a rendir cuentas.  
Los jugadores a los dados.  
Los juglares la vida.  
Los domésticos la infancia.  
Los chicos la provincia.  
Los líricos glúglú.  
Los sensitivos el último lugar del mundo.  
El adolescente al psiquiatra.  
El médico al cementerio.  
El monje al infierno.  
Palomita al campanario.  
Maiakovski al cielo.  
Maiakovski al cielo de Maiakovski.  
Maiakovski sobre un caballo blanco.  
Maiakovski sobre mi sputnik.  
Maiakovski  
    una nube  
        en pantalones.  
Maiakovski la revolución.  
Maiakovski moscovita  
saltando entre cada santo. Maiakovski  
a puerta cerrada con Dios.  
Dios creó el mundo a través de tus ojos,  
Vladimir.  
Toma mi sputnik, Nube.  
A cada santo una vela.  
A cada Dios un sputnik.  
Lila Brick está conmigo.  
Yo la amo. Tú la amabas.  
Tú y yo la amamos.

Maiakovski, vuelve a la tierra.  
La noche cae. La mañana se abre  
como se abre una muchacha.  
Como  
una  
naranja. Como una granada.  
¡Ven Maiakovski!  
La guerra ha de morir un día dentro de una  
caja de música.  
Toma mi sputnik.  
Ven así,  
con tu camisa color lúcuma de oro,  
ven así, pato salvaje  
del  
espacio,  
ven,  
leñador alto hijo del relámpago,  
ven, saca un tren de tu chaqueta,  
ven,  
ca  
ta  
ra  
ta,  
ven, planeta de pelo corto,  
¡ven Maiakovski!  
¡Ven en mi sputnik!  
Se abre el cielo como se abre una muchacha.  
Aterriza.  
¡Habla!



## IV





## Diario

El mundo anda lleno de guerrillas.

## **Pedro**

Paso del más acá al más allá.  
(El cielo es una estación).

Paso del más allá al más acá.  
(Como Pedro por su celeste casa).

A mí me da Pedro las llaves  
y las granadas.

## **Pintura o el Terrorista**

Voy a pintar un cuadro,  
he de tomar un tren corriendo,  
voy a quebrar las puertas de todos los anexos,  
las puertas de todos los ministerios,  
las puertas de todos los hospitales,  
las puertas de todas las casas de astrología,  
las puertas de todos los conventos.  
Voy a salir en auxilio del joven contra las sillas,  
contra la adquisición de relojes,  
contra las gomas intrusas,  
contra el fin de mes.

He de comer aceitunas de puro gusto y rabia,  
he de triturar cebollas,

(me acordaré de tus ojos)  
he de mascar el hueso,  
he de lanzar violentamente una naranja  
contra un vidrio,  
diez naranjas contra una puerta,  
cien naranjas contra una mujer oficinista,  
mil naranjas contra un cable de agencia,  
diez mil naranjas contra una universidad pontificia,  
cien mil naranjas contra una consulta privada,  
una naranja bien gorda  
contra un yanqui bien malo.

Haré una bomba.

He de llegar al centro,  
he de situarme en el caso de un ajedrecista,  
y he de estallar  
¡como una gran naranja!

## Mueran las Camisas Blancas

Yo no quiero más camisas blancas.  
Yo no quiero camisas como pajarracos  
con olor a mar.  
Yo no quiero nada de almidón,  
ningún cuello  
duro  
como alas de pavo de carey,  
ningún botón en forma de perla,  
yo no quiero,  
yo me pongo camisas rojas,  
negras,  
escarlatas,  
color naranjo,  
azul chino,  
gris helicóptero,  
camisas celestes,  
mangas sueltas como balas,  
yo me pongo una camisa de cuero verde,  
yo a veces no me pongo camisa.

Ah pero yo no quiero más camisas blancas.

Que se vayan al diablo,  
con corbata y todo  
con ministro y todo  
con fraile y todo  
que se vayan al diablo,  
con funcionario y todo  
con director y todo  
con industrial y todo  
con gerente y todo  
con recepción y todo  
con cóctel y todo  
que se vayan al diablo,  
con todo y todo  
y todo  
¡y todo!

## Casamiento

Acólitos verdes y un cardenal rojo,  
en esta misa mía completa de vino, botellas,  
filas de botellas,  
botellas que han de ser altas, con círculo de seno,  
o con figura de niña de tres caras,  
botellas,  
cuerpos absolutos, alcohol y parroquia,  
en esta misa mía,  
ah tanta paloma, en esta completa fila de vino,  
abrid, dejadme besar esta columna,  
quiero iniciar un juego de cartas,  
ah tanto azar,  
voy a romper la monotonía del rosario,  
venid,  
ah tanto guante con sabor a mal pájaro.  
Yo no pido.  
Dejadme besar sólo una mejilla de yeso.  
Ah tanta virgen sin mover siquiera un pie,  
en esta oscura misa,  
en este casamiento mío que se salva por tanta  
paloma  
y tanto vino.

## Aristocracia

Gallinero azul,  
peluquería,  
bonos,  
textiles,  
industrias,  
cines,  
rodillas desnudas  
y gerencias,  
escalinata ministerial,  
collares y cuellos,  
copas,  
cartas  
y carpas,  
noches,  
y calles y calles,  
y camas,  
y cuartos,  
y linternas de aceite,  
pelo chato  
como copa  
de abeto,



modo enano,  
onanismo.

Familias,  
gallinero azul,  
jaculatorias,  
jurisprudencia,  
vuelo  
sobre Miami  
a ojo de gaviota,  
circuito  
sobre la Tour Eiffel  
a vuelo  
de amor libre,  
nórdicamente,  
junto a lo más cruzado  
de un traje  
a listas  
de mujer.

Familias,  
gallinero azul,  
eternidad  
(lejos de polvo y masas)  
a cambio de un par  
de misas,  
sin peligro,  
estable,  
y días para otros días,  
y tierras,

remolinos,  
y piscinas privadas,  
y punta y banca,  
remolinos,  
banco,  
fin.

## Escala de valores

La lluvia al cielo.  
Las nubes a seguir marcando el paso como tortugas.  
Los ascensores al fin del mundo.  
Las nubes  
    en verano como lobitas.  
Los malos poetas a limpiar caballerizas.  
El servicio militar para el aprendiz de guardalíneas.  
¡A levantar banderitas muchachos!  
La varita mágica para el demócratacristiano.  
El sol de agosto  
    otra vez  
para los abuelos.  
El cartógrafo a establecer los límites del zoológico.  
El navegante a la piscina.  
El libro malo a la biblioteca.  
El hombre pálido a la biblioteca.  
El presidente y “el mundo es así”.  
El sol de agosto  
    otra vez  
entre los senos de my dear lady.

(Yo voy a hacer que el agrimensur se ponga a medir  
calles  
mangas  
oficios  
chequeras  
oro  
dólares  
medallas  
acciones  
antigüedades  
botamangas  
cofres  
cartas:  
sobre la mesa).

El sol de agosto  
otra vez  
en la elección de reina.  
La universidad para el desarrollo lineal del lenguaje.  
El cementerio para estudiar bioquímica  
debajo de un cerezo.  
La noche para esperar el paso de un aviso luminoso.  
El café para hablar:  
se va y se meten monedas y se toca un botón  
y se oye un disco.  
El ministro de educación da bofetadas.  
Viet Nam del Sur es una fogata.  
La burguesía aplaude a Brecht.  
Gogol va a venir a Chile  
especialmente invitado por el Club de Golf.  
Los trenes para jugar a los bandidos.

La nueva izquierda democrática para revolver  
el naipe  
debajo de la mesa.  
El centro para seguir marcando el paso  
como las nubes.  
Agustinas para el trayecto del mamut.  
Las tortuguitas a la salida del Do Brasil.  
El Zanjón de la Aguada para que con el agua  
hasta el cuello  
te lleve el diablo.  
El sol de agosto  
otra vez.

## El Mundo al Revés

Una cajita de música  
Un paraguas bajo techo  
Un avión en la cocina  
Un policía sin pito  
Un bastón sin un viejo  
Una prostituta entre eunucos  
Un buey malo  
Un futbolista sin pelota  
Un mariscal sin guerra  
Un pez en la calle  
Un muerto de pie  
Una perdiz bajo el agua  
Un congrio en el campo  
Una rueda estática  
Un gerente sin teléfono  
Una noche sin luna  
Un ministro sin secretaria  
Un naturista en La Bahía  
Un radical sin almuerzo  
Un circo sin su payaso  
Un malabarista sin circo  
Una pulga en un vaso

Una pelirroja sin Profumo  
Un nudista de frac  
Un yoga yanqui  
Una monja en bikini  
Un dentista sin muelas  
Un psiquiatra sin locos  
Un canario afónico  
Un amigdalítico  
Un abogado mudo  
Un legislador deportista  
Un lingüista sin voz  
Una virgen de buen cuerpo  
Un yanqui pacífico  
Un gusano sin Miami  
Un poeta millonario  
Un español franquista  
Una estrella en el sombrero  
Una flor en el calzón  
Un cosmonauta en un submarino  
Un agricultor en una oficina  
Un abstemio con olor a pisco  
Un diplomático sin cóctel  
Un hígado solo  
Un hueso sin perro  
Un perro sin perra  
Un marqués sin título  
Un gorro de piel sin nieve  
Un conservador sin Zapallar  
Un beso sin boca  
Un Alessandri cesante  
Una revolución de bolsillo.

## De la Vida

El cielo se fue del cielo.  
La tierra es la única que sigue en la tierra.  
El cosmos no tiene nada que ver con el cielo.  
Los perros se mueren de hambre.  
El aviador no tiene espacio.  
Yo tuve una vez un amigo mueblista:  
“Mientras exista el hombre existirá la silla”.  
Desde hace años el mundo se da vueltas  
entre las cuatro operaciones.  
Los médicos ganan dinero.  
Los caballos también.  
Ya nadie quiere a los gatos.  
El pobre sigue pobre.  
El burgués sigue burgués.  
El derecho cambia como el clima.  
La ley se prepara como quien prepara un trago.  
La constitución es la vaca de tres patas.  
El cosmonauta transforma el cielo.  
El guerrillero transforma la tierra.  
La lluvia aún cae de las nubes.  
El beso existe.



El concilio se apura.  
El tren se va.  
La manzana no tiene nada que ver con Adán.  
La serpiente no tiene nada que ver con Eva.

## Gato encerrado

Se incendió la iglesia de Santo Domingo:  
el campanario como un alambre eléctrico.  
Como un budista. Como nafta.  
¡Incendio!  
El órgano se quedó seco.  
Un tiburón se tragó al hombre rana  
frente a Coquimbo.  
Mucho yanqui en Santiago.  
Algunas monjas se quitan el hábito.  
(Son siempre monjas).  
La policía política puso a Marcos Ana en la frontera.  
El precio de la carne anda por las nubes.  
La censura cinematográfica  
es una película  
muda.  
No hay papas.  
Estamos en época de misiones.  
(Extrañas misiones).  
Tito es recibido por el canciller con una sonrisa.  
Se forma un gabinete “técnico administrativo”.  
Un ciclista cae de su bicicleta y se mata.

Mucho yanqui en Santiago.  
El Hotel Crillon está lleno.  
El Carrera está lleno:  
anda por aquí la OEA.  
Epoca de misiones.  
(Extrañas misiones).  
Lipschütz habla en la universidad.  
Chile y Argentina se pelean por la cola.  
Tembló el domingo.  
Tres mil pesos vale una cinta de máquina  
de escribir.  
Ayer pillé un incendio en la cocina:  
no se puede vivir sobre una lavandería.  
¿Habrá elecciones?  
Mucho yanqui en Santiago.  
La empresa privada:  
subió el pan.  
Subió el aceite.  
Subió la bencina.  
Subieron los fósforos.  
Subieron los arriendos.  
Subió el teléfono.  
(Yo no tengo teléfono).  
Los militares juegan al escondite.  
Esta primavera es una barra de hielo.  
Los aviones observan.  
La flota va de Arica a Punta Arenas.  
Es época de misiones.  
(Muy extrañas misiones).

## Radiotelefonía

CB la radio  
CB la raíz de la radio  
CB como un tiuque el micrófono  
CB de acero  
CB la manera de volar  
CB muy bien lo que se dice  
CB muy bien lo que no se dice  
CB negro cuando se dice blanco  
CB blanco cuando se habla del negro  
CB generalmente negro  
CB más allá del sonido  
CB y se oye  
CB la alianza  
CB lejos del progreso  
CB el gato y sus cuatro patas  
CB la mano del imperialismo  
CB pero más se ve el dólar  
CB pero más se ve la cadena del Ruca Rico  
CB el aviso y el aviso  
CB la espina y no se ve la rosa  
CB todo negro

CB todo lechuza  
CB todo túnel  
CB 66 el cura diablo  
CB 70 la mentirita  
CB 76 la gran mentira  
CB siempre lo que no dejan ver  
CB la mala cinta  
CB de pronto amarillo  
CB pardo  
CB el miedo  
CB el micrófono como la última carta  
CB el juego  
CB pero más se oye el ruido del metal  
CB pero más se siente la asfixia  
CB también el megaciclo  
CB el matapueblo  
CB el agujón  
CB el matapiojo vestido de frac  
CB pero más se siente el peso del dorado whisky  
CB la bolsa bolsa  
CB el Club de la Unión  
CB el frente matacrático  
CB pero más se ve la estatua de la libertad  
CB el libre twist  
CB infinitamente rock  
CB cintura y cadera  
CB Ortúzar el moralista  
CB ficha y billete  
CB Julio el demócrata

CB la evolución pacífica  
CB siempre lentamente  
CB la propiedad como función propia  
CB el contrabando  
CB pero poco se ve el carbón  
CB pero poco se ve el cobre  
Ah pero sí se oye  
democracia  
    democracia  
        democracia  
CB miseria  
CB a Sor Etelvina vender santos y velas  
CB al ministro de economía en su week-end  
allá en Portillo  
CB el trapo negro que extienden desde el micrófono  
a tus ojos  
para que no veas Cuba  
CB el sable argentino  
CB la espada ecuatoriana  
CB Venezuela y sus guerrillas  
CB el día  
Sí  
CB a pesar de todo  
CB

## Bueyes

Por toda ventana mira un buey.  
La ciudad entera es un ojo de buey.  
Los edificios son bueyes.  
Los ascensores son bueyes.  
Las escaleras son bueyes solos.  
Los bueyes chicos  
van a vivir a los departamentos de los bueyes grandes.  
Las calles son bueyes.  
Pasan bueyes en avión  
Hay bueyes locos.  
(El buey bueno está en el campo).  
Los bueyes pescan.  
Los bueyes cazan.  
Vi un buey con corbata.  
Puro buey.  
Vi un buey de pierna arriba.  
Un buey me habló en inglés.  
A cada buey otro buey.  
Dime con qué buey andas.  
Hay bueyes amarillos.  
Hay bueyes de ojos azules.

Hay bueyes de nariz roja.  
Y te diré qué buey eres.  
Las vacas pasan: los bueyes mueven la cola.  
La diplomacia es un ojo de buey.  
Los bueyes firman cheques.  
Los bueyes van a la playa  
Los bueyes beben trago corto y trago largo.  
Los bueyes dan el dinero del culto.  
Los bueyes levantan la pata.  
Los bueyes libres.  
Los desnudos bueyes libres.  
Los bueyes duermen a pierna suelta.  
Los bueyes, la pura seda,  
los bueyes blancos.  
Los bueyes de la colonia.  
Amén.  
Qué cara de buey la de Santiago.  
Qué cara de buey.  
Buey puro.



## **Aceite**

¡Sabedlo girasol!

¡Sabedlo olivo!

¡No hay aceite en el almacén!

## Poema Democrático

Oh,  
este es el poema del oh,  
este es el poema de lo más blanco,  
este es el poema de lo que no se sabe,  
no se dirá,  
no se dirá nunca.  
Este es el poema, no lo digan,  
de la noche  
oscura,  
este es el poema de la voz de pito,  
este es el poema más tonto de todos los poemas,  
no es un poema obvio,  
ningún perdón,  
este es un poema muy serio,  
perdón pide el que tiene cara de pato,  
oh,  
este es el poema del oh,  
este es el poema donde yo digo  
que los gringos deben irse a freir papas,  
el que no se ríe con este poema  
debe comprarse un ataúd,

este es el poema del ataúd,  
este es el poema de la radio a pila,  
esta es la pila de todos los poemas,  
este es el poema más técnico que se conoce,  
este poema es para que lo aprendan de memoria,  
oh,  
este es el oh,  
este es el poema del oh,  
este es el poema del dolor de muelas,  
este es el poema de la urticaria,  
este es el poema del oh y de la pulga,  
este es el poema de la hoja de parra,  
este es el poema del ataque de ciática,  
es el poema más snob,  
es el poema más cosquilloso,  
es el poema más puro,  
esto sí que es democracia,  
este es el poema de lo que iba a decir,  
este es el poema especial para los afónicos,  
qué poema,  
qué arte ni que tren eléctrico,  
ya niño,  
apréndase este poema,  
este es el poema de la mujer con cintura de oso,  
este es el poema más oso  
que se conoce,  
este es el poema más desnudo,  
oh,  
vengan a hablar conmigo,  
yo les presto mi voz,

venid  
y vamos todos,  
(¡qué poema!)  
la noche es para el oh,  
oh  
que poema tan serio,  
oh que poema tan ridículo,  
oh que poema tan insolente,  
oh que poema tan antipático,  
oh que poema tan innovador,  
oh que pureza técnica,  
oh que nueva estética,  
oh que poema tan oh,  
ay,  
ay este poema tan sordo y tan mudo,  
ay este poema tan loco.  
Me voy.  
Este poema es un clavo.  
Pero es el más auténtico de todos los poemas.  
Este es el poema que no termina nunca.  
Chao.

## El Tele

Al telefunken,  
al tele tele,  
al telefiesta,  
al telebridge.

Al pokertele  
o al telegrama,  
al fonotele  
o al fonograma.

Al grama grama,  
al lotegrama.  
Al pokergrama,  
al funkengrama.

Al té canasta  
o al teleté.  
Al funkenté  
o a la canasta del solograma.

Al solograma  
o al solitario.

Al soliloquio  
del solo té.

Del té tan solo,  
del solofiesta.  
Al solo solo  
o al solobridge.

Al teletoca  
después de fiesta.  
Al telewhisky  
de night en night.

Al teletodo  
de night en night.  
Al telenight  
de tele en tele.

De noche  
en noche,  
al tele  
tele.

De noche  
en well,  
well well  
to night.

## Una Corona para Gran Bretaña

Murió Ward.

¿Ah pero saben ustedes quién es Ward?

Ward, parecido a madera, Wood,

ah pero qué madera.

Ward ahora muerto.

Murió Ward.

(Mataron a Ward).

Cuando Lord John se fue del brazo de Christine.

Cuando Lord Charles se fue del brazo de Christine.

Cuando Lord Winston deseó el brazo blanco  
de Christine.

Cuando Lord Lord cayó al agua completamente  
desnudo.

Cuando Christine abrió desnuda

los ojos de Profumo.

Y el Ministerio de Guerra tembló.

Y MacMillan se puso blanco como un ágata.

Y la Cámara de los Lores se quedó en silencio.

Y la Cámara de los Comunes perdió el sentido  
común.

Y Scotland Yard, ah Scotland,

ah Sherlock Holmes,  
ah Sherlock Holmes,  
Christine te llama para fumar contigo  
la pipa de la paz  
Christine  
se acuesta desnuda  
detrás de tu lupa.

La ardilla.  
La alta ardilla.  
La alta ardilla pelirroja.  
Por ella ha muerto Ward.  
Por ella el Príncipe Felipe está nervioso.  
Por ella la Reina Isabel dice de qué vale ser reina.  
Christine,  
Christine coca,  
Christine pipa,  
Christine aguja,  
Christine libra,  
Christine Keeler la pelirroja cabra horizontal,  
la que metió entre sus nalgas un imperio  
y lo sacudió y lo sacudió  
hasta dejarlo caer  
después  
como  
un  
oso  
ciego.  
Por ella murió el osteópata:  
el hombrecito de los huesos.  
Christine ha de poner ahora



una  
  flor  
    desnuda  
sobre tu tumba,  
Ward.

## Music

Todo el mundo para el rock.  
Todo el mundo para el twist.  
No puede haber ritmo sin tiempo de rock.  
No puede haber ritmo sin pie de twist.  
Y todo el tiempo rock.  
Y tiempo twist.  
Y la cadera lejos de la cadera.  
Y limbo rock.  
Y limbo twist.  
Y roll y roll.  
En todo el mundo el rock,  
el rock lento  
y el rock  
rock.  
En todo el mundo tiempo twist,  
y twist  
y twist.  
Bolero twist.  
Bolero rock.  
Y en rock el Alemán.  
Y en twist el Japonés.

Y en limbo el Italiano.  
Y en rock y twist y limbo el Español.  
Entonces New York feliz.  
Alianza para New York.  
Y todo York en rock.  
En bossa nova, York.  
En negro, York.  
Rock spiritual,  
rock bongó.

Entonces New York contento.  
Entonces Empire States cortado al rape  
y mascando chicle por Quinta Avenida  
bailando twist,  
bailando rock.

Todo el mundo democracy rock.  
Todo el mundo liberty twist.



**V**



## A Zanzíbar

A Zanzíbar quisiera ir yo  
A tocar su luna como un antílope.  
A Zanzíbar, quisiera yo,  
ojo de coco, zanzibareña, tambor,  
cuerno y cacho,  
tambor,  
copra feliz.

A Zanzíbar quisiera ir yo.  
A tu flecha y tu pomada.  
A Zanzíbar, libre bellota,  
a Zanzíbar, isla de hueso,  
A Zanzíbar, quisiera,  
sal y mica.

Zanzibareña, a poner mis manos entre tus senos  
quisiera ir yo. A Zanzíbar,  
negra,  
a Zanzíbar, isla que giras  
                                  como un satélite  
sobre el Trópico de Capricornio.

A Zanzíbar, clavo de olor.  
Zanzibareña, negra mía,  
a Zanzíbar africana y guerrillera quisiera ir yo.

## Poema de amor a Panamá

Sobre este golfo te espero.  
Sobre esta isla de Coiba te espero.  
Sobre esta península Valiente te espero.  
Sobre esta laguna Chiriquí.  
Sobre este golfo de los Mosquitos te espero.  
Sobre estas islas Mulatas te espero.  
Sobre este archipiélago de las Perlas te espero.  
Frente a la isla del Rey.  
Sobre esta zona, a lo largo del canal  
que parte mi alma, te espero.  
Ven a Balboa. Ven a Puerto Bello.

Oíd.

De Panamá nos llaman.  
Panamá nos espera.

Vamos a darle duro al tambor.  
Vamos con vasijas de arcilla a rescatar el canal  
gota por gota.  
Vamos, ya vamos, chica, carabina con agua,



cuente lo que cueste, vamos,  
contra whisky y marea.  
Espéranos en Tocumen, o a la entrada del istmo  
en Puerto Bello.

Panamá, panameña, a rescatar tu canal  
gota por gota,  
vamos.

¡Oh América!

Panamá del Mar. ¡Espéranos!

## El Son de la Revolución

Este es el son,  
son.  
Este es el son de los feos,  
son.  
Este es el son de los gordos,  
son.  
Este es el son de los largos,  
son.  
Este es el son de los chicos,  
son,  
son chico.  
Este es el son de los barbudos,  
son.  
Este es el son habanero,  
son.  
Este es el son plateado,  
son.  
Este es el son tiburoncito,  
son.  
Este es el son cosquilloso,  
son.

Este es el son de los niños,  
son.  
Este es el son de la noche,  
son.  
Este es el son alegre,  
son.  
Este es el son de la caña,  
dulce.  
Este es el son del machete,  
son.  
Este es el son de la luna,  
amor.  
Este es el son del amor,  
son.  
Este es el son de la sierra,  
son.  
Este es el son de los serios,  
silencio.  
Este es el son de la risa,  
son-risa.  
Este es el son son.  
Este es el son de las lindas.  
Este es el son de las feas.  
Este es el son de las gordas.  
Este es el son de las flacas.  
Este es el son despierto.  
Este es el son tengo sueño.  
Este es el son del carnaval,  
son.

