

La poesía de Omar Lara: una dialéctica del escondrijo y la ventana

MARIO RODRIGUEZ*

La crítica ha visto en la poesía de Omar Lara la isotopía fundamental vida / viaje (Ivanovic, 1985 y Yamal, 1988) desarrollada en sus distintas implicaciones de autoconocimiento, manifestación del desarraigo del ser, imagen del transcurrir temporal (epifanía del tránsito), en fin, principio estructurante de su poesía. Tal es así, que el fragmentarismo (Yamal), "la aureola fugitiva del gesto" (Jaime Concha, 1988) y la función recuperadora de la memoria, categorías básicas de la producción de Lara, provendrían de este tránsito obsesivo.

Sin discutir lo anterior (sería útil establecer, por ejemplo, si se trata de un viaje desacralizado, mundanizado o todavía sujeto a algunos esquemas arquetípicos) queremos proponer una segunda isotopía que nos parece particularmente importante: poeta / pájaro. La poesía de Lara está cargada de alusiones a los pájaros y al vuelo. Solamente en su primer libro, *Argumento del día* (Padre Las Casas, Imprenta "San Francisco", 1964), no encontramos ninguna referencia. Ya a partir de *Los enemigos* (Santiago, Editorial Mimbres, 1967) la isotopía comienza a presentarse cada vez más dominante.

*MARIO RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ: Profesor de Literatura Contemporánea en la Universidad de Concepción. Escritor y ensayista.

Particularmente expresivos en la línea propuesta son los poemas "Reincido en aleteo ciego", "Huellas". En los textos posteriores los ejemplos son paulatinamente más y más numerosos. Destacamos poemas como "Bajama-rea", "Un fiero espantapájaros", "Los árboles no dejan oír tu respiración", "Pájaros", "No llegan cartas", "Los pájaros se han ido", "Pájaros de paso", "Rastros", "El huevo nostálgico", "He llegado en el aire", "Después de leer a George Bacovia", "Divertimento", "Casi poética", "Escuchado en un sueño", "Madre, la tierra es inmensa" y "Encuentro en Portocaliú".

La isotopía propuesta es desarrollada por Lara mediante diversas imágenes, generadas de una misma matriz que, a nuestro juicio, es baudelaireana. En el origen de las distintas imágenes vemos la figura del albatros, el alado viajero impotente en la lisa cubierta de la embarcación, representando al poeta sufriente caído en tierra.

La imagen legendaria del "albatros" es, sin duda, el intertexto que funciona en Lara, no sabemos todavía si a nivel del discurso latente o manifiesto, en poemas como "Los pájaros se han ido":

Los pájaros se han ido y oscurecen el cielo
estremecidas bandadas pesadas de adioses
se olvidan algunos de mover las alas
y caen a tierra firme,
pesados
¡a tierra firme!

Fueron los años venideros los más turbios de todo el arcoiris,
llovían palabras humedecidas por un largo trayecto,
llenas las palabras de plumas de pájaros moribundos,
desteñidas horribles hediondas plumas mojadas.
No era un mundo que se deshacía,
no era un mundo que se debatía,
eran apenas las plumas de torpes pájaros
engañados por las estaciones,
abrumados por vientos contrarios,
seducidos por las señas que hicimos desde abajo.

El diálogo intertextual, conservando la imagen central poeta / pájaro, se realiza en el código de las transformaciones desacralizadoras.

Si en Baudelaire el albatros blanquea el aire, en el poema de Lara los pájaros lo oscurecen. La majestuosa calma del alado viajero es sustituida por

la pesadez estremecida de la bandada. Vocablo este último que nos enfrenta a otra diferencia fundamental: el poeta baudelaireano es un ser solitario cuya caída representa la tragedia eterna del poeta, mientras el sujeto creado por Lara es un colectivo victimizado tanto por la existencia (una relación de ser) como por una situación histórica concreta. *

Mirando el contexto en que se instala el poema, la diáspora producida por el golpe militar, captamos más claramente este sentido. No hay en Lara una pura representación metafísica del destino del poeta, sino también una apelación a la historia.

La dispersión es doblemente dolorosa por el espíritu colectivo que anima a la promoción de Lara (Bianchi, 1989). Grupos, revistas y relaciones personales fluidas conforman un conjunto de poetas que a partir de los Encuentros de Valdivia se sienten partícipes de un proyecto literario común. La aparición en 1972 de la antología *La joven poesía de Chile* de Jaime Quezada constituye el afianzamiento definitivo, junto a su carácter de acta de mayoría de edad, de este sentimiento comunitario.

Retomando el texto, nos encontramos con otra representación importante derivada de la isotopía: plumas de pájaros / palabras. Pluma, metonimia del vuelo; palabra, de la poesía. Volar equivale a poetizar; por ello, cuando caen los pájaros llueven palabras del cielo mezcladas con plumas.

Todas estas representaciones se inscriben en imágenes arquetípicas reutilizadas en la lírica moderna por el romanticismo; el poeta como un ave majestuosa, la creación como un vuelo celeste, el bajo mundo como lugar de sufrimiento, etc. Ellas están en la base del símil baudelaireano que evidencia, así, su filiación romántica.

