

“¿CÓMO DECIRLE NO?” LA MUERTE EN LA POESÍA DE FLORIDOR PÉREZ*

HOW TO SAY NO? DEATH IN THE POETRY OF FLORIDOR PÉREZ

EDSON FAÚNDEZ V.

Universidad de Concepción. Concepción, Chile
efaundez@udec.cl

ALEX VIGORE DEL RÍO

Universidad de Concepción. Concepción, Chile

Resumen: Este artículo estudia los posibles sentidos que surgen de las relaciones que el poeta establece con la muerte de los otros y con la inminencia de la muerte propia. El duelo, la memoria, la hospitalidad son algunos de los rasgos que singularizan una escritura que resiste la muerte e intensifica la vida.

Palabras clave: Poesía chilena, figuraciones de la muerte, memoria.

Abstract: This article studies the possible meanings that arise from the relationships the poet establishes with the death of others and with immanence of his own death. Grief, memory and hospitality are some of the distinguishing features that stand out in a writing that resists death and intensifies life.

Keywords: Chilean poetry, figurations of death, memory.

Recibido: 14.03.2016. Aceptado: 26.08.2016

* Este artículo, que considera los resultados de la tesis de Magíster de Alex Vigore (Profesor guía: Edson Faúndez V.), se escribió dentro del marco del proyecto Fondecyt Regular N° 1110921 “Poesía chilena del siglo XX: esbozo de una historia de las relaciones entre poesía y muerte”.

Introducción

GILBERTO TRIVIÑOS y Pedro Aldunate, en “El poeta y la muerte en la poesía de Armando Uribe”, se refieren a la existencia, en el contexto de la lírica chilena del siglo XX, de una tradición de los encuentros ficcionales del poeta y la muerte. Inscriben en esta tradición a Mistral, Neruda, Huidobro, Pablo de Rokha, Parra, Rojas, Teillier, Lihn; además de Pezoa Véliz, Rosamel del Valle, Carlos de Rokha, Zurita, Millán, Rubio, Barrientos, Stella Díaz Varín, Hahn, Martínez y Harris. Todos ellos en algún punto de sus obras plasman “las ficciones del diálogo del poeta con la muerte” (Triviños y Aldunate, 2006: 66). El artículo examina con rigor la relación del poeta y la muerte en la escritura de Armando Uribe, específicamente la imagen del poeta como cadáver, como muerto ya. Gilberto Triviños insistió en sus estudios acerca de la importancia de intensificar la investigación sobre las formas de tradición y ruptura, de estilos y de géneros específicos (epitafio, réquiem, elegía), de revelación y ocultamiento, de máscaras y ficciones, constitutivas de lo que puede llamarse la historia de las relaciones profundas e inextricables entre muerte y poesía. La crítica literaria especializada posibilitará así profundizar en un campo de estudio poco abordado de la lírica chilena y aportar en “la fascinante reconstrucción de un mapa latinoamericano de las ficcionalizaciones (poéticas) de la muerte” (Triviños, 1996: 75).

Pretendemos demostrar en este artículo, a partir del diálogo con la crítica literaria precedente y la operacionalización de conceptos teóricos provenientes fundamentalmente del pensamiento filosófico de Maurice Blanchot, Jacques Derrida y Vladimir Jankélévitch¹, que existe también un diálogo intenso del poeta con la muerte en la escritura poética de Floridor Pérez, signado por la transfiguración del espacio literario en morada que acoge responsablemente la memoria de la muerte y que resiste los efectos

¹ Los estudios críticos que incluimos en este trabajo fueron seleccionados sobre la base de su importancia dentro del marco de los estudios literarios chilenos y de su vinculación con los problemas examinados. Hemos privilegiado, desde una perspectiva teórica, algunas proposiciones filosóficas de Blanchot, Derrida y Jankélévitch, puesto que son valiosas respecto de la relación que establece el escritor y la muerte, la memoria de la muerte, la muerte de los otros y la inminencia de la muerte propia, problemas que procura abordar este artículo.

de la inminencia de la muerte propia. Este artículo, por consiguiente, se centra en el examen de los sentidos de la invocación de los muertos y de la relación del poeta con la muerte de los otros y la muerte propia. Una de las vías de orientación de nuestra lectura, esencialmente centrada en *Tristura*, establece que la relación entre muerte y poesía en la literatura de Chile es profunda en el sentido elaborado por Blanchot en *De Kafka a Kafka y El espacio literario*, esto es, que el autor escribe “porque ha oído, en el fondo del lenguaje, ese trabajo de la muerte que prepara a los seres para la verdad de su nombre: ha trabajado por esa nada y él mismo ha sido una nada que trabaja. Mas por realizar el vacío, se crea una obra y la obra, nacida de la fidelidad a la muerte, finalmente ya no es capaz de morir” (1993: 72). La obra es, pues, una vivencia de la muerte, de la que al parecer es preciso disponer de antemano para llegar a la obra. Es el círculo que Blanchot, lector de Kafka, llama “escribir para poder morir, morir para poder escribir, palabras que nos encierran en su exigencia circular, que nos obligan a partir de lo que queremos encontrar, a no buscar sino el punto de partida y hacer así de ese punto un punto al que sólo nos aproximamos alejándonos, pero que autorizan también esta esperanza: la de asir, la de hacer surgir el término donde se anuncia lo interminable” (2002: 81). Sólo se puede escribir, por lo tanto, si se permanece dueño de sí mismo ante la muerte, si con ella se han establecido relaciones de soberanía. El arte, la poesía en nuestro caso, es dominio del momento supremo, supremo dominio: “si frente a la muerte se pierde la compostura, si ella es algo incontenible, entonces corta la palabra, no se puede escribir; el escritor ya no escribe, grita, un grito torpe, confuso, que nadie oye o que no emociona a nadie. Kafka siente profundamente que el arte es relación con la muerte. ¿Por qué la muerte? Porque es lo extremo. Quien dispone de ella, dispone extremadamente de sí, está ligado a todo lo que puede, es íntegramente poder” (2002: 78-79).

