

La poesía de Omar Lara

VICTOR IVANOVICI*

Si el asombroso florecimiento de la prosa en el continente latinoamericano y el “boom” de esta producción narrativa en el mercado literario europeo nos abrieron una puerta hacia un mundo y una cultura ignorados durante mucho tiempo en virtud de un estrecho eurocentrismo, no es menos cierto que, semejante a cualquier perspectiva privilegiada, el respectivo fenómeno genera una imagen parcial, en la cual ciertos aspectos están iluminados plenamente, quedando otros en la sombra. Conocemos, por ejemplo, algunos de los grandes nombres de la poesía de ese continente, incluso los hemos asimilado, pero a través de un proceso de “aculturización de la receptividad”, es decir, en sus notas “universales” y dejando entre paréntesis la configuración histórico-literaria local y concreta. Por otra parte las luces de la novela han ensombrecido casi por completo -e injustamente- la creación poética de las últimas generaciones: nombres como Ernesto Cardenal y Joaquín Pasos, y junto con ellos los de los demás representantes de la corriente “exteriorista” de Nicaragua, los nombres de Javier Heraud, Carlos Germán Belli, Roque Dalton, Jorge Enrique Adoum, Enrique Lihn o Jorge Teillier, difícilmente traspasan las fronteras del continente y, a veces, las del propio país. Las presentes líneas se nutren en la ambición de aportar -de acuerdo a las posibilidades del autor- una mínima corrección de este error de óptica de que hablábamos, preocupándonos de uno de estos

* VÍCTOR IVANOVICI: Crítico, ensayista y profesor de la Universidad de Bucarest y Atenas.

ignorados, el poeta chileno Omar Lara¹, laureado con el Premio Casa de las Américas en el año 1975.

Originario del melancólico Sur de Neruda y crecido en el culto deferente al maestro de Isla Negra, Omar Lara logró, sin negociaciones estridentes, la necesaria distancia frente a éste, de tal modo que su gran sombra no deviniera un peso. Significativa en este sentido es su orientación, así como la de toda la generación “emergente”², hacia una selección de tradiciones en las cuales una de las deidades tutelares es el otro gigante de la poesía hispanoamericana, el humilde maestro César Vallejo. Frente al júbilo vital del autor del *Canto General*, homérica moderno que supo imprimir un nuevo impulso al espíritu de la epopeya, convocándolo a abarcar y dar voz, en la lengua resonante de la hipérbole, a una naturaleza y a una cultura que se disputan el mismo impulso megalítico, el peruano confiesa una poética de la lítote, que nos habla, a su vez, de una “autonegación”, del estremecimiento mediante el cual descubre “... la única materialidad posible del hombre, su ser concreto-precario”³.

De esta actitud, en primer lugar existencialista, procede también Omar Lara. *El viajero imperfecto*, libro que reúne, en parsimoniosa y —a veces excesiva— severa selección del autor, casi la totalidad de su producción poética de madurez, nos ofrecerá la posibilidad de pesquisar las consecuencias del orden creador del “esquema ontológico” respectivo. Aunque adoptada a posteriori, la metáfora del viaje, bajo cuyo signo se nos presenta este libro, nos proporciona una pista suficientemente válida, sobre todo en la medida que permite descifrar un distanciamiento frente a la manera en que el tema está tratado por Neruda. El viaje, cuya resonancia arquetípica no necesito ya subrayar, es para el último una hipóstasis de “hambre de

¹Omar Lara, nacido en 1941 en Nueva Imperial, se estableció en sus años de estudiante en la ciudad de Valdivia. Fundó y dirigió durante 10 años la importante publicación de poesía *Trilce*, siendo el gran animador del grupo del mismo nombre que reunía a parte importante de la generación “emergente” de las letras chilenas. Lara ha publicado: *Argumento del día* (1964); *Los enemigos* (1967); *Los buenos días* (1972); *Serpientes* (1974); *Oh buenas maneras* (1975); *El viajero imperfecto* (1979); *Islas flotantes* (1980). Nota de los editores: Este artículo fue publicado en Bucarest en 1980 con el título *Calatorul Neimplinit. (El viajero imperfecto)*.

²Así denominó el poeta y crítico chileno Waldo Rojas a los poetas nacidos entre 1935 y 1945 (además de Lara, el mismo Rojas, Hahn, Millán, Silva Acevedo, etc.)

³En estos términos describe el crítico argentino Noé Jitrik el “esquema ontológico” (como diría H. Friedrich) de Vallejo. (*Destrucción y formas en las narraciones*, en el vol. col. *América Latina en su literatura*, Ed. Siglo XXI, 1967, pp. 219 y siguientes.

espacio”, una oportunidad para reencontrar, proyectado en todos los horizontes del planeta, un *yo* tan gigantesco como el objeto. Para Omar Lara el viaje abraza horizontes más estrictamente circunscritos, el agente de él será el objeto, “materia en tránsito” (Objetos) y “carne de peregrino” (De esta agua no beberá), testigo vallejiano de la “precariedad” del ser. “Imperfecto”, pues se “autonega”, el viajero se completa, por este mismo factor, en un valor de conocimiento, de “*gnothis heauton*”: *el viaje como epifanía del Tránsito*.

