

Las estrategias del silencio: Pedro Lastra y la postvanguardia chilena

MIGUEL GOMES

The University of Connecticut-Storrs
Email: magomessilva@hotmail.com

RESUMEN

Este artículo examina cómo se inserta la poesía de Pedro Lastra en una coyuntura histórica precisa: la de la revisión de los paradigmas de la vanguardia chilena una vez que sus principales representantes se identificaron con un canon continental.

Palabras claves: Poesía chilena, vanguardia, postvanguardia.

ABSTRACT

This article discusses how Pedro Lastra's reflects the complexities of a period usually known in the Spanish American tradition as "the post vanguard". It specifically focuses on how his work revises the legacy of the most important Chilean avant-garde poets.

Keywords: Chilean poetry, vanguard, post vanguard.

Recibido: 29-03-2004. *Aceptado:* 25-06-2005.

EL OBJETIVO principal de este trabajo es demostrar cómo se inserta la poesía de Pedro Lastra (1932) en una circunstancia literaria precisa: la de la revisión radical de los paradigmas de la vanguardia chilena una vez que sus principales representantes se identificaron con un canon continental.

La obra de Lastra empieza a darse a conocer poco después de que cristaliza una primera crítica colectiva al itinerario del vanguardismo, sentido ya como factor histórico hacia 1950. El autor, que publica en 1954 su primer poemario, *La sangre en alto*, se ha formado en la lectura de Vicente Huidobro, Pablo de Rokha, Pablo Neruda y otros escritores que promovieron, asimilaron con entusiasmo o sintetizaron en beneficio de un estilo muy personal las corrientes artís-

ticas, sobre todo francesas, que dominaron el campo cultural europeo y latinoamericano entre 1910 y 1945, aproximadamente.

Contra esas voces pertenecientes a una esfera literaria más o menos consolidada, por los años en que Lastra se estrena como poeta han comenzado a reaccionar también grupos y libros específicos. El periódico mural *Quebrantahuesos* editado por Nicanor Parra, Enrique Lihn, Jorge Berti y Alejandro Jodorowsky en 1952 hace muy explícita, por ejemplo, su reutilización de técnicas dadaístas y surrealistas, pero puestas provocadoramente en un entorno callejero, al contrario de los hábitos más elitistas y distantes de las masas de los que se acusaba al grupo Mandrágora, que hacia finales del decenio de 1930 introdujo formalmente el surrealismo en Chile. Lihn, con el paso del tiempo, haría más enfática su evaluación del mandragorismo, llegando a afirmar que fue, en no poca medida, “lo que entendemos ahora como un fenómeno de subdesarrollo cultural o de colonización mental”, parte de la servicial fidelidad a todo lo europeo que ha caracterizado a las culturas hispánicas desde el siglo XVIII (103). La aparición de *Poemas y antipoemas* de Parra en 1954, no obstante, es el indicio más visible de la toma de perspectiva con respecto al pasado literario inmediato, que abarca, además del vanguardismo nerudiano, huidobriano y mandragórico, el postmodernismo de Gabriela Mistral y los desiguales esfuerzos de Neruda por romper con su fase residenciaria (Lastra, *Conversaciones* 22; Lihn 66-67; Huneeus 492-494; Costa 29-30). Octavio Paz, en efecto, señala a Parra como uno de los nombres decisivos en la configuración hispanoamericana desde mediados de los años 1940 de lo que, siguiendo acaso a Roberto Fernández Retamar (*Todo Calibán* 131), acaba llamando “postvanguardia” y define como “una vanguardia *otra*, crítica de sí misma y en rebelión solitaria contra la academia en la que se había convertido la primera vanguardia” (Paz 208-210). César Fernández Moreno, en *Introducción a la poesía* (1962), uno de los ensayos más influyentes de mediados del siglo XX entre poetas hispanoamericanos –Paz incluido–, también meditaba con detenimiento sobre la postvanguardia, que consistía para él en el aprovechamiento, luego del “apogeo de la batalla” vanguardista (70), de sus “conquistas positivas para crear un instrumento expresivo adecuado a las nuevas circunstancias del mundo” (92), evitando siempre “reincidir en algún tipo de revolución lírica que resulte ya atrasada y hasta reaccionaria” (94).