Los mausoleos vivos de la muerte

Los vínculos entre literatura y vida, identificados y analizados por la crítica especializada, caracterizan la escritura poética de Floridor Pérez. Ana María Cuneo, en su estudio de *Cartas de prisionero*, señala que “la penetración en el mundo literario ficticio de hechos que provienen de la vida concreta es

una de las constantes textuales que se configura como característica de la obra del autor” (1991: 173). Cuneo hace evidente, recurriendo a conversaciones en las que el poeta revela materiales y confirma la veracidad de experiencias que posibilitarán la creación de sus poemas, que los textos de Pérez se construyen a partir de cartas reales enviadas por Natacha entre 1973 y 1974, período en el que el poeta estuvo preso en la isla Quiriquina, ubicada en la Octava Región de Chile². Deben considerarse en la constitución de los diálogos intertextuales del libro cartas escritas por el padre del autor y por el mismo poeta; además, recortes de diarios y comunicados adjuntos (en la versión de 1989) que Natacha conservó. No sólo textos y documentos reales son utilizados entonces por el Pérez, sino también textos que remiten a la situación vivida y al diálogo con interlocutores reales, lo que, por una parte, sugiere que los perturbadores acontecimientos del golpe militar y del encarcelamiento penetran el texto lírico y, por otra, que los vínculos entre literatura y vida contribuyen a la constitución de la memoria poética del período dictatorial, con todas sus implicaciones ético-políticas.

Vida y literatura confluyen en el libro que “poetiza la irrupción de lo ominoso, del dolor físico y de la muerte, en ese mundo en el que a pesar de que Dios ha dejado de existir y la modernidad lo ha transformado todo, se puede conservar la memoria de lo positivo y de los ritos fundacionales y vivificadores” (Alonso, 1990: 34-35). La relación vida y literatura puede ser comprendida de mejor manera, si consideramos las proposiciones teóricas de Gilles Deleuze, quien en “La literatura y la vida” señala que “escribir es un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en curso, y que desborda cualquier materia vivible o vivida. Es un proceso, es decir un paso de Vida que atraviesa lo vivible y lo vivido” (1997: 11). *Cartas de prisionero*, en efecto, puede leerse como una escritura inacabada, que desborda los acontecimientos contextualizados y envía señales al porvenir. Así lo testimonia el poema “pronósticos de septiembre”, texto que produce una fisura en el lenguaje y en el tiempo de la muerte, por la que parecen surgir las semillas utópicas necesarias para soñar un Chile distinto: “tras el pestilente bombardeo/ de los fumigadores/ la patria huele a flores de manzano” (Pérez, 1990: 69). El mismo título del libro expresa el carácter inconcluso, siempre

² Natacha es, según Cuneo, destinataria, destinataria intratextual y coautora de *Cartas de prisionero*.

en tránsito, de los poemas-cartas del poeta prisionero. Jacques Derrida ha reflexionado sobre un aspecto central de la carta, que ayuda a leer de un modo distinto la escritura de Floridor Pérez: “una carta *no siempre* llega a su destino y, puesto que eso pertenece a su estructura, puede decirse que no llega nunca verdaderamente, que cuando llega, su poder-no-llegar la atormenta con una deriva interna” (2001: 459-460). Sólo tres justificaciones: a) las cartas dirigidas a los prisioneros de la Dictadura Militar, efectivamente, no siempre llegaban a su destinatario, y lo mismo podemos decir de aquéllas cuyo signatario era el prisionero; b) la estructura de la carta, el tormento de su “deriva interna”, nunca clausura la posibilidad de considerar los poemas-cartas textualidades cuyo único sentido se resuelve en sus trayectos; c) si destacamos, por último, la dificultad de precisar el verdadero destinatario de *Cartas de prisionero*, entonces resulta más evidente plantear que el problema de estos poemas-cartas, en realidad, no se agota con la posibilidad de imaginar uno de los múltiples destinos posibles. Los poemas-cartas son, retomando la idea de Deleuze, textos que abren verdaderos pasos de Vida que atraviesan “lo vivido y lo vivible”: textos que dejan libre la vida para que esta fluya entre los escombros dejados por la violencia y el terror, por la imposición de la muerte violenta del hombre por el hombre cifrada en el muy logrado poema “la partida inconclusa”. La poesía de Floridor Pérez se constituye así, como lo ha sugerido María Nieves Alonso en su lectura de *Cartas de prisionero*, en un verdadero “complot contra la muerte” (1990: 36), donde “el amor y la poesía, *las dos avecillas* de Floridor Pérez” (1990: 48), desbaratan la muerte, haciendo surgir la vida y la justicia. *Tristura* no puede ser leído sin considerar estas claves interpretativas. En el prólogo de la edición de 2004 (Autoedición), Floridor Pérez escribe lo siguiente:

Este no es un libro que se me ocurrió. Este es un libro que me ocurrió: sucedió en mí entre 1998 y el año 2000, y no pude no escribirlo. Demoro cuatro años en editarlo por un pudor instintivo a la expresión pública de todo dolor que no sea ajeno. F.P. (2004: 7).

El libro le “ocurrió”, “sucedió” en él, es decir, hubo un acontecimiento en el mundo real que provocó un hondo dolor en el poeta, específicamente

entre los años 1998 y 2000. La dedicatoria de la sección III, “Elegía”, es todavía más reveladora³:

Por Rocío Ignacia Pérez Jiménez
5 de enero 1995 – 16 de Mayo 1998 (2004: 56).

