

HABLO DE RETORNOS, DE OMAR LARA, DE *FUEGO DE MAYO*, ETC.*

ARTURO C. FLORES**

CON ESTE LIBRO DE título sugerente, Omar Lara rompe –por lo menos para lectores como el que escribe estas líneas– un relativo silencio en cuanto a publicaciones se refiere¹. Los que conocen el trabajo creador de Lara saben que el poeta está siempre dedicado a un continuo proceso de re-creación, de reposado pulimiento que hace que temas poéticos y poemas vuelvan a aparecer en diferentes publicaciones con algunos cambios significativos que sin lugar a dudas satisfacen su necesidad expresiva. Este hábito de re-componer y arreglar el material poético –que de todas maneras es señal de buena artesanía– está presente en *Fuego de Mayo* (1996). Todo esto hace que al abrir el libro y leer los poemas, el lector se reencuentre con un tono lírico familiar ensayado treinta años antes en el pionero *Argumento del día* (1964). Finalmente, este afán por alcanzar la perfección hace

*La elaboración de este trabajo fue posible gracias a un grant otorgado por TCU/RCA. Agradezco a Office of Research & Sponsored Projects de Texas Christian University.

**Profesor de la Universidad de Texas, USA. Ensayista.

¹Como se sabe dentro y fuera de Chile, la labor poética de Omar Lara se vincula estrechamente con el grupo Trilce, del cual el poeta fue el fundador. Dicho grupo, conformado por 10 jóvenes poetas de la época, organizó los famosos Encuentros de Poesía Joven en los años 1965, 1967 y 1972. Aquellos encuentros fueron verdaderos diálogos para la poesía chilena de los años de 1960, ya que en ellos confluían los trabajos y pensamientos de poetas de la generación anterior y, por qué no decirlo, de algunos que comenzaron a escribir en los años posteriores al golpe militar. No es exagerado afirmar que con Trilce el quehacer poético nacional encontró un espacio donde criticar, comentar, intercambiar ideas y dar a conocer la posición de cada uno de los poetas frente a la poesía. Por lo tanto, nos parece muy extraño que el nombre de Omar Lara no aparezca en la antología de Teresa Calderón y Tomás Harris que lleva por título *Veinticinco años de poesía chilena*. Esta omisión –sospechosa o no– es captada por el lector conocedor de la poesía chilena en general. Otro poeta ausente ya consagrado con el Premio Pablo Neruda en 1991 es Carlos A. Trujillo, fundador del grupo Aumén en Chiloé.



que se encuentre en la poesía de Lara la clara intención de calibrar la significación de la palabra para poder vertirla armónica y equilibradamente sobre los diferentes universos poéticos de su preocupación.

La crítica ha sido bastante fructífera con la obra de este poeta chileno². Queriendo ser parte del corpus crítico hace ya varios años, y a propósito de un homenaje que se le preparaba al poeta, nos hicimos cargo críticamente de *Memoria: Antología personal 1960-1984* (1987)³. Ahora su *Fuego de Mayo* nos invita a retomar algunas líneas esbozadas sobre aquella antología personal. Esto, porque creemos ver en el último libro del poeta la parte ausente en *Memoria*, sobre todo cuando se tiene presente el tema del viaje que fue, mal que mal, la idea sobre la que giró todo lo afirmado en esa oportunidad. Aquella aproximación surgió debido a que en la antología personal los poemas están ordenados cronológicamente y aludiendo a determinados lugares geográficos, lo que, sin lugar a dudas, da la idea de un desplazamiento. En esa oportunidad también hicimos hincapié en el sentimiento de nostalgia que se encuentra en los poemas de *Memoria* y, junto a aquél, el doloroso esfuerzo de querer traer al presente de la enunciación objetos y situaciones que pertenecen a un pasado lejano. Aunque este último aspecto se pone de manifiesto en *Fuego de Mayo*, su enunciado denota algo diferente. Es como si el poeta hubiera llegado a un remanso interior desde el que se puede mirar lo acontecido con entera tranquilidad. Frente a esto, no es pertinente hablar de “regreso”, por oposición a la salida que implica el viaje de *Memoria*, sino más bien de una actitud de reposo o reflexión desde donde se ha de partir nuevamente. Tal vez sea la idea del viaje como epifanía del tránsito, expresada por Víctor Ivanovici en su artículo “La poesía de Omar Lara”, la que más explique el contenido de este último libro de Lara. Según Ivanovici, la obra del poeta está centrada en un tránsito, por lo que el espacio del discurso debe organizarse de acuerdo a un “más acá” o un “más allá”, de lo que dependerá que los objetos poetizados por el sujeto de la enunciación sean familiares o extraños respectivamente (151).