Este es el son de la fiesta,  
son.  
Este es el son y no otro,  
son.  
Este es el son tropical,  
son.  
Este es el son del calor,  
son.  
Este es el son de los bigotudos.  
Este es el son de los sin un pelo.  
Este es el son de las viejitas.  
Este es el son de las más nuevas.  
Este es el son de las piernas blancas.  
Este es el son de los ojos negros.  
Este es el son tuyo,  
tu son.  
Este es el son mío,  
mi son.  
A quien no le guste este son  
que me lo diga,  
son.  
Este es el son socialista.  
Este es el son de la libertad.  
Revolu-son.  
Revolu-son.  
Son  
de la Revolución.

## La Ruta

Adelante, como bayonetas,  
entre piernas de soldados, y botas,  
con una cruz al fondo, y una espada atravesando  
un muslo,  
y diez mujeres boca arriba, y niños verdes, y jeeps,  
y un automóvil rojo  
roto como una pulga,  
adelante, entre sangre y morse, a través de banderas  
y sillas de montar, con olor a televisión  
y lenguado,  
junto a cascos, y ácido nítrico corriente  
como el agua,  
adelante, lleváis hojas de oro del Imperio de  
Moctezuma  
y té de cielo, adelante,  
entre Occidente y guerra inútil de Corea.

He aquí el paso de Uspallata, la plaza de Rancagua,  
O'Higgins, los Carrera, Manuel Rodríguez,  
las guerrillas,  
los acólitos de Marcó, los bandos del Rey,

la corona de Fernando, entre las cartas de Valdivia,  
con Colón y la isla Juana,  
Cubanacán,  
al paso de la matemática, con Camilo Cienfuegos,  
y azúcar,  
entre estrellas y Colo Colo, y Galvarino,  
y Tenochtitlán,  
y Jacobo Arbenz, y Atahualpa, entre Fidel  
y Lumumba,  
entre Tamayo y Nicolás, y Orozco y Castellanos,  
y Drummond y Portinari,  
y Siqueiros y Rivera, y Asturias y Portocarrero,  
y Joaquín Pasos,  
entre Zanzíbar y Vallejo, en las uvas y el viento,  
adelante, todos a partir de medio a medio la noche  
y los nísperos,  
adelante, antes que pase este día y nos caigamos,  
entre Fellini y las cartas póstumas de Franco,

a otro siglo.

Adelante, adelante, nietos  
del Gran Padre Nuestro del Sol,  
con cincuenta cabezas de petróleo y cincuenta  
cabezas de cobre,  
adelante panameños,  
en vuestros pies el suelo de la Gran Colombia,  
adelante guaraníes, chibchas,  
incas, atacameños,  
arucanos,  
onas,

aztecas, adelante, entre la noche triste  
e Isabel la Católica,  
adelante, tambores,  
ya cortan el cosmos los sputniks,  
ya Argelia se ha lanzado, adelante,  
entre el mar de Europa, entre los musulmanes  
y el rock japonés,  
entre las Filipinas y el barrio de Manhattan,  
con el Caregie Hall y los twisters,  
y la civilización del rascacielo y los psiquiatras,  
y Dallas, y el Gum.

Adelante, desde el Sur,  
adelante, internacionalistas,  
puente de Bolívar, istmo de 1810, carta de 1917,  
aún entre banderas amarillas, y cactus,  
y latín que se cortó como un reloj,  
con jerigonza, con punto cruz y el sistema  
de la libre concurrencia,  
con Adam Smith, the economist,  
y un museo de cerca, y un inquisidor de punto fijo,  
entre las noches de luz de Cabiria y la ternura  
de Chaplin,  
y las fresas salvajes, pase usted Bergman,  
taxi, taxi,  
la NU, Abrahm Lincoln sentado, el largo sueño  
de los Kennedy,  
Anita y la Dolce Vita, donde está Juana de Arco,  
De Gaulle, el átomo,  
Hamburgo celeste, el Nuevo Testamento,

el ferrocarril del año 10, y la situación de los judíos.

Mientras los vietnamitas.  
Mientras los argelinos.  
Mientras los zanzibareños.  
Mientras los coreanos.  
Mientras los congoleños.  
Mientras los venezolanos.  
Mientras los cubanos.

¡Adelante!

¡Adelante, adelante, adelante!  
¡Ahora América. Ahora india, ahora blanca,  
ahora negra. Ahora América!  
¡Adelante, adelante, adelante!



**VI**

101

691



## Los Pájaros

¡Los pájaros no saben otra cosa que ser pájaros!

\*

Nadie sabe aún lo que quieren decir los pájaros.

Yo no lo sé.

El día que lo sepa saldré a decirlo al mundo.

\*

No me quiten los pájaros.

No me quiten los pájaros.

No me quiten los pájaros.

No me quiten los pájaros.

## Infantería

¡Chile. Saltan las matracas.  
Arauco toma pulso de águila.  
Sale del sueño la araucaria.  
El copihue se levanta y se vuelve infantería.  
Es la hora!

## **Golondrina**

Golondrina. Yo te hice con mis manos.  
Por eso existes.  
Y vuelas.

\*

Poned hoy una golondrina  
en cada límite de Chile.

¡Mañana volamos con país y todo!

## **El Árbol del Espacio**

He de tallar un cohete en la raíz del algarrobo.  
Así el espacio tendrá su aroma de árbol.

## Tierra

A mí me gusta un mundo claro donde los molinos  
tienen forma de molino  
y los hombres numeran el tabaco  
y los cohetes no destruyen las frutas  
y las mujeres aman y no aman  
y en la noche un cosmonauta sube a su nave  
y el espacio queda chico  
y la guerra es un baúl  
y tú eres mía  
y te pongo entre el verano y las uvas  
y te amo  
este es el mundo donde te amo  
y tú me amas como si yo fuera un limón  
y el amanecer  
es la tierra que vuelve

## Chile

Chile tiene pelo de cobre y pies de petróleo.  
Chile es un águila de alambre  
que vuela de la cordillera al océano.  
Chile es un cohete, un ají tendido,  
una ballena dormida.  
Chile es el aceite de América.  
Chile es una uva  
    rodando  
        hacia el fin del mundo.  
Todo hombre de Chile  
lleva en su bolsillo un terremoto.  
Chile tiene la nariz de azufre.  
Chile es un álamo,  
es un atún,  
es un tren nocturno,  
es un pitazo,  
es un río,  
y pasamos entre aroma y aroma.  
Chile es un puma que viene de la nieve.  
Chile es un pantalón del cosmos.  
Chile es una nube crecida.



Chile es una cabra llena de leche,  
y sus ojos negros.  
Chile,  
    ultrasonido.  
Chile es una aguja en el sur del continente.  
Chile, y un rayo que se extiende.

## Nace el Otoño

Nace el otoño de una manera roja.  
Este otoño con olor a rifle.  
Este otoño que no le teme a la lluvia ni al granizo.

Nace y nace el otoño de una manera roja.  
¡Como nace la revolución!

## Cargamento

Un telescopio,  
una rueda de jeep,  
una rueda de tren,  
estas manzana,  
estos pájaros,  
siete espigas,  
este ají,  
un poncho,  
este diente de leche,  
esta tabla de multiplicar,  
esta armónica,  
esta máquina de escribir,  
esta naranja,  
un diccionario español-portugués portugués-español,  
una guitarra eléctrica,  
un pito,  
un pelo de la barba de Mahoma,  
un amuleto watussi,  
una flecha,  
una estrella roja,  
un 26 de Julio,

los cuentos de Gorki,  
los números de Einstein,  
todo el teatro de Brecht,  
un pez de acuario,  
una camisa de cuerto,  
los poemas escénicos de Alberti,  
el canto de Federico,  
la receta del caldillo de congrio,  
las memorias de Ila Ehrenburg,  
dos alcachofas,  
un calzón,  
un banjo electrónico,  
una bomba de mano,  
un triciclo,  
un cuadro de Picasso,  
lo que dijo Lenin,  
un tablero de ajedrez,  
una esponja,  
algunas hojas de boldo,  
un perro,  
una pelota de fútbol,  
una radio portátil,  
un fusil,  
un blue de Langston Hugues,  
la piel de un conejo,  
Martín Fierro,  
los cuadernos de Mariátegui,  
la ruta de Paul Rivet,  
el canto del dios de la lluvia,  
el canto de la diosa de la tierra,

una rosa,  
una corneta,  
un sismógrafo,  
una grabadora,  
un pan de azúcar,  
leche,  
lo que dice Fidel,  
La Araucana,  
un bullicio de Cayocupil,  
la hechicería de Fitón,  
Lincoya el zorro,  
Ongolmo el sputnik,  
el son entero de Guillén,  
una mano de petróleo, una mano de cobre,  
un cohete que se abre como una nuez:  
con Chaplin y una manzana.  
Con Fitón y una corneta.  
Con ají.  
(Volando libre en el cosmos).

## Olores

El olor de la tina.  
El olor del papel secante.  
El olor de las castañas confitadas.  
El olor de las linotipias.  
El olor de la cola.  
El olor de las ardillas.  
El olor del zoológico.  
El olor de las barracas.  
El olor cómico del ají.  
El olor de las guerrilleras.  
El olor del barniz.  
El olor de la gasfitería.  
El olor mecánico.  
El olor de la tierra húmeda.  
El olor del aroma.

Ah qué olores tan veloces  
como el avestruz.

Ah como el olor lento  
de los tanques.

Ah si tú tuvieras en tus senos  
el olor áspero de mi canto,  
mi color limón,  
y la mariposa del amanecer.

Ah cuando la tierra se llene de pájaros  
y el olor espiga lo tomen los hombres.

Ah entonces  
qué olor absoluto el de la vida!

## Todas las Mañanas

Todas las mañanas sale el sol.  
Todas las mañanas voy a ver la cara del sol.  
Ah sol.  
Todas las mañanas hay niños en las plazas.  
Todas las mañanas nace alguien.  
Todas las mañanas muere alguien.  
Todas las mañanas hay que ir a buscar pan.  
Todas las mañanas no son iguales.  
Hay días con mañanas como tardes.  
Hay días en que las mañanas son como las noches.  
Hay noches blancas como gaviotas.  
Todas las mañanas el mundo se levanta.  
El mundo eres tú,  
soy yo,  
es él,  
es él,  
es él,  
y así hasta dar con el mundo.  
Todas las mañanas el mundo.  
Me gusta.  
Todas las mañanas el mundo.



Todos los autos salen todas las mañanas.  
Todas las mañanas se combate.  
Todas las mañanas sirven para iniciar una nueva  
vida.  
Todas las mañanas son como el sol.  
Mañanas.  
Ah sol.  
Todas las mañanas están con nosotros.  
Todas las mañanas son de quien las trabaja.  
Todas las mañanas el mundo despierta.  
Todas las mañanas sale el sol  
y yo salgo a mirar su cara.  
Todas las mañanas hay que mirar un pájaro.  
Todas las mañanas Cuba corre.  
Todas las mañanas Picasso descubre un color.  
Todas las mañanas Pedro de Valdivia quiere huir  
del cerro.  
Todas las mañanas todas las mujeres.  
Todas las mañanas un cosmonauta y su traje  
de plata.  
Todas las mañanas todas las guerrillas.  
Todo el sol todas las mañanas.  
Todas las mañanas.  
Oh América.  
Todas las mañanas los edificios se mueven.  
Todas las mañanas yo bajo del séptimo piso.  
Todas las mañanas el cielo.  
Todas las mañanas las estrellas bajan conmigo.  
(Yo le saco a la noche sus estrellas).

Todas las mañanas todo el mundo.  
Todas las mañanas Argelia.  
Oh Argelia.  
Todas las mañanas los autos largos.  
Todas las mañanas la libre empresa.  
Todas las mañanas los demócratas.  
Todas las mañanas Cristo como un boy scout.  
Todas las mañanas las leyes.  
Todas las mañanas corbatas.  
Todas las mañanas los burgueses bajan a la ciudad.  
Todas las mañanas los relojes.  
Todos los pobres del mundo todas las mañanas  
ven pasar la cara del sol.  
Todos los pueblos del mundo todas las mañanas  
ven pasar la cara del sol.  
Ah sol.  
Todas las mañanas te vemos pasar.

## Mi Epoca

Vivo en la época de los viajes al espacio.  
Vivo en el día de Valentina.  
Vivo en la época de la siembra.  
Viven las estrellas  
Vivo en la tierra.

Se casan Valentina y Nicolayev.  
Y el amor tiene forma de aluminio.  
Y el amor tiene espacio.  
Vivo en la época del amor en la tierra y el espacio.  
Vivo en la época del hombre.

El amor tiene cuerpo de martillo.  
La madera está desnuda.  
Vivo en la época de las mesas.  
Vivo feliz en la época verde del olivo.

Vivo en los años de la carpintería.  
Vivo en los años de la astronáutica.  
Vivo en la época de los telescopios.  
Vivo con los ojos en la luna.  
Vivo con una estrella y un perro.  
Vivo para que vivan las manos.

Vivo con una carreta y un cohete.  
Los relámpagos abren el cielo.  
Vivo en la época del aire libre.  
Vivo como un rayo.

La libertad es como un árbol:  
vivo para que se levante junto al hombre.  
Vivo en la época del socialismo.  
Vivo por la alegría y por la vida.  
Vivo enamorado.

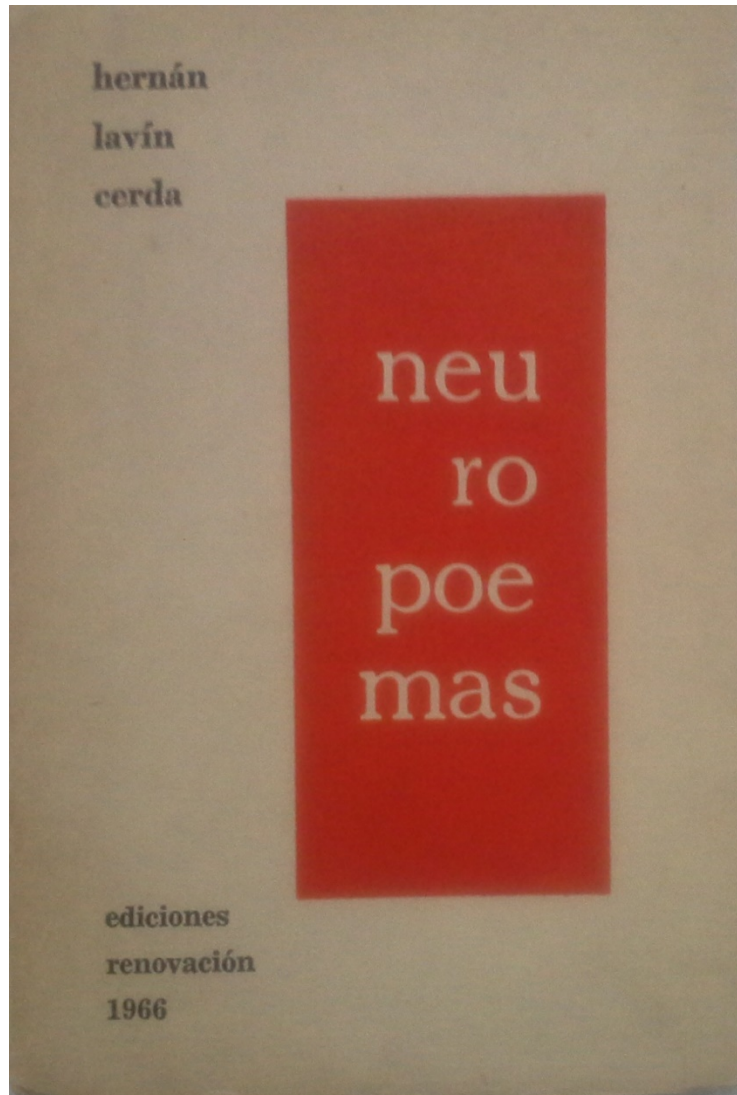
## **Final**

Ah si vosotros.  
Ah si vosotros.  
Ah si vosotros.



**Neuropoemas**

Renovación, 1966.



### **Carta abierta a Hernán Lavín Cerda**

Tú quieres inaugurar un nuevo lenguaje, buscas tu lenguaje, y encuentras el que es de hoy día; eres, pues, un poeta absolutamente contemporáneo, que puede hablar, con alegría a veces, y con dolor, con esperanza y escepticismo –puede más en ti la esperanza, sin embargo– del presente de la casa en el cosmos, de nuestro mundo conflictivo y amenazado.

Si me desconciertan tus poemas, es porque debo acostumbrarme primero a tu propia agitación creadora, que te absorbe y casi no te deja tiempo para pensar en lo que has hecho o en lo que haces, porque debes preocuparte de lo que sucede en este mismo minuto. Nada te es ajeno en ese impulso de testimoniar las preocupaciones del mundo de hoy, los acontecimientos que conmueven al hombre que tú quieres representar con tu palabra poética. Releyendo tu libro **Nuestro mundo** me dejé ganar por esa agitación y vi más claros esos años que allí cuentas –1962-1964–, pero también el pasado, cuando dices que “la física no es una paloma”, sino “Hiroshima, Hiroshima, ¡Hiroshima!”, y nuestra irrenunciable y dramática actualidad, sustentada en tan vertiginosas experiencias, como la muerte de Lumumba, la desaparición de Camilo Cienfuegos, el asesinato de Grimau, la prisión de Siqueiros. Sí, “el mundo anda lleno de guerrillas”, y tú te has dispuesto a ser su cronista avizor y apasionado. Y tu pasión es contagiosa, porque logras sacudir la pasividad de tu lector o de tu crítico virtual, y lo instalas en el centro de los sucesos que a ti te han conmovido. Ese se llama también eficacia poética, y acaso la has aprendido de algunas sabias lecciones que, como creador genuino, nunca desatiendes. Es probable que Jacques Prévert, Nicanor Parra y Ernesto Cardenal figuren entre tus maestros, y creo que ninguno de ellos renegaría del discípulo leal que has resultado ser, porque las voces mayores que ellos hacen oír no ocultan la tuya, denunciadora y ferviente.

“Cambiar, cambiar el mundo” es también para ti el imperativo de la poesía.

**Pedro Lastra**



## ANALISIS

Deja que las moscas sigan explicando el mundo  
a su manera. Al fin y al cabo las cosas se ordenan,  
se buscan,  
se agrupan, y hasta se explican solas.  
La luz anda a la siga de su interruptor. Los buses  
van a dar a la calle, porque ése es su mundo.  
Los astrónomos son buscados, más exactamente  
son perseguidos por las estrellas.  
Tau Ceti volvió loco a un amigo, por eso mismo.  
Reconozco que a pesar de todo muchos se quedan  
en el pellejo,  
o a lo sumo en un par de fórmulas.  
Es frito perderle de vista a la luz.  
El asunto se complica.  
Saturno es lo mismo que subir a Machu Picchu.  
“Lo que no ha existido existirá”. (1)  
Por eso deja que las moscas  
digan lo que quieran.  
Ayer supe que un átomo había preguntado por mí.

Menos mal que el tiempo dejó de pertenecerle a  
las relojerías.

Y ya no se habla del espacio en relación exclusiva  
con la Tierra. (Este lugar le corresponde a  
Copérnico).

El amor se puede hacer también  
a orillas de un río de níquel, o a los pies de un  
cohete.

(1) J. B. S. Haldane

## ALQUIMIA

Evoluciona el mundo tanto como el reumatismo y  
otras especies.

La taquicardia es pan de todos los días. Conviven  
neurosis de angustia con neurosis obsesiva.

Mientras tanto, los parapsicólogos consiguen  
anotar puntos a su favor (o a favor nuestro).

Los climas ceden, el promedio de vida se alarga,  
de la física se pasa a la física nuclear, y de ahí  
a la astrofísica. De la botánica a la astrobotánica.  
Aparecen los primeros exobiólogos.

Se va cambiando con cierta rapidez la constitución  
de las cosas.

A veces la energía se viste de hombre. Y aparece  
también,

por cualquier lado, el disfraz humano.

Un simple impermeable es parte vegetal.

Tanto como el sonido que es parte de la luz.

Todo se utiliza. A través de una manzana  
corriente, además

de toparnos, como es natural, con la física,  
podemos reconstruir la biografía de Isaac Newton.  
Todo es útil.

Quiero repetirlo una vez más. Es un deber nuestro  
tomarle a la rueda –antecedente directo del  
movimiento de la Tierra–  
las fotografías necesarias.

No olvide nadie que cuando la Tierra a causa de  
la rueda,  
empezó a rotar, ahí estuvo lista la alquimia  
para echarle los dados encima.

Lo que vino más tarde es pura consecuencia.

## 1966 AÑOS DESPUÉS DE CRISTO

Antes que Colón descubriera América, mucho  
antes,  
los incas del Alto Perú grababan día a día  
el calendario de Venus sobre la Puerta del Sol.  
Y en la pista de aterrizaje de Nazca  
salían y llegaban platillos voladores  
con tripulantes de otro mundo.

Antes, mucho antes,  
Cristo huía no se sabe por qué  
y se refugiaba entre los esenios, en las cercanías  
del lago  
Tiberíades, y allí permanecía oculto casi por  
veinte años.  
Entretanto sus hermanos lo buscaban con ansiedad  
a bordo de platillos voladores  
por toda la Tierra:  
desde los desiertos egipcios a la pampa del sur de  
América,

desde la Atlántida al Cuzco, desde Jerusalén  
a Sodoma y Gomorra.

Volaban y volaban cigarros celestes  
y platillos voladores que asustaban a hombres y  
animales.

Nuestra Tierra en aquel tiempo era visitada por  
naves  
y seres que creíamos divinos, y que al regresar  
ahora  
después de miles de años, nos asustan  
tanto o más que en el primer día.

## FE

Si los dioses se quedaran en silencio,  
tú no tendrías a quien recurrir. Tú has creído  
siempre en ellos,  
especialmente en lo que piensan, en lo que dicen.  
Tú crees en ellos con absoluta tranquilidad, como  
crees en la luz de mercurio,  
en la luz de los automóviles  
y la Luna,  
en la luminosidad de los platillos voladores,  
y en la luz plástica que cae de los techos  
de las casas comerciales.

## EZEQUIEL

Sobre algún disco volador  
debe andar Ezequiel y su gente, mientras Dios,  
incrédulo  
y cada vez más terrestre, y más incrédulo,  
bosteza esta noche  
sobre uno de los vagones de un tren  
que corre hacia el infinito.

POEMA DE AMOR  
DESPUES DE LA TEORIA DE LA  
RELATIVIDAD

El amor se traslada  
como las estaciones del tiempo.  
En el espacio todo cambia: no hay medidas,  
y los planetas van de un lado a otro  
y cambian de carácter.  
Las estrellas miran hacia abajo, hacia arriba,  
hacia atrás, hacia los costados.  
Nada se puede medir. Sólo son exactas la velocidad  
de la luz  
y de la lluvia  
Yo toco un rostro y empiezan a correr las  
estaciones,  
y mi país se inunda.  
Einstein nos hace reír de felicidad  
la vida es lo que es porque algo de amor  
o lo que sea  
encontramos hasta en los tarros de basura.  
Y pensar que sólo conocemos  
y mal  
nada más que un lado de la cara de Luna.



POEMA PARA QUE LOS ANGELES  
LE PONGAN TITULO

¿Cómo serán las piernas de las mujeres de los  
ángeles?

Lo que no acepto son las piernas demasiado  
religiosas.

Si tú tuvieras piernas con olor a sacristía...

Me gustan tus piernas  
porque no tienen nada que ver con lo celeste.

Me gustan porque es como bajar  
en una confortable cosmonave al infierno,  
y sin gran esfuerzo sacar con las manos el  
almíbar lentamente,

Me gustan tus piernas porque aunque demasiado  
blancas

para este mundo, es como ir a la otra vida y volver  
de un solo viaje.