La dedicatoria prescinde del uso de la preposición “para”, pues ésta supone una entrega, que en este caso nunca podría concretarse. Floridor Pérez privilegia la preposición “por”, la que se conecta con una elipsis significativa: “Por Rocío Ignacia Pérez Jiménez” quiere decir, al parecer, “Por la muerte de Rocío Ignacia Pérez Jiménez”. El poeta borra mediante la elisión, pero sólo en apariencia, la presencia de la “Muerte cruel” (2008: 45); queda sólo el nombre desnudo y las fechas que delimitan la vida de la niña que es invocada: Rocío Ignacia Pérez Jiménez. Advertimos mediante la dedicatoria que estamos ante un canto doloroso producido por el deceso de la nieta del poeta⁴. Toda dedicatoria in memoriam, advierte Genette (2001), es de alguna manera una información al lector de la participación del dedicatario, a la vez que una invocación a este último. ¿Pero es posible decir algo más acerca de esta invocación y participación del destinatario dentro del marco de la escritura de Floridor Pérez? Recurramos a la intercesión de Jacques Derrida, quien escribe en *Memorias para Paul de Man* que “en el momento de la muerte el nombre propio permanece; a través de él podemos nombrar, llamar, invocar, designar, [aunque sabemos que] nunca volverá a responder de él, excepto a través de lo que misteriosamente llamamos nuestra memoria” (2008: 60). La escritura del nombre Rocío Ignacia Pérez Jiménez conjura así, como por obra de encantamiento, la resurrección de la nieta, quien se hace una con su nombre en la memoria del poeta. El fin que supone la inmovilidad de la muerte no es un fin sin finalidad, ya que al devenir memoria acongojada el difunto accede a un nuevo

³ De ahora en adelante trabajamos con la segunda edición de *Tristura* (Ediciones Tácticas, 2008). Todas las citas de este libro irán acompañadas sólo del número de página.

⁴ En una entrevista hecha por Patricio Tapia (2005), Floridor Pérez señala: “En la tercera parte del libro se da cuenta, es cierto, no sé si de una tragedia, de un drama. Se menciona con la intención, como se diría en términos de tecnología actual, de no llorar en cámara (que es lo que se hace todo el tiempo). La idea es no contar un drama, sino cantarlo. Cantar un dolor. Al inicio de esa tercera parte (y hay otras pistas poéticas) se lee: ‘Por Rocío Ignacia Pérez Jiménez. 5 de enero 1995-16 de mayo 1998’. Es mi nieta”.

devenir, a una nueva movilidad. El poema “Pide a su amada que lo sepulse en el mar” también puede ser leído desde esta perspectiva: “hundíendome en lo profundo,/ despidiéndome del mundo/ y nombrándote en voz baja” (2008: 33). El poeta moribundo continúa en su afán de invocar al otro, específicamente a la amada. Nombrar es así conjurar la presencia de vivos y muertos en los territorios de la memoria, verdaderos refugios que atesoran la huella del otro grabada en el nombre desnudo.

El poder de resurrección de la invocación del nombre, que habita en la memoria acongojada del poeta, permite plantear que la poesía de Pérez se articula sobre la base del advenimiento de la nieta muerta, quien existe ahora en la compleja identidad del poeta que deviene superviviente infinitamente responsable ante la muerte del otro. Emmanuel Lévinas ha enseñado que “el otro me individua en la responsabilidad que tengo de él. La muerte del otro que muere me afecta en mi identidad misma de yo responsable [...] hecha de indecible responsabilidad. Es ésta una afección por la muerte del otro, mi relación con su muerte. Ésta es, en mi relación, mi deferencia hacia alguien que ya no responde más, una culpabilidad ya –una culpabilidad de superviviente” (cit. en Derrida, 2008: 17). Culpabilidad por estar vivo y responsabilidad ante el otro se reúnen en el preciso instante en que la muerte, que se ha manifestado en el afuera, se transfigura en memoria, esto es, cuando el acontecimiento de la muerte pasa a formar parte de la identidad del poeta. Los versos del poema “Cueca triste”, horadados por el hondo e incomprensible dolor de la muerte, remiten a la culpa y la vergüenza que puede acompañar la experiencia del sobreviviente; de ahí que la revisión de la propia vida desemboca en una evaluación negativa: “Habré vivido una vida/ que no debiera vivirse;/ adónde ha de hallarse tinta/ tan negra para escribirse” (Pérez, 2008: 43).

La lengua de *Tristura* y el sujeto que la habita se constituyen, por lo mismo, en memoria de la muerte, rasgo que ya observábamos notoriamente presente en el poema “Hombres de poca fe” de *Cartas de prisionero*, donde, además, es airada la protesta contra la muerte violenta del otro, al que se le niega incluso la sepultura: “Mirad los lirios del campo// Si tal luce la hierba de los campos/ ¿cuánto más la memoria de estos insepultos/ pudriéndose entre lirios silvestres/ mientras el sol alumbraba a buenos y malos/ y llueve sobre justos e injustos en Lonquén?” (1990: 65). Detengámonos en dos problemas que parecen de interés. En primer lugar, los espectros

habitan el espacio de hospitalidad que abren la memoria y los textos. La poesía de Floridor Pérez acoge a los muertos, construye el territorio que falta, el pueblo utópico donde sí es posible el intercambio simbólico entre vivos y muertos, problema que ya insinuaba Armando Uribe, cuando descubre en *Cartas de prisionero* la “obligación ética-literaria” de una poesía “Llenos de gente viva y con memoria de las gentes muertas” (1990: 2). Ese intercambio simbólico se encuentra bellamente propuesto en el poema “POSTAL” de la sección II, “Novenario”: “Padre, no seas ingrato:// recuérdame alguna vez allá en la muerte/ como yo te recuerdo aquí en mi vida/ y como antes llegabas de visita/ espérame que iré muy pronto a verte.” (2008: 39). El acto de recordar y la espera del reencuentro reúnen al padre y al hijo en una red de intercambios. La hospitalidad de la lengua dialógica posibilita así la disolución de las fronteras que separan los territorios de la vida y la muerte. En segundo lugar, y dado el carácter siempre inconcluso del poema, la memoria acongojada del poeta trae como correlato un duelo que no cesará jamás y que es, sin duda, una de las formas específicas de responsabilidad del sobreviviente: no olvidar la memoria de la muerte. El poema “Postal” textualiza dicha responsabilidad, pues el hijo cumple con el deber de recordar “aquí en mi vida”, y no en la vida, a su padre. Recordar en su vida implica conservar en la memoria el rostro de quien lo pusiera por primera y segunda vez en contacto con la poesía⁵. ¿No reside también en el acto de escribir un gesto de gratitud y de responsabilidad ante la memoria del padre muerto? Pero no es el rostro del padre el que rige el espacio literario en *Tristura*. Es el rostro de la nieta. Así lo testimonian versos de los poemas “Canción para la tierra que acuna esta niña” y “Salmo y ensalmo”: “*Duérmete mi niña/ pero no te duermas/ iy nunca te pierda/ despierta o dormida!*” (2008: 60), “Ya nunca nunca nunca más nuestra niña.// Y nunca nunca ausente” (2008: 61). El adverbio de tiempo “nunca” es clave en ambos fragmentos, pues sugiere que en ningún tiempo, el tiempo de la vida e incluso el tiempo de la muerte, el poeta perderá a su niña dormida. Nunca dejará de responder por la memoria de la muerte, que provoca que la niña, quien deja de hablar el lenguaje de los vivos, se vuelva una intensidad “nunca ausente” en el espacio hospitalario creado por la poesía. La