Centrada en el Tránsito, es natural que la poesía de Omar Lara encuentre en esta trayectoria el umbral frente al cual el espacio del discurso se organiza en un “más acá” y en un “más allá”; en virtud de su valor espontáneo-iniciático, los objetos serán alternativamente familiares o extraños, de acuerdo a su posición frente al “eje”. De esta situación deriva la unidad del trámite estilístico, resuelto no tanto al nivel de la imagen como al nivel del gesto: “Ese de la derecha, en cuclillas, debajo de la barbita de Lenin/ ese soy yo” (Fotografía). “El simple gesto de indicar –escribe el crítico chileno Jaime Concha– transforma al poeta en la imagen de un desconocido”. Un poco “más allá” ocurre, pues, lo que los formalistas rusos llaman el efecto de “ostrannenie”, la enajenación de la percepción del objeto para presentarlo a la conciencia bajo una luz insólita. “Más acá”, al contrario, será el polo de la retirada, del repliegue en un universo pacificado, en el cual las angustias del ser “precario” están conjuradas. El movimiento de péndulo del Tránsito entrenará esta vez un simbolismo en “régimen nocturno”, como diría Gilbert Durand, dominado por el gesto del descenso a la profundidad protectora de la tierra, en la cual no es difícil reconocer el confort del seno materno: “He preparado un hoyo en la tierra/ allí estaremos protegidos de las lluvias/del viento./.../ 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).

He aquí, pues, que partiendo de la postura existencialista de Vallejo y delimitándose de la de Neruda, “el viajero imperfecto” perfecciona su propia visión del Tránsito, y esta visión se concretiza en una estética de la elipsis: en lugar de la efusión, la contención; en lugar de la descripción, la indicación; en lugar de la palabra, el silencio.

Se diría que semejante discurso ascético, de una estructural y melancólica delicadeza, una visión poética hecha de gestos y silencios, que comparte

plenamente la sustancia precaria del ser, es de una suprema fragilidad frente a la brutalidad de las circunstancias. ¿Cómo reaccionará, pues, la poesía de Omar Lara en el momento en que la historia le traerá una cruel e irónica confirmación de la actitud estilística, cuando el Tránsito se impondrá como un desarraigo y exilio, cuando la mano tendida indicadora hacia el objeto-hipóstasis empiece a agitarse patéticamente, intentando retener los objetos y las huellas de una existencia llevados totalmente hacia un horizonte lejano y trágico? La enajenación ya no es ahora percepción, sino sustancia, es la “historia de tu irrealidad brusca”, y el recuerdo que vuelve obsesivamente ya no puede sino “robar”, de un “más acá” perdido “...otra adivinación de mi tierra/ otro golpe de aroma funesto” (Llave de la memoria).

Pero la trampa de la nostalgia es sumamente peligrosa: ella puede detener el Tránsito en un “más acá” sin regreso y puede hacer del umbral, frontera. Abandonado por las palabras, el viejo Juan Ramón Jiménez, otro poeta al cual Omar Lara se acerca bastante, no tanto como factura sino como tipo de sensibilidad poética, expiaba, en circunstancias semejantes, el “pecado angélico”, cayendo en la “noche oscura” de la poesía. *Animal de fondo*, fruto de su destierro portorriqueño, es una canción de cisne carente de valor testimonial, que reitera impotente viejas obsesiones de un universo creador en medio del cual explotó el caos y la incoherencia.

No ocurre lo mismo con el poeta chileno. Sus palabras saben —o aprendieron— enfurecerse e indignarse, la estructura del discurso es lo bastante sólida para recibir la expresión de una emoción más viril, que no se deja pronunciar “sotto voce”.

He señalado anteriormente cuál es la funcionalidad del motivo del viaje en la poesía de Omar Lara: constituir una realización, a través del autoconocimiento, del “esquema ontológico” de origen vallejiano del poeta —el “ser concreto—precario”— instaurándose como *epifanía del Paso*.

Veo confirmada esta hipótesis (la que en su momento revestía un carácter en cierto modo provisorio, por el hecho de que la selección a la que me refería había sido puesta *a posteriori* bajo el signo del viaje), en las páginas del volumen *Islas flotantes*⁴.

En las huellas de esta idea se puede entrever ahora un desarrollo del Viaje/ Paso a escala de un verdadero principio estructurante de la poesía de Omar

⁴Editorial Cartea Romaneasca, Bucarest, 1980.