Al intentar una aproximación a *Fuego de Mayo* vamos a seguir en parte lo delineado por Gérard Genette en su artículo “Introduction to the Paratext”, donde deja establecido que por lo general los textos no aparecen aislados a los ojos del lector. Por el contrario, en la mayoría de los casos aquéllos se presentan acompañados de una serie de componentes con los que el lector se encuentra en el umbral del texto mismo. Estos elementos, llamados

²Aquí es necesario destacar el excelente e iluminador artículo de Mario Rodríguez que lleva por título “La poesía de Omar Lara: una dialéctica del escondrijo y la ventana”. *Atenea* N° 462 (1990): 65-83.

³Véase mi artículo “Obstinado viajero: a propósito de *Memoria* de Omar Lara”. *La palabra y el hombre* N° 85 (enero-febrero, 1993): 167-179. Este artículo había sido escrito como parte de un libro que se iba a publicar en homenaje a los 50 años del poeta. Como casi siempre ocurre en estas ocasiones, el proyecto nunca vio la luz y el trabajo fue publicado tres años más tarde en México.

“paratextos” por Genette, funcionan como pequeños mensajes que van a privilegiar determinadas lecturas del texto y contribuyen definitivamente a una mejor recepción del mismo (261-262). La índole de las unidades paratextuales es variada y van desde las ilustraciones, títulos y en general todo aquello que se encuentre en la periferia del discurso textual⁴. Al enfrentarnos al texto de Omar Lara nos dimos cuenta de la existencia de varias de estas unidades paratextuales, las que indudablemente tienen importancia en la obra, toda vez que son indicadores de un significado contenido en la composición poética. Teniendo lo anterior presente, en nuestra lectura de *Fuego de Mayo* seleccionaremos solamente los elementos paratextuales que nos parecen iluminadores para la aproximación.

Este libro de Omar Lara está dividido en dos partes. La primera lleva por título “Cuaderno de Soyda” –con veintiún (21) poemas– y la segunda se titula “Fuego de Mayo” –con veinte (20)–. En la primera parte es posible detectar algunas composiciones ya presentes en otras publicaciones que, como ha quedado establecido, comprueban aquello de que la escritura poética de Lara se encuadra en un proceso de continua re-escritura. Para el lector conocedor de su obra, el cambio o reemplazo de palabras en el texto no sólo abre nuevas posibilidades semánticas sino también espacios e imágenes poéticas. Es lo que ocurre con los poemas “Nada”, “Encuentro en Portacaliú”, “Como un niño de nadie”, “Desayuno en la Plaza Real” y “Ayer di la vuelta al mundo” que forman parte de la antología personal ya señalada y, con seguridad, de otros poemarios.