⁵ Véase, para profundizar en este aspecto de la relación de Floridor Pérez con su padre, las primeras páginas del libro *¿Quién soy?* (1981).

intolerable e incalculable irrupción de la alteridad radical en la vida misma del poeta, transfigurada en memoria de la muerte, produce el surgimiento, allí donde pareciera reinar sólo la angustia paralizante, de una inusual forma de felicidad: “la felicidad es una de las formas de la memoria [...] Una intensidad a salvo –¿qué otra cosa puede ser la felicidad?– sólo se encuentra en la memoria” (Savater, 1986: 148). El secreto que reside en el poema “La escena más triste y tan hermosa” tal vez se relaciona con las intensidades –nuestros muertos amados– que resisten la desmemoria y el olvido en el cofre de la memoria: “Y de noche la sueña: y en sueños se levanta/ y la cubre, porque llueve en el sur/ –ay, cómo llueve en su lecho de trébol–/ y yo sueño con él, lo sueño niño/ y en sueños se hace hombre,/ se arrodilla sobre un prado/ se dobla como herido a bala/ pero no cae, se levanta/ –con todo el peso del dolor se alza–/ y en sueños le pregunto ¿cómo? ¿cómo?// Y no sabe –ni yo– ni nadie sabe” (Pérez, 2008: 64). Un sujeto anónimo y el poeta se encuentran en el dolor producido por la muerte próxima, lo que permite plantear que el descubrimiento de la humanidad del otro pasa inevitablemente por el reconocimiento de la propia fragilidad, que surge como correlato de la vivencia de la muerte, en este caso, de la nieta. Los hombres acogen amorosamente la memoria de sus muertos y sufren con el otro, es decir, viven la experiencia de la compasión. Todo el peso del dolor, sin embargo, no impide que estos hombres, devenidos niños dadores de infinita ternura y sujetos responsables ante la memoria de los muertos, resistan y se levanten. Nadie puede decir nada sobre el secreto transparente que encierra el interrogante “¿cómo?”, porque la muerte es muda y tampoco nos quiere oír... Sólo en los mausoleos vivos de la memoria, sólo en la conjunción de palabra y muerte resuena esa pregunta por donde pareciera adquirir una importancia mayor la idea de la escritura como un paso de Vida.

Hay, por lo menos, dos muertes que se actualizan en el libro en donde la tristeza y la dulzura forman un solo bloque intenso. La muerte que ocurre fuera del poeta, en la medida en que se transforma en un acontecimiento de su propia subjetividad, envía a la inminencia de la muerte propia. ¿No aluden acaso los siguientes versos de “Salmo y ensalmo” a la emergencia del esqueleto, revelada trágicamente a partir de la irrupción de la muerte prematura de la nieta: “Azote de su piel me cruje el esqueleto:/ nada más que rodilla, rota rótula/ nada que palpite iya por quién! y postrarse” (2008: 61). La conjura de la nieta muerta, la memoria acongojada del poeta, la

reunión indestructible en el espacio del poema del abuelo y la nieta sugieren que *Tristura* es también un libro de la memoria de la muerte propia. Dación del espectro conjurado: ofrenda de la nieta muerta: oír “en el fondo del lenguaje, ese trabajo de la muerte que prepara a los seres para la verdad de su nombre” (Blanchot, 1993: 72).

Vida moribunda

Floridor Pérez, al momento de concluir la escritura de *Tristura* (1998-2000), tenía 63 años. El poeta, como puede desprenderse de la lectura del poema “Partida”, se asume en la etapa de la vejez.

Se derrumba la piel, como envoltorio
de huesos descompuestos por el viaje:
rotos, mal zurcidos y mortuorios
que se sacan su cuerpo como un traje.

Pero pronto me visten de madera
—Caronte hecho su barca—
y parco con las parcas
rema nomás, galeote en su galera (2008: 25).

La decadencia del cuerpo es el signo de la vejez y, por consiguiente, pareciera ser también el de la inminencia de la muerte, de la latencia de la urna. El psiquiatra Claude Olievenstein señala que en el comienzo de la vejez es “el cuerpo, en primer lugar, el que acumula las miserias pequeñas o grandes, agarrotándose cada órgano por turno. Se trata de una identidad diferente [en la que] el sufrimiento del cuerpo o en el cuerpo, reajusta toda la problemática de vida de los individuos” (2000: 97). ¿Pero es la relación del sujeto con su cuerpo aquello que efectivamente hace emerger la inminencia de la muerte propia en el sujeto textual de *Tristura*? ¿O es que “en ningún momento la nada de la muerte aparece a través de esa carne demarcada que la carne abandona”? (Jankélévitch 2002: 185). Creemos que la inminencia de la muerte no es consecuencia de la edad del poeta. Más complejas y profundas parecieran ser las causas que instalan en la vejez al poeta de *Tristura*, pues, como advierte Jankélévitch, “los signos precursores de la

lejana decrepitud podrían ser descifrados, en principio, hasta en la primera infancia. ¡Ironía realmente irrisoria del paso al acto! Desde el primer latido de su corazón, el primer nacido ha dado ya un paso en dirección a la nada” (2002: 178). Desde este acceso, “toda nuestra vida mientras envejece es una vida moribunda; y todo nuestro curso vital es una muerte perpetua y una extinción continua” (2002: 183-184); asimismo, “cualquiera que sean la fecha del calendario, la hora y el minuto, nunca el final habrá estado más cerca; nuestra edad es por tanto en todo momento la mayor que puede ser. Y de este modo cada día acorta y estrecha un poco más el intervalo que, en este mismo instante, nos separa de la muerte” (2002: 186). El poema “Compara su vida a un eterno subir y bajar y así halla consuelo en el descanso” expresa de manera notoria el grado de significación de la edad en la irrupción de la vida moribunda: “Un día la semana un mes el año/ van haciendo ese joven que envejece/ culpando a Dios y al diablo por su suerte” (2008: 51). Un día, una semana, un mes, un año son lapsos de tiempo equivalentes para quien ha comprendido, no es el caso del “joven que envejece”, que toda vida está condenada a muerte, que toda vida es “muerte perpetua”, “extinción continua”.