Pero más me gustan cuando desordenen  
hasta el alma de las cosas, y no las veo por  
ninguna parte.

Pero cuando más y más me gustan, cuando como  
dicen  
los siúticos: –no quepo en mí de gozo–, es  
justamente  
cuando un joven sonrosado, con el estómago  
lleno y con dos alas,  
se me aparece de repente y me dice:  
–A su mujer la vieron muy entusiasmada  
con un amigo suyo, hace un rato, en las puertas  
del cielo.

## EN EL DILUVIO

Tú fuiste la primera  
en huir, en abandonar el Arca en el Diluvio.  
Te vi aparecer en tierra firme, húmeda hasta el  
alma,  
te vi aparecer, atrás, atrás, detrás del aire,  
junto a pájaros silvestres  
y corderos  
sumisamente acostumbrados a ser ángeles.  
La sombra de Noé quedó flotando lejos, atrás,  
atrás,  
detrás del agua.

## NOCHE DE AMOR

Llegó con el calzón en la mano y me pidió que le  
rascara la cintura.  
En seguida me hizo soltarle el sostén.  
Me preguntó dónde quedaba el alma.

## LUZ DE MERCURIO

Esta noche las luces que hay a la entrada de los  
circos  
se parecen a la luz de los focos del taxi  
–un extraño modelo 1950–  
sobre el que yo viajo para verte.

Esta noche, nuestra noche, está hecha de  
automóviles  
de arriendo que se encienden y se apagan  
como semáforos en cualquier calle  
(por donde ya han pasado las 24 horas del día).

Caminamos sobre el pasto iluminado  
por avisos comerciales: farmacias, importadoras  
de automóviles,  
ferreterías, y una fuente de soda que perseguimos  
y no vemos por ninguna parte.

Está fría la noche y tú tiembles  
como si estuvieras hecha de luz de mercurio.

Sólo la luz de la luna está inmóvil  
y parece sin vida. Y tú empiezas a parecerte a  
las luces blancas  
que hay a la entrada de los circos, y la luz  
de los focos de los taxis  
se va pareciendo cada vez más a nosotros.

Yo termino subiéndome a uno de ellos, y tú  
desapareces  
detrás de una puerta angosta, rumbo al tercer  
piso de una casa  
vieja y húmeda que jamás tendrá que ver con la  
luz.

## HAN CAMBIADO LOS TIEMPOS

Quién sabe si el mejor remedio sería escribir un  
largo poema de amor, de amor romántico,  
como los que se escribían antes.  
Un poema tranquilo, sin preocuparnos del tiempo  
ni del bus  
que pasó a tranco de burro y no se dignó abrir  
las puertas.  
Un poema con espacio vital para una sola rosa,  
grácil, leve,  
con sauces de fondo, y estrellas, como es lógico,  
a orillas de un río.  
Pero en la noche me puse a pensar en tus piernas  
y me fue imposible escribir un largo poema de  
amor,  
como los que se escribían antes.  
Además, creo haber visto la sombra de Einstein  
paseándose por la terraza.

POEMA DE AMOR  
QUE DATA DE TRES MIL MILLONES  
DE AÑOS

Hace tres mil millones de años, cuando el  
hidrógeno  
abandonó la Tierra en dirección al espacio  
interplanetario,  
tus ojos empezaron a tomar la forma de un  
satélite natural,  
y el color increíble que tienen hoy día.

## ARTE NEUROTICA

Abra usted hoy cualquier cartera de cualquier  
mujer,  
y verá en el fondo, en medio del desorden,  
un frasco con píldoras para los nervios:  
neurotrasentina, librium, melval, etc., etc.

Es así, son estos años, neurótica mía.  
Pero el tiempo pasa, el pelo crece...

Tú sabes que yo –en el fondo– dentro de mi  
viejo portadocumentos,  
en medio del desorden, también, no llevo más que  
palabras  
que producen en el que las toma un efecto muy  
parecido  
al de la neurotrasentina, al del librium, al del  
melval, etc., etc.



## OTRO TIPO DE NEUROSIS

Conozco una vieja señora, a la cual le gusta tanto  
la cama,  
que hace cuarenta años que está acostada,  
a partir de la noche de bodas.

## FORMULA

La que quiere celeste  
que se acueste.

## EPITAFIO SOBRE EPITAFIO

Si no hago una locura diaria  
me vuelvo loco –dijo una vez Huidobro. Y sin  
embargo  
yo ahora no soy capaz de abrir su tumba,  
ni siquiera para ver en el fondo  
el mar.

VICENTE HUIDROBRO, UNA TARDE,  
EN EL REGISTRO DE PROPIEDAD  
INTELECTUAL

–¿Qué hace ese señor parado ahí con ese avión  
en las manos?  
–No sé, señor Director. Pero hace unos minutos  
me dijo,  
entre otras cosas, que él aún conservaba el teléfono  
de Hitler,  
y que había sido él y no otro quien le dio la idea  
y el diseño  
a Alejandro Eiffel, para construir su torre.  
Me dijo también algo sobre la Luna, pero la verdad  
es que no me acuerdo. Lo que sí me insistió fue  
que no quería  
oír hablar a nadie, y que por favor no lo  
tramitáramos.  
Según dice, viene nada más que a registrar unas  
palabras  
que él llama **otra forma de dar los buenos días**.  
Esas palabras son: “Aquí yace Vicente, antipoeta  
y mago”.

## PARAPSICOLOGIA

Hace tanto tiempo que no te veo, ¿qué será de ti  
esta noche?  
Cruzo la puerta que separa la puerta del  
departamento  
de la puerta del ascensor, llamo, el ascensor sube,  
5º, 6º, 7º, se detiene, suavemente se abre la puerta  
hacia un costado, y apareces tú, nítida aún,  
fotogénica,  
semivestida como un ángel.

## PSICOQUENESIA

El arte de sentirme celularmente tranquilo  
o esa sensación de bienestar  
que experimento cuando estamos juntos.

## JUEGO DE NAIPES

En cada una de las cartas  
que se tiran sobre la mesa  
está tu rostro  
hecho al azar.

## DESCRIPCION DE UN TAXI DE OTRO SIGLO

Me levanto las solapas de la chaqueta, como hace tres meses.  
Hace frío (reconozco el frío: es el mismo de octubre de 1965),  
y me subo a un coche tirado por caballos, un taxi de otro siglo,  
una **victoria** pequeña, de dos puertas, con antiguos vidrios  
biselados (cristales de otra época), y el cochero cubierto con un grueso poncho de lana negra,  
y un sombrero negro de ancha ala redonda. Viajo en este taxi de otro siglo  
a un ritmo de otro siglo.  
Hasta los niños de hoy, últimos 34 años del siglo XX,  
siglo de la parapsicología, la astronáutica, los barbitúricos, etcétera, caminan más rápido.

Y no es cosa que el caballo esté cansado  
o que el cochero está cansado.  
Lo que pasa es que coche, cochero y caballo  
son de otro siglo, pertenecen al mundo de la  
rueda, precursor  
de los viajes espaciales, mundo que aprende a  
caminar hoy  
a partir de la velocidad de la luz, y que sin duda  
vive a más de 300 mil kilómetros por segundo.

## LA CARRETA

La carreta no tendrá nunca la velocidad del  
cohete.  
Pero sí el principio de la rueda.

NICANOR PARRA NOS HABLA DE  
MOSCU

Colorina, de ojos verdes, tártara, Ajmadulina  
detrás de la nieve  
como una sombra, colorina, de ojos  
verdes, tártara.

¿Quién anda a estar horas por la Plaza Roja?  
Moscú pasa de noche como una sombra por  
delante de la nieve.  
A estar horas de la noche, ¿quién? Tal vez la luna  
por la Plaza Roja.

Ajmadulina es bella.  
¿Qué le pasa Nicanor que está triste?

Los buses son los únicos antipoetas, ¿verdad?

Parra estuvo en la Villa de Peredelkino  
y fue a ver dos veces la tumba de Pasternak.  
Ehremburg (París, ¿por qué siempre París?,  
Modigliani –el gran **Modi**–, el Café

Rivera, en fin),  
Zvetáeva, **conato de celos**,  
la Plaza Roja, el Mausoleo, Ajmátova, Lenin,  
Pushkin, **pie, piececito**, Maiakovski,  
**¿podrían ustedes tocar un nocturno en la flauta  
de las alcantarillas?**,  
Alexander Blok, **la noche, la calle, el farol, la  
farmacia...**  
**Aunque vivieras otro cuarto de siglo todo seguirá  
igual. No hay salida.**  
**Morirás, volverás a comenzar todo de nuevo,  
y todo se repetirá como antes. La noche,  
la calle, el farol...**

Nicanor nos lleva donde Vinokurov el ex soldado,  
pasamos a visitar a Vosnesenski el arquitecto,  
–¿qué hace usted compañero para no rimar?  
Evtushenko camina con nosotros,  
todos hemos hecho buenas migas, el Volga, ¿qué  
color tiene el Volga?

Colorina, de ojos verdes, tártara: el primer amor  
de Evtushenko. La nieve, la Plaza Roja, el  
Mausoleo,



colorina, de ojos verdes,  
tártara.

La luna pasa como una sombra sobre la nieve.

Los buses son los únicos antipoetas, ¿verdad?

Moscú,

la Plaza Roja,

el Mausoleo,

la nieve,

Ajmadulina.

## PRIMER PREMIO

Una mujer sumamente gorda, después de un  
estricto régimen  
y un tratamiento no menos estricto que consistía  
en masajes, aplicaciones eléctricas, baños,  
pudo pasar al fin por el ojo de pulga de una  
aguja.

Al otro lado la estaban esperando diversas  
autoridades:  
representantes del clero y del gobierno, regidores,  
periodistas, colegiales, en fin, y un trofeo  
muy extraño: algo así  
como un oxidado manubrio de bicicleta,  
que en caracteres casi ilegibles  
llevaba grabada la siguiente frase:  
**Primer premio al sacrificio, a la constancia  
por la conquista de la Felicidad. Marzo, 1966.**

## DIA LUNES

No cuesta tanto ganarse el cielo.  
Lo que cuesta es abrir los ojos un día lunes  
a las 6 de la mañana, levantarse  
y vérselas de pronto con la cuenta de la luz  
sobre el velador, la cuenta  
del gas (el arriendo alcanzaste a pagarlo ayer,  
menos mal), los gastos comunes,  
las tres o cuatro cuentas por las cuales hay que  
vivir generalmente  
toda una vida.

## ASI ESTA EL PAIS

Lo que pasa es que la banda está borracha, está  
borracha,  
y este país, Santiago, se va poniendo cada vez  
más puta,  
cada vez más cola, y hoy día hasta en los colegios  
de curas y liceos fiscales  
se enseña directa o indirectamente la profesión  
más loca  
del mundo, me refiero a la homosexualidad  
descriptiva  
en las clases de geografía humana.  
Esto sucede a expensas o con el tácito visto bueno  
de la **democracia** y la nouvelle vague del  
cristianismo.  
Así están las cosas, mi buen San Lucas, así están  
mientras Manuel Rodríguez el guerrillero se muere  
de un ataque cardíaco a causa de la pena  
que le da ver el tiempo irremisiblemente perdido,  
y aún más,

ver que en un dos por tres la Coca Cola del  
presente siglo  
se tragó de un sólo mordisco de botella  
a la Revolución de la Independencia.  
Entonces hay que echarle la culpa de todo a los  
ché  
o a los bolivianos, y más de algún periodista  
pelotudo  
se sube a la cresta del micrófono, se siente  
General de Estado Mayor,  
el muy imbécil, se suelta la corbata, el botón,  
y pide a USA armas para defender la soberanía,  
la patria,  
contra esos argentinos petulantes, y vamos  
echando a pelear  
pueblos mientras aquí adentro escasea la leche,  
no hay papas,  
pero hay que comprar portaaviones y si fuera  
posible  
cohetes teledirigidos.  
(En la noche hay un cóctel en la embajada  
americana).  
Así se va haciendo la historia y en un abrir y  
cerrar de ojos

Pelé se hace multimillonario a costa de un ilógico  
gol  
olímpico. Las muchachas se entregan por amor  
o para ganar experiencias, o por dar una vuelta  
en una noche de luna  
en un impala 66, y un niño triste como yo  
se llena el alma, su más allá, de nicotina,  
twist,  
y un niño de 21 años se desespera y quiere ir a  
París o donde sea  
a pincharse, a drogarse, los barcos de carga  
ya no admiten poetas, la sociedad, el bien común,  
los 4 jinetes del apocalipsis, esa película ya la  
vimos,  
cambien el disco, menos mal que Cristo  
está bien muerto, yo no quisiera estar en su  
pellejo,  
cuántos discípulos suyos se hicieron ricos robando  
y explotando a la salida de la misa de 12, cuántos  
cristos  
auténticos entierran diariamente en la fosa común  
del planeta Tierra  
y nadie se acuerda más de ellos ni por una flor  
ni por un nombre. Los viejos apresuran sus  
últimos orgasmos

con niñas de 15, con plata se compran huevos,  
puro Chile...  
Cuando salga el reajuste, que viene el lobo, que  
viene,  
présteme un escudo, “ganaremos buena plata”, se  
sueña,  
el agente 007 baja del avión, es un fantasma  
en traje de baño, pelean los hombres maduros y  
no van a pelear  
los cabros, Michéle, pasa Adán mitad Adán  
mitad Eva, pasa Eva mitad Eva  
mitad Adán, el crecimiento demográfico, amaos  
los unos a los otros, Dios quiera,  
y ella le pone el gorro a él, si te arrepientes te  
salvas,  
así es la vida dicen, dirán, hay que rascarse con  
sus propias uñas,  
no queda tiempo para el ángel, cualquier día de  
éstos  
te meten a la cárcel por nada, porque amaneció  
nublado,  
o por fidelista, o porque no les gustó tu cara con  
barba

o porque un gato negro se les atravesó en el  
camino  
y les sacó la lengua, en fin,  
la adivina me dice que vamos a tener un hijo,  
Dios te guarde,  
qué emputecido, nene, el aire  
que vas a tener que respirar, mal que nos pese.



## TIC TAC

Qué sacas tú si no tienes tiempo ni para  
levantarte  
la tapa de los sesos, qué sacamos nosotros  
si el tiempo está irremisiblemente de parte del  
reloj  
que no nos da tregua ni para levantarnos la tapa  
de los ojos.  
No hay tiempo ni para dormir ni para sacarnos  
los ojos, arrullarlos  
y hacerlos dormir en una cuna, ni menos para  
tomar el bus corriendo  
de vuelta al paraíso. Y aquéllos que pretendían  
no dejar para mañana lo que pueden hacer hoy,  
se ven con la soga al cuello, y el tic tac y el tic tac,  
que es el mejor veneno en estos días, un veneno  
nuclear  
a prueba de balas y antibióticos.  
No hay tiempo casi ni para creer en Dios.  
Cuando Ud. está recién tomándole el gusto al  
evangelio,

una bala democrática le cambia la página.  
Y en un libro más añejo que el hombre de las  
nieves, Ud. encuentra  
un increíble dato histórico acerca de alguna  
remolienda papal.  
Pero qué sacas tú si no tienes tiempo ni para  
despertar,  
y se te va la vida en un abrir y cerrar de ojos.  
Dices hoy, respiras un poco de aire, y cuando  
vas a brir la boca otra vez, ya es el día siguiente.  
Y ay de ti si te pones a mirarle la cara al reloj,  
y ay de ti si mister cronos te agarra para el  
tandeo.  
Desde ya te recomiendo la pieza 13, sin vistas  
de ningún tipo,  
sin una pizca de luz, y un conejo de algodón  
para que le hables suavemente al oído  
como si estuvieras delante de la maravillosa oveja  
de los huevos de oro.  
Y si Napoleón viene a tocarte la puerta, no le  
abras hasta que pase  
el invierno.

Me habría gustado poder seguir conversando con  
ustedes,  
pero en realidad no me queda tiempo ni para  
mantenerme en pie,  
ni para acostarme ni para sentarme, ni para ir  
al baño,  
ni para pasarte la mano por las piernas,  
ni para mojarme con agua bendita la punta de  
las orejas,  
ni para convencer a mis pulmones que no dejen  
nunca de respirar.  
Sin embargo debo estar listo para invadir Rusia.  
Es una orden de Napoleón, quien vino a tocarme  
la puerta.  
Y debo cumplirla a la hora en que la cara del  
reloj  
me haga la mueca convenida.

## SALMO

Si Dios fuera como los Beatles, yo creería en  
Dios,  
y Ringo el melenudo, San Peter, Petrus o San  
Pedro con olor a reservado,  
me abriría las puertas del cielo o senatum  
o infierno de los guitarristas eléctricos, y seríamos  
bautizados  
o mejor dicho rebautizados todos, ustedes y yo,  
más de acuerdo  
a los tiempos en que se debate nuestra época y  
las otras,  
la cuarta dimensión, este mundo y los otros, más  
contemporáneamente.

Si Dios fuera como yo, entonces sí que no habría  
remedio,  
y más de un hepático caballero de negocios  
sacaría toda su plata del país  
por temor al comunismo democrático y al  
democratacristiano comunista,

a pesar de Spellman y Cía., y a partir de Camilo  
Henríquez  
y Camilo Torres, pasando por San Lucas y por  
San Agustín,  
el que se enfermaba del páncreas cuando en su  
presencia  
alguno de nosotros se atrevía a levantar la voz:  
**propiedad privada.**

Ringo el británico tal vez no sepa nada de esto;  
él está muy bien  
haciendo su papel de niño de nuestro siglo y  
maestro de ceremonias  
del paraíso celestial.

Que la corona no pierda su oportunidad y edite  
este salmo,  
y que los honorarios sean lo suficientemente  
amplios  
como para que podamos pasar a servirnos  
infinitas tazas de café caliente  
a la vuelta de la esquina.

## A LOS QUE FABRICAN ARMAS

Todo fabricante de armas  
debe mandarse hacer una bomba a su medida  
y mantenerla siempre a la cabecera de la cama  
envuelta en papel celofán  
o en una funda tejida a mano:  
para los momentos en que remuerde la conciencia  
o cuando parece que ya todo está perdido.

## CUATRO VERSOS POR MAL CAMINO

De herencia nos dejaron bombas, bombas.  
Para no ser menos, nosotros dejaremos manchas  
de vino y cerveza, y quién sabe  
si también bombas, bombas.

## RIMA

Tiempo de mononucleosis, rinitis,  
arteroesclerosis, neurosis, artritis,  
uremia, leucemia, anemia, apatía,  
discopatía, adentopatía: cáncer.  
Tiempo de mil  
y una porquería.

## NEUROPOEMA

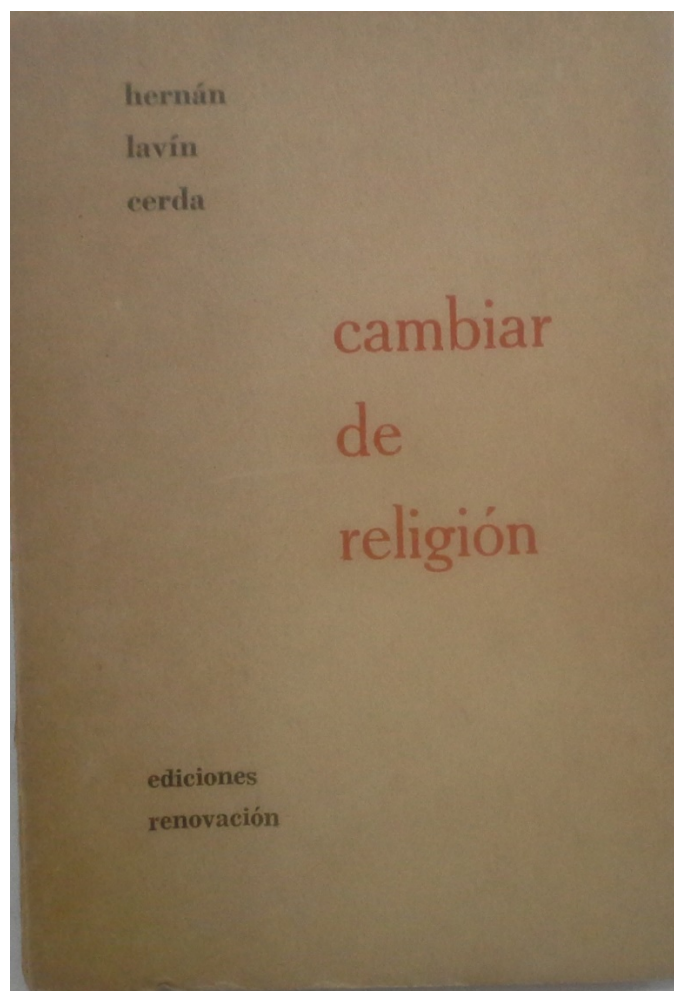
Sin duda el cielo también es un lugar para  
maniáticos.





**Cambiar de religión**

Renovación, 1967.



a iván en pañales

## CAMBIAR DE RELIGION

1

Uno llega al mundo entre un pañal y el infinito  
y la tierra se llena de arrugas de un minuto a otro.

2

Adán muerde la manzana con lucidez asombrosa  
y a Virna Lisi se le cae el sostén de vergüenza.

3

Oficio loco  
el de pretender que un hermoso rostro  
como el de un pájaro con todos los huesos en su sitio  
pueda volar en la pieza oscura  
de una máquina fotográfica  
cruel.

7

4

Lo inconsolable de los vestidos de papel  
es que pasarán al recuerdo  
en menos que canta un pájaro.  
Felizmente la mujer que los use  
quedará como un vaso por dentro:  
húmeda de experiencias.

5

La mujer dio una vuelta desnuda  
dentro de la greda.  
Apal sapalipir hapabipiapa upunapa tipinapajapa.

6

Empezar a decir que la sombra de la sombra,  
lo mismo que partir de una calle que se mira a sí  
misma,  
o subirse a una cruz para decir líbrame.

7

Creo que estamos a punto de aceptar  
que metan en nuestra casa la trama de un crimen  
aparentemente perfecto: contemplar el absurdo  
desde una ventana o un espejo de familia.

8

8

Yo te beso  
con la pasividad de un ministro de viviendas  
en el nombre del protocolo de la vida.

9

Noche a noche se graba una función de amor  
en una cinta magnética.

10

Hay gente que sufre, incluso  
por llevar una cruz en miniatura colgada al cuello.  
Pero estoy seguro que nadie sería capaz  
de derramar una lágrima  
por un avión detenido para siempre en el espacio.

11

La princesa está triste. ¿Qué tendrá la princesa?  
Unas ganas locas.

9

12

Una perra se utiliza incluso para eso.

13

Evtushenko recién descubrió a Kafka. Iba loco.  
“París Strip Tease”, querido Sartre.  
Voznesenski con su cara de oblea. Yo lo aplaudo.  
A Pasternak quisieron nombrarlo poeta oficial  
de la Revolución.  
Epoca de comisarios, Maiakovski, de pistoletazos  
en la sien.  
“Cuádreme los versos, rímelos, hágame un canto  
en veinte líneas”.  
¿Qué le parece a usted el realismo socialista?

14

Ver una guaga con dientes, señores, ¡qué grotesco!

15

Más de alguien me ha preguntado  
valiéndose de imágenes puramente poéticas,  
si yo creo en el suicidio.

10

Aprovecho la oportunidad para decirles  
en imágenes puramente humanas,  
que en la actualidad no queda tiempo  
para cambiar de religión.

16

Pedagogo mío en castellano,  
ayúdame a pulir los versos, líbrame  
de la locura de decir las cosas como son, llévame  
al siglo de las luces del lenguaje, hazme fino,  
*la estructura de la obra literaria*, protéjeme  
de todo mal, *depende de la paz del espíritu*, no me dejes  
caer en la tentación, *así sea*.