El poema de Lara se aleja de esta tradición cuando muestra que las palabras (la creación poética) están manchadas horriblemente por la agonía de los pájaros. Los arquetipos se degradan irremediablemente, mejor dicho, la realidad brutal los aniquila, afirmación que envía otra vez al extratexto, presencia indispensable para la comprensión del poema. Fueron "los años... más turbios de todo el arcoiris" (los posteriores al 73), los que hicieron llover desteñidas, horribles, hediondas y mojadas las plumas / palabras. Pero lo peor es que ello no interesó a nadie, o no tuvo ninguna importancia. La diáspora y la agonía poética no fueron el signo clave del desmoronamiento del mundo, no fueron nada importante, o si lo fueron, pasaron inadvertidas.

La indiferencia del mundo enunciada por Lara marca un rasgo básico de su poesía: el escepticismo, el desencanto frente a las funciones trascendentales atribuidas por el romanticismo (y sus derivados proféticos) a la literatura.

Se refleja esta concepción en diversos niveles de la isotopía pájaro / po-

eta. Los pájaros son torpes, fácilmente engañosos; se creen profetas de la primavera, pero no son más que un "pobre pajarito solitario y equivocado", "un pobre pajarito con sus plumas mojadas" ("Después de leer a George Bacovia").

La naturaleza inerte de los pájaros explica otro rasgo de la isotopía, la dificultad del vuelo. Se trata de pájaros con enormes dificultades para remontarse, incapaces de vencer la atracción de la tierra: "la tierra nos traga hacia adentro" ("Después de leer...").

En este nivel la poesía de Lara se abre a un nuevo código de representaciones: la relación entre el principio celeste y el terreno.

En ese código el aire no solamente es el lugar del vuelo sino de los sueños, las quimeras, la libertad. La tierra lo es de lo concreto, de lo inmediato, del deseo, del inconsciente, de la madre.

La poesía de Lara trabaja con estas simbolizaciones transformándolas o afirmándolas, pero privilegiando hasta ahora el triunfo excluyente de uno de los principios: el terrestre.

La tierra atrae a los pájaros, los seduce con falsas señas, se aprovecha que están mojados, heridos, desorientados, para precipitarlos a su seno, "a tierra firme" ("Los pájaros se han ido"). Hay en el principio terrestre un ánimo de tragarlo todo "hacia adentro". La vida de los seres terrestres es una constante lucha para no ser tragados: "los árboles luchan con sus raíces podridas" ("Después de leer...").

La tierra deviene, así, en espacio extraño, "soez", para la vida. Incluso en la muerte sigue siendo "sorda y ciega" ("La tierra prometida"). Sin embargo, hay un poema ("Una guarida fresca y tibia") que pareciera rescatar lo terrestre transformándolo en un refugio para el sujeto, en un espacio nutricional y protector de los embates del viento, de los rayos "y del paso de las manadas salvajes" que asolan la realidad:

He hecho un hoyo en la tierra
allí estaremos protegidos de las lluvias,
del viento.
En vasijas de barro guardé licores ardientes
y en otras vasijas
frutas y agua de mar.
Así estaremos en el rumor exterior,
en el olor exterior y en las formas vegetales.
En nuestra guarida tibia y fresca,
protegidos del viento y de los rayos
y del paso de las manadas salvajes.

(*"Una guarida fresca y tibia"*)

En el texto se entrecruzan distintos códigos. Tenemos aquellos que remiten al discurso del inconsciente (la guarida uterina, metonimia de la madre arquetípica), a ritos funerarios indígenas ("las vasijas de barro" con alimentos), a una situación histórica concreta (la dictadura), no explícita, sino sobreentendida para un lector competente, capaz de captar los significados segundos de enunciados como "manadas salvajes", "vientos y rayos", y por último, a un código metafísico-existencial: la agresividad del otro, de lo otro, también metaforizado en las "manadas salvajes".

El instalamiento del texto en la historia y en la otredad ayuda a comprender la relativización y transformación de los signos positivos portados por vocablos como "guaridas" y "hoyo". El primero es una clara animalización del gesto de ocultamiento; el segundo expresa el miedo y apresuramiento del sujeto. Hacer un hoyo en la tierra para meterse en él es un acto propio de un perseguido o de alguien situado, sin quererlo, en la primera línea de fuego de una realidad agresiva.

El paso de lo positivo a lo negativo se expresa tanto en el carácter devorador ("tragón") de la tierra como en el de ser un lugar de guaridas, hoyos y escondrijos.

Ello explica que en la producción de Lara el principio terrestre obstaculice, aborte y aún se trage el vuelo de los pájaros (poetas). La poesía está condenada a la tierra, lugar que no es de ningún modo la "tierra firme" de Parra (véase "Manifiesto") sino un espacio degradado por la historia, devorador y soez, recorrido por las "manadas salvajes" que obligan a enterrarse en un hoyo para sobrevivir, a semejanza de un animal acosado.

Lara representa al poeta caído en tierra (albatros baudelaireano desacralizado) siempre extraña, aunque sea la propia, porque obliga a ocultarse en "hoyos", "guaridas" o "alcantarillas" ("Al fondo de una alcantarilla", *Fugar con juego*), es decir, a enterrarse como un detritus, olvidando y negando el cielo y a sus habitantes alados.