La certidumbre de la propia mortalidad y la inminencia de la muerte, así lo hemos sugerido, advienen contra la muerte de la nieta. Es la muerte del otro, que se constituye en un verdadero acontecimiento transfigurador de la subjetividad del poeta, aquello que produce la imagen de la decadencia del cuerpo del sujeto: “Maldito seas, cuerpo, que envejeces:/ fuego que se hace humo apenas arde” (2008: 49). El cuerpo se convierte en el espacio simbólico donde la muerte se desenvuelve y avanza, mediante una lucha territorial que el poema “El séptimo paso”, texto que dialoga intertextualmente con *El séptimo sello* de Bergman, expresa elocuentemente. Asimismo, es sugestiva la visión del rostro en el espejo del poema “En noche de san Juan no mire el espejo”: “Por no escuchar consejo/ yo miré/ y ya ve:// ¡vi a un viejo!” (2008: 15). Estos versos iluminan una experiencia mágica, reveladora de la condena a muerte que todos los vivientes cargan desde su nacimiento; el cuerpo reflejado en el espejo es la imagen de otro, el rostro del moribundo, el rostro del yo invadido por la alteridad radical de la muerte.

Dos lecturas posibles surgen en este momento. La memoria acongojada del poeta actualiza una lucha contra la muerte, la que adviene enmascarada

en “el hastío progresivo, el marchitamiento de toda lozanía, la amortiguación de todo impulso y de toda convicción apasionada, el desgaste de toda inocencia” (Jankélévitch, 2002: 180). Es el dolor por la muerte repentina de la niña lo que aproxima al poeta a la fatiga inconmensurable de la muerte expresada en la burocratización de la muerte del poema “Burocracia”:

NO
 eludiré los trámites:
 seré
 riguroso
 en el orden
 de mis visitas:
 PRIMERO AL MÉDICO
 SEGUNDO AL FARMACÉUTICO
 TERCERO AL SEPULTURERO (Pérez, 2008: 41).

Los trámites “burocráticos” de la vida marcan un itinerario que sin duda no sólo es la antesala de la muerte, sino también el advenimiento y la intensificación de lo que Jankélévitch llama “la fatiga de las fatigas”: el médico⁶, el farmacéutico, el sepulturero, quienes nada pueden contra la muerte, se convierten en eslabones en el proceso de derrumbe de la lozanía, del impulso vital, de la convicción apasionada y de la inocencia. El poema funciona, sin embargo, de un modo muy distinto. El adverbio de negación, que se escribe con letras mayúsculas, sugiere, en clave irónica, que el sujeto No se rendirá ante el hastío y la melancolía que produce la inclusión obscena de la muerte en la vida. Es posible leer este poema en conexión con el poema “De la triste figura”, donde se advierte que el poeta, distante de los poderes que organizan y homogeneizan la vida en la red social, irá siempre con su “Pluma en ristre por la literatura” (2008: 47). El impulso, la convicción apasionada, la inocencia, defendidas mediante una lucha intensa con la muerte, son signos distintivos del escritor que sabe, al igual que el Quijote,

⁶ El papel de la medicina es luchar contra la muerte, sostener la vida, “igual que Sísifo, se encuentra condenada a batallar en su contra, sin descanso y de manera constante” (Labastida, 2000: 64). El cuerpo será entonces el terreno donde desplegarán sus tácticas la medicina y la muerte. Floridor Pérez escribe. “mis tónicos, remedios, analgésicos/ le han hecho tanto bien, como a mí daño” (2008: 11). *Tristura* revela así la imposibilidad de utilizar los avances de la ciencia médica en la lucha contra la enfermedad y la muerte.

que “para negarnos a la muerte, hay que elegir una empresa, una cruzada, un propósito que se quiera invulnerable y que nos haga deambular por la faz de la tierra –a nosotros, que nos sabemos mortales, que lo único cierto e inapelable que conocemos es nuestra mortalidad irrevocable– como si fuéramos inaccesibles a la muerte” (Savater, 2007: 255). El sentido de esa empresa, de esa cruzada, de ese propósito es dibujado secretamente por la “pluma en ristre” de Floridor Pérez: escribir para resistir el peso de la muerte.

“Me da miedo acostarme con la flaca”

La “Muerte cruel” en *Tristura* es “la flaca”, “puta”, “Dama” y “muñeca fea”: “Me da miedo acostarme con la flaca” (“Qué pasa”), “Cuando yo la quería, no me quiso./ La puta me dejó por otro...” (“Despecho”), “Es una Dama y soy un Caballero” (“El séptimo paso”) y “Muerte –muñeca fea– no juegues con mi niña” (“Salmo y ensalmo”). La antropomorfización de la muerte, en el caso particular de la escritura de Pérez, se realiza sobre la base de la predilección por la figura de la mujer, lo que, si seguimos los planteamientos de Gilberto Triviños, constituye un recurso de la literatura hispanoamericana para subvertir la figuración repugnante de la muerte característica de la tradición artística y literaria europea (cf. Triviños, 1996: 83). Señala Triviños que desde el modernismo de Rubén Darío y Amado Nervo, pasando por la poesía vanguardista de Vicente Huidobro, hasta llegar a Nicanor Parra, la configuración muerte-mujer, con cada una de sus variantes, traza un itinerario desacralizador de la muerte. La desacralización del carácter sublime y terrible de la muerte se actualiza también en la poesía de Floridor Pérez, mediante el uso de estrategias discursivas que posibilitan acercarse al vacío de la muerte. El humor, el doble sentido y la ironía son algunos de los recursos estilísticos empleados para lograr contener artísticamente la inminencia de la muerte propia⁷, la que deja así de ser prohibida y se

⁷ Algunos de los recursos destacados por la crítica son los siguientes: a) Sobre el humor: “tragicómica y carnalesca es la relación de Floridor Pérez con la provincia y el espacio lárlico. La presencia del humor, un espíritu lúdico aplicado al lenguaje, rasgos de la comunicación popular (entre las cuales podría mencionar también el doble sentido), son característicos de la poesía de Pérez” (cf. Shopf, 1987: 168), y he aquí una relación

vuelve nombrable, interpelable y dialogante. El poema “Salud” es clave en este sentido:

Comensal de mí mismo, comemos en un plato
y brindamos por mi mala salud.