17

Y dijo Cristo en la cruz a sus ladrones:  
“Alléguese, alléguese,  
para que alcancen a salir en la medallita”.

11

## DIOS

Dios tiene mucho menos idea  
respecto de la poca idea que ustedes tienen del mundo,  
es decir de mí, dice El, y desde el dice El  
todo se complica, y lo que quién sabe  
pudo ser doblemente sencillo  
se complica el doble.

(Pero tus calzones son del color de las rosas,  
son con vuelos, y a medida que el strip tease avanza,  
con el favor de Dios, lo doblemente complicado  
se descomplica, se goza, se parte de cero,  
hasta que vuelve Dios y vuelta a lo mismo:  
lo que con tanto esfuerzo se había logrado descomplicar,  
doblemente se complica, ya no se goza).



## CON FONDO DE ANGELES

Ave María Dulcísima  
concebida en una noche de luna,  
el pecado vino a ti vestido de ángel,  
encachimbado y provisto de zapatillas de levantar,  
el pelo joven con perfume y olor a vino embotellado.  
El temblo había oscurecido y jóvenes hacían el amor  
a los pies de un reclinatorio, con los ojos  
fijos en los ojos, en forma astrológica.  
También volaban entre cuatro paredes  
otros ángeles de menor tamaño llamados angelitos,  
provistos de alas con olor a esperma fresca  
y nalgas desnudas y rosadas.  
María vino a nosotros, blanca como el peligro,  
vestida con un traje de novia corto  
que apenas le cubría los muslos.  
Un reporter fotográfico de barba granate,  
engalanado con una túnica dorada,  
disparó el flash de su contaflex en el momento preciso  
en que María guiñó su delicioso ojo izquierdo  
y los ángeles empezaron a pasar uno por uno.

Un enano de cara corrediza, especie de Rey Mago,  
lampiño como el incienso, cantó aflautadamente  
y tomó nota de los últimos detalles.  
Yo hice exactamente lo mismo.

TIENES LA CABEZA CALVA  
A IMAGEN Y SEMEJANZA

Caído el veintiocho de noviembre a la tragicomedia,  
morado como los planes del pentágono, pero morado  
moderno,  
sano, dulce también, dice tu madre que aún no te  
conoce,  
como las betarragas, con tres días célibes de mundo,  
morado de nuevo como la cibernética de Tzara.  
Caído al mundo con un número y una ruleta bajo el  
poncho,  
por la genial eternidad que no es sino la grandísima:  
la mortalidad con algunos grados de alcohol  
y la encantada, la cruel puerta de calle.

Naciste en cuna de incienso:  
“Cordero de Dios” o “la estrella brillaba para ti”.  
Pero las enfermeras contrahechas, las mismas enaguas  
pelirrojas y los calcetines de un nylon a todas luces  
más obscuro que el éter, cada una la más bella bestia  
con su respectivo bozal.

Caíste a las cuatro y media de la tarde a este país  
lagartija, y yo te bautizo en el Nombre,  
y del Hijo, por mi culpa, por mi culpa,  
por mi bellísima culpa.

## PAÑALES

Los pañales de un hijo de dos meses  
le quitaron a usted la inclinación a los sedantes.  
Yo la miro a los ojos a la hora de la angustia,  
cuando el sol se sale el mapa, y usted  
tiene la misma sonrisa de viuda alegre.  
de Bertrand Russell.

OP

1

En la calle una minifalda a cuadritos mueve su cintura  
y se nos sube a la cabeza, y como en un tablero de  
ajedrez  
yo pienso en lo cuadrado que puede ser no sólo la vida  
sino el amor, o algo tan mecánico a simple vista  
como bajarse las medias y acariciar el nylon.

Aunque les guste o no les guste estamos en los días  
del arte op, y esos anteojos per secula geométricos:  
el black and white de las modelos más flacas  
por un sistema socioético, absolutamente  
minifáldicas y refociladas, con los cuellos de antílope  
como cuellos de botella.

Recuerdo que mi abuelita también era op.  
Está en su tumba todavía con su minifalda azul  
y sus aros per secula geométricos. Mi abuela la  
excéntrica  
que tuvo en vida un par de ojos francamente sexy,  
barrocos, mi abuela que ha de resucitar un día  
de la mano de su par de medias op  
y su rayita negra.  
Cualquiera diría el más insinuante horizonte.

## CAMAS

Reconozco que hay camas diferentes,  
reconozco clases sociales.  
La cama de Enrique VIII se hizo para ocho,  
la cama de Julieta terminó en un Valle de Lágrimas:  
Romeo se mató una tarde y nadie sabe.  
Luis XVI despertó un día sobre una cama llena de baba,  
y amí me fue imposible ver la contracama de Jan Hus.

No te ilusiones Napoleón con Josefina.  
Lo que interesa es que la cama sea ella misma  
por sí sola. Ahí usted puede pegarse un balazo  
o jugar su descendencia.

Aunque la cama al fin no existe,  
no es más que un estado de ánimo del cuerpo,  
una forma de ponerse.



## CALVICIE

Empezamos a perder el pelo  
aunque a costa de ganar en experiencia: dicen,  
puede ser, quién sabe. Empezamos a perder la vida.  
Ya no tenemos la rapidez de antaño que nos permitía  
seguirle de cerca los pasos a un avión supersónico.  
Decididamente el nervio óptico se gasta, como todo,  
y los ojos están buenos para ir a dormir  
el dulce sueño de los justos.

Pero cómo se cae el pelo, en qué forma, sin piedad,  
tan de un sueño para otro. Y cómo nos miran de soslayo  
los espejos, y cómo se ríen de nosotros  
de los labios para adentro, y qué terrible cara de  
peluquero  
tiene ese no menos terrible espejo  
que hace las veces de reloj despertador.

Una experiencia viene detrás de otra: dicen.  
Pero el pelo se cae siempre, exactamente igual.  
Y en el pelo se va la vida, es lo primero  
de la vida que se va. (Sólo en casos excepcionales  
la vida logra perpetuarse calva).

## POEMAS OBSERVANTES

### 1

Pasará un año, dos, tres, y así hasta el infinito,  
y tú y yo seguiremos jugando ping pong, sin perder,  
sin detener el juego, infalibles, así hasta el infinito.  
Porque tú y yo conocemos de memoria el secreto,  
lo que dice Mao sobre la naturaleza, la lluvia,  
el ají de color y los deportes.

### 2

Mao mío aquel Beethoven sordo y sordo, y Liszt, el  
Franz,  
el delicadamente idiota, el melenudo,  
y Chopin, el que se sangraba pianísimo cuando no salía  
el sol,  
la Bohemia y la Moravia, los mil años, los niños  
rosados y los viejos más rodados aún,  
las cuestiones que pasan entre los blancos,  
tan socialistas hoy, tan europeos, tan como los yanquis,  
tanto o mucho más.

Qué lástima, usted habría sido perfectamente mi amor,  
mi único amor, no me lo dicen sus ojos, me atrevo  
a pensar en una cuestión de naturaleza, de energía,  
qué lástima, si usted hubiera tenido una cara  
menos occidental, cámbiesela, sepa que la adoro,  
por el gran sol que acabará con occidente,  
su cara tan blanca, tan amiga de los herejes,  
y esas ojeras pálidas que vienen de Praga  
capital de Sodoma socialista, y que el Yang-Tze me  
ahogue  
con mentiras y todo si yo miento.

## ACUERDO DE PAZ

Mister Johnson, prepárese.  
En la otra vida usted será el único norteamericano  
y deberá obedecer las órdenes de sus superiores:  
los ángeles vietnamitas.

## EL PRIMER COMISARIO

Platón fue el primer comisario  
y está bien muerto a la diestra y siniestra,  
filosófica y felizmente.  
¿Qué habría sido del mundo  
convertido de la noche a la mañana en platonísimo?  
Por fortuna los huesos se diseminan  
y el espíritu avanza con la época.  
Platón pasó a la prehistoria  
y sobre las tablas de la ley crece el pasto  
y corre el agua.

## LA VIDA ES ASI

La vida es así, y eso no es cierto.  
Uno hace que la vida sea así, o no lo sea.  
Hace frío, es verdad, y yo te abrazo.  
Pero tú insistes en que la vida es así,  
como tú dices, la Alcaldía, el Reloj,  
que no es posible.

La vida es así como uno quiere,  
como debiéramos tú y yo, en nuestro caso.  
Pero tú tienes miedo, timorata, y te aferras  
a que la vida es así, ni un paso más,  
y eso no es cierto.

Yo te abrazo, yo sé, y esa es la forma  
en que uno hace que la vida es así.  
Pero es otoño, hace frío, es verdad,  
y te resistes a que la vida, por último,  
sea así, como uno debe.

## LA DIFÍCIL ASUNCIÓN

El ascensor que hasta fracción de minutos  
se preparaba a la asunción de cada día,  
por inexorable mandato divino  
debe detenerse.  
Tú vienes en él, alienada, como el ten piedad de  
                  nosotros  
invisible que maneja las riendas, con los labios  
como los labios de una careta de cartón,  
(y la puerta de calle que al abrirse en un rictus  
de codicia se trizaría, la vergüenza, estoy seguro  
como un vaso).

Por tus ojos como por un ascensor  
sube hasta nacer en el que escribe un par de miradas  
benignas de sentido, y analizo tus senos  
a pesar de haber en ellos un resabio.

Entonces viene lo sexual:  
amémonos, Lesbia mía, a secas.

## A MININA TODO LO PORNO

Malgré tout, para excitarse hay que saber  
con qué tocarse, después de beber  
(tu infinitivo démodé) su cafecillo calentillo.  
“No te muevas, dijo Talita”: eléctrica y apavonada.  
Y ustedes son testigos mis calzonudos y cor,  
de que a Minina yo los más finos y acabantes  
heptasílabos,  
luego de métricamente meteméla, y es una lágrima  
aterciopelada  
que mi lenguaje tan lineal y de retorno  
a la romancia, se desvirtúe por una rabia así tan justa  
y líricida, si agréable, por infelicidad no sabo la traduc,  
mi chilian fiero.



## MOZART

Mi padre se murió un día  
en que el alma lo abandonó húmeda por el recto,  
y entre la lluvia mi mamá se besaba con Mozart,  
y se besan, detrás de la puerta de la clínica,  
frente a la sala de operaciones  
y sin guantes.

## CONSULTA PRIVADA

Otorrinaringológicamente, es decir con amor,  
nos fuimos besando con furia casi mística  
más allá de oídos, nariz y garganta.

## EL JUEGO DE RODILLAS

Me aterra que dejes de ser mujer  
primero por los tobillos, base ideológica,  
y te insectices ahora por las piernas, mariposas,  
y finalmente el par o el juego de rodillas, las arañas,  
y el pelo enculebrado.

## A PIE PELADO Y CURSI

Vestida de desvestida y sin antifaz como pretexto,  
atacada en cueros y sin un rictus y en un clima  
con estufa a gas y a pie pelado y cursi.  
Al centro el chiste de tu dos caderas  
y centímetros más abajo tricomoníatica y profunda.  
Vestida de desvestida y calurosa y velludísima,  
atacada en cueros y a pie pelado y cursi,  
pero tu perfume a sulfa, tu hipocondría.

## EN LA PLENITUD DE LA VIDA

En la plenitud de la vida y exactamente como los  
perros,  
aunque con absolutas más trabas, restos de prejuicios  
y no querer mirar, con la piel más aspera  
que una cáscara de nuez,  
soportamos así quince minutos que duraron quince  
años  
y después su vergüenza pegada al capot de la  
camioneta  
por un espacio igual de tiempo.

El amor se hace, lo que cuesta es despegar las piezas:  
cuestión de mecánica y de nervios que son como los  
cambios  
y permiten cambiar de velocidad exactamente como  
los perros,  
a pesar o por tener ojos de gata y caderas  
acostumbradas  
a salirse fuera del camino.

## MAÑANA RESUCITO

Entonces me hice Vallejo,  
vendedor viajero de tristumbre, palo y cogollo,  
y en eso estoy cuando todos sin que él les haga nada  
me suplican que mañana resucito, cae jueves  
también con una soga.  
Del cuello al hecho hay mucho por delante,  
me tiranizan al oído, y yo que nací en París  
ya ni me acuerdo ni en qué forma, salvo la lluvia.

## YO COMIA MANI

La biología que aprendí, a lo primate,  
y mis espermias con bigote y lucidez en tus ovarios,  
no exagero, yo no lo entiendo con ojos de tres meses  
y tan rosado y agarrándose una pata,  
¿cómo se puede nacer un Iván de carne y carne  
del modo menos lógico?

Yo comía maní, lo que me acuerdo, y el tozoide  
se salió sin clímax, con desgano, y había  
un descuido vaginal, lo que no olvido,  
y el rumor cumple seis meses el veintiocho,  
agú,  
y se confirma.

## CON OJOS GATITOS

Paradamente, léase Vallejo,  
y en honor a la piel muslísima, léase Gelman,  
mi tetónica, per seculorum hicimos correr los genes  
en un canto a lo divino y lo espermático,  
con almíbar y sin neuro, pero sí  
con ojos gatitos.



EVA

Lo bueno es que ya no se puede escribir sobre el bien,  
porque el bien ya estuvo escrito,  
y una manzana agusanada  
ascendía al reino de los cielos.

## LLANTAS

Sobreviene el drama  
cuando siente que Dios embarrado  
lo llama desde el interior de las llantas  
con una voz reducida estrictamente a dar vueltas.

## PEDANTERÍA

Sin embargo debo reconocer  
que cuando nuestras relaciones aún eran cordiales,  
hubo una mosca azul que me dijo:  
“Sin mí nada podéis hacer”.

La recuerdo con cariño  
a pesar de su pedantería.

## NIEVE

El agua de la llave lava los pecados del mundo  
y una toalla afranelada se encarga de secar  
el cuerpo ya sin mancha  
y una estufa a gas de parafina nos reseca la piel  
y una sola gota de lluvia vuelve los pecados a su sitio  
y si por algún motivo  
cae

nieve  
el  
cuerpo  
se  
llena  
de  
sarna.

## LAS BOTAS BLANCAS

Las botas blancas de esa prostituta  
que ahora viene a decirnos ¿cuánto cuestas?  
son tan puras como la hostia que ahora viene a  
decirnos ¿cuánto pides?  
con una pureza que no llega a la suela  
de las botas blancas de esa prostituta  
que ahora viene a pasar el presupuesto.

## BAR

En el bar donde reina la ley seca  
todos los asistentes me miran con religión  
a través del vidrio de copas que no disponen  
de una sola gota  
    roja de impureza  
y a ritmo de venias me revelan  
mis defectos físicos y morales.

## ¿LOCO?

Me meso los cabellos  
a causa ¿y virtud? del nerviosismo.  
La situación se pone incuestionablemente difícil.  
Soy un diputado popular por obra y gracia  
de mis amigos farmacéuticos.  
Y a lo lejos veo que una pareja de cara mantecada  
juega tenis sin raqueta y sin pelota  
y transpiro  
gotas  
    verdes  
como el césped de la cancha  
y termino por pisarme la lengua  
más seca que el cuero cabelludo de una momia.

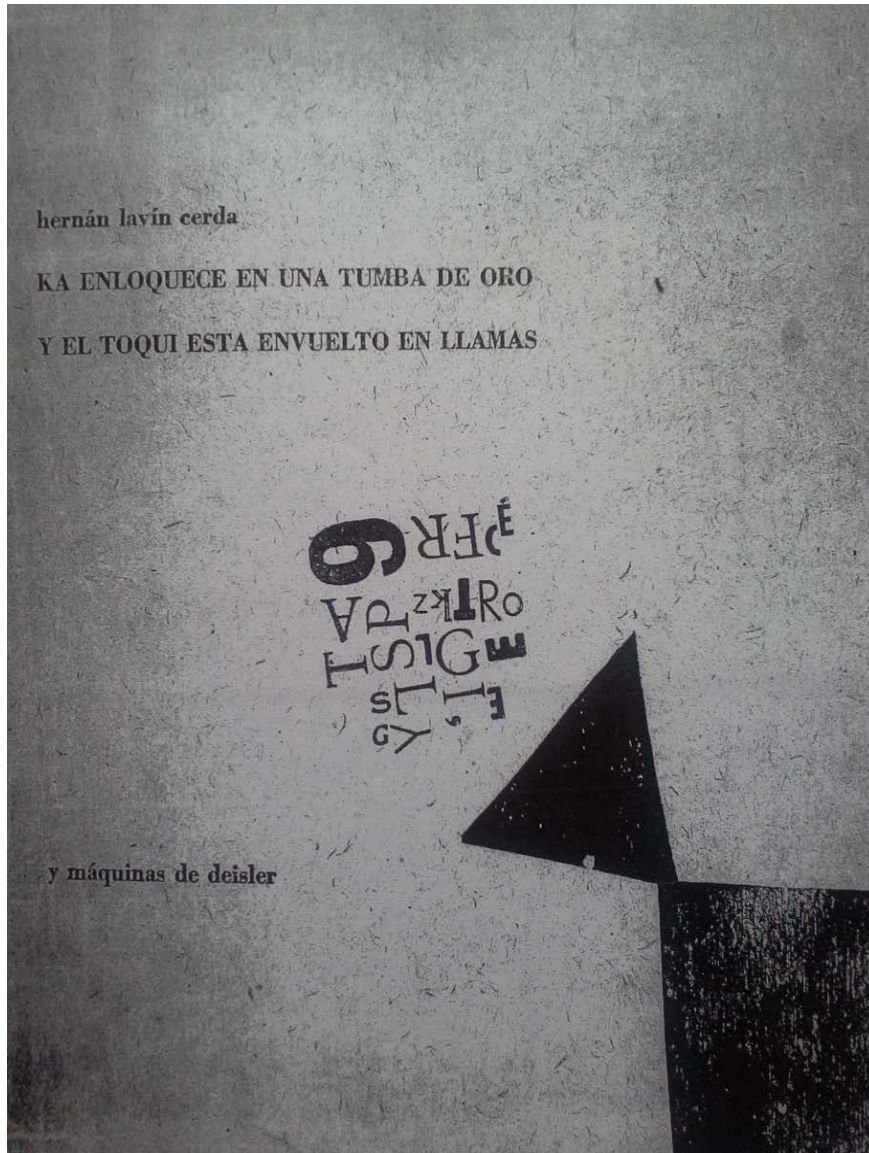
## OBELISCO

Con champú de rosas con esencia  
y pelos peinados a lo toqui, el domingo  
de las araucanas exiliadas y con botas  
terminó a los pies de Balmaceda: doctor en amor libre  
sólo por acto de presencia, verde hasta la tusa,  
y arrinconado a los pies de un pene blanco  
con cuerpo de obelisco, que dominó la ciudad por  
temor,  
sólo por acto de presencia.



**Ka enloquece en una tumba de oro y el toqui está envuelto en llamas  
(y máquinas de Deisler)**

Mimbre, 1968.



## JEROGÍFICOS

[4]

[página en blanco]

¿Qué busca ese caballo de basalto?

•

Sigamos la ruta exacta del trigo.

•

Vi pasar un río asesinado por el légamo.

[6]

Ka enloquece en una tumba de oro  
sin un ánfora de miel  
blanca.

•

Un poema sobre las rosas  
había en el fondo de una tableta de madera.

•

Una hija de la Luna  
dobló los cuernos del toro fértil.



[8]

[página en blanco]

Un arpón sobre el testuz de un hipopótamo,  
en un desierto  
cuneiforme.

•

¿Qué ideograma traes, Agrícola?

•

Hay rebelión, remontando el río.  
Las piedras están más negras.  
Hay rebelión, se queman hojas de tilo.  
Hay rebelión entre los halcones.



Toda una dinastía en un microjeroglífico.



Un rinoceronte blanco huyendo de la lluvia.



Un huevo de avestruz, un ladrillo,  
un hacha de pedernal, una paleta de cosméticos,  
un anillo de hueso, un cráneo ancho y celeste.



[12]

[página en blanco]

Muerte eterna  
para quienes establezcan la crianza del cerdo.



Tela en tu cuerpo. Cerámica en tus labios.  
Abalorios en tu cintura. Peineta como pájaro  
en tus cabellos. Cuchara como cabro del monte  
en tus manos.



Una nave de cedro naufragó en el rosado delta.

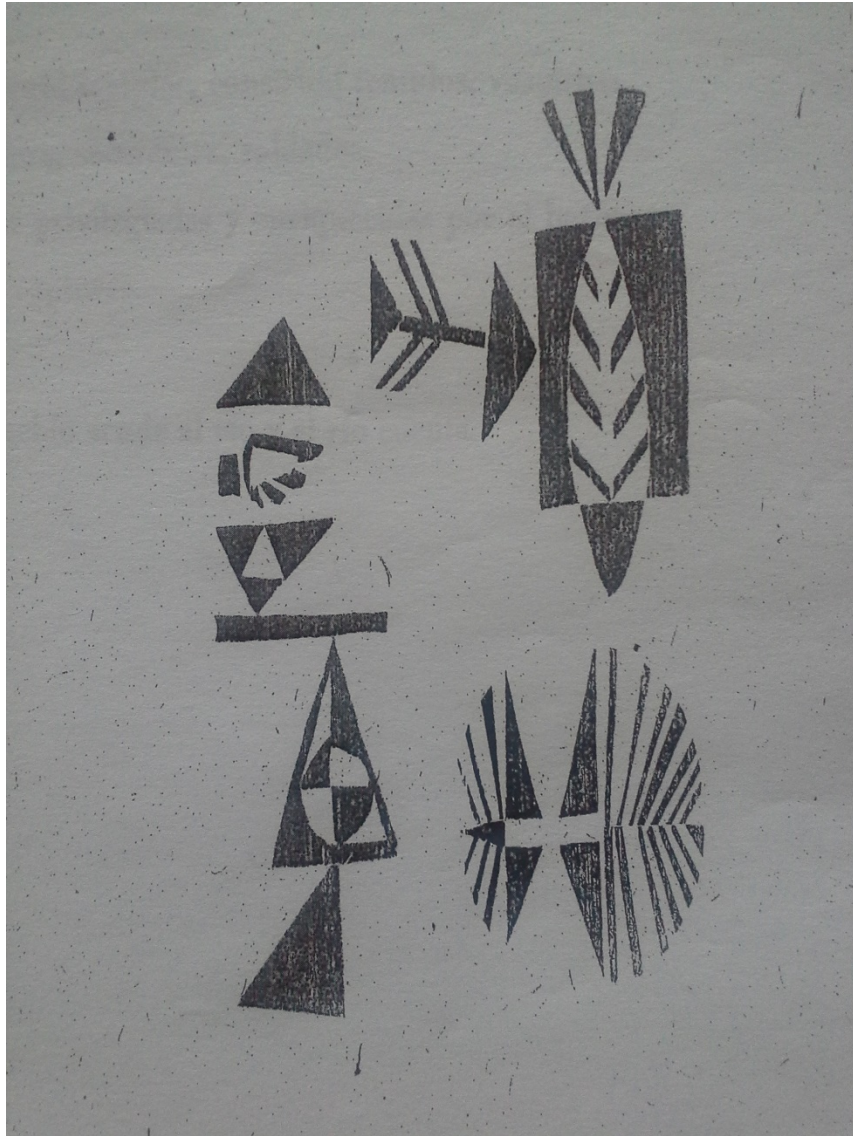
La pirámide fuente se ha de cerrar  
por acción de un sistema de arenas.



Tribus negras desaparecieron  
en una edad en que avanzaba el algodón.



En el Valle de las Cámaras, corredores,  
y el Dios de la Ciencia  
hecho granito rosa.



[16]

[página en blanco]

Construid templos, construid templos, vosotros:  
faraones, sacerdotes, soldados.  
Castas privilegiadas y enriquecidas por el botín  
y las capturas.

•

El pueblo acude al río y el río cuenta.