Clausurado el acceso al aire, región del vuelo, de las utopías, de los sueños, al sujeto poético no le queda otra alternativa que "anidar" en tierra:

En los árboles de las afueras de la ciudad
anida mi corazón.
Ahí lo vi hace un momento.
Estaba mi corazón
empollando su huevo nostálgico.

("El huevo nostálgico")

Si la isotopía pájaro / poeta permitía la equivalencia vuelo / escritura, las sucesivas negaciones del vuelo terminan por homologar la escritura al acto de anidar y empollar, gestos que nos recuerdan el "hacer un hoyo" o "madriguera".

Diríamos, entonces, que este sujeto expulsado del cielo, obligado a enterrarse, *ve* su corazón mediante un acto de desdoblamiento creador, empeñado en un proceso de gestación continuo, sin término puntual (significación dada por el gerundio "empollando"); única acción de vida que podemos detectar hasta ahora en medio de la negatividad dominante.

Al aceptar que hay aquí una esperanza de vida no podemos pasar por alto que ella se relativiza por la nostalgia, clandestinidad y marginalidad embrionaria que la informan. Metafóricamente se trata de la esperanza cifrada en una poesía que se ha ocultado en los extramuros de la ciudad para gestarse secretamente. La relativización alcanza su sentido exacto si reparamos que el sujeto sólo constata que está empollando o, su equivalente, escribiendo, instalándose, por consiguiente, en la pura duratividad (no hay un gesto puntual, definido: "empolló", por ejemplo), lo que transforma al poema en un acto que no conduce a ninguna otra parte, que no sea a su propia germinación.

Poesía en germinación, poesía germinando en la clandestinidad, que aguarda que pasen "las manadas salvajes", que amainen los "vientos contrarios", que cesen "las patadas de buey", mientras se "empolla" en un gesto de sobrevivencia.

Poesía "anidada", que ha probado el vuelo y ha sido derribada a tierra ("se olvidan algunos de mover las alas / y caen a tierra firme, / pesados /, a tierra firme!"), donde para evitar ser tragado hay que ocultarse en hoyos y guaridas, enterramiento en que se realiza lo que contradictoriamente se quiere evitar: el ser absorbido compulsivamente; pero, al mismo tiempo permite que la vida siga latiendo:

El corazón en su envoltorio
El corazón en su envoltorio
El corazón con su dale que dale
El corazón tranquilo y sin apuro
El corazón que sabe lo que late
El corazón que espera su turno
El corazón con su campana seca
Con su quejido suavísimo
En su caja el corazón
El corazón paciente

El corazón sin resentimiento
A pesar de mi odio
A pesar de mi asco
A pesar de mi pavor
El corazón con su corcoveo
El corazón espera su hora.

El corazón (la vida) esperando en su cueva, latiendo en la oscuridad, libre del odio, el asco y el pavor que embargan al sujeto, es el mismo corazón nostálgico (la imaginación creadora) que empolla la escritura.

Volvemos en este punto a percibir esa imagen positiva, vida = escritura, que apuntábamos más arriba. Reiteramos que se trata, sin embargo, de un latido vital, de un "aleteo" en medio de la oscuridad que produce el enterramiento, es decir, de una escritura embrionaria.

La imposibilidad del gesto definitivo, del vuelo libre y del desarrollo de la escritura residen en la relación con la exterioridad, con la realidad externa, que establece esta poesía. Como poética de la germinación, o poética del escondrijo, visualiza lo externo como un espacio abominable en un doble sentido: histórico y existencial. La realidad externa está habitada por "los muertos, los caras pintadas" ("Es cierto que paseamos nuestro amor"); "llena de pesados galopes, de huesos por todas partes" ("Estos viejos lugares"; poema profético escrito entre 1975 y 1983); compuesta por "parejas que se duermen en el pasto y despiertan después de algunos años desencajados abominando el uno de la otra" ("Parque de los recuerdos") y por pájaros que "cagaban y graznaban" ("No llegan cartas"); manchada por "restos de pájaros suicidas" en "una tierra (que) se revuelve hacia dentro en una compulsión envolvente" ("Bajamarea"). Realidad no sólo abominable, sino hambrienta: "decide prepararse no obstante / y se aliña como un guiso para la voracidad del día" ("Despierta a cualquier hora"). Realidad que termina con "toda la poesía sumida en un pozo" ("Los días del poeta").