La obra de Lastra nace y va fortaleciéndose en tal clima cultural, lo que, a mi ver, marcará la orientación general de sus preferencias estéticas hasta el día de hoy. La presencia continua de ese origen, la inmensa productividad de sus vestigios, no me parece, sin embargo, un fenómeno exclusivo de la escritura lastriana. Enriquecida con elementos posteriores, hasta en los últimos libros de Lihn puede divisarse su iniciación postvanguardista; y otro tanto habría de aseverarse

respecto de Parra: el “antinerudismo”, para no ir muy lejos, es una seña de identidad a lo largo de la carrera de ambos editores de *Quebrantahuesos* –ello no impide, por supuesto, que reconozcan la grandeza de Neruda: ella potencia su negación, siguiendo la lógica de la historia literaria que postula Harold Bloom. Pero creo que la forma por la que optó Lastra de “rebelarse”, como diría Paz, fue más discreta que la de sus compatriotas. A continuación me propongo describirla sucintamente examinando, en ese orden, sus manifestaciones tanto en la construcción del sujeto lírico como en el enunciado mismo de sus poemas.

El hablante característico de los poetas más celebrados de la primera mitad del siglo XX chileno suele recurrir directa o indirectamente a lo heroico-profético, lo magistral y a variantes de lo titánico: basta recordar el pantagruelismo y el machismo hiperbólico de Rokha; las numerosas ocasiones en que Neruda, en sus diversas etapas, da pie a que se le atribuya “egolatría” a sus versos (Gutiérrez Girardot 69); o las modulaciones del *Altazor* de Huidobro hacia lo mítico-religioso –Icaro o Mesías. Desde el principio, la escritura de Lastra contrasta con esa costumbre y poco hay en ella de pequeño o gran dios. La voz más ilustrativa de *La sangre en alto* es la que se pregunta:

¿Dónde mi sueño se quedó vencido?
¿Por qué senderos extravié las alas
que hasta ti me llevaban?
¿En qué gruta, por fin,
amanecido me vi temblando y solo
en el fondo de roca y lejanía? (23)

El de Lastra es un tono de elegía y taciturnidad que se ha mantenido a lo largo de los años, con paréntesis de bonhomía y no de apoteosis o sobrehumanidad. El vencimiento, nótese, parece previo al vuelo y las “alas” no se han derretido en el intento de alcanzar un orbe divino: muy cotidianamente se han “extraviado”. Quien esto dice, por otra parte, carece de respuestas a la serie de preguntas que formula –o, en todo caso, prefiere no darlas–; la frustración del trayecto celeste, así, no se pregona ni se dramatiza en exceso: está allí, una vez borradas las pretensiones de teoría o de manifiesto, en la manera como se precipita sonoramente el penúltimo verso en el último gracias a la sinafia, es decir, la sinalefa encabalgada que permite que el endecasílabo se mantenga en toda la composición: “temblando y so / loen el fondo”. Lo que en sus predecesores poéticos era grandioso, sea en el éxito o en el fracaso, en este sujeto surge con timidez, evitadas las tentaciones de lo estentóreo. Únicamente matizado por alguna asonancia que permanece en la bruma de lo accidental (alas / llevaban), hasta el uso de la solapada musicalidad del verso blanco apunta en esa dirección.

En la producción posterior de Lastra¹ la opacidad voluntaria perdura y permite elaborar una tipología de sus personajes líricos –o de las diversas actitudes que adopta el personaje único que se articula poema a poema. La lista que ensayaré a continuación no pretende ser exhaustiva, aunque sí mantener presente la oposición a los mencionados paradigmas de la vanguardia chilena:

El derrotado o el observador marginal: Si bien el repertorio vanguardista internacional no carece de este tipo de hablante, Lastra parece dotarlo a propósito de inclinaciones verbales e imaginerías prevanguardistas para evitar que su proyecto creador personal se confunda con la ansiedad de actualidad que prevaleció en la primera mitad del siglo XX². No creo que sea casual el abolengo simbolista o modernista de “Puentes levadizos”:

¿Quién es este monarca sin cetro ni corona
extraviado en el centro de su palacio?
Los inocentes pajes no están más
(ahora cada uno combate por un reino
sin dueño todavía). Las damas de la corte
preparan el exilio.
¿De quién pues esta mano
inhábil, estos ojos que sólo ven fronteras
indecisas o el viento
que dispersa los restos del banquete?
Llegué tarde, no tengo
nada que hacer aquí,
no he reconocido los puentes levadizos
y ése que se tendía
no era el que yo buscaba.
Me expulsarán los últimos centinelas despiertos
aún en las almenas: también ellos preguntan
quién soy, cuál es mi reino.

¹ Además de *La sangre en alto*, entre sus libros de poesía figuran *Traslado a la mañana* (1959), *Y éramos inmortales* (1969, 1974), *Cuaderno de la doble vida* (1984), *Travel Notes* (ed. bilingüe, traducción al inglés de Elías Rivers; 1991, 1993), *Diario de viaje y otros poemas* (1998), cuatro diferentes *Noticias del extranjero* (1979, 1982, 1992, 1998), *Algunas noticias del extranjero* (1996), *Canción del pasajero* (2001), *Carta de navegación (antología poética)* y *Leve canción*. Con las excepciones que señalaré con la abreviatura NE 1998 (*Noticias del extranjero*, edición de 1998), mis citas de Lastra provienen de la versión más reciente que se ofrece en *Leve canción*.