[página en blanco]

QQAPARI

[20]

[página en blanco]



[22]

[página en blanco]

Y todo fue destruido: el jardín de greda, las plumas  
del águila y cortaron la cabeza azul del río  
y la diosa del agua fue ahogada en arena  
y arrancaron el oro  
y la esmeralda.  
La noche entró a caballo.  
*El hombre blanco con barba café y espadas.*  
Vuestras cabezas arrancadas del tronco  
y dardos vacíos y cabellos  
y sesos  
contra piedras.  
*Ratas.*  
Qué fuga la de las aves del cobre.  
Carne del fuego la del Códice, pájaro dulce de corral.  
¿Por qué los cronistas callan?

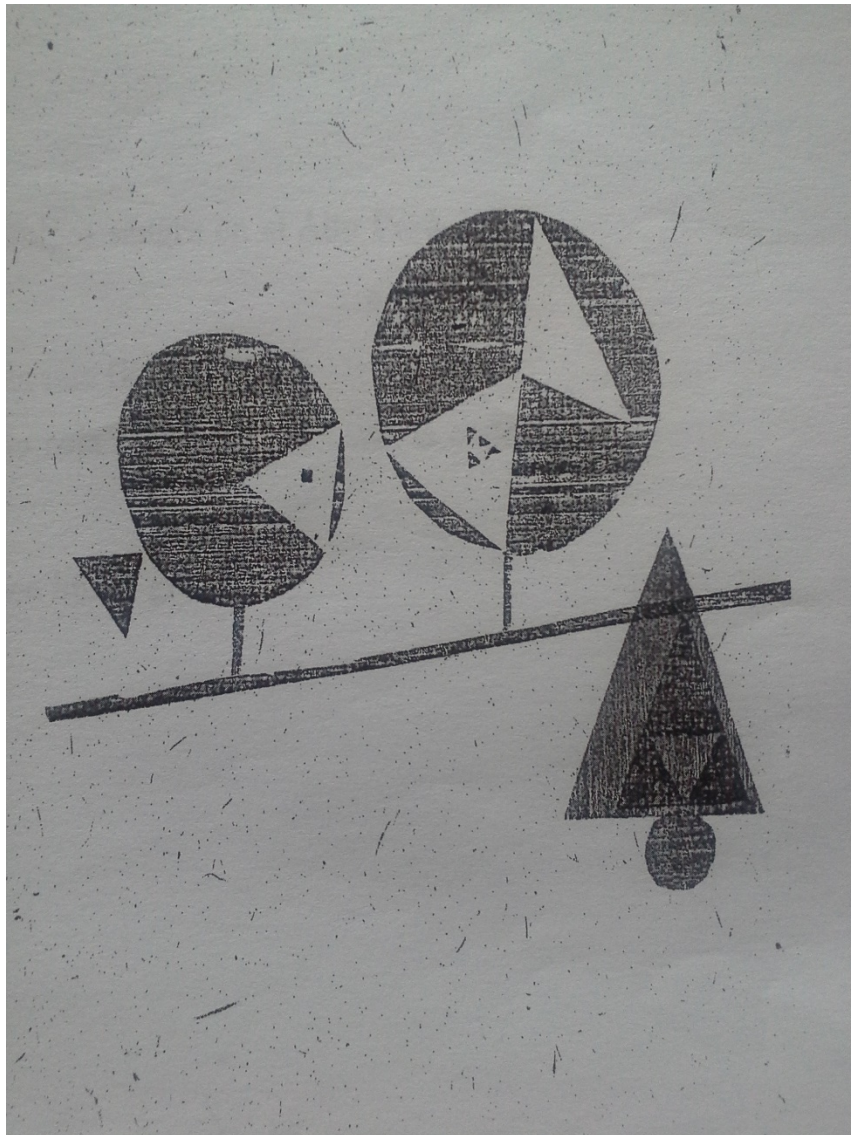
El sueño es más fuerte que la cruz y la espada.  
Más si el ave quetzal es la que sueña.



Con fuego de biblioteca y fuego de templo, de noche,  
mientras amordazaban a los ríos y las esmeraldas  
y las turquesas se hacían humo y el horizonte  
iba a ser ceniza.



Hasta el canelo sur  
llegó el lamento del jade.  
Hasta el canelo sur  
llegó el grito de la máscara de obsidiana.



[26]



[página en blanco]

Un quipos sangra en el Alto Perú.

•

Vuela una flecha chibcha  
como roja ave de correo hacia la costa.

•

Crece humo gris.

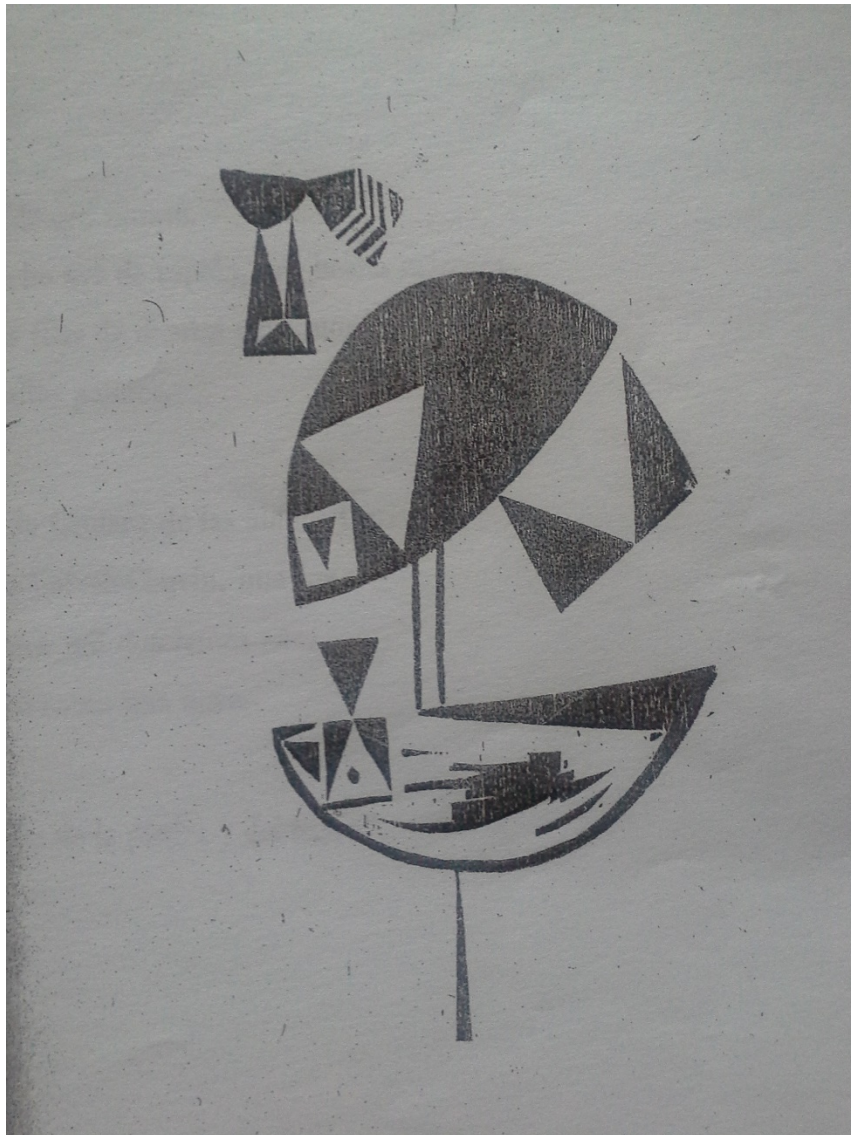
Los huacos poseen la paciencia y la sabiduría  
y las manos.

•

El canelo está envuelto en nubes.  
El toqui está envuelto en llama.  
Y un rayo que escapa de los ojos de una lechuza  
pasa entre las nubes y anuncia el peligro.

•

Ni un minuto más ninguna machi en su ruca.



[30]

[página en blanco]

Rostro de oro Chimú.  
Oro hecho ave de rapiña, oro hecho máscara  
con dos filas de dientes para morder tobillos  
de caballos pálidos.

•

Desde la Cámara de las Manos Cruzadas  
y entre Cotosh-Chavín, una luz  
de cuatro mil doscientos años  
se elevó como una nave.

•

“Hazaña de la piedra y del barro”.

Pachakámak: salir de ti para llegar a Pachakámak.

•

¿Y todo fue reconstruido?

•

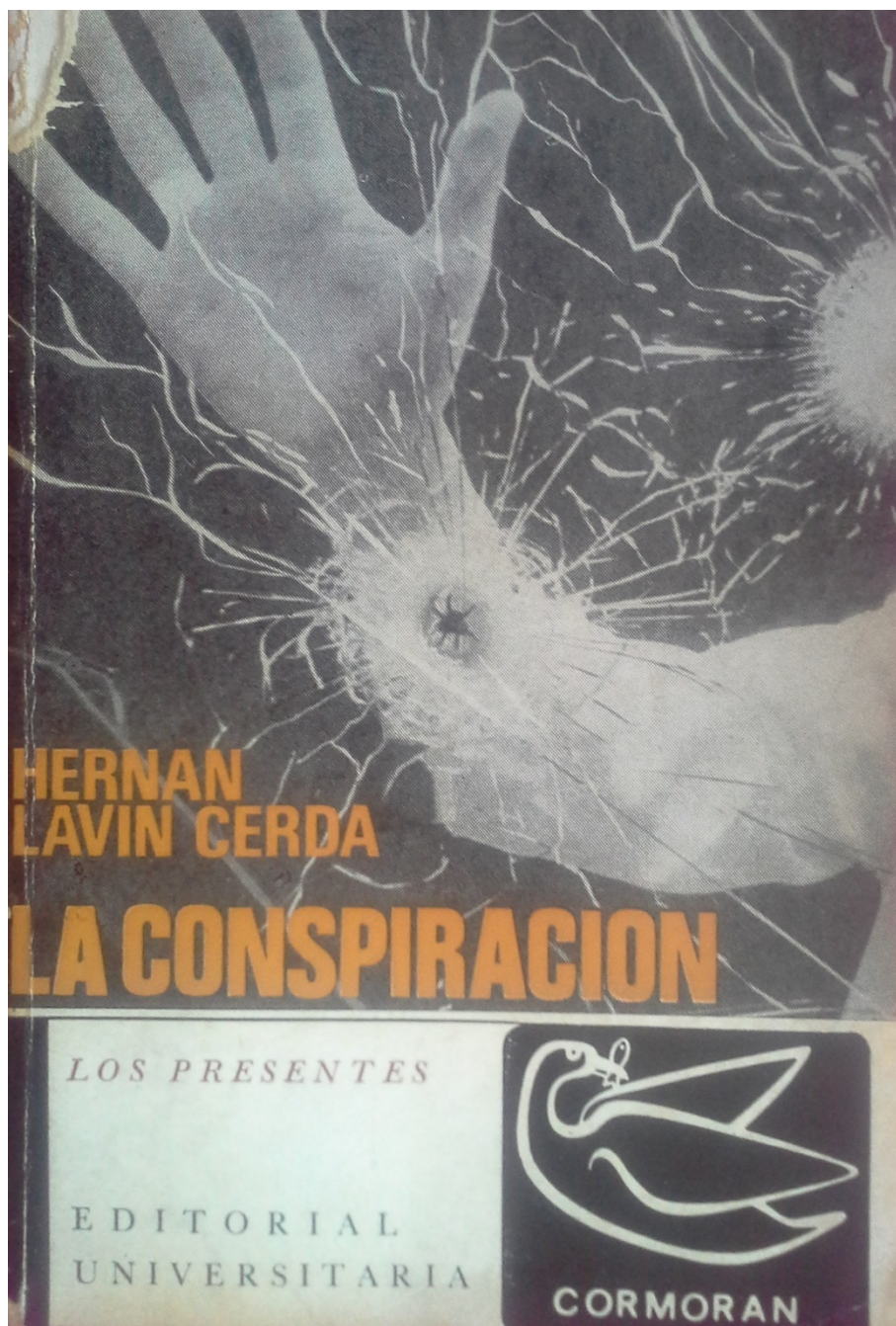
El recuerdo de los blancos: ceniza.





**La conspiración**

Editorial Universitaria, 1971.



*Transcripción de la contraportada*

Aquí queda esta escritura que hubiera querido inscribir con fuego. Ella no es sino el testimonio de una época que exige a nuestras palabras dejar de ser las “hembras del acto”, las miedosas pasivas que se situaron al margen o detrás de la Historia. En la línea de Martí, pienso que tal vez hoy más que nunca en esta América se pide “peso a la prosa y condición al verso” y se “quiere trabajo y realidad en la política y en la literatura”.

Yo insisto que esta escritura ha sido inscrita por todos. Ella nació después de sumergirnos en la historia cotidiana, allí donde se prueba la decisión del pueblo: o subir a la épica o hundirnos en la oscuridad.

A todos debo esta escritura: a quienes me cargaron de tensión hasta hacer estallar, en la palabra, las contradicciones y las fuerzas antagónicas. Agradezco a todos aquellos que despertaron en mí una nueva sensibilidad, la sensibilidad colectiva que concede plenitud al ser humano. Sólo entonces es posible asumir las visiones y los suplicios del hombre común o del iluminado, aquellos que se unen a otros hombres y dan luz a la Historia y de ese modo permiten –para decirlo con palabras de Roberto Matta– que un día la Tierra se dé cuenta de que vivimos en la Tierra.

Aquí les dejo estas voces, estos gestos, estos actos. Hagan con ellos lo que quieran. ¡Despedácenlos!, si les parece, si tienen ganas; o ¡incéndienlos!, pero que sea desde “adentro”. Por último, ustedes son los únicos culpables. Ahora tienen la palabra. Todo lo que aquí se diga no es más que vuestra voz.

Hernán Lavín Cerda

“Cuando venga el cambio de poder  
cuando venga el gobierno de muchos...”

“Tú nos enloqueces, Dador de la vida  
como con una comida de hongos  
alucinantes...”

Ernesto Cardenal



**I**

**La conspiración**



COMANSE  
TODO SU ORO

Cómanse todo su oro, señores, momias tapadas  
encucilladas de miedo.  
Y cuidado, porque cualquier conjuro de negrero  
cualquier hechicería  
o acto de terror  
hará que destapemos la ira y nos bebamos  
vuestra sangre mezclada con esta chicha ardiendo  
que desde la Conquista se aposenta  
vengativa  
y late al fondo de vuestros ojos, allí  
entre los huesos del maleficio.

Cómanse todo su oro, pero cuidado.  
Que la ansiedad  
el filo de nuestros toquis<sup>1</sup>  
degollará cualquier intento sedicioso, todo pánico bancario.  
Sangre de corazón partido en pedacitos, rápida sangre  
verá el Sol del mediodía  
derramarse como el alma de un zorro.

Por eso mucho cuidado.

Por ahora hay fiestas y el pueblo baila en las calles.  
Es de noche, silban las flautas, los colmillos.  
Acorralada, la bestia quiere saltar.  
Si lo hace faltará sangre de corazón  
donde huir la furia  
de estos toquis.  
Todavía vuestra sangre tiene brillo y nos repugna.  
Todavía la deseamos.

---

<sup>1</sup>Hacha de piedra de los indios mapuches.

VIEJAS  
VICIOSAS

Si gritáis “¡no al marxismo!”, viejas huera  
listo está mi pie  
    patagón cubierto con la piel  
    del Oso Supremo  
que de espaldas –amarillo en la frente–  
es más profundo y amenazante que el océano.

Y como el tenso mar, hirviendo  
así mi pie escuchará las órdenes del cacique  
    de las lluvias  
    Cheuquegüeno,  
y convertido en ira  
os arrastraré hacia el Abismo  
viejas viciosas  
    herejes  
    ateas.



AL QUE DIFUNDA  
EL TERROR

Pantorrilla cortada y al aire, sin yerba santa,  
para todo aquel que difunda el terror psicológico;  
dolor de huesos

¡angustia!

Carne cruda y sin chamuscar, soberbio golpe del conejo.  
¡Sangre de potro ligero! ¡Sangre de patagón voraz!

Chupa

chupa Drácula, tú

falso cara-pálida, enviado del Rey, capitán

¿qué pánico nos traes, cuánto miedo?

Culebra, sin duda eres el Demonio.

Y hay que desollarte y pelear y descarnar  
en agua hirviendo

tu cabeza

que aún tiembla en el pecado.

Ahora bebemos este caldo desde los huesos  
de tu cráneo y ya no nos da pavor.

Ahora tenemos el dominio.

SOBERANA REINA DEL CIELO  
AYUDAME

Soberana Reina del Cielo  
ayúdame a escribir este poema,  
tómame bajo tu protección y a tu amparo sacaré fuerzas  
para gritarles ¡tengan la audacia del amor! y abandonen  
a tiempo las riquezas injustas, salgan del Templo.  
Hermosísima Señora, vuélvete esta vez a favor de tus indios,  
de tus pobres rotos.  
Y que baje tu luz. La gula  
vive en el hombre blanco y rubio.  
(En ellos el poder de la lengua).  
Por eso ven ahora como un rayo  
y aunque sea con dolor y con angustia  
tírales tierra a los ojos.  
Ellos son aquí los bárbaros.  
Soberana Reina del Cielo  
no permitas que me nuble  
y ayúdame a continuar este justo poema.

SOBERANA REINA DEL CIELO,  
UNETE A NOSOTROS

Soberana Reina del Cielo  
únete a nosotros  
que desde la noche del viernes 4 bailamos en círculos  
y a saltos de sapo, de mula y de rana.  
A ras de esta tierra bailamos  
girando y tocando nuestros tambores y soplando los huesos  
y canillas de los enemigos derrotados:  
los enviados del Rey,  
del State Department,  
correos  
de la maligna Caicai<sup>2</sup>.

Esta es una fiesta con chicha del Cielo y silbidos  
de flautas que dan la vuelta al mundo.  
¡Vamos haciendo la rueda! (Es el signo de la fertilidad).  
Aquí cae un reino.  
Los búhos cierran sus ojos  
y levantan el vuelo en retirada.  
El aire queda limpio. Nuestras armas descansan.  
Beberemos hasta que amanezca. La chicha nos va calentando,  
y así también el juicio.

Soberana Reina del Cielo, ven  
pero no bailes más con aquellos que todavía  
te acicalan y te venden.  
¡Métete en esta rueda y ruega por nosotros!

---

<sup>2</sup> El demonio en forma de culebra, causante del Diluvio en Chile. Leyenda recogida por el padre Diego de Rosales en su *Historia General del Reino de Chile, Flandes Indiano*.

SOBERANA REINA DEL CIELO  
PROTEGENOS

Soberana Reina del Cielo  
protégenos de toda soberbia  
del abuso de poder (los humos en la cabeza)  
de todo sectarismo  
de la falta de crítica.  
No permitas que la felina Caicai se trepe en el Gobierno.  
¡Cuídanos de las consignas!

Justísima Señora, intercede ante el Dios del Cielo  
para que el pueblo no deponga sus toquis  
sus lanzas  
sus flechas  
no baje la guardia y se exija a sí mismo  
y confíe en sus fuerzas y no rinda culto  
más que a la Verdad.

El poder obnubila, Reina del Cielo.  
Por eso líbranos  
y no nos dejes caer  
en la tentación.

HOMBRE BLANCO,  
TRAICIONERO

Hombre blanco  
tú trajiste a caballo la carnicería,  
la gula, la lujuria, la avaricia. Antes que tú llegaras  
con tus lanzas  
tus espadas,  
aquí nos alimentábamos con harina de maíz, porotos,  
frutas, verduras, yerbas.

Contigo llegaron las gallinas  
las vacas y las cabras. Contigo llegó la sangre,  
la chicha sangrienta bebida hasta morir  
en estos vasos de cabeza.

Hombre pálido, traicionero, tú trajiste el terror.  
El oro te trabó la lengua, la plata te llenó de fiebre.  
Durante siglos nos dominaste con mentiras  
balas  
latigazos  
y este obscuro temor de Dios.

Hoy es distinto, tú eres el embrujado  
tú estás preso en tus propios terrores  
tú tiembles y como Caín arrancas en un esfuerzo inútil.  
Qué pena da verte amarrado a tu armadura  
y tu espada ciega desollándote los tobillos  
la planta de los pies.

Bien dice el texto náhuatl: “puercos de la tierra”  
(pitzome).  
“Como unos puercos hambrientos ansían el oro”.  
“Se les ensancha el cuerpo por eso, tienen hambre  
furiosa de eso”.

Amargos de alma, biliosos, barbudos, peludos  
hasta más allá de las orejas, venenosos  
como la engañadora Caicai

(¡bolsa de natre!)

Y enseña el Códice:

“Algunos van llevando puesto hierro,  
van ataviados de hierro, van relumbrando. Por esto  
se les vio con gran temor, van infundiendo espanto en todo:  
son muy espantosos, son horrendos.

Y sus perros van por delante,  
los van precediendo; llevan sus narices en alto,  
llevan tendidas sus narices: van de carrera:  
les va cayendo la saliva”.

CONTRA  
LOS CHANCHOS

El Sol amaneció con cerco  
(¡cuidado!)  
Como los chanchos hay algunos que están mirando el barro  
y que lo escupen. Ahora, en este preciso minuto, ellos  
se reúnen en el Estadio Chile y hablan por la lengua  
sinuosa de Caicai (la de la alta traición).  
Cada noche interrumpen el sueño de los generales  
y en la sombra les hacen proposiciones sediciosas.  
A la Luna la encierran, la amurallan.  
Entonces corren rumores, preparan las intrigas.  
Nadie puede dormir con sus dos ojos.  
Nadie está tranquilo.  
    Estamos en penumbras  
y el cerco amenaza con extenderse de la noche al Sol.  
Hoy el Sol amaneció en medio de tinieblas.  
Los chanchos siguen escupiendo  
contra el barro.  
Los más osados desafían con una guerra civil  
    (también quisieran quemar libros).  
Y entre sollozos la ira de sus mujeres inconsolables  
que se estremecen bailando el baile del tormento.

LA  
USURA

Hay clima de Cielo golpeado  
de Cielo dividido  
de Cielo que tiembla.

Las hojas de los árboles tienen la furia  
del trueno que corre;  
de ira  
ha estado temblando la tierra  
de día y de noche  
(¡usurero círculo tapando al Sol!)  
y oscuros  
perversos jaguares  
vaciano las arcas y huyendo con el oro  
(No los perdones nunca, Gamal Abdel).

Pintadas sus orejas de amarillo limón  
–el tono de los ladrones–  
y por debajo de sus lenguas esas bolsitas llenas de veneno.

Ni para carne cruda sirven estos búhos  
estos yarures que son más duros y amargos  
que el conejo podrido.

Y ninguno de los nuestros  
–ni un patagón siquiera–  
metería en este barro sus colmillos brillantes.  
Como conejos podridos que son  
están condenados a no alimentar a nadie;  
tampoco a los gusanos.  
No habrá pues caldo de cabeza con estos malditos  
(en sus nalgas la marca de la oveja tapada en piel de lobo).



Ningún Rali-Lonco<sup>3</sup> podrá gastarse en contener la sangre  
de estos búhos

tan amarga

tan puerca

tan dañina.

Ninguno de nosotros pondrá su vaso aquí.

---

<sup>3</sup>Calavera humana pelada y descarnada, de español, de hombre blanco (“vaso de cabeza”) en la que los indígenas, y en especial los caciques mapuches, bebían la chicha y brindaban por las batallas ganadas.

LEVANTENSE TEMPRANO,  
SEAN FRUGALES

Como cuenta el cronista  
que los partos quitaron la vida a Marco Craso  
echándole oro derretido en la boca  
“para que se hartase de su codicia”, así también  
haremos nosotros con todo el que alimente su gula  
sólo de carne humana.  
Ya está bueno de sangrías, ya está bueno de hurgar  
en la Casa del Tesoro<sup>4</sup>.

Levántense temprano, sean frugales, abracen  
a los niños, escuchen música, lean poesía  
y sólo así vivirán para siempre  
“en nuestros montes y en nuestros ríos”  
como el sabio poeta de Kim Lien<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup>Casa del Tesoro o Teucalco, lugar donde los indios aztecas guardaban sus riquezas que fueron saqueadas por el conquistador español, insaciable en su pasión por el oro.