Esta realidad signada por la muerte, la violencia, el odio, la voracidad, la compulsión destructiva, explica la decisión del sujeto de enterrarse, de encerrarse, de anidar: "por nada me asomaría al exterior". Verso definitivo que cierra las imágenes ya descritas del enclaustramiento: el hoyo, la madriguera, el huevo y explica el privilegio de lo interior:

A 120 kilómetros por hora
por nada me asomaría al exterior
yo siempre quiero ir al interior
o dicho de otro modo condenado
a exteriores a exteriores a exteriores.

pero guardo recuerdos del interior
el último de ellos
una especie de patada de buey
ocurrída en el límite interior/ exterior

antes de ese fenómeno por cierto desmoralizante
era todo interior interior interior
con pataditas sangre con sangre pataditas
pero también
un juego una mañana un sauce
interior interior interior

(“Prohibido debrucar-se”)

El hablante expresa claramente su deseo de lo que hemos llamado la cueva o la madriguera: (“yo siempre quiero ir al interior”), pulsión que en un nivel evidente remite el útero materno: “con pataditas sangre con sangre pataditas”. Ello explica que la salida al mundo exterior sea equiparable al acto de recibir “una especie de patada de buey” y justifica la positividad — a pesar de las pataditas— del mundo interno: “un juego una mañana un sauce”.

La dialéctica de lo externo y lo interno, del espacio abierto y de la madriguera, se resuelve claramente a favor del último polo. Así lo muestra el sobresaturamiento de la palabra encierro y vocablos afines: “a tu menor descuido me encierro en ti” (“Identidad”), “Me tiendo en el camastro y me encierro los ojos” (“Rastros”), “las mantas negras en las ventanas” (“Los habitantes de la tarde”), “rodéanme escaleras”... “cércanme palabras desconocidas” (“Huellas”), “cubro con fiereza la imagen / que me he hecho de ti” (“Amanecer en Niebla”), “Entre las húmedas paredes de este cuarto me repliego hacia ti” (“Cuarto”), “evito salir sin un plano” (“Fotografía”), “el habitante se repliega en sus habitaciones” (“Es la hora en que”), “mientras se hunde en la luna del espejo” (“Tu semejante secreto”), “como un ahogado que hubiera decidido / salir a superficie después de mucho tiempo” (“Despierta a cualquier hora”), “y sin embargo sus raíces se retuercen debajo de la tierra” (“Pareja”), “rodeado de tu ausencia como una sala” (“Las horas del lobo”), “veo puertas torcidas / cortinas que se corren” (“Pasajes”), “o sobre su propio pensamiento que lo tira / hacia abajo” (ídem), “me retiré del círculo y me tiré hacia atrás”. (“La cara de este día”).

Movimientos de repliegue, de hundimiento, atracción compulsiva por el fondo de los cuartos, por las profundidades de la tierra, por los abismos del pensamiento ("que lo tira hacia abajo"); obsesión por las cortinas cerradas, son los elementos básicos que organizan discursivamente los enunciados transcritos. El sujeto que habla, el de la enunciación, podría ser definido como un sujeto "tironeado" por y hacia los espacios cerrados, ámbitos de naturaleza dual, como hemos demostrado, capaces, por una parte, de guardar formas embrionarias de vida; incapaces, por otra, de generar a partir de ellas formas de desarrollo, de crecimiento y de resurrección.

Los significados anteriores se expanden y se reafirman a través de la inclusión de otra isotopía básica de la poesía de Lara: mujer / serpiente.

Reparemos, en primer término, en la forma mediante la cual la imagen del poeta-pájaro se organiza admirablemente dentro de este nuevo sistema poético.

El sujeto, pájaro en tierra, pájaro mojado, pájaro engañado por falsas señales, es atraído por la Serpiente coral que se aprovecha de su caída para inmovilizarlo: ("Me hace girar la cabeza"), y enseguida engullirlo ("abre tu boca, tu engañosa boca y engulle sin cólera").

La imagen del pajarillo tragado por la serpiente tiene múltiples significaciones: simbólicas, míticas, eróticas, religiosas.

El texto explora fundamentalmente la significación erótica: "He preparado con paciencia este cuerpo / Pujaré si deseas, todo entero entraré; / me dejaré llevar, me dejaré arrastrar / protegido y ausente, serpiente mía" ("Te haces responsable de mí").

La serpiente representa, como principio terrestre, la seducción de la fuerza de la materia que, en este caso, atrapa al habitante del aire, al pájaro, símbolo de libertad e idealidad. El movimiento revela el privilegio de lo material en la poesía de Lara, pero de la materialidad que engulle, que traga.

En el juego de oposiciones, la serpiente ha representado, desde los relatos bíblicos, el principio femenino, tanto en su capacidad de engaño y seducción como en la calidad impura de lo que se arrastra. Por el contrario, el pájaro simboliza el principio masculino y la capacidad de elevarse a los espacios celestes.

La fuerza del pájaro es superior a la de la serpiente en muchos mitos, como aquellos que nos hablan del ave devoradora de reptiles, entre ellos el pájaro Roc.

La poesía de Lara se inclina en la dísyunción, por el triunfo del principio femenino (lo terrestre) sobre el masculino (lo aéreo). La derrota del cielo (la poesía de Lara podría ser definida, en un sentido importante, como la que predica el desengaño del espacio celeste) explica el por qué de la cueva, la

madriguera, el hoyo —imágenes de lo femenino materno— y la relativización del carácter protector del escondite. Se trata de una forma terrestre que pertenece al reino de la serpiente seductora y engullidora. En esta perspectiva la imagen de “la tierra que nos traga hacia dentro” (“Después de leer a George Bacovia”) adquiere su real dimensión. Lara nos muestra una tierra que ofrece engañosamente escondrijos, que seduce con sus madrigueras al sujeto agredido y desamparado para lograr comérselo.