Lara, principio que adquiere las características que, en la terminología del ya citado Gilbert Durand, se llama un *trayecto antropológico*: “...el cambio incesante que se produce al nivel de lo imaginario entre las pulsaciones subjetivas y asimiladoras y los requerimientos objetivos emanando del medio cósmico y social”.

Los polos de este itinerario de lo imaginario son relativamente fáciles de circunscribir. Las “pulsaciones asimiladoras” jalonan el viaje con referencias y detenciones –ensueños de la intimidad protectora– que son precarios arraigos del “ser precario”, pues durable prueba ser solamente el arraigo del Paso mismo, emanando como “requerimiento objetivo” de la circunstancia social–histórica del exilio, simbolizada cósmicamente por el medio “material” por excelencia del viajero, el Tiempo, con sus rostros proteicos y –más frecuentemente– terroríficos. Sin embargo, limitándonos a esta formulación, los polos respectivos pueden aparecer como unos simples principios de clasificación de las imágenes, por lo que el trayecto antropológico se ve reducido a un cuadro taxonómico. En realidad, lo que en verdad cuenta es, no la situación sino la dinámica de las imágenes, y la trayectoria puede y debe ser recorrida en ambas direcciones, de un polo a otro e inversamente. Non-semiológico (en el sentido de una semiología del signo arbitrario), el universo simbólico encuentra de este modo una *doble motivación* (semejanza de su doble génesis), que se va a concretizar en *constelaciones* de imágenes, siempre ambivalentes, siempre dialécticas, dotadas por consiguiente más bien con una dimensión *semántica* y menos con una sintáctica.

En un poema retomado de *El viajero imperfecto* el autor subraya con una notable precisión imagística el sentido (simbólico) de su ensueño: “He hecho un hoyo en la tierra/allí estaremos protegidos de las lluvias/del viento”. El mundo exterior –el “rumor”, los “rayos”– es reducido a sus sinécdoques eufemizantes pudiendo de este modo ser asimilada al dominio de las “*formas* vegetales”, es decir, los moldes virtuales de lo increado. La cavidad protectora es doblada –podríamos decir pleonásticamente– por una suerte de lítote metonímica, por “vasos de barro” y por “vasijas” que contienen, junto a los alimentos (“frutas”) y líquidos (“bebidas ardientes”) esenciales, transfigurables eucarísticamente, y el elemento primordial de la vida: “agua de mar”. La interpretación arquetipal de este simbolismo descendente se nos impone por sí mismo: como esquema que desciende en el espacio significa un ahuecamiento en el tiempo, “cavidad en la tierra”, guarida *fresca y tibia*, no es otra cosa que el útero de la Madre Tierra; como,

por otra parte, la pieza es un poema de amor, el Eros se hace aquí misterio, hierofanía, descenso a los orígenes, donde la vida y la muerte, el ser y la nada son uno solo. Con todo esto, la dulce voluta descendente, como un seno materno o telúrico, contiene en su centro, semejante a la curva descrita por un “concepto” barroco, un objeto innominado –“requerimiento objetivo” del medio cósmico, que no es otra cosa que el Tiempo, entrevisto en su avatar metafórico terrimorfo (“manadas salvajes”). Como consecuencia, el ensueño regresivo y el misterio erótico se hacen, a su vez, expresiones de la aspiración del “principio del placer” por anular el Paso y el “principio de la realidad”, por instaurar la voluntad en el período permanente de la eternidad.

A dicha expresión optativa obedece gran parte del repertorio *gestual* de la poesía de Omar Lara. En el capítulo anterior hablábamos del gesto indicativo, con múltiples funciones, de las cuales la esencial era la de instaurar los objetos familiares en un insólito, en un más fresco mundo de la percepción. Este “extrañamiento” (*ostrannenie*) puede ser sin embargo también el resultado del Paso, de la distancia objetiva que el exilio interpone entre el sujeto y el objeto, haciéndose entonces la indicación una espacialidad del Tiempo, intento de detener en un lugar el universo de lo familiar. En el presente volumen nos encontramos con una “radicalización” del gesto respectivo, en el motivo recurrente de la fotografía, de las tarjetas postales: “esa ciudad todavía figura en el mapa,/muchos sostienen que existió de verdad/.../Conservo una tarjeta postal/muestra una carretela/un río/el comienzo de otro puente/por donde pasaban camiones cargados/de raras figuras con la vista negra/negra”. (De esa ciudad). La angustia que atraviesa los últimos tres versos señala que la tarjeta postal ha “congelado” el Paso en un momento en que éste ha comenzado la acción destructiva en medio del universo familiar; imágenes de parecidas coloraturas afectivas de otros poemas (por ejemplo *Ciudad tomada*: “Se sabe que vienen cuando agudos chillidos/invaden la frágil calma de las casas” y más especialmente: “Se ha visto seres hasta ahora nunca vistos”) demuestran que el pavor es correlativo al “requerimiento” social-histórico, el acontecimiento concreto que ha ocasionado el exilio del poeta chileno. He aquí una “tarjeta postal” más, que contiene una congoja pura, sin determinaciones circunstanciales, en la que sin embargo no es menos evidente que el Tiempo es el aliado objetivo del engranaje destructivo de la opresión y de la muerte: “Hay una bicicleta/montada por un hombre que iba en el tren conmigo/.../ Al frente un automóvil/no se sabe si está detenido/ o viene sobre él” (Tarjeta postal).