Salud! maúlla la Muerte, arqueando el lomo
lamiéndose los mostachos:

i'tas pal gato! (2008: 19).

La escena ficcionaliza el encuentro del poeta enfermo y la muerte, cuya máscara es la de un gato hambriento. El poeta y la muerte comen “en un mismo plato”: lo comido no es sólo la carne, sino la vida misma del poeta. El brindis por la “mala salud” del poeta adquiere un sentido distinto en la felina boca de la muerte excitada. La muerte-gato arquea “el lomo” y se lame “los mostachos” cautivada por la posibilidad de comer toda la vida del sujeto. El verso “i'tas pal gato!”, en una escena en la que confluyen un habla desterritorializada, el humor, los flujos de la gula y los flujos del erotismo, sugiere la inminencia de la muerte-gato, devoradora de todo lo vivido y lo vivible, incluso del cofre sagrado de la memoria de los muertos. Detengámonos en el examen de dos problemas:

con Parra; b) Sobre el doble sentido del poema: “no se trata normalmente de ambigüedad o polisemia, sino de la determinación de dos o más sentidos perfectamente acotados y rastreables en la totalidad de un poema” (Cuneo, 1991: 149). Cuneo se refiere a una multiplicidad de sentidos, lo que permite interpretar no sólo a partir de un sentido los textos literarios, lo que le concede un carácter *polivalente* a la poesía de Pérez; c) Sobre el juego con las palabras: otra característica de la poesía de Pérez es la descomposición de ciertos términos que abren paso a una escisión de los semas y a la bisemia: “otros textos combinan la desarticulación etimológica” (Shopf, 1987: 169), lo que genera una tensión particular en el lenguaje. Ana María Cuneo dirá “... la presencia del juego bisémico surge en “ventisqueros” que despliega la derivación: <ven, te quiero>. Y en “archipiélagos” que se transforma en <pie> y en <piélagos>...” (Cuneo, 1991: 154). O la sugerencia de otras palabras como en “contra bandos” (contrabando) o “allá no miento” (allanamiento), según indica Cuneo; d) Sobre los caligramas: en *Cartas de prisionero* hay “caligramas que se semiotizan para dar resonancias visuales al sentido” (Cuneo, 1991: 174). Floridor Pérez, en *Tristura*, recurre también al uso de caligramas, específicamente en los poemas “Burocracia” (Pérez, 2008: 41) y “Ascensión” (Pérez, 2008: 49), donde emergen, por medio de la disposición de las palabras, las figuras de una lápida coronada por una cruz y la figura de una niña, tejiendo una relación visual con dichos poemas. Constituye el caligrama un intento por concederle forma a la informe irrupción del acontecimiento de la muerte.

a) El bloque erotismo-gula, característico también de *Memorias de un condenado a amarte* (1993)⁸, ha sido relacionado con el cancionero medieval, básicamente a partir del examen del “carácter festivo de lo material” y “la reivindicación de lo corporal” (Alonso, 1992: 193). La representación popular de la muerte no puede aislarse de tácticas de seducción, las que visualizamos, por ejemplo, en el imaginario medieval, donde “la muerte es el final de los deleites, de los placeres y dulzuras de la vida, que ella maneja como espejuelos, para atraerse a los atolondrados a su celada, sin que haya modo de deshacer el precipitado camino” (Salinas, 1974: 141). La poesía de Floridor Pérez, de algún modo, es heredera del pensamiento tradicional de la muerte en la poesía castellana, pues es posible advertir en *Tristura*, aunque se encuentre vacío el lugar de Dios u ocupado por lo que podemos llamar con Schopf la “memoria de los antepasados”⁹, la inclusión de grandes temas medievales tales como: el juicio del mundo, la fugacidad y el tiempo, la fortuna y la muerte.

b) La crítica especializada ha destacado la importancia en la escritura poética de Floridor Pérez de “formas del discurso cotidiano” (Schopf, 1987: 168), de un “lenguaje fáctico” (Rubio, 2005: 175), de “la incorporación del lenguaje coloquial incluso en sus formas más vulgares” (Cuneo, 1991: 174). El verso “¡tas pal gato!” justifica los comentarios de Schopf, Rubio y Cuneo,

⁸ Señalamos dos ejemplos que envían al bloque erotismo-gula. Los últimos versos del poema “Natacha en casa” muestran cómo los significantes que remiten al acto de comer despliegan el deseo erótico del sujeto textual: “Porque las palabras no son lo que son/ sino lo que dicen/ y tú dices: –pasemos a la mesa–/ sin pensar que tu boca despierta mi apetito. Al hambriento que te devora/ le ofreces pan de tu horno/ al insaciable que en la puerta de tu casa/ lo quema el adiós” (2008: 19). Los versos del poema “A cierta caprichosa dama que luego de festejar durmió con él vestida” explicitan el encuentro de gula y sexo. El significante clave, en este sentido, es “trincar”: “Cuchillo y tenedor no bastaría/ a trincar de sus cierres protectores/ broches, botones, prenda y prendedores/ ojos y ojales que al placer abría” (2008: 33).