² El Alvaro de Campos pessoano sería el indiscutible maestro de esta poesía, con numerosas piezas que abarcan toda la gama del sentimiento de derrota, desde la abyección suprema de “O descalabro a ócio e estrelas” –“Os meus propósitos mijados por mendigos / E toda a minha alma uma toalha suja que escorregou no chão”(2: 114)– o “Poema em linha recta” –“Arre, estou farto de semideuses! // [...] // Eu, que tenho sido vil, literalmente vil, / vil no sentido

Nótese que la división interna del “yo” obtenida mediante la enálage de la primera parte de la composición acentúa el estado de postración, puesto que la muy dariana o baudelairiana “pérdida del reino” de una u otra manera es indisoluble de la unidad perdida del sujeto. Quien se observa a sí mismo en este poema y otros de Lastra trata de no protagonizar, se muestra incapaz de *regir* sus propias acciones o sus propios estados.

El desterrado o el extranjero: “Puentes levadizos”, desde luego, planteaba ya esta figuración del hablante y sólo cabría añadir que a veces, como en “Informe para extranjeros”, la alienación se potencia contextualizada en el entorno familiar, que es, como lo indica la etimología de la palabra *patria* y la palabra *nación*, la fuente más decisiva de nuestro sentido de pertenencia –se nace, ante todo, *en* una familia y el lugar geográfico, en comparación, no pasa nunca de ser accidental, un dato accesorio, lo que se advierte, por ejemplo, cuando la imagen del espacio transita, en “Informe”, del plano conjunto introductorio al plano general de la conclusión, disuelto incluso en un sentimiento, por demás, universal, que no podría aprehenderse sensorialmente:

De nuevo entre nosotros reparte el pan, el agua,
gestos dibujados de mi padre,
mis hermanos me miran y no me reconocen,
me preguntan quién soy, por qué he venido
tan tarde, ya es de noche, no sé qué contestar,
mi padre abre una puerta y alguien entra,
yo sigo dando cuerda a una caja de música
que se rompe en mis manos,
estoy solo en la casa,
mi padre mira un árbol en el patio,
las flores,
pienso en la primavera
y sé que es Chillán, Isla Negra, Santiago.

Que no haya tristeza.

La pericia de Lastra lejos de confinar la escritura a la evocación afectiva se trasluce en enfatizar, convertir casi en objeto de contemplación o audición aquello que Hjelmslev denominaba la “función semiótica” o “función del signo”: la

mesquinho e infame da vileza” (2: 313)– hasta la serenidad metafísica de “Tabacaria” –“Nunca serei nada. / Não posso querer ser nada. // [...] // Falhei em tudo” (2: 252-253). Precisamente, esa diversidad y extremismo de que era capaz Pessoa es lo que evita la poética de Lastra: ni siquiera su abatimiento acepta cargarse del *pathos* del Campos futurista, en el fondo triunfante en su osadía.

interdependencia, la mutua determinación de expresión y contenido (47-50). Después de todo, el aparente paliativo de la extranjería y la añoranza que podría constituir el ejercicio poético se materializa verbalmente en la “caja de música / que se rompe en mis manos” con una repentina irregularidad métrica desde ese momento del poema hasta el final. Y en éste, por cierto, también se materializa, además de la ruptura, la distancia de la que se ha estado hablando: la “tristeza” causada por la separación anecdótica es, no menos, el silencio que aísla al verso con que se remata el poema.

El discípulo: Este aspecto del sujeto lírico lastriano es tremendamente significativo no sólo porque Neruda haya recurrido –desde la tercera *Residencia*– a un “yo” que enseña historia –entre otras cosas– y guía magistralmente al pueblo, sino también porque la crítica de esa práctica no necesariamente descarta un ideario social común. Uno de los textos esenciales de Lastra, “Noticias del maestro Ricardo Latcham, muerto en La Habana”, de hecho, aunque nos ahorra declaraciones, no oculta, por las referencias contextuales y los vínculos amistosos y paterno-filiales entre los personajes, que el autor inscrito en los versos durante cierta época contempló como posible un horizonte político, si no idéntico, al menos emparentado con el nerudiano. Pero aquí, excepto las íntimas, no hay mayores revelaciones y de nuevo el discípulo esquiva los triunfos o una bloomiana tirantez edípica con el maestro; por el contrario, hasta el humor casero –y aludo a la enorme diferencia que hay entre éste y el más histriónico de Parra– recalca el deseado tono menor:

[...] Nadie pensaba que Ud. [Latcham] se detendría,
 con alguna brusquedad, al llegar a La Habana
 en el verano del sesenta y cinco
 (a Ud. no lo imaginábamos ni siquiera dormido),
 pero eso ocurrió,
 contrariando las leyes de su *Itinerario de la inquietud*.
 Y recuerdo muy bien aquel día de enero
 en que yo me sentí un poco huérfano
 y eso fue lo que dije
 al despedirlo en nombre de sus viejos alumnos,
 y lo que contradije en la línea siguiente
 porque íbamos a recurrir a su memoria
 para animarnos a vivir.
 Lo hago aquí a mi manera
 –y ya sé que no va con su genio–
 porque me acerco a su edad
 habiendo mirado el mundo mucho menos,
 y escribiendo menos aún, y no lo que Ud. esperaba [...].

El amigo: “Relectura de Enrique Lihn”, “Noticias de Roque Dalton”, “Relectura de *Viaje a la última isla*”, “Por qué corría Oscar Hahn o historias vividas” son algunos de los textos de Lastra donde aparece este aspecto de la voz poética que, por supuesto, refuerza lo que he apuntado: justamente por la búsqueda de una superación creadora de los hábitos vanguardistas o paravanguardistas, la intertextualidad que a la larga predomina trata de no ser conflictiva. Y un modo de realzar dicha visión es el homenaje a una serie de autores con quienes el lector asiduo de poesía hispánica está sin duda familiarizado; el poema que se desarrolla como remisión amistosa es él mismo y es “otro”, y la subjetividad duplicada nos recuerda constantemente que la humana fragilidad de quien escribe no es autosuficiente, en contraste con el “Yo soy” veterotestamentario (*Exodo* 3: 14) que resume la experiencia poética nerudiana hasta 1950, en el cierre del *Canto general*, o con la omnipotencia y autonomía de *Altazor*, Génesis y Apocalipsis del lenguaje. Por otra parte, como ocurre sobre todo en “Noticias de Roque Dalton”, el amigo suele ser también una especie de testigo memorioso de personajes a los que se cede el protagonismo.

El lector: Esta alternativa se distingue de la previa en que no recurre al componente testimonial y al autorretrato del hablante como personaje secundario; pero aquí la intertextualidad continúa asociada a un Eros³ que ofrece una solución a la “tradición de rupturas” con la que la modernidad, hasta su vertiginosa aceleración vanguardista, ha querido presentar la historia, incluso la cultural (Paz 17). “Plinio revisitado” y “Con letras indecisas” son buenos ejemplos, aunque, en este orden de ideas, el poema más logrado es “Espacios de Alvar Núñez”, que Lastra extrae de la prosa del explorador español y transforma en poema con alteraciones mínimas, entre las que se cuentan algunas supresiones y la disposición gráfica. Borges, en alguna ocasión, advirtió que el verso libre no se reduce a ser “un simulacro tipográfico” sino que “sirve para anunciar al lector que la emoción poética, no la información o el razonamiento, es lo que está esperándolo” (1976). La intervención de Lastra tiene ese valor; concreta la “emoción” de un sujeto lírico que, antes de serlo, ha leído:

Los buhíos o casas desamparadas, solas
(la gente se había ido aquella noche en sus canoas).
Un buhío muy grande: en él cabrían
Hasta trescientas almas.
Los otros más pequeños,
y fue ahí donde hallamos
una sonaja de oro entre las redes (NE 1998).

³ Empleo el término en una acepción amplia, la que psiquiatras como Adolf Guggenbühl-Craig le han dado, remozando y reformulando psicológicamente a Platón.

Conviene recordar que el origen de esta técnica es vanguardista. Oswald de Andrade, en una de las secciones de *Pau-Brasil* (1925), había extraído poemas en verso libre de la prosa de los primeros conquistadores y viajeros de Brasil –Pêro Vaz Caminha, Gandavo, Frei Vicente do Salvador, Fernão Dias Paes y otros. No obstante, el asombro del experimento desfamiliarizador está ausente de la iniciativa de Lastra, cuyos efectos son más sutiles. Como lo dice el título de su poema, se enfatiza, en particular, un “espacio” en principio ajeno que, de pronto, parece ampliarse para abarcar una pluralidad de la que el reescritor, así como nosotros, que seríamos sus lectores en segundo grado, participamos. La “sonaja de oro” es el endecasílabo que el poeta escucha en Alvar Núñez, pero es, simultáneamente, el poema “hallado” en el texto, en la “red” de signos tejida hace varios siglos⁴. Y adviértase que la persona verbal se ajusta a la subjetividad plural destacada: “hallamos”. Lejos del rupturismo con que la experiencia lectora se entreveía en las vanguardias, lo que aquí prevalece es una comunión.