Lo anterior se expresa claramente, como decíamos, en el plano erótico. La pareja que recorre un sentido de la poesía de Lara se constituye en el nivel del símbolo y en el estrato inconsciente del discurso bajo la relación pájaro-serpiente. Enunciados como “engullir” y “alero ciego” (“Reincido en alereo ciego”) son centrales en esta constitución al mostrar los gestos tipificados de cada uno de los actores eróticos: la serpiente engulle al pájaro que alatea.

“Serpientes” (*Serpientes, habitantes y otros bichos*) se desarrolla como un pequeño relato que narra la absorción del sujeto por la amante —la serpiente coral— que lo engulle hasta el extremo de transformarlo, por virtud del acto erótico, en parte integrante del ofidio: “tu nueva piel seré”. Este verso que proclama la aparente posesión de la mujer-serpiente marca la desaparición virtual del amante.

El relato se inicia con una confesión del yo que es una denegación: “nunca creí en tu veneno”, ilusión tranquilizadora que se disipa en el fragmento donde el hablante simula creer también en algo que sabe que no es cierto:

Todo se movía alrededor.
Creí que soñaba
Pero ella estaba ahí, enrollada
Bella y hambrienta a los pies de la cama.

Los vocablos *bella*, *hambrienta* y *cama* constituyen las claves centrales del código erótico de la poesía de Lara. La cama en este código se transforma en el lugar del banquete amoroso. El amante es engullido allí por la mujer hambrienta del calor y la sangre de otro cuerpo.

La mujer serpiente transforma el lecho en mesa, en que prepara al amado con ‘golpecitos de cola’, lo comienza a engullir, lo “escarba horriblemente”, le “hace girar la cabeza” y se “viste”, finalmente, con su piel:

Otro golpecito de tu cola
rodéenme tus anillos luminosos
(“Otro golpecito”)

engulle de una vez tu posesión
(“El golpe final espera”)

Ve morir tu sombra
que aún moribunda me escarba horriblemente
(“Verso extraño”)

Me hace girar la cabeza
(“El movimiento del pesto.”)

Tu nueva piel seré
(“Pregunta”)

Es notable como Lara conjuga aquí el código erótico (golpecitos sexuales, penetración, perder el sentido) con el culinario (golpecito de adobo) y el alimenticio (engullir).

Es verdad que tanto en el léxico pseudo poético (se la comió a besos), como en el popular (tiene ganas de comerse a esa mujer) la relación sexual está estrechamente emparentada a la acción alimentaria, pero lo importante en la poesía de Lara es que la correspondencia va más allá de la esfera sexual, o mejor dicho, la escritura “sexualiza” la realidad entera y no por su carácter supuestamente amoroso o erótico, sino por su naturaleza hambrienta, voraz:

y se aliña como un guiso para la voracidad del día

(“Despierta a cualquier hora”)

No sólo “la marea baja del amor” está movida por una ansia de absorción (“Bajamarea”). También lo está la realidad cotidiana, la tierra que “se revuelve hacia dentro” y “traga” los techos que “chupan” con malsana avidez. Absorber, revolver, tragar y chupar son acciones que remiten a ese códi-

go de voracidad alimenticia que recorre toda la poesía de Lara, afectando no sólo al hablante (pájaro engullido, sujeto tragado por la tierra), sino a todo el acto de producción poética, incluyendo al receptor de quien hay pocas señas o marcas formales en el poema, ausencia que metafóricamente podrá explicarse diciendo que también el "lector ha sido engullido" textualmente, que ha sido "empollado".

Mujer hambrienta, tierra hambrienta, realidad que devora, texto que engulle, explican tanto la obsesión del sujeto por los escondrijos, las cuevas y madrigueras como el "empollamiento" de la escritura. Asomarse al exterior es exponerse a la violencia, proclama la poesía de Lara, a la violencia de la historia y de los otros.

Nos encontramos, por lo tanto, frente a una poesía de la negatividad, una poesía que es un acto de revelación de la vida como condenación. Lara nos muestra la existencia constantemente acosada por el ánimo devorador de la realidad, seducida por serpientes hambrientas, desorientada por señas confusas, expuesta a rayos, golpes y patadas. Frente a esta irracionalidad, casi monstruosa, al sujeto sólo le resta esconderse, enterrarse, "empollarse", aguardando que pasen "las manadas salvajes".

Las isotopías pájaro/poeta, mujer/serpiente, corresponden a esta visión negativa de la realidad que abarca una etapa no sólo de la producción de Lara sino, en general, de sus compañeros de promoción. Distingue, al autor que examinamos, de ese rasgo común de la emergencia, la asunción de un intertexto básico que se privilegia sobre las variadas voces que resuenan en los otros poetas del 60, nos referimos a la poesía de César Vallejo. La concepción de la vida como expiación de una culpa indeterminada presente en el autor de *Trilce* y *Los heraldos negros* ("Hay golpes en la vida tan fuertes, yo no sé") alimenta las raíces de la poesía de Lara. La influencia no significa de ningún modo la imitación, ya que hay muchas diferencias que separan a ambas poéticas. Una de ellas está constituida por la ironía y el escepticismo que subyacen en los textos de Lara y los distancian del patetismo y fatalismo sobrecogedores que caracterizan a *Los heraldos negros*, *Trilce* y *Poemas humanos*. El escepticismo irónico lo percibimos en muchos textos y de un modo ejemplar en "Visitas":

Esta perra no me deja vivir,
me confesó llorando.
Ha meses que no duermo,
camino al borde del abismo.
Mírame, sugirió, soy un espectro.
Lo escuché.