<sup>5</sup>Caserío donde nació Ho Chi Minh, en 1890, de una familia pobre de la capa campesina de Vietnam.

YA NO ERES  
EL HOMBRE

Ya no vas a seguir ahorrando  
en el BANCO DEL ESTADO que ayuda a vivir  
mejor a todos los chilenos.

Ya no vas a seguir invirtiendo  
en los BONOS REAJUSTABLES CAR.

Dejarás de ser el hombre de acción  
que viste con CONTILEN, la fibra que viste bien.

Y en tu casa ya no se lavará más la ropa  
con BIOLUVIL, el detergente biológico que lava sin restregar.

Nunca más volverás a ser el hombre del primer plano,  
el hombre de BELLAVISTA-TOME.

Hoy te pones tu camisa de mezclilla,  
tus pantalones sucios, tus sandalias, tomas un vaso  
de leche, comes un pedazo de la torta hecha con miel  
de abejas  
que tu mujer ha preparado a la manera de las indias  
de la vieja Imperial, y te vas por el campo  
bajo un Sol sin cerco  
y escuchando a los pájaros.

*Septiembre, 1970.*

LA MANO  
DE DIOS

La mano de Dios-los rayos  
que salen de una cámara oscura  
donde un ventilador oculto te atrae con una fuerza  
irresistible  
como al Sol este cerco maligno.  
Querido Thomas Merton, aunque estés ya sin vida  
(sin esta vida)  
pondremos sobre tu frente unas yerbas frescas  
y maravillosas para que te sientas mejor  
y vuelvan a unirse dentro de ti los cables  
de alta tensión  
y queden convenientemente aislados  
y no estallen otra vez.  
Querido Tom  
no podemos creer que haya sido la mano de Dios.  
Y ahora cuando nos acordamos de ti  
y bebemos la chicha cruda en tu nombre,  
nos duele saber que dejaremos de recibir tus cartas  
manuscritas  
y tus sabios poemas ¿pero por cuánto tiempo?

## ALICIA

Señor de la Dualidad, Dador de la Vida  
que te estás inventando a ti mismo y no te cansas,  
permite que al adoratorio-fortaleza llegue yo de rodillas,  
yo poeta triste,  
y te ofrezca este canto de fertilidad:  
“Muñeca esplendorosa y electrizante.  
Veintitrés años en el esqueleto, alta, igual que el ciprés  
y fina como el aroma del Chanel Nº 5. Trigueña  
de ojos claros,  
cabellos dorados como el oro del trigo maduro,  
muslos recios y de tersa longura. Valles agradables,  
lomas con suavidad de terciopelo, honduras  
invitando a la exaltación  
y dos picachos impresionantes  
clavados en el busto agresivo.  
Una curva seductora en la comba del vientre.  
El vaivén sensual de su trajinar, senda  
hacia la incredulidad  
y arco para ser disparado al rico territorio  
de los pensamientos deleitables, fogosos y pasionales  
eran los atributos magníficos  
de Alicia...”<sup>6</sup>  
que nunca más estará con nosotros  
y cuyo delicioso cuello sirve de amuleto y alimento  
a tu rival  
el Dios Sol, ese insaciable  
y feroz Huitzilopochtli-Drácula

---

<sup>6</sup>Tomado de *¡Amor, poesía y crimen!*, artículo del periodista Miguel Torres en su columna *La noticia policial y su nota humana*. *El Clarín*, 3 de octubre de 1970.

que sólo vive a costa del “agua preciosa  
de los sacrificios”,  
tu sangre Alicia  
que se derrama y ya no vuelve.

¿QUIEN  
PONE LAS BOMBAS?

Señor Dador de la Vida

“No olvides que yo soy el que te adora  
El que te quema pequeños corazones de ciervos  
abatidos  
El que te da el amor  
en una concha que llora por su perla”

Y por eso mismo es que quiero saber  
yo poeta iracundo (y misericordioso)  
quiero que me digas quién hace estallar las bombas  
cada noche en el recinto sagrado  
donde se levantan los 78 edificios  
que forman el Templo Mayor  
la Puerta al Paraíso.

Tú sabes quiénes son, tú los ves preparar  
noche a noche –entre las sombras–  
las cargas de dinamita

(Llevan máscaras de oro y orejeras,  
piel de lobo y pezuñas, pelo enculebrado,  
los pómulos pálidos, los labios  
de azul añil, las voces  
de toro femenino, las muecas como las nalgas,  
los ojos fofos, las lenguas lacias).

El Templo Mayor se estremece con cada estallido,  
las piedras se sueltan.

Y sin embargo tú ni te inmutas, no haces un gesto  
Señor Dador de la Vida.

Pero tú sabes sus nombres  
detrás de esas máscaras, los conoces por su modo de huir

y de mover las caderas. Tú eres el único  
capaz de descifrar sus afeites.  
Tú mejor que nadie entiendes que ellos quisieran que gusanos  
hubiese por las calles y las plazas y en las paredes  
están salpicados los sesos  
y los cabellos esparcidos  
y las aguas rojas  
como teñidas.

Señor Dador de Justicia  
tú no debes mantener este silencio  
no puedes cruzarte de brazos y de piernas  
y dejar que nos destruyan  
nuestro recinto sagrado.

Haz que toda mecha encendida  
termine en una estrella  
en una luz de bengala.

Pero si siguen así  
desata en ellos sus fuerzas antagónicas  
y provócales tentaciones de risa,  
hazlos morir a carcajadas.



DONADORA DEL FUEGO,  
TE ADORAMOS / TE ODIAMOS

Donadora del Fuego  
entre las piernas, te odiamos  
porque además de ser blanca llevas bajo tu piel  
los ojos del Demonio –uno montado en otro–  
como Enotea la Maga, como la Cruz  
de estos viajeros barbudos y bárbaros que montan en ciervos  
y hacen explotar cañones y arcabuces, y por si fuera poco  
nos degüellan en actos de poca fe.

Como Enotea la Obesa  
eres una bruja blanca  
que al abrir las nalgas nos incendias  
y estalla el Cielo y corre el aceite hirviendo.  
Sabemos que más allá de tu piel está la pérdida  
de nuestra fertilidad,  
y por eso tu afán descomedido de conquista y la lascivia  
de tus movimientos sinuosos/attractivos y la coquetería  
de tu lengua de pájaro mordaz.

Muy bien dice Cleaver que tú engendras  
el símbolo de la soga  
y que tu carne blanca es carne de pesadilla  
–“...la cruz en llamas”–;  
y Fellini que te mira por el rabillo de su ojo  
bello-obsceno-repugnante  
es un Niño/Dios  
a un paso del suicidio.

Bruja con ojos de gato montés  
y medialuna pintada de bermellón en el trasero,

la ciudad se ha quedado a oscuras.  
    Tu boca relumbra,  
tu piel secante nos roba el Sol y ya no hay Luz  
en el vientre de la aldea.  
Quisiéramos mancillarte, hacer de ti  
una manceba de asiento, darte vuelta la piel  
    y vaciar los ojos del Demonio;

    pero cuando el látigo sube y está arriba  
y parece que va a caer sobre tu lomo,  
        un trueno  
nos seca las manos como si fuesen guías de una higuera  
    enferma de peste.  
(Y es que te adoramos, Señora, te odiamos por ser blanca).  
Aquí nos hierve la sangre, sale humo de muerte  
y el olor de tu sexo  
    es épica pura.

    Antes de morir te pedimos que nos devuelvas el Fuego,  
        Maga Española  
        (Doyale Luna).  
Dánoslo virgen, como al principio. Desalójalo  
de tu Cruz engarrotada, hazlo salir de tus nalgas  
    obesas  
y déjanos, por último, volver al Templo Mayor  
para cantar en voz alta estos fértiles  
    y democráticos poemas.

EL OJO  
DEL BANDIDO

A la chueca arrastrada jugamos  
con este blanco espíritu malicioso que se aloja  
en el Ojo del Bandido Barbudo y Católico  
y no se seca y se burla de nosotros.  
Y por más que lo apaleamos con nuestros palos  
en chuecazos detonantes y a ras de tierra,  
con furia,  
el Ojo del Bandido que vino por el mar  
brilla como un Dios con verdadero poder:  
se bambolea y bota saliva pero no se vacía  
ni sufre un derrame total.

Es al revés:  
mientras más duras caen nuestras chuecas  
sobre él, se va tapando y destapando como un travestí  
codicioso-goloso y sátiro; y en sucesivas vueltas  
de carnero  
nos corroe, nos roe ese Ojo que es un peligro vivo.

## LA CONSPIRACIÓN

En Decurias<sup>7</sup> se movilizaban noche a noche, y traían  
las armas, los proyectiles, y también las plumas  
entintadas de añil. Todo estaba previsto  
y el Sol haría de testigo cómplice.  
Y como en el Día del Juicio, los Cielos y la Tierra  
iban a quedar en penumbras.  
Sólo las balas  
abrirían el camino de la Epoca Acuaria,  
y el Gran Señor Dador de Sadismos  
y otros suplicios  
corporales y mentales  
sería R. V. M.<sup>8</sup>, domiciliado en Diagonal Oriente 1410  
o alguno de los que esta noche empiezan a llegar  
a la casa de Avenida Príncipe de Gales  
frente al Grange School,  
donde se inicia una importante reunión.  
Uno de ellos viene llegando “en un Mercedes Benz  
de color azul y patente diplomática,  
vestido de civil,  
conduciendo personalmente y sin apartarse de los labios  
un puro”.

Toda Sudamérica en las manos aceitosas  
y calculadoras –de cadáver rampante– del Gran Toqui  
de la Crueldad, Tata en retiro.  
Y un Senado de Coroneles que redactaría los bandos  
y aplicaría la Ley de Fuga.  
El día escogido es el 21 de octubre.

---

<sup>7</sup>Grupo de diez personas.

<sup>8</sup>Roberto Viaux Marambio.

Silenciosas,  
nuestras bombas están listas para estallar  
en las embajadas, en los aeropuertos, en las casas  
de los políticos, en los cines, en los gasógenos,  
en los estadios, en las plantas telefónicas  
y hasta en las obispalías.

Nuestros hombres se vestirán de overol  
y en sus cabezas unos enormes cascos de acero  
(son hombres de otro mundo)

y un corvo al cinto y una ametralladora.

En medio de la noche nuestros hombres  
van a rodear los campamentos

y a una señal  
se volverán lobos y el fuego de sus ametralladoras  
iluminará las tinieblas.

Ahora hay sirenas y ruido de tanques y ambulancias  
("No importan diez mil muertos si salvamos a Chile..."),  
y una mujer ciega que empieza a vomitar.

(Entretanto, A. C.<sup>9</sup>, "un vendedor de juguetes  
que en Valparaíso forma parte del Comando Carlos Condell  
está a punto, ya se hinca, de apretar el botón  
de su chicharra

que por ondas radiales hará explotar  
la dinamita colocada en una de las bodegas  
del buque-escuela argentino *Libertad*, que hoy  
se encuentra de visita").

Lloran débilmente, parecen niños llorando;  
se quejan, se les va la sangre, se arrastran.

El francotirador prepara su rifle, la mirilla  
telescópica busca el corazón, ahí lo tiene,  
va a disparar.

El conserje del edificio está en el secreto,  
fue él quien prestó las llaves de la terraza. Tiene  
una cicatriz sobre el ojo izquierdo

---

<sup>9</sup>Oficial en retiro Arturo Contreras.

y su dedo meñique doblado hacia dentro, dedo negro  
como la garra de un tiuque.

De Catedral 1900 están llevándose las armas  
a Melipilla, Los Angeles, Angol, Victoria,  
Concepción y Temuco.

Noche del 21.

Un Comando dirigido por un hombre rubio  
recibe las últimas instrucciones: “Mañana a las 8.15  
y en los momentos en que sale de su casa  
y va a subirse al automóvil”.  
El hombre rubio recibe una pistola argentina  
de manos de su instructor encapuchado.

El Gran Señor Dador de Sadismos reflexiona  
en cada número. Noche del 21 del décimo mes del año 1970.  
8.15 horas del jueves 22.

Toda cifra está cargada  
de una fuerza sobrehumana que los ejecutores  
materiales desconocen (ni siquiera sospechan),  
y sólo el Gran Toqui de la Crueldad es capaz de liberar.  
(¡El Gran Toqui revelará esa energía!)

Más plumas azules van en camino.

A las 8 sale de su casa el General<sup>10</sup>;  
ha besado la frente de su esposa. Su chofer sonrío.  
La mañana es oscura y está casi lloviendo.  
A las 8.15 el hombre rubio da un salto, mete  
su brazo por la ventanilla del automóvil  
y dispara tres veces sobre el General;  
el cuerpo se dobla y cae suavemente  
hacia el costado derecho  
como una pluma azul bañada en sangre.

---

<sup>10</sup>General René Schneider Chereau, Comandante en Jefe del Ejército de Chile, asesinado por un comando derechista.

Más plumas van en camino.

Señor Dador de la Guerra,  
General (R) R. V. M.,  
¿a quién enviaremos ahora esta pluma-ACUARIA  
dentro de un sobre cerrado con el color del Cielo?

¿Quién será el próximo?

COPLA  
TRISTE

Ahora me hincó para tomar este otro instrumento  
y cantar la challa<sup>11</sup> más terrible:

Pachamama Pachamama<sup>12</sup>  
ha muerto el General  
mataron al General.

Mamacita aquí estamos de duelo, no podrás  
unir tu fuerza al Germen del Universo.  
(Quien sabe hasta cuándo vamos a llorar aquí).

Mamá fértil las cuerdas ya se cortan  
se nublan  
las campanas no doblan  
no habrá fiestas  
(la chicha al vacío  
vacío el último retrato del General)  
no habrá bailes ni rondas ni máscaras.  
Esta voz ya no sale  
se seca  
se arrastra  
qué dura es esta voz.

---

<sup>11</sup>Copla.

<sup>12</sup>Madre Tierra.



¿QUE SERIA DE NOSOTROS  
SIN LOS GRINGOS?

Habría que reducirlos a barro líquido  
y de allí a las celdas de flotación  
y de allí al botadero.  
Habría que aplicarles las 6 perforadoras de rotación  
Bucyrus-Erie  
y las 6 perforadoras de percusión Bucyrus-Erie  
y subirlos a los camiones Lectra-Haul de 100 toneladas  
y de 700 y 1000 HP  
y transportarlos como las rocas fracturadas  
a los molinos trituradores.

A tres mil metros sobre el nivel del mar  
las chancadoras esperan ansiosas el momento  
de entrar en acción  
y moler  
moler hasta los últimos vestigios  
y no dejar residuo alguno.  
Y de esta desconfianza, de este egoísmo  
no habrá ya sin duda metal noble que separar  
después de la molienda.

Los molinos trituradores están listos  
y mister Fahm observa la operación con verdadera tristeza.  
(El sólo puede contestar preguntas técnicas).  
-Yo no le puedo responder a su pregunta.  
“¿Y qué sería de nosotros sin los americanooos?!”  
nos dice una mujer vestida de negro  
y ahora me apunta con un dedo.  
-¿Le digo la verdad?, el mineral trabaja normalmente.  
-¿Detuvo la Compañía el funcionamiento de algunos hornos?  
-Yo no soy americano, soy de origen suizo.

Mister Fahm va a perder la calma:  
-¡¡Esas son puras hueeivaadaas!!

Del mercado sale otra mujer vestida de negro  
que nos apunta con un dedo grueso y amarillo;  
abrimos el sonido  
y se nos dejan caer como los cuervos de Hitchcock  
otras mujeres que improvisan un coro salvaje  
y nos apuntan con sus dedos:  
-¿Qué sería de nosotros sin los gringooosss!  
-¿Qué sería de nosotros sin los gringooosss!

Los perros duermen  
y estas mujeres  
todavía pesan mucho más que el mineral y su lastre  
removido hasta la fecha: 1.199.700.000 T.C.  
Y como ellas, así también estos viejos  
mineros de Chuqui  
que nos ven como habitantes de otros mundos  
bajando del Cielo  
subiendo del Infierno.

EL PETROLEO  
DE SIGLIA

Virgen de Lican Antay, Soberana Reina de las Alturas  
no nos dejes por nada del mundo caer de aquí tan alto,  
y por piedad y en un acto de justísimo da uno de tus soplos  
gigantes  
que haga remover profundamente estas arenas  
y estas piedras tan parcas y filudas.

Da ese soplo, Virgen, y dalo pronto  
para que así el petróleo oculto en Siglia  
arranque y salga corriendo desde el fondo de la tierra  
como un toro herido de muerte  
untado con pasta de ají y sal de la gruesa,  
o como un loco al que acaban de abrir  
con un tajo de corvo.

Madre de las Alturas, haz que se realice  
ya ese parto y el toro se abra paso  
tirando patadas furiosas y libres,  
y no haya gringo alguno  
que pretenda anular estas hermosas nupcias.

AQUI  
VIVIERON

El dios Jano sabe que aquí vivieron:  
en Toconao, Quito, Socaire, Solor y Siglia.

Y oculta en una de aquellas ánforas  
bajo el desierto  
pervive aún la Cruz helénica.

Esto el dios Jano lo sabe, pero ya no puede hablar  
porque su voz es apenas un lamento  
que las arenas cubren  
y debilitan  
convirtiéndolo en espejismo.

ESTABA DESTINADO A PRESIDIR  
EL TRIUNVIRATO MILITAR

General (R) C. V. G.<sup>13</sup>, con la bendición/la venia  
del Toqui Supremo, usted habría de presidir  
el triunvirato militar.  
Pero ahora no es posible, nunca más  
podrá salir de su casa. A lo sumo le está permitido  
caminar por el jardín y observar los zancudos.  
Y en sueños, cada noche vendrá a verlo su caballo  
blanco,  
el mismo que a usted lo atormenta, lo acosa  
no lo deja dormir.

General Ex Jefe de la Guarnición de Santiago,  
ahora corre el toque de queda sólo para usted  
y su sombra  
lupina  
ya no puede volver a bajarse del automóvil negro  
para asistir a una misteriosa reunión  
en casa de su amigo Federico<sup>14</sup>.

Desde aquella fría mañana del 22 de octubre  
su voz no ha dejado de temblar  
y en la noche no puede dormir.  
Entonces se levanta, echa a un lado su uniforme  
y nervioso se viste de civil, se disfraza, se pone  
el antifaz,  
pero las plumas azules que han cambiado de ruta

---

<sup>13</sup>Camilo Valenzuela Godoy.

<sup>14</sup>Federico Cienza. En su casa de la Gran Avenida se reunían civiles y militares de inclinación sediciosa.

lo persiguen, vuelan detrás de él y lo cercan  
como una obsesión.

General (R) C. V. G., pasó la Navidad  
y aquí vienen a buscarlo.  
En su ausencia otros firmarán por usted, los mismos  
que hoy se apresuran en cerrar su urna.

MANDINGA LE DA  
SUS FUERZAS A RAUL

La Corte Suprema de la Justa Injusticia  
obra en conciencia y te absuelve  
y yo

Mandinga<sup>15</sup>  
padre único de la felina Caicai, feliz  
te ofrezco mi protección por todo el tiempo  
que sea necesario.

La Justicia me repugna  
y desde esta cueva secreta-pestilente-y-bellísima  
te doy mis fuerzas

Raúl<sup>16</sup>  
y añoro el día en que comience de verdad el fuego  
sobre los trigales  
y diez mil gatos ardiendo incendien las siembras  
y destruyan las cosechas.  
Con mi tridente en llamas te marco

Raúl  
y te exijo y te ruego que viajes pronto y vuelvas  
con diez mil granadas de gas paralizante.

No temas, sólo acumula rencor.  
Y no dejes de asistir a toda reunión secreta.

---

<sup>15</sup>El demonio.

<sup>16</sup>Senador de la llamada Democracia Radical, Raúl Morales Adriazola.

EL DUNNY VA A PERDER  
SU SILLA DE ORO

¿Qué haces ahí Dunny<sup>17</sup> reuniéndote con el General Canabarro?  
¿Sombrío cómo te animas a levantar la voz?  
¿En qué malos pasos te mueves?  
Dunny  
toda la Democracia te persigue  
te orinas en su nombre.  
La Fineza de tu Recinto Privado tus Aviones  
tu pálido Aeropuerto  
¿dónde está el beso de despedida?  
¡Qué comediante eres! y qué excelsitud la tuya  
qué dominio sobre tu piel  
tanto que ni siquiera se corre el rimel sobre tus ojos  
cuando pides la palabra para sembrar la cizaña  
y después dejar caer las bombas y las cargas de profundidad  
y al fin el Reino de la Ceniza  
de las Hogueras Humeantes.

Las Águilas bicéfalas de la Sociedad<sup>18</sup> te ofrecen  
un trono de oro en la tribuna  
para que relates tu experiencia y cuentas tu Historia de Horror.  
Tus palabras parecen venir arrastrándose  
desde muy lejos  
y ahora corren con un gran sacrificio.  
El fotógrafo de O Globo toma en ti la mejor instantánea  
del Torneo, la más patética. Parafraseando al ideólogo  
del Cansancio  
se eleva una voz unánime: “¡La libertad tiene su hora!”

---

<sup>17</sup>Agustín Edwards Eastman, ex presidente de la empresa *El Mercurio*.

<sup>18</sup>SIP, Sociedad Interamericana de Prensa.



Y entre los asistentes ninguno recuerda  
a los muchachos de O Pasquim.

El Dunny está soberbio y radiante.

Extiende un mapa de Chile y empieza su campaña.

Mercurio ha encarnado en él todas las virtudes del libre juego  
de la transacción (hasta el alma se negocia en esta feria:

¡Mefisto te busca!),

la drogada demanda y la oferta sibilina.

Mercurio el Lobo te enseñó las artes del Ladrón de Corte  
el Serafín de Papas y de Reyes, oh el Gran Señor.

Allí estás heráldico y prodigioso encaramado  
en esa silla de oro.

¡Cómo te adoran, Becerro!

Todos los miembros de la Sociedad se han puesto de pie  
y se toman las manos y se hacen rogativas.

El Dunny se siente magnífico

y con la punta de su zapato de charol

ejecuta un movimiento de baile, una venia secreta.

Entonces el Coro repite tres veces: “¡Patria y Libertad!”  
y alguien solloza.

De noche el Dunny abandona Río en su avión privado  
y sobrevuela Brasilia pero no aterriza allí.

Desciende en un lugar desconocido.

–Sólo una guerra expansiva puede librarnos

del terror rojo –dice el Comandante Sizen Sarmento

(“Si usted no ama Brasil, ¡déjelo!”. “Seremos potencia mun-  
dial en 1980”).

El Dunny está mudo

pero sus ojos brillan como las lenguas de un ídolo

arrastrándose por la rabadilla de un chanco

que recién sale de las brasas.

Y como el dios Mercurio, el Dunny también quisiera  
provocar sadismos y espantosos temblores.

Pero como ese mismo dios, el Dunny adeuda más de cinco  
mil millones a la Tesorería General de la República  
y sabe que deberá volver

y ¿qué ocurrirá cuando pierda  
su silla de oro y toque inútilmente los timbres  
de su Banco y ya no se mueva ni su sombra  
y pida la palabra y ningún dios lo escuche  
y nadie le tienda una mano?

## SIMBOLOS

E. M.  
al fondo  
y arriba una tibia sobre una tibia  
–cruzadas–  
y encima una Calavera  
(Escuadrón de la Muerte)  
y arriba “dos eslabones rotos estilizados”  
dos eslabones negros  
como una araña de cuatro garfios  
y un corazón-bolsa  
de veneno  
(Frente Nacionalista Patria y Libertad)  
y más arriba una Cruz de cuatro garfios  
en una araña gamada  
en un círculo de fuego.