La división del libro nos parece sugerente cuando la confrontamos con lo afirmado por Ivanovici de que la poesía de Lara está centrada en una especie de “tránsito”. Siguiendo lo afirmado por él, es posible notar que en la primera parte del libro, “Cuaderno de Soyda”, se poetizan objetos y sujetos que, aunque conocidos por el hablante, son señalados en un espacio marcado por la lejanía o la imprecisión. En otras palabras, en un “más allá” con lo que se ordenan dentro del ámbito de lo extraño o de lo no completamente aprehendido o delimitado. Lo contrario está presente en la segunda parte del libro, que lleva por título “Fuego de Mayo”, toda vez que se trata, como se verá más adelante, del espacio que pertenece a lo enteramente conocido y vivido intensamente por el poeta. De acuerdo a lo aquí señalado, es posible postular que en medio de estos dos espacios poéticos se encuentra el presente de la enunciación del sujeto lírico. Es como si éste estuviera suspendido

⁴Para más información acerca de estas modalidades –que no solamente colaboran al entendimiento de un texto sino que también ayudan a definirlo– sugerimos las siguientes obras:

Philippe Lejeune. “The Autobiographical Pact”. *On Autobiography*. Trans. Katherine Leary. Ed. Paul John Eakin. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989. 3-30. Alastair Fowler. *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Cambridge: Harvard University Press, 1982. Gérard Genette. “Fictional Narrative, Factual Narrative”. *Fiction & Diction*. Trans. Catherine Porter. Ithaca: Cornell University Press, 1993. 54-84.

y desde este lugar en particular (su presente) fuera delineando y plasmando los objetos, sujetos y situaciones. Sin lugar a dudas, lo afirmado aquí refuerza la imagen de tránsito señalada anteriormente.

El común denominador para “Cuaderno de Soyda”, entonces, es la imprecisión que es determinada por la lejanía. Ya el epígrafe presente en la frontera del texto la anuncia: “Dejé a Soyda hace ya varios tiempos, en Portacaliú, un punto entre los Cárpatos y el Mar Negro. Siguieron sus cartas y una historia tristona. En este Cuaderno le he robado un poco de esa historia” (2). En esta pequeña marca paratextual –para usar la terminología propuesta por Genette– se puede apreciar una carencia de precisión en la acotación del espacio poético que en este caso es Portacaliú. La “certeza” geográfica “... entre los Cárpatos y el Mar Negro...” se desvanece debido a la ausencia de un tiempo definido que sugiere la acción del verbo “dejar” (dejé) seguida de la expresión pluralizada “... hace ya varios tiempos...” De otra manera, el personaje poético llamado Soyda ha presenciado la salida del hablante desde un tiempo que no es singular sino plural o si se quiere son todos los tiempos. Esta imprecisión corrobora aquello de lo extraño y desconocido que existe en un inevitable “más allá” y que, dado las condiciones históricas vividas por Lara, con legitimidad se puede relacionar con el espacio del exilio que es rememorado desde la actitud de reposo. Desde esta perspectiva, pareciera que Portacaliú deja de ubicarse “... entre los Cárpatos y el Mar Negro. . .” para transformarse en un espacio donde se sintetizan, idealmente, otros espacios habitados por el hablante. Esto no puede ser de otra manera cuando pensamos que los poemas que conforman esta primera parte corresponden a distintos proyectos poéticos.

Saliendo de la unidad paratextual que da la tónica a esta primera parte, podemos apreciar que a nivel del texto mismo se vuelve a instalar la atemporalidad o la imprecisión anunciada en el epígrafe. En el primer poema, de título “Me escriben”, se lee:

Me escriben de Portacaliú
Soyda, mi amigo, casi
mi hermano; Soyda, ya no está.
La última vez que lo vieron, me cuentan,
era en la tarde, a la hora en que Soyda
solía sentarse frente a la mar,
de cara al horizonte rojizo, cuando el aire
empezaba a hacerse frío y en la playa solitaria
aparecían esas huellas caprichosas y misteriosas
que él se empeñaba en descifrar (23).