Al despedirme lo abracé llorando
pero pude observar, sin yo quererlo,
que encima de la mesa
unos discretos diarios ocultaban
unos platos humeantes,
una ensalada a la chilena,
una botella de "sangre de toro".
Por favor cuídate, le pedí,
secándome las lágrimas,
mientras él cerraba la puerta
a toda velocidad.

Otra diferencia notable es la evidente laicización del mundo que practica Lara, contrapuesta a las nociones cristianas de pecado y de caída que recorren toda la producción de Vallejo. El destierro de Dios en la voz poética de Lara es mayor que el realizado por los compañeros de su promoción (entre los cuales hay incluso uno —Quezada— que lo convoca con esperanza). En esta línea Lara pertenece a aquellos poetas que, parafraseando a Heidegger, "llegaron tarde para los dioses y muy temprano para el ser"

En la imagen del poeta caído en tierra (pájaro torpe y mojado), expuesto a la voracidad del mundo no intervienen factores ni figuras trascendentales, el destino, la providencia, Cristo, el demonio, están ausentes.

La ausencia de la trascendencia reduce la tragedia del sujeto a un enfrentamiento con fuerzas innominadas de naturaleza irracional, fuerzas que lo acosan, lo invaden y lo obligan a enterrarse.

Este proceso irracionalista experimenta un brusco cambio con la tragedia histórica del 73. El grave quiebre que se produce en todos los niveles de la sociedad chilena afecta claramente la poesía de Lara. Las imágenes centrales que la caracterizan (pájaro / poeta, realidad hambrienta, etc.) abandonan el campo de las indeterminaciones metafísicas y se instalan en la historia.

El sujeto se esconde, ahora, de los "caras pintadas", escucha el rumor de "pesados galopes", percibe "el olor de la sangre", ve "arder los libros en piras fantásticas", sufre "la violencia imposible de comprender".

El horror de la contingencia histórica invade esta poesía. El exilio, el desaparecimiento de los compañeros de promoción transforma al poeta en "pájaro sin bandada" y enfatiza la negatividad de la vida individual al sobreponerle la negatividad de la historia.

Pero la historia nunca deja de ser dialéctica. La vida, el amor, la salida al

aire libre, negadas por la conciencia individualista del sujeto, aparecen convocadas cuando éste comienza a entenderse como parte integrante de una colectividad, que aunque victimizada no renuncia a la vida ni a la solidaridad. Este cambio de actitud se evidencia en una serie de textos de *Fugar con juego*, tal es el caso de "En un tren yugoslavo":

1

A mi lado hablan los hombres,
dulces y agredidos,
fumamos y el humo nos une,
no entiendo que dicen
pero cruzan las manos
en un gesto
que me es familiar.

2

Durante varias horas nos ha acompañado
un pequeño río
de grises y duras aguas.
Quisiera preguntar cómo se llama
¿cómo se llama este río?
sonríen,
cómo se llama este río,
sonríen,
este río se llama Sonrisa.
No hubiese podido irme sin saber su nombre.

La nueva relación con el otro, exenta de agresividad, escepticismo y dudas no expulsa, sin embargo, los rasgos negativos de una poética fundada en esa visión de la vida como condenación, que ya explicamos. La apertura al encuentro positivo con "lo otro" convive dialécticamente con su negación. Así como un texto "Poema optimista" dialoga polémicamente con el que le sigue, "Madre, la tierra es inmensa". Si en el primero se escribe "Puedo morir a las seis de la tarde / pero ahora estoy vivo", afirmando la vitalidad del instante; en el segundo se acepta el predominio de la muerte: "Madre, las estrellas son inmensas / pero igual perecerán".

Es notable comparar en este sentido *Argumento del día* (1964) y *Los enemigos* (1967), libros iniciales del poeta, con *Fugar con juego* (1984) y *Memoria* (1987). En los dos primeros domina el irracionalismo, el escepticismo pesimista, la mirada desencantada, irónica, en algunos casos.

En los últimos, sin que desaparezcan estos factores, la historización de la realidad permite al poeta superar el individualismo desesperanzado y entender que la violencia de "lo otro" no puede exterminar para siempre la solidaridad, el amor y la palabra seductora:

El lenguaje más querido
es el que nombra tu nombre.

("El lenguaje más querido").

A partir de este punto nos atrevemos a proponer otra lectura de *Fugar con juego*, una lectura dialéctica que supera la tentativa de reducir la poesía de Lara a la negatividad del escondrijo. Ya en el título del libro se desliza un significado inédito: la idea del juego, que aunque relativizada por la mutación de las letras apunta a un sentido básico de Fugar..., su índole amorosa, su carácter de texto de amor.