Ese rito abunda en la obra de Lastra. En sus poemas dramáticos las *personae*, esencialmente, lo actualizan –y pienso en “Reflexiones de Aquiles”, “Meditación de Teseo” o “Don Quijote impugna a los comentaristas de Cervantes por razones puramente personales”. Pero creo que la variedad y la eficacia de tales opciones enunciativas han quedado claras. Conviene ahora, más bien, prestar atención a cómo la operatividad del poema en el plano subjetivo se sincroniza con elementos más objetivos, puesto que, como hemos constatado, en el discurso lastriano el despliegue de la función semiótica es constante.

Las raíces postvanguardistas de esta poética se hacen patentes, en primer lugar, en ciertas inclinaciones genológico-formales. Al pasar revista a los poetas que en los decenios de 1940 y 1950 expresaron su inconformidad con los logros de la vanguardia, Paz menciona una renuncia casi completa a la “invención” y a la “experimentación” que dispone a muchos a componer “sonetos y décimas” (207). Aunque no puede acusarse al que eso afirma de malintencionado, pues se cuenta entre quienes jamás dejaron de acudir a la métrica tradicional, habría que observar una tendencia a la simplificación –aunada a una contradictoria óptica vanguardista tardía–, ya que el cultivo del soneto, la décima o cualquier otro molde antiguo en principio no tendría por qué obstaculizar la inventiva o el experimento. Y menos si, tal como ocurre en el caso de Lastra y poetas coetáneos a quienes sabemos por diversas fuentes que admira y con quienes sostiene relaciones estrechas, el chileno Oscar Hahn, el peruano Carlos Germán Belli, el venezolano Eugenio Montejo, el empleo de esos moldes convive con el reperto-

⁴ Mi lectura complementa en cierta forma la que Lihn hizo del mismo texto hacia 1984: la “sonaja de oro” sugiere, para él, una cualidad del lenguaje en general (182).

rio históricamente más reciente del versículo, el verso libre o el poema en prosa. Lastra, como ellos, actúa por inclusión y no, como los vanguardistas más característicos, por exclusión. En eso, sigue también la lección, siquiera parcialmente, de los grandes maestros del temprano siglo XX que, pese a haberse iniciado en cenáculos y al amparo de manifiestos, a la larga se independizaron de lo que Renato Poggioli denominó “culto avanguardístico della giovinezza” (51) y asimilaron lo que de útil les proporcionaba el pasado: Ezra Pound y T. S. Eliot aprovecharon al máximo, por ejemplo, una intertextualidad casi arqueológica, y Fernando Pessoa creó al neohoraciano Ricardo Reis. Esa preferencia por congregar lo antiguo y lo moderno me parece relevante porque diferencia la labor de Lastra y la de sus allegados de la de otros poetas que se iniciaron una vez que la vanguardia o sus grandes nombres, aún activos después del auge y disolución de los ismos, empezaron a cuestionarse sistemáticamente. Para distinguir en el seno de la “postvanguardia” un tendencia “neovanguardista” a la que definitivamente no pertenecería Lastra parto de la terminología de Peter Bürger y, no menos, de sus juicios acerca de la índole fatalmente aporística de dicha tendencia:

Puesto que los métodos con los que la vanguardia trataba de destruir el arte han adquirido la categoría de artísticos, ya no pueden reclamar el objetivo de renovar la praxis de la vida. Para formularlo más tajantemente: toda neovanguardia institucionaliza *la vanguardia como arte* y así niega intenciones de veras vanguardistas (Traduzco: 58).

En esa situación, creo, se encuentra, para no ir muy lejos, la poética de Nicanor Parra. Las fricciones tan llamativas de éste con Oscar Hahn, cercano en tantos aspectos a Lastra⁵, merecen tenerse en cuenta: Hahn ha denunciado el no previsible conservadurismo de un antipoeta fosilizado que condena ortodoxamente y sin matices la práctica del soneto, como si la actualidad de un escritor dependiera tan sólo de abstenerse de hacer suyos ciertos géneros o formas (12)⁶. Estoy convencido de que la apertura que pregona Hahn es la que él y Lastra practican.

⁵ Además de que algunos poemas de Lastra hacen de Hahn un personaje, a él ha dedicado también textos claves de su producción –y, viceversa, una de las pocas dedicatorias que figuran en la poesía de Hahn es a Lastra. En otra faceta suya, la de investigador literario, Lastra ha organizado volúmenes acerca de Hahn (*Asedios a Oscar Hahn*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1989, coeditado con Enrique Lihn; y *El arte de Oscar Hahn*, Lima: Santo Oficio, 2002).

⁶ Importa, en ese sentido, atender al diálogo de Hahn con dos de los poetas chilenos más representativos de las nuevas promociones, Ismael Gavilán y Marcelo Pellegrini:

“I.G./M.P.: Siguiendo con el tema de la tradición y la novedad, ¿qué hay sobre su apropiación del soneto?