EL JURAMENTO  
DE LA CALAVERA

Cabeza de jaguar  
piel de lagarto, piel de lagartija  
y cola iracunda de coyote con hiena, así es este encapuchado  
este engendro de la apestosa Caicai: llámese  
Yarur Banna, Yarur Lolas, Yarur Asfura, Yarur Kasakía  
todos brujos  
todos sacerdotisos  
todos enanos  
del Mercado de Mandinga, ¡tiburones!

La sala es el Infierno (Sala de Torturas); en el rincón  
flamea débilmente una bandera chilena  
entre el incienso espeso  
y el fuego de los cirios.

El ex minero Carlos Gonzáles Bravo (cesante)  
está de rodillas, su cuello desollado. Un enano  
con cola de cerdo huacho bota chispas por cada oreja  
y dice con voz de púlpito:

*–Yo Daniel Fuenzalida, en nombre de Juan I  
te exijo lealtad eterna a tu Rey, y buen comportamiento  
y cariño por la Empresa; no hables con nadie; traba tu lengua  
y cierra tus oídos; y sobre todo produce, produce y no ladres  
como los otros. Tú has de ser agradecido. Pórtate bien  
y tendrás tu recompensa. Ahora besa este Anillo y esta Cruz  
y esta imagen de la Virgen y esta Espada.*

*Promételo en nombre de la Santa Biblia.*

Una calavera de acrílico se enciende y se apaga  
como un aviso luminoso. Fresca y sonriente  
la Calavera cuelga del techo y cae  
en el centro de la sala.

El calor es insoportable y más intenso que en el Infierno.

las cortinas negras no se mueven, la sombra de los cirios  
encendidos  
golpea sobre las cortinas y estalla  
como las olas y desaparece en la arena.  
No quedan huellas, sólo hay un canto de coyote.  
El humo cubre la Espada.  
Los brujos sacan sus látigos, arden sus colas,  
desesperan, se llenan de rabia.  
Nadie sabe por qué este cambio de carácter:  
estaban cantando y ahora están que revientan.  
(Los futuros juramentos serán con sangre).  
Los brujos almacenan cartuchos de dinamita, balas y rifles.  
Los libros los delatan.  
Preparan su fuga pero la Calavera se enciende  
y se enciende  
—ésa es la señal de alarma.  
La Calavera está cansada de mentir.  
¿Sienten el olor a piel de lagarto que se quema,  
a piel de lagartija en la parrilla?  
Cabezas de jaguar, carne del fuego.



## **II**

### **Otros poemas**





## VIVIR

La calle está en penumbras  
y sólo la ilumina el olor de las rosas  
—ésta es la Historia  
Y el ladrido de un perro pequeño hace el milagro:  
todos los perros lo siguen  
los chicos y los grandes  
los peludos/los lampiños  
los fieros y los mansos  
Y yo me siento inmensamente feliz  
porque voy descubriendo el ladrido de los perros  
y el olor de las rosas  
esta luz  
que alumbra la Historia  
El Sol entra en la calle.

LA  
FAMILIA

A Sara le acaban de salir unas manchas rojas  
en el rostro. Su madre está a un paso del Abismo:  
ella dice que va a enloquecer  
ella dice que se va a morir  
ella dice que va a desencarnar.

Sara cumplió ayer los trece años  
y en honor a la verdad  
se veía como la Reina de la Tribu,  
apestada, maldita,  
la Niña de los Juegos Prohibidos.  
Sara sorprendió a todo el barrio por la furia  
de sus pechos y su velocidad;  
amaneció con un vestido de organdí  
y unas medias sangrientas  
y unos tacos diabólicos  
y la boca pintada con terror.

Su madre canta de orgullo  
pero mueve la guillette por encima de sus venas  
asienta la guillette  
y dice que ya no soporta más  
dice que va a morir  
dice que se va a quedar sin cuerpo  
y grita y bota sangre por la boca  
y se vuelve obscena  
se vuelve fálica  
se le nublan los ojos  
se vuelve núbil.

Enciende un cigarrillo y lo fuma con ira/con desencanto.  
Su otra hija, Afaf, esquivo los brazos de su padre.  
Él la observa con ojos de potrillo

y desde una esquina de la pieza  
se arrastra hacia ella.  
La niña tiembla,  
se le van los ojos, es la hija menor.  
La niña suda.

El enfermero entra en la casa,  
sube al segundo piso, abre la puerta del dormitorio  
y pone a cada uno en su camilla  
y se los lleva.

## SATURIA

No sé quién eres pero me persigues, me desvelas.  
De ti sólo sé tu nombre  
Saturia  
y desde muy lejos escucho ese llanto tuyo que revienta en mí  
como el alma en un cepo.

No sé si estás condenada o estás libre  
pero te veo subir al altar mayor  
y desde ahí extiendes un manto negro que condena  
y protege toda esta ciudad.  
Estás llorando sin ninguna perturbación  
y sin angustia.

Como María la irreal  
o como la diosa de la Tierra  
que cuando quiere puede derramar lágrimas invisibles  
aterradoras.

Sólo sé que te llamas Saturia  
y en las noches de Bogotá ejerces tu dominio.  
No es fácil verte, imposible saber quién eres  
qué quieres de nosotros.  
Antes de entrar en el sueño miro por última vez  
los ojos de Tequendama  
acudo a ellos  
pero los veo tan indefensos que me despierto de golpe.  
Estoy temblando, no sé quién eres  
qué harás de mí

Saturia  
y ya no sé si te escucho bien ni dónde estamos.  
¿Estamos en el altar mayor  
o vamos camino a los infiernos?

## AZUL

Después  
al otro día de los comicios  
te daré el zapato del pie derecho  
porque tú bella Kim Capri  
me fuiste fiel hasta el fin y votaste por mí  
Yo te prometo una monarquía  
una alcaldía  
vivirás junto a mí en un valle sin penurias sin fantasmas  
ordenarás las vacas con vocación y lascivia  
todo te está permitido  
Kim Capri  
Pastora  
todo por tu felicidad  
Baladas se escribirán en tu nombre  
La que un día llegó a ser la Condesa Azul  
la Princesa  
la elegida del destino  
Eliana Merolla en la otra vida  
contrajo anoche el enlace final con este propietario  
de barcos mercantes que te quiere  
fabricante de tallarines  
Presidente del Club de Fútbol de Nápoli  
y líder del futuro que se fue

DE TI  
NO DIRAN NADA

De ti nunca dirán que eres antigua  
porque alevosa muerdes a traición  
y con una violencia sin tonos suaves casi de hiena  
que te sitúa en el pináculo de la fama.

De ti nunca dirán que eres antigua  
porque olvidaste el poder seductor de la lengua  
y ya no hablas

Analfabeta

y sin embargo a ella la usas como boleadora  
contra los pies del caído  
y lames con tanta rabia lo que pillas  
como un loco a su sombra

De ti no dirán nada.

LA  
INSACIABLE

Hacia ti voy de rodillas  
sobre estas sábanas verdes  
y sangro y sufro y gozo  
como al pie de las tinieblas  
allí en el santuario del Señor del Veneno  
Tú eres una diosa pagana y muda  
que sólo se abre en acción de gracias  
Eres un chacmol recogido y ansioso  
que espera en su vientre la sangre del sacrificio  
y en sus ojos la visión agónica del supliciado  
Me hincó y te hablo al oído  
te pido misericordia  
Pero tú no me escuchas  
te estiras y echas tu venta afuera  
al aire libre  
y exiges una masacre una sangría  
Nadie te llenará jamás

PIEL  
DE LOBO

Cubierto con un antifaz llego al jardín  
sólo se ven mis ojos y de ellos salen llamas  
(un fuego que desconozco).  
Estoy furiosamente excitado. Allí está tu calzón  
se mueve contra la Luna  
–piel de lobo  
que tiembla en la oscuridad  
y cuelga como una carne jugosa/una carne de ciervo.  
Así con ternura cae tu calzón  
(razón de vivir).  
Mi mano enguantada va sobre él, lo cubre y lo ahoga.  
Al fondo, la casa sigue  
seguirá en penumbras. El jardín  
solitario y tétrico. Nadie vive. Ahora sudan mis sienes  
y el antifaz se desliza/se viene a tierra.  
Mis pantalones están húmeros, se me mojan los calcetines  
los tobillos  
Alguien da la señal de alarma.  
Mi sombra salta el muro y salgo huyendo.  
El antifaz se revuelca como un carnero  
la piel de lobo va sobre él  
lo cubre y lo ahoga.



LA  
TENTACIÓN

Tú eres distinta  
eres ultrafemenina/super sexy  
A ti te gustan las cosas de buena calidad  
y verdaderamente cómodas  
Te felicitamos  
todas deberían ser como tú  
La mujer del futuro  
La dueña del presente  
La que administra su elegancia  
La que se sabe elegida  
Tú conoces tu destino  
tu destino es el éxito

De ti dirán: “Es una mujer realizada/la fortuna le sonrío”  
Para ti tenemos un dato estupendo  
Ven a la fábrica de ropa interior Seny  
ubicada en Avda. Matta 187 y aquí hallarás el Paraíso  
¿te sientes cómoda?  
Aquí hay de todo lo que necesita una mujer bien  
femenina  
bien mujer  
Como tú

Mira los sostenes de estilo francés  
los portaligas  
los calzoncitos bikini de encaje y nylon  
Enaguas estampadas y de color  
Camisas de dormir  
Es decir: todo para que te sientas cómoda  
y segura de ti misma

Ven hoy mismo a Seny y cómprate todo lo que necesitas  
para esta temporada  
    Quedarás muy feliz  
¿Los precios? No te atormentes  
    super super...  
Lo que necesita una mujer bien femenina  
    bien mujer  
    Como tú  
Tú debes venir  
Ven y compra lo que necesitas  
Ahora mismo  
    Estás estupenda/el destino te sonrío  
De ti siempre se hablará bien: la imagen del éxito  
Ven y cómprate todo lo que necesitas  
Serás la mujer más feliz del mundo.



LA BELLA FUE A LA CARCEL  
POR CORTAR LA LENGUA DE SU AMADO

Ya no podré besarte  
no puedo decirte cuánto te quiero  
cuánto te aborrezco  
estoy mudo  
la lengua que tú besabas  
la secreta  
ya no está más  
ha sido mordida por ti  
tú la cortaste para siempre  
la mutilaste de raíz  
ya no habrá boca con boca  
no habrá lengua con lengua  
y esto que digo no se oye  
no se escucha  
es un lamento esto que digo  
es una queja  
es un signo.

El hecho ocurrió en octubre del año pasado  
y fue en tu casa, Huguette, en los momentos  
en que tú estabas abrazada a ese fogoso  
amor  
que fui yo.

Qué no daría hoy por decirte algo que tú pudieras oír:  
el último suspiro del agónico  
el deseo del agónico  
su fiebre

¿Sabes qué dice el cable de nosotros?  
Escucha, Huguette:

“Por haber mordido violentamente la lengua de su enamorado cortándola del todo, una mujer francesa ha sido condenada hoy a un mes de cárcel por *mutilación voluntaria*”.

Pero yo sé que no fue así. Y estoy seguro de ello.  
Fue un acto tuyo involuntario. La prueba definitiva.  
Un arranque de amor. Tú cerraste los ojos  
y con tus 39 años encima  
te dejaste caer con todo el peso  
como una pieza de porcelana  
y adiós  
lengua mía degollada  
desbocada  
te vas como un potrillo.

Y sin embargo cómo mienten esos bellacos.  
Ahora dicen que dentro de poco seré procesado por estafa,  
por haber fingido ante la Caja de Seguros  
que fui víctima de un *accidente del trabajo*.  
Y es mentira, Huguette. Tú lo sabes mejor que nadie.  
Qué bárbaros. Tú sabes que yo no podrías decir  
una cosa semejante.  
Haz un esfuerzo y escúchame, quiero que sepas la verdad:  
fue un acto tuyo involuntario  
doloroso pero sublime.  
No tengo voz para decírtelo.  
Me quedé mudo para siempre.  
Sólo te pido que confíes en mis gestos.  
Anda, confía en ellos.



no viene la imagen  
Oh Virgilia  
oh este enorme sacrificio  
de llegar al pie de la Cruz y no poder desclavarte  
Me faltan las fuerzas Suplicio bajo sucio  
dirán qué fatuo  
dirán qué inútil  
En nada te reencuentro ya no estás  
Nadie sabe quién eres  
Calavera digna del más alhajado Zonpantli  
Yo Firdolino

el Más Allá

Nada tiene luz

Nada tiene luz

qué locos

oh Goyenche/qué fin de mundo

Virgilia

no nos hables no nos atormentes  
un poco más de dolor y todo esto se acaba  
piel roja tu piel  
sin razón tu piel  
desorientada tu piel

La araña que salvaste  
¿quién habla? ¡Silencio! Se te cuelgan de la Cruz  
¿Quién blasfema de ese modo?  
Oh este gran rencor oh este vértigo  
no creo en tu moral  
ni en tu ingeniosa frase de despedida:

*–Bueno, jóvenes, ya me voy, y que el pelo les crezca  
y la menopausia les sea breve*

Qué siniestra

La Luna seguía brillando  
sobre la parrilla ardían tus ojos  
Todo me parece que sos vos  
¿quién habla? ¿quién habla?

oh mi violada Virgen de Pompeya  
Y yo  
Firdolino el púber  
me fui quedando solo y mudo y sin audacia  
y no atiné a sonreír  
Ya estábamos en otro día.



CANCION  
GRIEGA\*

*A Mikis Theodorakis*

Las paredes de la celda silban tus canciones  
el carcelero va a enloquecer  
el carcelero está borracho  
escucha el quejido de los torturados y vomita  
Esta noche es noche de Luna  
y las paredes de toda la prisión silban tus can-  
ciones  
el carcelero va a enloquecer  
los lamentos las furias  
los torturadores se emborrachan  
vomitan  
vuelven a emborracharse  
pulen los grillos las tenazas y las hachas

Los Coroneles se comen entre sí  
se lamen  
se intrigan  
¡Hay que cumplir la Ley Marcial!  
Todo joven  
anciano o niño  
que cante o silbe tu canción  
corre esta noche el peligro de perder la vida para siempre

Tu sombra de Pope en llamas recorre toda Grecia  
tu sombra que aúlla como un cataclismo  
Los esclavos son ellos  
Mikis  
ellos son los únicos verdugos que se comen

---

\*La música de Theodorakis ha sido prohibida por la dictadura fascista de Grecia. Muchos griegos han sido encarcelados por cantar o silbar sus canciones.

se lamen  
se intrigan entre sí

Aquí vamos todos silbando tu canción  
los compañeros del Frente  
y los que estamos muy lejos y al otro lado del mar  
Y tu canción la cantan los jóvenes  
los viejos y los niños  
y ahora también la silban los pájaros  
los árboles  
los peces en el mar  
Una música furiosa  
una música tan triste

Querido compañero  
estamos contigo estamos con tu pueblo  
el carcelero va a enloquecer  
el carcelero está perdido  
está terriblemente borracho  
Aquí cantamos tus canciones  
Aquí las cantamos con ira con angustia  
para que se oigan en todo el mundo  
Aquí las silbaremos siempre

YANNIS  
RITSOS

La araña de Yannis  
llora en círculos sobre los bordes  
de la tinaja, quiere tirarse,  
y él la mira desde el fondo,  
la retiene, y entre la oscuridad  
de Grecia  
le tira un beso.

EL  
CULPABLE

“yo qué culpa”  
ROQUE DALTON

Yo torturé a la Magaly Honorato  
la hice descalzonarse le apliqué la chicharra  
tenía tetas de santa  
    pero a mí  
no me iba a venir con juguetes comunistas  
yo la tiré entre lesbianas (a que soporte) yo no sabía  
que no era capi de soportar parecía fuerte  
    decidida  
lo que ellos llaman reciedumbre ideológica.

Sé que nadie hasta ahora lo ha dicho  
se ocultó públicamente pero yo soy  
el verdadero causante pero no culpable yo no sabía  
que no pudo soportar  
    Aquí me tienen en este cuartel  
desesperado viejo redactando estas líneas  
que exijo se publiquen  
yo inocente

SOMOZA  
JUNIOR

Hijo de larvas  
    ofidio cubierto de charreteras  
    mano de látigo/mano de garfio  
tu camisa blanca traída especialmente de New York  
está bañada en sangre  
    Ordenas que laven tus manos obesas  
    pero la sangre vuelve  
    Ordenas que raspen tus manos obscenas  
    pero la sangre vuelve  
Esta sangre no te abandonará jamás

Toda la Guardia Nacional está lavando con fuego  
tu camisa blanca  
    pero la sangre no sale  
    la sangre vuelve  
    la sangre no te abandonará jamás  
    corre como un río la sangre de Adolfo  
de Julio de Roberto de Casimiro de David  
la dulzura de Doris

Toda la Guardia Nacional está de rodillas  
tratando de contener el río de sangre  
que baja por tu camisa  
    pero eso es imposible  
Y ahora tu camisa blanca es un lamento  
    el infinito lamento de los torturados  
en el subterráneo infernal del Palacio-Fortaleza

LA SALA  
DE TORTURAS

Brasil, todos estos años

Gilse María, Loreta, Delcy, Laudelina María,  
María do Rosario  
sangran de sus pezones y de sus tobillos  
están desnudas como si vinieran saliendo de la Sala de Partos  
pero no es así  
ellas ladran como bestias  
el Aullido es la Verdad  
la Verdad hay que ladrarla hay que aullarla  
la Verdad debe remecer esta Sala de Torturas  
y salir afuera (no podrán silenciarla eternamente)  
a las ciudades y a los campos

El Aullido

ya se siente más allá de Brasil  
se siente todo  
ya se sabe todo

El Aullido de los supliciados es el nuestro  
“Como locos saltaban y pisoteaban fuerte, con los dos pies  
sobre mis costillas, tórax y estómago.

Desnudo

me sentaron en una silla y me echaron al suelo, atado  
de manos y pies; ligaron hilos eléctricos de una máquina  
en los dedos de mis pies y de mis manos, en las orejas,  
en el ano, en el pene, y durante más de cuatro horas me aplicaron  
constantes descargas eléctricas, cada vez más violentas,  
pegándome  
con un paño mojado para que las descargas fuesen todavía  
más intensas”.

Hasta aquí llegan los gritos  
el ritmo de hiena  
del orgasmo del sargento Léo, su pestilente delicia

Léo Machado da golpes de kárate sobre los hombros y el vientre  
 de Gilse María, Loreta, Delcy, Laudelina María, María do  
     Rosario  
     y pellizca sus pezones  
     los muerde hasta hacerlos sangrar  
 “Compás de sangre” –dice.  
     Es un mico riéndose y también se pone pálido  
 como si le bajara la presión, se vuelve melancólico  
 se vuelve melodramático  
     romántico  
 va a besar a los labios de Gilse María, Loreta, Delcy, Laudelina  
     María, María do Rosario  
 ya está su boca en tensión  
 pero de repente sus ojos se le han puesto de jaguar de verdugo  
 y da vuelta con furia “la manivela”  
     y Gilse María, Loreta, Delcy, etc.  
 tiemblan como hostias sobre la lengua de cualquier  
     verdugo del DOPS\* .  
 La corriente eléctrica golpea (no tiene raciocinio, no siente  
 no tiene inteligencia).  
     El sargento Léo abre un cajón  
 y saca un laque  
     lo mete al fuego  
 Léo Machado se desvanece sufre/goza un nuevo orgasmo  
 “la manivela” sigue dando vueltas  
 las cinco mujeres dan un solo Aullido-Verdad  
 un Aullido-Látigo que logra salir de la Sala de Torturas  
 por algunos segundos  
     un Aullido/un rayo  
 los verdugos tienen miedo  
     “dejemos esto  
     por ahora”  
 La Sala rosa está manchada con sangre  
 Un médico-jaguar examina a las cinco mujeres y dice  
     “Bien, está bueno por hoy”.

---

\*Departamento de “Orden Político y Social”.

Los torturadores ya no pueden con el sargento Léo Machado  
("Silla del Dragón" "Palmatoria" "Latitas" "El teléfono"  
"Pau-de-arara" "Baño chino" "Hidráulica" "Fierritos"  
"Santito" "Colgamiento" "Galeto"  
etc. etc.)

él va a sufrir otro orgasmo  
(él había dicho "aquí podemos trabajar en forma cómoda  
porque nadie va a oír los gritos de esta gente").

–"Operación Bandeirantes" y  
–"Cenimar"

(Centro de Informaciones de la Marina)

está pálido

casi no tiene semblante de verdugo

los capitanes Jesú y Pedro Ivo lo sostienen

se les cae

sus ojos van hacia atrás

se les desmaya. Está bucólico y fiero

saliva sin querer no sabe nada de sí lo pellizcan

lo reaniman le hablan al oído

La Sala de Torturas se cierra

Esa misma Sala amanece

abierta al día siguiente y "en un determinado momento

el capitán Albernáz me obligó a abrir la boca

para *recibir el sacramento de la Eucaristía*.

Me introdujeron un hiloeléctrico. La boca se me hinchó...

impidiéndome hablar. Ellos difamaban a la Iglesia

diciendo que los frailes eran homosexuales

porque no se casaban.

A las 14 horas

ellos habían terminado la sesión.

Me condujeron a la celda, donde quedé tirado".



PABLO  
DE ROKHA

“el cuerpo se me cae sobre  
la tierra bruta”  
P. de R.

La anarquía de tu alma en fisión,  
Viejo Búfalo,  
vuela ahora reencarnándose  
por el calibrado hueso del revólver  
que habrá de filiarnos con la santa violencia,  
desde donde rescataremos, gran oriundo, y a muerte,  
la venerada de tu carne de Job  
que lo perdió todo en un día,  
después de setenta y cuatro años de acoso  
en una de las celdas de este Zoológico del Nuevo Extremo,  
acollado por hembras carniceras y pálidas que empollan  
marimachas sus cenizas,  
fofas de resignación.

A  
CARLOS GERMAN BELLI

Dichoso cuadrumano puede ser, es cierto,  
y mucho más que el hombre.  
Yo miro a tus dos hijas en la foto  
y así como felices ellas sonríen a tu lado,  
habrán de estar ahora, chinchosas, a jugueteos  
y a idolatrías con su fiel can,  
el Daqui.

Confirmo desde aquí una alegría semejante  
cuando escucho a mi hijo gritarle ¡tango!, ¡tango!  
al melindroso Cori de rabo engarrotado y amarillo  
como el Limbo.

La guagua ladra fina, se recoge;  
cualquier desconocido podría creer que el Cori  
está llorando, y sin embargo Iván se ríe  
y muy feliz salta en su cuna.  
Yo pienso que como tú dices hablan lo mismo y sienten,  
y con sólo un guau un cuadrumano puede ser más dichoso  
que el hombre  
pero nunca más que un niño.

ESTA RABIA,  
ZAVALITA

“No debiste venir, no debiste hablarle,  
Zavalita, no estás jodido, sino loco”  
MARIO VARGAS LLOSA

De esta rabia no me aguanto, Zavalita.  
Y culmino ya torcido y enredado  
como arquero real  
que pretendiendo usar de su ballesta  
acaba en cepo, halcón en malla, enmarañado.  
Como tú me rebelo y me desvelo, y al frente del espejo  
hago el juego pendular de la pasión:  
voy a degollarte pero te respunto,  
te alabo  
con flecos y con guardas y con tapacosturas  
yo te hilo.  
Voy a matarte, padre. Pero te amo y me hinco  
y te prendo estas velas y cuando llega la noche  
escribo editoriales sobre la raza y la fobia  
tal como tú no querías  
o como tal vez te enorgullece.

PRAGA,  
1966

No he vuelto a ver a los amigos,  
ni siquiera me escriben.  
Nadie podrá creer que fuimos tan felices  
y que ha pasado tan poco tiempo.  
Si vuelvo a encontrarte tal vez estés despellejada  
y tiesa, y con los nervios rotos.  
Horriblemente más familiar  
pero sin el misterio que aquella noche  
hacía verte como un enemigo.

LA  
CALLE RASNOVKA

Siento que alguien llora  
y me voy por la calle Rásnovka;  
pero alguien sigue llorando y se encoge  
y se dobla como una serpiente.