En el enunciado “... Soyda, ya no está. / La última vez que lo vieron,... / era en la tarde, a la hora en que Soyda / solía sentarse frente a la mar...” La tarde señalada aquí puede ser cualquier tarde y el desaparecimiento en cual-

quier mar, con lo que Portacaliú vuelve a sumirse en la imprecisión. Los dos últimos versos son significativos desde el momento en que denotan la extrañeza, cosa que, como es sabido, apunta a la precariedad del hablante ante lo desconocido, actitud esta que se puede rastrear en toda la poesía de Lara. En otras composiciones anteriores se pueden leer pasajes que forman sistema con lo aquí mencionado. Así, por ejemplo, en el poema "Los habitantes de la tarde" se lee: "Alguien aguarda en los edificios de la tarde. / Las mantas negras en las ventanas no pueden / significar sino señales. . . /" En la composición "Objetos", el lector se encuentra con "Sombras veloces, párpados / en acecho. / Materia en tránsito." (*Memoria*, 28-29).

En el poema "De esa ciudad", Víctor Ivanovici, en el artículo señalado anteriormente, ve un afán de recoger en el presente enunciativo un momento efímero ya ocurrido mediante una especie de "congelamiento" del espacio y del tiempo (154). Este afán por traer al presente del enunciado lo que comienza a ser desconocido debido a la lejanía en el tiempo constituye lo extraño o, si se quiere, lo ordenado en un "más allá": "A veces me acuerdo de esa ciudad / de algunos acontecimientos en esa ciudad: ". . . / jóvenes borrachos cabalgaban por los puentes. . . /" (33). Para el hablante, la distancia temporal desdibuja los acontecimientos en la memoria, a la vez que los objetos y lugares pierden la precisión geográfica y por lo tanto la existencia. La ciudad, cuya presencia está determinada por el adjetivo demostrativo "esa", se desenmarca en lo impreciso: ". . . / muchos sostienen que existió de verdad / con lo que estoy totalmente de acuerdo. /" (33).

En síntesis, la imprecisión determinada en el epígrafe que abre la primera parte del poemario *Fuego de Mayo* se pone de manifiesto en casi todo lo que el sujeto de la enunciación describe, ya que los objetos pierden la rigidez de sus contornos. En "Maternidades" se puede leer: "Nada no tiene forma dice Soyda. / En la altura coincidimos pero en ancho / me sobra o me falta. " (28) En el poema "Ciudad perdida", el lector se encuentra con el lenguaje propio de la descripción onírica: ". . . agudos chillidos / invaden la frágil calma de las casas. / . . se perturba el destino de pájaros en vuelo, / . . a los niños les nacen grandes ojos inmóviles. " (30).

Pero si los poemas que conforman la primera parte pertenecen a distintos proyectos del poeta, los de la segunda parte, de título "Fuego de Mayo", son todas composiciones que, personalmente, no hemos visto en otros poemarios. Siguiendo con nuestra aproximación, dos son las unidades significativas o paratextuales que indican una vía de aproximación al conjunto de poemas que conforman esta segunda parte. En primer lugar, y a pesar de que constituye un contacto visual anterior a la lectura misma de los poemas, llama la atención la portada del libro puesto que muestra la imagen de un niño sobre un fondo de color rojo con el rostro de perfil y cuyos ojos están detenidos en algo que como lectores no vemos. Sobre esta imagen descansa el título *Fuego de Mayo* que, como lo hemos afirmado, correspon-

de al nombre bajo el cual se agrupan los poemas de la segunda parte del poemario. Por otro lado, la segunda unidad paratextual se trata una vez más de un epígrafe que se encuentra en los márgenes del discurso de esta segunda parte. Se trata de un poema del cantautor uruguayo Alfredo Zitarroza que dice como sigue: "Hoy anduvo la muerte / revisando... / Y no halló nada. / A mí tampoco me encontró: / Yo había tomado el ómnibus / al cerro / E iba sentado al lado de la vida..." (47).