En un plan mental, el gesto indicativo se convierte en “raccourci” de la memoria, en una zambullida de la memoria en el flujo del tiempo, para “extraer” de allí momentos pasados con una gran carga afectiva. La “llave” de este proceso que supera el Paso y, simultáneamente, el transcurso, es la *sensación* evocadora, de tal modo que el recuerdo describe verdaderas trayectorias proustianas:

“He sentido a medianoche el olor de la/madera podrida de Boroa.../Son las llaves para abrir una puerta./...He sentido el galope del río (despierto/a medianoche por la lluvia imprevista)” (Llave de la memoria).

Pero más que el autor del *Tiempo perdido*, este movimiento recuerda a Kavafis, otro gran poeta de la memoria, por cierta *circularidad de la sensación*: “He robado así otra adivinación de mi tierra/otro golpe de aroma funesto”. (Idem).

Al final de su trayecto, desencadenado por la sensación, el recuerdo encuentra, como referencia estable, otra vez la sensación. Como cualquier intento de pasar de éste al nivel más complejo de la representación, descubre otra vez la acción destructora del Paso, operada sobre el ámbito mismo de la memoria, como en estos versos de un innegable tono kavafiano: “y vuelven a ordenarse las figurillas/gastadas y estropeadas”. (Gastadas y estropeadas).

Todas las “pulsaciones asimiladoras” examinadas hasta aquí nos han mostrado en cada ocasión que el reverso de la imagística emanado de los ensueños de la intimidad es la amenaza sorda de la “intimación objetiva”, el rumor de los “pesados galopes” (Estos viejos lugares) del Tiempo. Recorriendo en sentido inverso la “trayectoria antropológica”, de acuerdo con el postulado del método enunciado al comienzo, veremos que estas imágenes ambivalentes se convierten, de referencias estables opuestas al Paso, en emblemas de la constancia del Paso. La ansiedad ligada a las determinaciones temporales parece ser un dato ontológico de los “viejos lugares”, una “perpetuidad más fría que el delirio”; la regresión eufemizante se hace caída en la nada interior, de manera que la epifanía de la intimidad se convierte en una epifanía del vacío: “una cabeza echada sobre un libro o un niño/o sobre su propio pensamiento que lo tira/ hacia abajo”. (Paisajes)⁵.

⁵He analizado las afinidades y diferencias entre la visión kavafiana y proustiana sobre la memoria en el ensayo *Kavafis: memoria e historia*, en mi libro *Tríptico neohelénico*, ed. Exantas, Atenas, 1979.

Incluso la guarida subterránea del Eros aparece como un sórdido lugar de acecho “al fondo de una alcantarilla”... He aquí el mismo “ser precario”, sujeto siempre en poder del Paso e “intimándolo”, en esta ocasión él, en una exasperada partida, para que arranque las precarias anclas de la permanencia: “y aquí están mis mejillas/el polvo de mis mejillas/para que el viento azote/en tu nombre y el mío/ nuestro pobre recuerdo”, (Hijo).

Si la economía y la coherencia de la gestión estilística mide la madurez creadora de un poeta, su humanidad encuentra un síntoma seguro en la ampliación del registro emotivo, y estos dos factores, conjugados, se pueden llamar valor. De la incursión mencionada más arriba, la poesía de Omar Lara se nos reveló capaz de abarcar el registro íntimo y el registro público, la búsqueda formal y la esperanza histórica, el ritual del Tránsito y la cólera de las palabras. Por eso creo firmemente que podemos escuchar su voz, distinta y clara, en el coro de los justificados plenamente para contarnos, cantarnos o gritarnos la tortuosa historia de nuestros tiempos.

Puesto que en nuestro siglo, testigo de tantas traiciones y crímenes, la nostalgia y la esperanza son trampas, la desesperanza habría que llamarla *lucidez*. “Este es el reverso positivo de la experiencia infernal del exiliado. *Nur um der Hoffnungslosen willen* -escribía Walter Benjamin en los inicios de la era fascista- *ist uns die Hoffnung gegeben* -Sólo gracias a los desesperanzados nos es dada todavía la esperanza”.



• Omar Lara.