O.H.: Venerable tradición y a la vez desprestigiada, porque piensen que en la época en que

Aparte de la heterogeneidad temporal palpable en sus hábitos métricos, la obra lastriana extiende la diversidad a su lenguaje y a sus motivos; ello explica el desparpajo y el muy serio clasicismo del soneto “Mester de perrería”, tanto en su léxico, que junta el modismo coloquial al arcaísmo medieval, como en las alusiones, que abarcan desde los frecuentes trances lunares del surrealismo hasta Hesíodo, pasando, claro está, por el Siglo de Oro:

Asiduo de mí mismo sobrevivo
encerrado con llave y cerradura,
negando como Pedro la figura
que más me abrumba cuanto más la esquivo.

Busco sobrellevarla y hasta escribo
la agilidad del agua que me apura
la vida como el mar (la matadura
de la luna y del sol al rojo vivo).

Escribo los ladridos a la luna
y al mar y al sol y a otros elementos,
o exalto el modo de las perrerías

con que la noche me ha embarcado en una
palabrera piragua de lamentos
por ella y mis trabajos y mis días (NE 1998).

La efectividad de esa exuberancia radica, ni más ni menos, en que no se convierte en rutina, como sucede con la de la antipoesía, y sólo aparece esporádicamente, cargada, por ello, de la energía que concede la mesura y la serenidad más usuales en Lastra –poseedor, según la sabia descripción de uno de sus críticos, de una “poética del silencio” (Pellegrini 132).

El fragmentarismo tiene mucho que ver con la restricción y la disciplina en las que a mi modo de ver se condensa este credo literario. Aquí, nuevamente, recordar los orígenes postvanguardistas de Lastra es valioso. Me he referido a *titanismo* para hablar de aspectos centrales del quehacer de la vanguardia chile-

comencé a escribir sonetos, en los años 60, hacerlo era como andar con polainas o con peluca empolvada. Nadie hacía eso, menos un poeta joven. Había poetas mayores, claro, que todavía no habían sido alcanzados por el rechazo al soneto, pero yo estaba en una generación que le hacía un asco total, especialmente por influencia de Parra. A Parra se le arrugaba hasta los dientes cuando oía la palabra soneto; pensaba que lo había eliminado totalmente de la escena chilena”.

na y sus aledaños⁷. Una manera sucinta de ilustrarlo sería traer a la memoria una revista de 1936, *Total*, dirigida por Huidobro y secundada por Enrique Gómez Correa, Braulio Arenas, Bolodia Teitelboim y otros autores que dos años después se asociarían al proyecto de Mandrágora. Desde su título, *Total* revela la fascinación vanguardista por lo grandioso, pronto reforzada en el manifiesto que firma su director:

Basta ya de vuestros pedazos de hombre, de vuestros pequeños trozos de vida.
Basta ya de cortar el hombre y la tierra y el mar y el cielo.
Basta de vuestros fragmentos y de vuestras pequeñas voces sutiles que hablan por una parte de vuestro corazón y por un dedo precioso.
No se puede fraccionar al hombre, porque adentro hay todo el universo, las estrellas, las montañas, el mar, las selvas, el día y la noche.
[...]
Queremos un ancho espíritu sintético, un hombre total, un hombre que refleje toda nuestra época como esos grandes poetas que fueron la garganta de su siglo (1-3).

Pasados los decenios, autores como Rokha no se deshicieron de esa predilección por el gigantismo y, así, oiremos en su *Canto del macho anciano* (1961) ecos monumentales –ciclópeos, si reparamos en los peñascos literalmente arrojados, o priápicos, si nos concentramos en el sistema retórico, de un desorbitado patriarcalismo, cuya ironía nunca deja de ser dudosa:

Sentado a la sombra inmortal de un sepulcro,
o enarbolando el gran anillo matrimonial herido a la manera de las palomas
que se deshojan como congojas,
escarbo los últimos atardeceres.

Como quien arroja un libro de botellas tristes a la Mar-Océano
o una enorme piedra de humo echando sin embargo espanto a los acantilados
de la historia
o acaso un pájaro muerto que gotea llanto,
voy lanzando los peñascos inexorables del pretérito
contra la muralla negra.
[...]

⁷ Me atengo a la acepción que el filósofo Nicholas Gier ha dado al término –compatible, por cierto, con la que tiene en el terreno de la psicopatología (Monick 118).

Ha llegado la hora vestida de pánico [...] y restan las chaquetas solas del ágape inexorable, las risas caídas y el arrepentimiento invernal de los excesos, en aquel entonces antiquísimo con rasgos de santos y de demonio, cuando yo era hermoso como un toro negro y tenía las mujeres que quería y un revólver de hombre a la cintura.