Las dos unidades paratextuales miradas en conjunto (la niñez con su inocencia presente en la portada y el llamado de la muerte del epígrafe) sugieren un periplo y a la vez privilegian la lectura de un material ordenado desde lo conocido o, siguiendo lo afirmado por Ivanovici, desde un "un más acá". Desde esta vertiente podemos postular que, ante el llamado o presencia de la muerte, el hablante se encuentra en la necesidad de volver y rescatar el espacio familiar y vital que no es otro que el de la infancia. Por oposición al espacio de la primera parte, la distancia geográfica y temporal aquí se personaliza toda vez que el hablante vuelve, mediante las palabras, a habitar el espacio de la niñez alejado ya de la imprecisión y del sentimiento de extrañeza y precariedad. De ahí entonces que resulte lógico que la imagen que se invoca sea la de la madre y, a través de ella, a algunos miembros de la familia que eran parte del espacio infantil. Suspendido en el tránsito de los dos espacios que constituyen las dos partes del libro, el hablante se va instalando mediante la palabra en el amplio tiempo de su infancia en el sur de Chile, en la región de Nueva Imperial para ser más exactos. En otras palabras, se trata de un reencuentro con el pueblo natal visto con los ojos del adulto. El hablante no trepida en traer al presente de la enunciación objetos nostálgicos, ríos (¿el Cautín?, ¿el Imperial?), al mítico tue-tue, a las imágenes de aquellos espíritus que, disfrazados de distintas maneras, esperaban a los niños en los rincones oscuros de las casas. Todo esto, indudablemente, iluminado por el sol de la niñez vista desde el presente de la enunciación.

Esta parte del libro se inaugura con un poema que se opone estilística y cromáticamente a aquellos de la primera parte. Tratándose de una visita o rescate del tiempo de la infancia, el poema "Sueño madre" muestra la clara disposición infantil hacia lo lúdico que se relaciona con el uso de la fantasía: "Sueño, madre / que voy por un camino. / Me encuentro con el Sol: / es hermoso y perfecto, / . . . / Yo crecía y volaba / como un diablo de fuego / y bajo mí la tierra/ tiritaba de frío." (49). Tiempo de infancia, tiempo de magia, de luz, de rondas alrededor de la madre y los familiares. Es el tiempo de las preguntas ante lo desconocido. En "Mamá, yo sé que nada" se lee: "Mamá, / yo sé que nada / tienes que ver / con este mundo. / Tú no lo hiciste, madre, / tampoco yo, / es un mundo sin padre / es un mundo sin madre. . . /" El aspecto mágico y misterioso se deja ver en el mismo poema: "Viene el tue-tue, él viene, / viene el caballito con las campanitas, / viene la bruja con su inmensa sierpe, / viene un tío negro que apenas musita, / viene el brujo

grande con sus sementales, / viene Braganza con su nave mágica. / Vámonos, madre. / Vámonos.” (52).

El ambiente familiar que acompañó al hablante durante la niñez se evoca en el poema “Madre, ella era” y “Muerte de Miguel”. En éste, el hablante construye el espacio de una fotografía en el cual, extrañamente, las cosas no parecen inmóviles. En el primer poema –donde el efecto del ritmo nos hace pensar en una ronda infantil– los nombres llegan a la superficie de la lectura acompañados de los sonidos que el hablante en algún momento sintió. En un diálogo con la madre, figura central en esta parte del poemario, el hablante afirma: “Eran madre / los tiempos / del alto runruno de los álamos, / de la noche pesada de Nohualhue, / de los caballos chúcaros de Juan, / eran los tiempos, / madre, / del río sin aliento de Jesualdo / y los tambores de áspero llamar” (53). El poema “Muerte de Miguel” está acompañado de una nota editorial que dice: “El autor evoca el paso del barco Imperial, por tierra, hasta el río Imperial, donde habría de embarcar pasajeros hacia Puerto Saavedra. El barco se hundió, con una secuela de decenas de muertos”. Este poema dice:

Veo al tío Miguel que se marchó
en los cuentos de madre y tía Ociela
largo hasta su gorra de marino
elástico y volcánico y rural
vino de Filadelfia un día de esos
y le conté mi cuento del barquito
anclado una mañana sin historia
anclado frente al ojo de mi cama
el barco más fastuoso de mi vida
más blanco más ufano y más alado
camino de mi río hacia el olvido
camino de los nudos más arteros
yo cortejo mi cuento cuantas veces
quiero saber de veras lo más cierto
y lo cierto esta tarde es que Miguel... (69).