Para Lara el amor es un juego, "Una jugada maestra", llena de "Viejas trampas" ("La vieja trampa"), de peligro (jugar con fuego), de jugadas sabidas y por ende previsibles y en las que, sin embargo, todos caen.

La explicación de esta aparente incongruencia se insinúa en el mismo título del libro, donde el signo juego se contamina con los semas del fuego y la fuga. Amor resulta, así, una combinación de juego-fuego-fuga.

El amor atrae porque es un juego peligroso, una hoguera, una llama en la cual, dice el poeta, puedo quemarme o puedo fugarme (salvarme).

La doble posibilidad se expresa en dos imaginarios femeninos nuevos: La mujer/perra vs La mujer/salvadora.

La primera isotopía se inscribe en el campo de significaciones de la mujer/serpiente ya descrita. Se trata de un ser que agrede al poeta, que no lo deja vivir, que lo persigue, lo maltrata, juega a dejarlo ir para encontrarlo luego con su olfato infalible. La mujer/perra aparece explícitamente en cuatro textos de *Fugar con juego*: "Una dirección con miras al futuro", "Pájaro de paso", "Visitas" y "Buenos días", pero está latente en una diversidad de poemas en los cuales se desarrolla una imagen amarga del amor y la mujer, como "Al fondo de una alcantarilla", "Acoso", "Los árboles no dejan oír tu respiración", "Pájaros", "Parque de los recuerdos", "Rastros", "Lecciones", etc.

El imaginario explícito la mujer/perra evoluciona desde el epíteto despectivo utilizados en "Visitas": "Esta perra no me deja vivir, me confesó / llorando", hasta la consideración de la mujer odiada como un animal que olfatea la huella del amante: "Un rastro que no seguirás / ni tu olfato de perra querrá encontrar / la huella", concluyendo en "Pájaro de paso" en una animalización del amor: "Nos olemos como perros / nos reconocemos en el lamido".

La imagen de la mujer como animal de presa, como perra exactamente, apunta a una desvalorización de lo femenino al reducirlo a una sexualidad animalesca, al celo, amenazante, incluso, para el sujeto: "Pero qué ojos brillantes tenía esa mujer / qué manera de hacerme feroz / qué asquerosa, qué perra" ("Buenos días").

Pero también apunta a una posible valoración de lo constantemente negado, mediante las sublimaciones del acto erótico: su carácter animal como consumación de un instinto de vida.

Esta valoración virtual no se realiza plenamente en los textos de Lara porque falta el gozo, el impulso dionisiaco que la legitimaría y la haría concreta, pero queda en germen, resonando como una latencia que quiere dejarse ver.

La imagen opuesta a la mujer/perra, la mujer/salvadora, es un rescate de lo femenino concebido, ahora, como un poder capaz de ordenar el mundo, darle sentido a la existencia, salvar al poeta, protegerlo. Uno de los textos más significativos en este aspecto es "gastadas y estropeadas":

Cuando posas tu mano
en mis cabellos
y palpas mi transpiración bajo el pelo
durísimo
yo te doy las gracias en silencio
por tu dulce ferocidad.
Cuando entierro mis dientes en la realidad
y los saco sucios de barro y veneno
cuando me empujan hacia la sola
temible oscuridad
cuando desconozco a mis hijos
y debo recorrerlos uno a uno
ciego
tú me lanzas tu mano como un relámpago
o un salvavidas
y a ella me aferro

y la fiebre declina
y duermo al fin
y vuelven a ordenarse las figurillas
gastadas y estropeadas.

La negación de la imagen mujer/perra y la propuesta de su contrario la mujer/salvavidas, es uno de los rasgos visibles de este texto. La ferocidad animal en la relación física que caracteriza a la primera isotopía (“qué manera de hacerme feroz”) es reemplazada por una ferocidad distinta, una humanizada, fruto del erotismo o del amor, una “Dulce ferocidad”, enunciado donde el adjetivo dulce condensa todas las transformaciones producidas en este nivel. Del mismo modo el “olfatear” la huella, el rastro, ha sido desplazado de la relación de pareja por el ademán tierno y amoroso de pasar la mano por los cabellos. Las sustituciones se condensan en la imagen de la mujer como una mano salvadora, un salvavidas, al que se aferra el poeta para contrarrestar la oscuridad, la fiebre, la suciedad venenosa de lo cotidiano.

Esta mujer salvadora y ordenadora (“y vuelven a ordenarse las figurillas”) adquiere sorprendentes significados en “El caballero extravagante”, poema donde la mujer se transforma en una transgresora e inédita cruz sensual que dulcemente carga las espaldas del poeta:

primero el pesado madero no era en verdad un madero pesado,
era una dulce carga en mi espinazo,
eran exactamente tus manos y tu columna
ligeramente contrahecha,
era exactamente tu seno dulce y cruel,
eran tus muslos que yo amé profundamente
pálidos como eran y tersos y lánguidos.