Fallan las glándulas y el varón genital intimidado por el yo rabioso, se recoge a la medida del abatimiento [...]. Ahora la hembra domina, envenenada [...] (23-24).

¿Qué actitud más opuesta puede encontrarse en la poesía chilena que la de Lastra y sus hablantes incómodos ante todo protagonismo? El correlato formal más visible ha sido el cultivo de una desconfianza en la perfección propia, que lo ha hecho reescribir una y otra vez sus poemas, pudiendo diferir las versiones radicalmente de un libro a otro. En un nivel más general, el de la "obra", incluso el conjunto de esta poesía se ha reescrito, como puede apreciarse en las reediciones de *Noticias del extranjero*, abreviadas, extendidas, reorganizada la sintaxis de sus poemas, a veces convertida en antología (*Algunas noticias del extranjero*), a veces en esbozo de una "poesía completa" (sobre todo las ediciones de 1992 y 1998) que resulta, por supuesto, solamente provisional y abierta a una inminente recomposición. En la práctica libresca es donde mejor se percibe el fragmentarismo de la poética de Lastra, antítesis misma de un quehacer "total" e inteligible como expresión de la minoridad que caracteriza a la voz lírica. Un libro que no consigue su forma definitiva y un poema que tiende perennemente a la brevedad, tanto en la cantidad de sus versos como en la economía del decir: son esos, acaso, los rasgos más inconfundibles de este poeta, que adquieren sentido pleno cuando se sitúan en la historia literaria de su país.

Para concluir, no debemos perder de vista las aportaciones de Lastra a una revisión de esa historia. En efecto, si se repara en dos de sus trabajos más recientes como editor, se advertirá en acción, más que al investigador literario, al poeta. Pienso específicamente en el redescubrimiento que le debemos de *Defensa del ídolo* (1934) de Omar Cáceres, un vanguardista casi olvidado en Chile que ha pasado a ser objeto de gran atención no sólo en su país, sino en el resto de Hispanoamérica –con reimpressiones simultáneas en Venezuela (Pequeña Venecia) y en México (El Tucán de Virginia). Cáceres, a diferencia de Huidobro, que prologó, por cierto, su libro, tenía poca inclinación por figurar en las primeras planas y en presentarse como líder de su generación; de hecho, *Defensa del ídolo* casi se perdió debido a que su autor quiso destruir la primera edición, decepcionado por las erratas. A esa crepuscularidad de leyenda se agrega el her-

metismo con que se erige el “yo” de la poesía de Cáceres, difícilmente asimilable a un héroe que no sea exclusivamente psíquico, involucrado en las gestas de una intimidad tenazmente defendida contra las necesidades del didactismo o la ejemplaridad de los compromisos ingenuos. A ese poeta fantasmal, casi meneguante, Lastra ha dedicado un poema significativamente de arte menor y rimas ausentes, “Con letras indecisas”, que habla, ni más ni menos, con lo que su forma omite:

Omar Cáceres dice
que escribió su poema
con letras indecisas.
Muchos años después
yo leo en otro mundo
su afilado decir
de la desolación,
cuando escuchaba afuera
la raudal despedida
del auriga nocturno [...].

Igual de esencial que agregar a la memoria cultural un vanguardista que no accedió al canon por haber elegido los márgenes es que Lastra haya editado una selección de un poeta de su generación, con quien su obra presenta numerosas afinidades de temperamento y dicción. *Arbol de la memoria y otros poemas* de Jorge Teillier se abre con un prólogo de Lastra donde se leen palabras que me parece prudente aplicar a él mismo:

Naturalidad, sencillez, desnudamiento; o más bien, un “monólogo ensimismado” [...] pero tensado siempre [...] hacia un oyente al que convierte sin esfuerzo en un partícipe de su decir, provocando en él una revelación: la asombrada posibilidad de recuperar y revivir en lo imaginario un mundo de cosas que creía perdidas [...]. Su poesía tiene mucho de diario de viaje (la lectura como viaje, exploración, descubrimiento), y no sólo de mapa de espacios imaginarios.

Página a página, en los libros de Teillier se comprueba la precisión de su decir poético [...]. Las distintas versiones de sus poemas, desde sus primeros libros hasta las recopilaciones o antologías últimas, muestran el cuidadoso trabajo de taller realizado por el autor [...]. Las variantes parecen menores, pero nunca insignificantes (6-8).