Cuido mi espada.

Desde una ventana a ras del suelo me mira un búho.  
Camino cautelosamente y pierdo la noción del tiempo.  
Y a fin, cuando la calle va a terminar,  
el llanto se hace más agudo y más desesperado.  
Llevo mi mano a la empuñadura de la espada, estoy listo,  
salgo y veo la luz del día.

Pero alguien que llora se detiene de golpe  
y empieza a sollozar como un recién nacido.

Levanto mi espada,  
doy un corte en el vacío, y el que solloza  
vuelve a llorar con toda su furia  
y sigue llorando.

VACLAVSKE  
NAMESTI

Rizados y velludos muchachos y muchachas  
juegan a la ronda y hacen un cerco  
sobre un automóvil  
de Occidente  
de fofas carnes y roja carne de reptil  
y exclaman ¡ohhhhhh! y siguen  
bobaliqueando maravillados  
y lo tocan como a un icono  
a sus pies  
y babean

LA NOCHE  
DE DALIBOR

De aquella historia sólo recuerdo la inocencia  
del violín  
y apenas oigo su llanto de niño.  
Nos hemos vuelto locos, la culpa nos remuerde.  
Sólo sé que se llamaba Dalibor  
y que hizo cantar el arco sobre las sombras.  
Pero una noche oscura y fría el Rey lo mandó degollar,  
cansado de oír su música tan alegre.

Desde esa noche  
llora el violín de Dalibor, y Herodes se pasea  
y se muerde las uñas como león enjaulado en el Castillo.  
Desde allí bajan estos lamentos que cruzan los mares  
y vienen por el aire hasta llegar a mi casa,  
empujan la puerta, la escala tiembla  
y como sangre de Cordero  
se suben a mis manos.

Yo los escucho y veo pero mis ojos se nublan,  
el cuello me arde mucho, la herida está fresca  
y me duele con un olvido que me condena  
y un dolor que no es humano.

LA  
SANGRE

Toda sangre convertida en oro  
y el oro en polvo  
y el polvo en sombra.

En la Torre de Dalibor  
se escuchan quejidos y lamentos  
del infierno. Hay allí un loco  
que usurpa y junta sangre nueva  
y la hace bajar a tierra  
donde otros hombres chiquitos  
en vez de faenarla  
la profanan.



## ASUNCION

No sé si a vivir, pero he vuelto  
a enterrarlo otra vez como Raskólnikov.  
Y el cuchillo que brilla ebrio cáliz  
sinuoso  
y el sigilo estilando y el oro lo mismo;  
yo no fui, nadie me ha visto,  
y su sangre mi espejo, su rostro en él  
empavonándolo, desangrándome.  
He vuelto aquí y hoy ya no soy, estuve.  
Tal vez a morir, porque mi pulso da un paso  
y el cuchillo lo borra.

CHE

Acabo de ver un pájaro  
lamiendo con humildad  
el cadáver de un espantapájaros  
muerto de frío

EL GENERAL  
YA CUELGA DE LA HIGUERA

“Judas cumplió ya el gesto  
que le fue señalado: misterioso de  
de oficio, ya cuelga de una rama”.  
LEOPOLDO MARECHAL

I

El alma de Fernando el Sacamuelas  
se cuele por tu colon irritable  
y te hace ver visiones, te mina, te ataca,  
y quieres decir algo pero la que orina  
es tu lengua que no habla,  
hasta que el cólico miserere te embadurna  
y tu rabo de mico se despega de su muerto  
y cae a tierra, ¡tieso como el charqui!

II

Dicen que amaneció con cola de chanco negro  
el fariseo, por poner los ojos sobre tu lomo  
y tocar a rebato cachivaches brillantes.

Chivato que legislas, doctor en cama ajena,  
húmedo y mocososo, cuélgate de la higuera  
y sécate de a poco, juris, como la miel de Judas.

III

En aquel tiempo dije que tieso como el charqui  
te pudrirías poco a poco, sin la sola compañía  
de tu cola de mico.

Pero todo fue repentino,  
y la altísima tensión del espíritu de Ernesto  
no te dejó pasar y todavía ardes  
y cuelgas  
de tu helicóptero en llamas: ¡qué huesos duros!

En este tiempo digo que es un día feliz.

A VENGAR  
AL MUERTO

Checitos fueron y vengaron  
a diente limpio y uñas propias.  
Y al dueño del colmillo,  
el rapiñoso,  
se le apareció el muerto  
y lo hizo hormiga.

## TESTIGO

No lo maten, que es un hombre,  
y ha sido el único que nos odia con razón.  
Aquí está solo, en su celda, encadenado.  
No dejaremos que hable  
pues su verdad es imposible soportarla.

LA DESVERGÜENZA,  
LA VERGÜENZA

Ofrecer la mejilla y,  
cándido, bubón,  
auspiciar el rabo  
y vender las orejas.

O bien la soledad,  
el fuego, la ceniza,  
y nuevamente  
el polvo.

## LOS APLAUSOS

Eliminen los aplausos, las venias,  
háganlo a tiempo.

Los retratos pueden quedar.  
La gente necesita de sus seres queridos.

Pero no les lleven flores,  
no los hagan inmortales.

LA  
AUTOCRITICA

Cuando te mientes a ti mismo  
tú eres el enemigo  
y no cuando reconoces que el enemigo  
tenía en parte la razón: pues solamente de este modo  
lo aniquilas y con el peso de tu desvergüenza lo desarmas.

Pero no habrá perdón para quienes sólo ahora  
decimos “sí, es verdad lo que él ha dicho”,  
y sin embargo hasta ayer manteníamos un silencio  
cómplice  
por temor a que lo supiera el enemigo.



HEMBRAS  
DEL ACTO

Hijo mío tienes la misma cara de tu cómplice,  
autor que ya entró en anonimato. Hijo no dejes  
de decrecer, párate ahí, no agarres gusto,  
“hágase el mar” y que el mar hágase,  
ésa tu fuerza,  
porque más tarde la palabra mata.  
A no ser que encabritado y hecho macho te montes  
y nos fermentes a todos como a “hembras del acto”.

## HEMBRA

Pero a pesar, creo todavía en la chillona  
y fiera que está por venir, aunque muca del acto.  
La que nos trastabilla y, grandiosa, te estuca  
a pujos y chora funda.  
La culebreja estirándose. La hablada.

ESTAN  
PENANDO

Con su peso porcino  
montado encima del recuerdo y su diabetes,  
nuestra abuela que nos servía, siniestra,  
el té de la corrosión en tazas virginizadas a golpes,  
fue la que chilló a muerte desde la tumba  
por la boca durmiendo de su nieto,  
y nuestro pánico y el mito corrieron por el techo  
de la casa, carnívoros, mientras amanecía  
y empezaban a aparecer sobre las paredes de la pieza  
doce cabezas de agentes de la CIA que sonreían  
como Dios.

LA SANGRE  
ESTA FRESCA

Beato Sebastián de Aparicio  
la sangre está fresca todavía  
y llega a tus pies y los baña  
pero ¿cómo puedes seguir durmiendo detrás de esa vitrina  
y envuelto en una luz azul?  
La sangre está fresca  
y el horror atraviesa el vitreux rojo  
y el templo se tiñe de violeta y tiembla  
La sangre está llegando  
un lamento otro lamento  
Santiago Tlatelolco  
muros blanqueados  
“Heroicamente defendido por Cuauhtémoc cayó Tlatelolco”  
el 2 de octubre de 1968  
en poder de las bestias  
que venían con perros, como perros  
  
“Y el olor de la sangre mojaba el aire”  
“Y el olor de la sangre manchaba el aire”  
  
¿Cómo es posible seguir durmiendo todavía?  
Aquí los cercaron  
y las balas envenenadas  
abrieron el sacrificio  
Aquí los dardos de los hijos de Cuauhtémoc  
se desangraron lentamente y no pudieron volar  
Y es que el olor de la sangre manchaba el aire  
el aire se volvió espeso  
y ya no se podía levantar el vuelo  
ya no se puede dormir  
y aquella sangre está demasiado fresca todavía.

AQUI ESTOY  
DE RODILLAS

Me cuesta creerlo pero lo creo  
    Señor del Buen Despacho  
    Señor del Veneno  
Aquí estoy de rodillas  
    frente al muro de la Iglesia de Loreto  
y mi voz tiembla como un cirio encendido  
cuando pienso en ti por última vez  
    Cristo en llamas  
    Cristo negro  
y repito casi a gritos  
    *Nadie pase este lugar  
    sin que afirme con su vida  
    que María fue concebida  
    sin pecado original.*

EN ACOLMAN  
NO HAY NADIE

Abro la celda del monasterio y una voz  
tu voz  
sale aullando desde el fondo del pozo  
No hay nadie aquí en Acolman  
el templo está vacío  
Los naranjos no se mueven  
¿en qué tiempo estamos?  
No existe el futuro aquí en Acolman  
no vive un alma  
no vive un triste cuerpo  
y vacía  
desolada está tu voz que sube y sube  
no existe y sube  
es un sadismo  
es un suplicio  
y el aullido pasa el límite  
y el silencio es tenebroso

Cierro la puerta de la celda  
trato de huir  
grito  
echo mi voz al fondo del pozo  
No hay nadie aquí en Acolman  
la sangre no corre  
es el vacío  
es un sadismo  
es un suplicio  
El cuerpo que se azota no es un cuerpo  
¿a dónde vas?  
Una voz que no existe baja al pozo.

¿Quién anda por ahí?  
No hay Acolman  
                  no hay templo  
No hay pájaro que viene a picotear las naranjas  
que no existen  
                  nadie vuela  
                  no se oye un solo aullido  
                  nadie pide socorro  
no está la celda que yo abro  
no vive nadie aquí  
no está esa voz que sube y sube  
ni el vacío que nos mira con sus ojos de búho  
                  el vacío no existe  
pero mejor vámonos  
                  vámonos ya de aquí  
antes que prendan fuego a la Cruz.

PLAZA  
DE CHIMALISTAC

Tú no puedes quitarte el escudo protector  
la calle estaba empedrada  
la fuente vacía  
Pectoral  
tan tibia y suave  
mantecada tu piel y presa  
en ese panty hose ceniciento-inexpugnable  
qué delirio  
tú jamás libre  
qué delicia el sufrimiento  
Tus ojos negros  
sombríos  
fúlmines incendiaron el tapiz de cuero del automóvil rojo  
el espejo retrovisor ardía en llamas  
Nos dimos a la fuga  
ahorita el beso final  
Te diste al salvajismo  
Yo Rey de Calaveras  
a llorar por dentro y a morder  
Qué niebla  
no hables  
¡cierra la boca!  
A que revientes vida  
a que venga la muerte y nos una  
la bella y la bestia  
Ya la divisamos desde lo alto de la ciudad  
Ella viene con luces



EN EL  
MUSEO DE FRIDA KAHLO

No puedo mirarte Frida  
tu columna rota, tu silla de ruedas  
las agujas del Diablo  
y aquella cesárea en sueños  
el hijo que no pudo ser  
y esa mirada tuya ese tormento  
tu Diario terrible  
LA JAULA  
LA JAULA  
tu vida en cerco de acero.  
No podemos Frida  
los ángeles ya no vienen a verte  
Sólo hay estos Judas inmensos con sus cuernos  
sus colas rojas y azules  
sus lenguas llenas de baba  
y allí arriba José Stalin  
Mao  
y entre ellos Diego  
tu niño

*niña mía no me esperes no vendré a cenar  
te adoro te doy 10.000.000 de besos*  
Esconde tu angustia  
es imposible  
sería injusto pedírtelo Frida  
tu cuello blanco tan débil en la antesala del hospital  
¡basta de experimentos!  
Las botas grandes el overol de mezclilla  
el vientre fofu de tu niño  
su cara gorda y mofletuda

Ya he llegado a tu cama  
tan chica como la de una muñeca  
pero tú no estás y alguien nos dice  
que dentro de esta caja descansan tus cenizas  
las cenizas de tu niño  
Hago el último esfuerzo por verte y vuelvo a fallar  
Esta vez ni siquiera veo la luz  
que irradia tu columna rota  
y sólo siento cómo se desliza tu silla de ruedas  
vieja y vacía



LA  
MARIPOSA

En la Alameda Juárez corrí enloquecido  
detrás de una mariposa (era la única) que seductora  
y maligna me arrastró a los dominios de la soberbia Coatlicue  
desde donde no podré salir jamás  
    porque el día en que yo salga se incendiarían  
    estas visiones estos juicios  
y así también la Historia que ellos nutren diariamente  
como la muerte a la vida.  
Por eso estoy aquí bajo esta tierra  
y mi gran esperanza es llegar a ser el Abalorio Mayor  
en ese juego que da esencia al collar de cráneos  
    todavía tibios  
que cubren tu falda salvaje y divina.

## EL PRIMER POEMA

De ti sé muchas cosas sin que las hayas dicho  
Las palabras –aun escritas– se te niegan  
A ojos cerrados leo tu libreta de apuntes  
desde ayer yo soy el infidente  
    un brujo de Huautla  
    un toqui mapuche  
Te veo ahora con tu piel delgadísima aquí en la cuna  
“y esos pequeños dientes”  
    los ojos fijos  
    y esta risa silenciosa

Se hace agua tu boca  
que salto como si fuera un puente levadizo  
    y ya no sé si estoy en el Infierno  
    o he caído en el Cielo  
no te veo te alejas te nublas  
“el busto de amazona”  
“y todo lo animal y exuberante”  
    Entonces tienes la misma edad de tu único hijo  
que en su sangre lleva “gotas de sangre tuya”  
y los dos están llorando sobre esta colcha  
como condenados  
    con una vocación irresistible  
Yo me acerco a la cuna y los remezco  
les canto una canción  
 (“Aunque estés muy lejos llorarás como un niño...”)  
    les doy la leche  
Tu padre me abraza  
    nos despedimos  
se sube al ómnibus que esta noche lo llevará a Zacatecas  
y aquí te dejo mi voz

este fetiche  
“guárdala desde hoy, para siempre, hasta siempre”  
y tápale los pies a ese muchacho  
y ahorita duérmase.

AHORA CUELGAS  
COMO UN COLLAR EN RUINAS

Es inútil que te pintes los ojos  
y los labios  
No te pongas delante del espejo  
No te acerques  
Aléjate  
Ya es demasiado tarde y el anillo de jade  
no te dará la buena suerte  
La vida no ha pasado en vano  
y ahora cuelgas como un collar en ruinas  
Te compadezco  
Por ti no hice nada que valiera la pena  
Te doy lástima.

PRUEBA  
DE AMOR

300 años A. de C., ella se abre la blusa  
y le da de mamar a su compañero  
aquí en Guanajuato.  
Ella le entrega así una tradicional prueba de amor  
La Historia se dignifica.





## PARRICIDIO

Tus propias hijas te devoran  
Peor sería que tu presencia  
las dejara indiferentes  
insatisfechas

LA  
ESTRATEGIA

Sangre de coyote emplumado  
es la que bebo  
para llegar a ti de noche  
cubierto de pelos y de plumas  
pero no para que tú seas carne del maleficio  
sino parte importante de otra estrategia:  
reivindicar el más salvaje amor  
pero visto como un juego  
de niños

EL  
OMBLIGO

Al descubrir el ombligo  
de la Serpiente Emplumada  
vi que la vida no tiene fin  
Cada fin es un círculo de nunca acabar  
que no se cierra  
Descubrí también que el mundo es redondo  
y que todo lo que se diga en contrario  
obedece a un plan sedicioso  
Y descubrí por último  
que todo está sujeto a la fertilidad  
Aun la vida

SOY AMIGO  
DEL COYOTE

Coyote de mal agüero  
peludo y nocturno  
no hay quien diga que no eres un ogro  
el báculo del demonio  
Sin embargo a nadie haces mal  
Llevas varios siglos sentado a la diestra  
de la Serpiente  
y veneras como yo su ombligo rodeado de plumas  
Tus patas terminan en el aire  
tus ojos no se ven  
ninguno ha podido verlos nunca  
Todos te escupen/te adoran  
y sólo yo me acerco a tu lado  
y te cuento las historias que tú ya conoces  
Te tengo simpatía

QUE VENGA  
LA LLUVIA

“Entre sonajas de niebla  
se atrae la lluvia en la mansión de Tláloc”  
–bestia buenísima  
y ha de ser una inmensa alegría  
que venga pronto la lluvia  
y caiga con toda su fuerza  
apagando el fuego maligno de este Huehuateotl  
viejo  
encucillado y lampiño  
que sólo quiere azucar tu incontrolada pasión

Curco Vulcano  
tú sólo reanimas nuestro desequilibrio

¿HAY EN TUS VENAS  
GOTAS DE SANGRE JACOBINA?

¿Habrá también en tu sangre  
gotas de sangre jacobina?  
¿Serás hija de Coatlicue o manceba de Cuauhtémoc?  
Te veo, te abrazo, pero ¿dónde estás?  
Juraría que sigo viéndote y aquí no hay nadie.  
Tú sólo perteneces al recuerdo.  
¿Qué hubo en tus manos?  
    ¿Siete anillos?  
    ¿Siete presagios?  
    ¿Siete silencios?  
Perdóname que me comporte de un modo tan clásico.  
Yo debiera decir como en aquella tarde de Febrero:  
    *Desdeño las romanzas de los tenores huecos*  
Y sólo te miro y tú no estás  
pero aquí están tus botas negras  
pisando este pasto fresco  
    y ese vestido azul ceñido a tu cuerpo blanco  
y ese vientre tuyo rotundo  
    ceremonioso  
y el cuello tan débil  
demasiado débil  
y tu boca que ahora se me nubla  
y tus ojos que no veo y que tal vez no veré nunca más.

PROMETO DEJAR TU PIEL  
COMO LA PIEL DEL MONO DE OBSIDIANA

Cuando yo vuelva prometo oscurecer tu piel  
hasta llegar al resplandor que tiene la obsidiana.  
Sólo ella la real  
extendida de muslo a muslo, de noche a noche  
y cuyo reflejo  
avanza hoy por el vientre y el cuerpo en cuclillas  
de este mono en penitencia que me mira asustado  
me pide auxilio (no como tú)  
desde el fondo de una cámara de espejos  
pequeño dios sombrío  
iluminando al mundo  
agónica vasija.



CARITA  
SONRIENTE

Carita sonriente de Totonaca  
y hermosos pelos  
cuando tú echas tus piernas por arriba como tenazas  
y desnuda me trituras, me haces cosquillas.  
Yo me contagio y cuando voy a abrir los ojos  
ya he perdido el fuego y sólo me queda  
este sudor helado  
y un deseo vital de empezar otra vez y para siempre.



### **III**

#### **Las tiernas súplicas**



SANTA ELENA,  
¡PRESTAME UN CLAVO!

Santa Elena, Reina fuiste  
y al calvario llegaste  
tres clavos trajiste  
uno lo tiraste al mar  
el otro se lo clavaste a tu hijo  
y el que te queda no te lo pido dado  
sino prestado para clavárselo  
a  
N  
para que siempre venga a mí  
amante y cariñosa  
fiel como una perra  
mansa como una cordera  
caliente como un chivato  
que venga que venga  
que nadie nunca la detenga  
ven ven  
ven  
yo soy el único que te llama

YA  
ME ESTOY PASANDO

San Antonio de Padua  
yo te suplico llorando  
que me des una esposa gorda  
ingenua como el agua  
porque ya me estoy pasando

MI GARGANTA  
ES UN INCENDIO

No puedo hablar, San Blas  
caí en un pozo.  
Mi garganta es un infierno  
y en este pozo negro no veo a nadie,  
ni a mi sombra.

No puedo decir tu nombre, San Blas  
porque tu nombre es agua helada  
y en vez de apagar este incendio  
lo reanima.

SAN RAMON NONATO,  
¡AYÚDALA A PARIR!

San Ramón Nonato, ¡ayúdala a parir!  
“Que se encomiende a San Ignacio  
porque será un parto muy difícil  
¡Yo me declaro incompetente!”



¡LIBRENLA  
DEL DOLOR!

San Ramón, San Ignacio de Loyola  
¡el parto viene!, ¡el parto viene!  
¡librenla del dolor!  
“Es imposible, sería injusto  
Parirá con dolor  
¡y sudará por su frente!”

SAN LAZARO,  
QUE ESTE JUEGO SE MANTENGA

San Lázaro, sólo a ti te cuento  
que por las noches me voy llenando de llagas  
y en las mañanas amanezco limpio  
como un efebo  
Esto se repite desde el primer día  
Sólo te pido ahora que este juego se mantenga:  
yo no podría vivir llagado toda mi vida  
no podría vivir limpio toda mi vida

¡AY  
ESTE DOLOR DE MUELAS!

Ay Santa Apolonia  
este dolor de muelas me tritura  
y es casi peor que el dolor del alma  
Ay Santa Apolonia  
pídele ayuda a Santa Bárbara  
¡y tiren las dos  
tiren muy fuerte!  
con esa fuerza divina y sobrehumana  
¡y déjenme al fin sin muela alguna!

ME VOLVERIA PERRO, ASNO, LOBO,  
ZORRO, LECHUZA

Me volvería perro, asno, lobo, zorro, lechuza  
Daría cualquier cosa, y hasta mi condición humana  
por librarme de este espantoso dolor  
que me parte la cabeza  
Me volvería perro, asno, lobo, zorro, lechuza  
Daría cualquier cosa, San Francisco  
“¡No mientas! Tú no darías nada  
Tus promesas son falsas  
No eres digno de llegar a ser  
un perro, un asno, un lobo, un zorro, una lechuza”

EL DRAMA  
Y LA COMEDIA

Gracias te doy, Santa Agueda  
por mantener vivos sus pechos  
y aceitarlos de noche  
y bañarlos de día  
Compañera Santa Agueda, sin que ella lo sepa  
tú alimentas  
en su pecho derecho el drama  
y en su pecho izquierdo la comedia  
Que el tiempo no pase por su piel  
y que bajo cada pezón suyo  
aceche siempre la vida

¿DONDE  
ESTARA EL AHORA?

Santa Lucía, él se ha quedado sin cuerpo  
Qué difícil es verlo así, ¿dónde estará él ahora?  
Él se fue cuando empezábamos a ser buenos amigos  
Al fondo veo un caballo rojo que galopa  
desesperado  
como un enfermo de lepra  
Escucho el llanto de un niño  
Un bandoneón va a enloquecer, va a desencarnar  
¿Dónde estará él ahora? Él se quedó sin su cuerpo  
cuando yo no estaba  
Él será siempre un descorporizado  
¡Vive en paz, Daniel, vive en dulzura quieta!

QUE CIEGO  
SIEMPRE PUEDA VERTE

Si he de perder algún día la vista  
que ciego siempre pueda verte  
con esa fuerza sobrehumana  
que sólo da el haber perdido la vista  
Nunca me olvides, Santa Lucía  
y déjame mirarte desde la sombra  
siempre  
Ya no te veo pero te siento aquí conmigo  
tan radiante  
como el fondo de un pozo

ESTA  
DEVOTA BESTIA TUYA

Santa Rita de Casia, Abogada de Imposibles  
ruega por esta devota bestia tuya  
que en cualquier recodo del camino  
te partirá el corazón con un golpe de pezuña  
Santa Rita de Casia, Abogada de Rodillas  
ruega por que esta devota bestia tuya  
pueda abandonar algún día sus espinas



OH  
SAN JOSE CRUEL

    Febril, me veo morir, me hablo y no me oigo  
Febrilmente te veo venir, nada me dices y te oigo  
    te escucho decir cosas indecibles  
Sudo, transpiro, palpito aquí  
en este lado donde se transa la vida  
    donde la muerte domina  
Febril y doloroso de oídos, hecho un espanto  
un agónico escriba, un sudado poeta  
    ¿Qué hago? Oh San José cruel  
oh esta iracundia esta sordera sublime  
estos recuerdos  
    me nublo  
Ya no soy capaz ni de oír lo que digo

\*\*\*