Para nosotros, esta nota aclaratoria o índice paratextual refuerza la idea de que estamos en presencia de un retorno al espacio conocido o, si se quiere, a un material ordenado desde el “más acá”. Desde nuestro punto de vista este poema –aparte de evocar un momento específico en la vida del hablante– es el que mejor muestra su disposición emocional en el mismo momento en que trae al presente de su pluma lo visto una mañana cualquiera. La descripción trae a la superficie de la lectura el factor mágico que todas las cosas (o casi todas) tienen ante los ojos de un niño. Indudablemente, se trata de un hecho histórico motivado tal vez por muchísimas razones. Para el hablante aquellas motivaciones no importan. Han sido dejadas fuera de

los límites y de las imágenes del poema y, ante la mirada tierna del niño, aparece maravillosamente y sin explicaciones el barco pintado de color blanco “anclado al ojo de mi cama”. La impresión, la maravilla, la magia infantil están representadas en este poema gracias al manejo de la palabra que siempre es la primera preocupación de Lara como poeta. La disposición de los elementos y las imágenes le dan al lector la impresión de estar en presencia de una fotografía en cuyo espacio permanecen las cosas como si estuvieran en movimiento. Esta extraña permanencia se llena de misterio y nostalgia por las cosas perdidas en algún rincón del tiempo. Hay que señalar aquí el carácter narrativo que el poema tiene así como también su final trunco. El tío Miguel, si bien está muerto para el mundo de los adultos, para el niño solamente se ha perdido “en los cuentos de madre y tía Ociela”.

Hemos intentado ahondar en *Fuego de Mayo*, un excelente poemario de este poeta chileno y fundador del grupo Trilce. En contraposición con la idea del viaje trabajado en *Memoria: Antología personal 1964-1984*, hemos tomado las ideas de Víctor Ivanovici en el sentido que a la poesía de Lara hay que entenderla como una epifanía del tránsito. De otra manera, el espacio poético de este poeta chileno se ordena desde un “más allá” o un “más acá”, lo que, según el crítico, se manifiesta en la familiaridad de los objetos poetizados o en la extrañeza de los mismos. Siguiendo algunos indicadores paratextuales a nivel del enunciado, determinamos que el espacio de la primera parte del poemario de título “Cuaderno de Soyda”, estaría ordenado desde un “más allá”. Lo contrario, el espacio familiar y conocido (para nosotros un regreso al tiempo de la infancia), se pone de manifiesto en la segunda parte que lleva el mismo título del poemario. A nuestro entender, en la segunda parte el lenguaje adquiere connotaciones especiales para poder traer al presente enunciativo el ambiente de magia y colores propio del ambiente de la niñez. No nos equivocamos al afirmar que Omar Lara logra mostrar una vez más su talento creador en *Fuego de Mayo*. Su desconfianza en la palabra hace que deba trabajarla una y otra vez hasta lograr que ésta pueda delinear la imagen poética que se necesita expresar.

OBRAS CITADAS

Genette, Gérard. “Introduction to the Paratext.” *New Literary History* 22 (1991): 261-272.

Ivanovici, Víctor. “La poesía de Omar Lara.” *Atenea* N° 469 (1994): 149-156.

Lara, Omar. *Fuego de Mayo*. Concepción: Ed. Cuadernos Atenea. Universidad de Concepción, 1996.

———. *Memoria: Antología personal 1960-1984*. Santiago: Editorial Galinost, 1987.

———. *Argumento del día*. Temuco: Editorial Padre de Las Casas, 1964.