Aunque no falten las diferencias entre sus respectivas obras, Teillier y Lastra indiscutiblemente se asemejan por haber diseñado a lo largo de los años una poesía reacia a la lógica de los discursos “públicos” a la que, no se olvide, se entregó con empeño la vanguardia –con dos de sus géneros más frecuentes: el

manifiesto y la proclama– y a la que han seguido entregándose ciertos sectores de la postvanguardia, sobre todo aquéllos dedicados a sentar normas de buena conducta creadora y pontificar acerca de qué es poesía de hoy o qué no lo es – Hahn, como hemos visto, ha tratado de combatirlos– y aquellos que Teillier en alguna ocasión calificó de literatos “de *mall*”, es decir, complacientes del mercado editorial, aun cuando sea tan exiguo como el de la lírica (Teillier 139). “Escribo para unos pocos, unos poquitos iniciados”, aseguró Teillier (141), autor de poemarios como *Crónica del forastero* (1968), lleno de la rica soledad del que se siente extraño y en la extrañeza encuentra su palabra. Esa falta de vocación multitudinaria reafirma el parentesco que he estado sugiriendo. Teillier y Lastra, pese a su discreción, o tal vez gracias a ella, con el correr del tiempo podrían ayudarnos a ver los logros del siglo XX chileno de una manera distinta, menos enamorada del estruendo épico o totalizador de sus “grandes” poetas consagrados, y más atenta al matiz y al sigilo de sus “forasteros” o sus “extranjeros”.

REFERENCIAS

- Andrade, Oswald de. 1978. *Poesías Reunidas*. Haroldo de Campos, ed. São Paulo: Civilização Brasileira.
- Bloom, Harold. 1977. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. 1973. New York: Oxford UP.
- Borges, Jorge Luis. 1974. *Obras completas (1923-1972)*. Buenos Aires: Emecé.
- Bürger, Peter. 1994. *Theory of the Avant-Garde*. 1980. Michael Shaw, tr. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Cáceres, Omar. 1996. *Defensa del ídolo*. Prólogo de Vicente Huidobro. Pedro Lastra, ed. Santiago de Chile: Lom.
- Costa, René de. 1988. “Para una poética de la (anti)poesía”. Introducción a *Poemas y antipoemas* de Nicanor Parra. Madrid: Cátedra, 9-40.
- Fernández Moreno, César. 1983. *Introducción a la poesía*. 1962. México: F.C.E.
- Fernández Retamar, Roberto. 2000. *Todo Calibán*. Obras completas vol. 1. La Habana: Letras Cubanas.
- Gavilán, Ismael y Marcelo Pellegrini. 1996. “Conversación con Oscar Hahn”. *Ambito* 2: 12.
- Gier, Nicholas. 2000. *Spiritual Titanism: Indian, Chinese, and Western Perspectives*. Albany: State University of New York Press.
- Guggenbühl-Craig, Adolf. 1986. *Eros in Crutches: Reflections on Psychopathy and Amoralism*. Gary Hartman, tr. Dallas: Spring Publications.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. 2000. *César Vallejo y la muerte de Dios*. Bogotá: Panamericana.
- Hjelmslev, Louis. 1969. *Prolegomena to a Theory of Language*. Francis Whitfield, tr. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Huidobro, Vicente. 1936. “Total”. *Tótal* 1 : 1-3.

- Huneus, Cristián. 1977. "Sobre la poesía de Parra". *Mensaje* XXVI-262: 491-498.
- Lastra, Pedro. 1954. *La sangre en alto*. [Santiago de Chile]: Ediciones Acanto.
- , 1990. *Conversaciones con Enrique Lihn*. Santiago de Chile: Atelier.
- , 1998. *Noticias del extranjero (1959-1998)*. Santiago de Chile: Lom.
- , 2000. "Sobre Jorge Teillier". Prólogo a *El árbol de la memoria y otros poemas* de Jorge Teillier. Santiago de Chile: Lom.
- , 2005. *Leve canción: antología poética*. Irene Mardones, selección; Rafael Fuentealba, prólogo. Quito: [s.e.].
- Lihn, Enrique. 1997. *El circo en llamas*. Germán Marín, ed. Santiago de Chile: Lom.
- Monick, Eugene. 1987. *Phallos: Sacred Image of the Masculine*. Toronto: Inner City Books.
- Paz, Octavio. 1989. *Los hijos del limo*. 1974. Barcelona: Seix-Barral.
- Pellegrini, Marcelo. 2002. "Palabras de amor de Pedro Lastra". *Proa* 56: 131-134.
- Pessoa, Fernando. 1980. *Obras completas*. 11 vols. João Gaspar Simões *et al.* eds. Lisboa: Atica.
- Poggioli, Renato. 1962. *Teoría dell'arte d'avanguardia*. Bologna: Il Mulino.
- Rokha, Pablo de. 1965. *Epopeya de las comidas y las bebidas de Chile / Canto del macho anciano*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Teillier, Jorge. 2001. *Entrevistas (1962-1996)*. Daniel Fuenzalida, comp.; Leonardo Sanhueza, pról. Santiago de Chile: Quid Ediciones.