La mujer/cruz, figura transgresora y ambigua que combina el símbolo sagrado con el erotismo, la dulzura con la crueldad, es la forma extrema que adquiere la isotopía mujer/salvadora. Transformar la cruz, usurpando los grandes símbolos religiosos, en el cuerpo gozado y poseído de una mujer, revela más allá de la transgresión el rol fundamental de lo femenino y la dialéctica que lo define en la poesía de Lara.

La mujer es contradictoriamente serpiente que engulle, perra que lame y símbolo de redención, complejidad que aumenta en cuanto es, también, y volvemos al título *Fugar con juego*, posibilidad de huida del encierro, “ventana” que se abre en el escondrijo:

Bogo en la oscuridad
del lecho mediatarde
enclaustrado en tu nombre
en la obstinada sombra de tu nombre.
Ventana me eres. Fuga...
Y brazos que se tienden otra vez.
Miro la habitación
y veo una ladera delirante
y menciono tu sombra, la recreo
y de tu sombra alma y hambre salen
y me ciñen la voz, aún no nacida.
Bogo en la oscuridad. Busco un espejo
que resuelva cansancio ausencia miedo.
Cansado ausente trémulo sombrío
bogo vago viajero.
Me voy. Te voy obstinado y ligero.

Los típicos semas del vocablo escondrijo: oscuridad, sombra, cerrado, dominante como hemos visto en la producción del poeta, se enfrentan dialécticamente a la ventana: "Ventana me eres", es decir, a la fuga hacia los espacios abiertos y aireados.

La oposición de lo cerrado y abierto, de lo interior y exterior tiene su resolución en la figura femenina. Ella es síntesis de los principios opuestos. Si como mujer/serpiente, como tierra que traga, simboliza el triunfo de lo cerrado y del principio terrestre, como mujer/ventana representa la victoria de los espacios abiertos. Si como mujer/perra connota la supremacía del instinto, de lo bajo (olfato, lamido y celo), como mujer/cruz emblematiza el privilegio de los símbolos de lo alto (salvación, penitencia).

Desde esta dialéctica se ilumina con nuevos sentidos la isotopía mayor que analizábamos, la de poeta/pájaro. Las sucesivas negaciones del vuelo son un desencuentro con la historia y con lo femenino. El primer desencuentro tiene dos fases: la primera, hasta 1973, en que predomina un subjetivismo negativo y una perspectiva irracionalista de la realidad que impiden un asentamiento positivo en ella; la segunda, a partir de la fecha indicada, es una experiencia concreta de la violencia traumática e inédita que trajo el golpe, que naturalmente enfatizan el desencuentro. La negatividad de la historia y la existencia se combinan para inducir al sujeto a privilegiar el escondrijo, el "empollamiento", el "interior", la "guarida".

La representación de lo femenino como serpiente engullidora, como

tierra tragona, aumenta la imposibilidad del vuelo y la consiguiente derrota del cielo. El poeta termina por autorrepresentarse como la víctima de la historia y de la naturaleza negativa de la mujer.

En esta etapa sorprende el golpe del 73 a la poesía de Lara y a la de sus compañeros de promoción, que como hemos dicho participaban del mismo código de la negatividad. La tragedia histórica cambia profundamente a esta poesía, la hace madurar en muchos sentidos, uno de ellos, importante, proviene del dilema a que es sometida: transformarse en poesía de denuncia, de testimonio directo, o afinar los procedimientos, trabajar con una nueva conciencia los recursos expresivos que venía empleando, o inventar nuevos para encontrar la justa imbricación entre los demonios personales y los de la historia. Felizmente, Lara elige, como todos los del 60, la segunda posibilidad.

Y en esta línea, que abre la segunda etapa, el poeta descubre una nueva relación con lo otro, con la historia, con la mujer. En este nivel se insertan la mujer/cruz, la salvadora; ambas significan básicamente una apertura, una "ventana" a lo negado anteriormente: el amor, los espacios abiertos, los símbolos de salvación; apertura homóloga a la producida en la historia, donde se perciben valores antes excluidos, o muy débiles, como la solidaridad y la esperanza.

Sin embargo, y aquí damos una última vuelta de tuerca, Lara es un poeta lleno de demonios, de terribles demonios, muy cercanos a los que Sartre exorciza en *La náusea*, demonios que oculta mediante un lenguaje parco, conversacional, como "hombre que sabe disimular/el tremendo quejido que es" ("El caballero extravagante").

Estos quejidos disimulados, que ya no son sartreanos, sino vallejianos, es decir, latinoamericanos, vuelven a relativizar los signos de apertura. Así, la mujer/cruz como "dulce carga" es reemplazada por "un castillo de madera", cuyas astillas escarban de una manera "que usted no podrá saberlo jamás", y todos los cantos parecen de fin de mundo, "parecen cantos de muertos estos cantos" ("Esta tarde de abril"), o un "enorme bicho" inyecta en la mujer "un veneno tenaz que la devora" ("Hecha de sangre, lágrimas, ardores").

Pero, tal vez, sean esos demonios, esa cicatriz que nunca se cierra, esa herida que se "empolla", expresada en una escritura que sabe disimular su laceramiento, los que hacen de la poesía de Lara un hito impostergable de la poesía chilena actual.