⁹ Federico Schopf escribe: “también en la poesía de Floridor Pérez [antes se está refiriendo a la poesía de Efraín Barquero] la divinidad parece definitivamente enterrada. Pero el poeta anhela –o necesita– que su lugar, sus funciones las asuman, histórica y naturalmente, los antepasados. De ellos recoge su memoria en la tierra, mediatizada por su trabajo y, desde luego, por el sentido familiar que este trabajo proyectaba hacia el futuro, es decir, por su efecto fundacional. Así, los antepasados median positivamente en relación a la colectividad –pasada y por construirse– a la que el individuo contradictoriamente pertenece” (1987: 168).

quienes advierten, además, sobre el carácter polivalente de la lengua de Pérez y su filiación a la estética antipoética de Nicanor Parra.

Volvamos, sin embargo, al poema “Salud”, específicamente al primer verso. Es posible sostener que el Yo se convierte en “comensal” de sí mismo cuando comprende que la muerte lo habita. Deja de ser así la muerte pura exterioridad, para formar parte de la interioridad del sujeto. La inclusión de la muerte en la vida misma genera indudablemente afectos contradictorios en *Tristura*. Pareciera ser esa la vía para acceder, retomando las ideas de Blanchot, a una relación de libertad y un dominio sobre sí mismo ante el terror que produce el momento supremo. El poema “A nadie se culpe” ejemplifica la síntesis de los heterogéneos muerte-vida: “La Vida me mató. No la tristura/ de tumor o temor o mala suerte/ ni otro agente secreto de la Muerte:// yo solito cavé mi sepultura” (2008: 31). Si la vida es lo que mata al sujeto, entonces la muerte se constituye en un acontecimiento inseparable de la vida, disminuyendo así la angustia de la finitud, latente, por ejemplo, en la pregunta: “¿No habré vivido más que para eso:/ alimentar a la insaciable muerte?” (2008: 11). ¿Pero por qué el poeta no interpela con violencia a la “Muerte cruel” y, al contrario, la declara inocente de una muerte que sólo puede ser atribuida al mismo sujeto? Tres reflexiones posibles: a) el poeta suspende su ira contra la muerte, ya que, como lo hemos propuesto, él mismo es memoria de la muerte de los otros y de sí mismo ¿cómo decir algo contra la muerte arrebatadora sin lastimar la memoria de los difuntos?; b) el poeta se mantiene dueño de sí ante la muerte, razón por la cual puede contenerse y escribir desde su condición de moribundo; c) el poeta se ha convertido en sujeto infinitamente responsable ante los otros, lo que nos permite sospechar que también se ha transfigurado en un sujeto responsable ante su propia muerte. El poema “Compara su vida a un eterno subir y bajar y así halla consuelo en el descanso” establece ya de manera definitiva la síntesis entre vida y muerte: “Mejor alza en el último peldaño/ la copa de este día que amanece/ y brinda por tu vida y por tu muerte” (2008: 51). Hay algo que es derrotado indudablemente en estos versos que establecen la reunión armónica de los heterogéneos vida y muerte; ese algo no es la inevitable muerte muda y hambrienta del poema “Nada de cuentos”: “Se acabaron los cuentos: vienen/ unos sepultureros y abren/ a la tierra

una boca enorme.// Yo digo: –Tierra/ ¿para qué/ esa boca tan grande?// Y antes que nadie diga nada/ se abre la tierra/ y me traga” (2008: 29); ese algo es el egoísmo del yo, que produce la sistemática negación de la muerte como alteridad constitutiva de la subjetividad del sujeto, pero también la angustia que estalla ante la certidumbre de la finitud.

“¿Cómo decirle no?”

La poesía de Floridor Pérez protesta contra la muerte violenta del hombre por el hombre, contra el olvido de la memoria de la muerte del otro, contra el orden dualista que separa los heterogéneos muerte y vida, contra las fuerzas malignas que rinden culto a “la fatiga de las fatigas” y sueñan con una sociedad de muertos en vida. El interrogante de “EL SÉPTIMO PASO” es clave en la medida en que precisa aún más la relación que el poeta establece con la muerte. “¿Cómo decirle no?” (2008: 23) envía a la imposibilidad del hombre de liberarse de su condición de condenado a muerte. Si la muerte tiene “cara y sello”, entonces “¿cómo decirle no?”. Algo más revela, sin embargo, el examen de dicho interrogante: el deber ético y la responsabilidad ante la vida que singularizan la poesía de Floridor Pérez. Los versos de *Tristura* por ello insisten en la postergación de la muerte propia: “Si es la Muerte que pasa:/ –ipasa!” (2008: 17), “mirá/ que voy/ –lento compás–/ dos delante y un paso atrás” (2008: 41), “yo prefiero que tú mueras primero.” (2008: 53). Una forma distinta de resistencia contra la muerte se elucida, por lo tanto, a partir del análisis de la inminencia de la muerte propia. Esta última posibilidad de resistencia, que no escamotea la condena de la finitud, se vincula a los significantes postergar y prorrogar. El poema “Solicitud de prórroga escrita el año 2000 en una tanguería de Buenos Aires” remite a una de las finalidades de la escritura de Floridor Pérez: escribir es una solicitud de prórroga, de diferimiento de la nada de la muerte y, por consiguiente, de resistencia y afirmación de la vida: “Oí, Jehová [...] ¡pues dame hoy/ un tiempo más! (2008: 41). Un tiempo más, sólo un tiempo más, pues, como se lee en “Pre-Epitafo”, el sujeto “no ha muerto todavía” (2008: 9), aún resiste, junto a sus muertos amados, en la hospitalaria

morada del lenguaje¹⁰. Del mismo modo pueden ser leídos los primeros versos del poema “Banquete”: “La Muerte pone y levanta la mesa/ Mientras que yo me chupo hasta los huesos/ Espérame –le digo– y me hago el leso” (2008: 21). El adverbio de tiempo “todavía” de “Pre-Epítafio” alude al reconocimiento y aceptación de la muerte inscrita en la vida misma del sujeto, a la vez que activa una resistencia creativa contra la muerte, pues abre una fisura en el tiempo estático de la angustia para introducir el otro tiempo (utópico) de las posibilidades renovadas¹¹. El poeta sobreviviente, el poeta condenado a muerte dice “todavía no” a la muerte, dice “Espérame”, porque aún puede ir con “la pluma en ristre” contra los emisarios de la nada, porque aún puede guardar la memoria de sus muertos, porque aún en el horizonte pareciera surgir la esperanza.

Una obra literaria, señalábamos con Blanchot, nace de la “fidelidad a la muerte”. La escritura literaria de Floridor Pérez es fiel a la muerte, porque crea un sujeto que se transfigura en un sobreviviente responsable ante la memoria de los muertos, mantiene un diálogo simbólico con los difuntos, exorciza el terror que produce la alteridad por excelencia de occidente moderno y acepta su propia mortalidad. El poeta canta y la muerte –que hemos convertido en extranjera, extrema y horrible– encuentra también una morada acogedora en el cuerpo del sujeto y en el cuerpo del poema. El diálogo con *Tristura* establece, sin embargo, algo más. La poesía de Floridor Pérez es también infiel a la muerte: “pudiera, Muerte cruel/ ite fuera

¹⁰ El poema “al finao de rokha” de *Chilenas i chilenos*, además de textualizar el intercambio simbólico entre vivos (el poeta) y muertos (Pablo de Rokha), es importante respecto de la postergación de la nada de la muerte: “Aquí donde usted me ve,/ en medio del potrero/ y en mitad del camino de la vida,/ veinte o más años antes de pegarme/ como usted, un tiro,/ embarrado, enrabiado/ gritándoles icarajo!/ a los pájaros/ que me arrancan el trigo,/ cojo un grano pensando en la espiga,/ en las trillas de antaño/ y en la bien llamada y dulce chupilca/ que hubiéramos tomado juntos” (1986: 30). El poeta posterga su propia muerte hasta una fecha indeterminada, a partir de la inclusión de la conjunción disyuntiva y el adverbio comparativo en el verso “veinte o más años antes de pegarme”. La expresión “veinte o más años” constituye, pues, la disolución de la promesa de suicidio realizada al espectro amado. Floridor Pérez, en conversación telefónica realizada en 2014, señala que el verso aludido, en el momento en que el libro ingresa a la imprenta (1986), sólo indica “veinte años antes”. La última versión del poema, por consiguiente, introduce una posibilidad de lectura que la versión anterior no poseía y es reveladora de lo que consideramos un rasgo fundamental de la escritura poética de Floridor Pérez: la postergación de la muerte propia.

¹¹ Este problema ya lo habíamos advertido, cuando señalábamos la importancia del poema “pronósticos de septiembre” en *Cartas de prisionero*.

infiel!” (2008: 45). Es infiel porque despliega creativamente el deseo de postergar la muerte propia, verdadera estrategia para acceder a una soberanía sobre la muerte. Es infiel porque abre en el lenguaje un espacio para la espera y la esperanza: la muerte “me espera/ patitiesa” (2008: 21). Y es sobre todo infiel porque protesta contra la muerte que está al servicio de los enemigos de la vida, quienes doblegan los impulsos vitales, llenan el corazón de los hombres de hastío y de fatiga, olvidan a los difuntos y no saben que los muertos insepultos son lirios (aún) enterrados en la dura costra de la tierra chilena.

Referencias

- Alonso, M. N. (1990). Floridor Pérez: Un reverendo poeta popular. *Atenea*, 462, 31-50.
- _____. (1992). Sobre la poesía de Floridor Pérez, un ejercicio de arbitrariedad. En M. N. Nieves, *Cuatro poetas chilenos* (pp. 171-203). Concepción: Editorial Lar.
- Blanchot, M. (1993). *De Kafka a Kafka*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (2002). *El espacio Literario*. Madrid: Editora Nacional.
- Cuneo, A. M. (1991). *Cartas de prisionero* de Floridor Pérez. En Carmen Foxley y Ana María Cuneo. *Seis poetas de los sesenta* (pp. 147-174). Santiago: Editorial Universitaria.
- Deleuze, G. (1997). *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.
- Derrida, J. (1998). *Adiós a Emmanuel Lévinas*. Madrid: Editorial Trotta.
- _____. (2001). *La tarjeta postal. De Sócrates a Freud y más allá*. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores.
- _____. (2008). *Memorias para Paul de Man*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Genette, G. (2001). *Umbrales*. México D.F.: Siglo XXI Editores.
- Jankélévitch, V. (2002). *La muerte*. Valencia: Pre-Textos.
- Labastida, J. (2000). *Cuerpo, territorio, mito*. México D.F.: Siglo XXI Editores.
- Olievenstein, C. (2000). *El nacimiento de la vejez*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Pérez, F. (1981). *¿Quién soy?* Santiago: Nascimento.
- _____. (1986). *Chilenas i chilenos*. Santiago de Chile: Editorial Sinfronteras.
- _____. (1990). *Cartas de prisionero*. Concepción: Ediciones Lar.
- _____. (1993). *Memorias de un condenado a amarte*. Santiago de Chile: Reencuentro Ediciones.
- _____. (2004). *Tristura*. Santiago: Autoedición.

- _____. (2008). *Tristura*. Santiago: Ediciones Tácitas.
- Rubio, R. (2005). Sobre *Tristura* de Floridor Pérez: La confirmación de una trayectoria. *Taller de Letras*, 37, 175-179.
- Schopf, F. (1987). Ingenio y figura de Floridor Pérez: una defensa de la cultura rural. *Revista Chilena de Literatura*, 29, 67-70.
- Salinas, P. (1974). *Jorge Manrique o tradición y originalidad*. Barcelona: Seix Barral.
- Savater, F. (1986). *El contenido de la felicidad*. Madrid: Ediciones El País.
- _____. (2007). *La vida eterna*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Tapia, P. (2005). Altares, lares y penas. *El Mercurio*, 13 de marzo. Recuperado de: <http://www.letras.s5.com/fp271205.htm>
- Triviños, G. (1996). La metamorfosis de la muerte semejante a Diana en la poesía de Rubén Darío, Vicente Huidobro y Nicanor Parra. *Acta Literaria*, 21, 75-92.
- Triviños, G. y Aldunate, P. (2006). El poeta y la muerte en la poesía de Armando Uribe Arce: Hacia una física-poética de la muerte. *Atenea*, 493, 63-86.
- Uribe, A. (1990). *Cartas de prisionero* de Floridor Pérez. *La Tribuna*, 14 de noviembre. Los Ángeles: Sociedad Periodística Bío-Bío.