

JAIME CONCHA

Pellicer, Neruda: del *Poema iberoamericano* al *Canto general*

A la memoria de Luis Mario Schneider*

I

En un par de trabajos anteriores mencioné brevemente el nombre y la figura de Carlos Pellicer. Hoy quisiera tenerlos en cuenta, no por presunción, sino porque me será más fácil y natural partir de ellos para hilvanar las ideas que deseo plantear a continuación. En lo que sigue, el núcleo consistirá en una lectura –relectura, más bien– del magnífico segundo libro del autor que ahora celebramos: *Piedra de sacrificios* (1924), que no por casualidad lleva el significativo subtítulo de *Poema iberoamericano*. Cuando lo leí por primera vez, muchos años atrás, se me hizo evidente que existía una serie de aspectos, elementos, procedimientos, incluso detalles, que justificaba asociarlo con el *Canto general* (1950), una de las magnas creaciones de la poesía de habla española en el siglo pasado. Naturalmente, la índole del nexo –la relación entre uno y otro poema– es algo compleja, difícil de zanjar en definitiva. Sobre ello solo seré capaz, en esta ocasión, de elaborar una hipótesis míni-

* Entre muchas otras cosas, el estudioso argentino-mexicano Luis Mario Schneider, a quien muchos de ustedes seguro conocieron, es el autor de la notable edición de *Obras. Poesía* (México, Fondo de Cultura Económica, 1981) de Carlos Pellicer –libro gracias al cual pude acceder tiempo atrás al conjunto del corpus pelliceriano–. Personalmente, conocí poco a Schneider; recuerdo muy bien, sin embargo, una larga conversación que tuvimos en Ottawa a propósito de Pellicer. Poco tiempo después, la noticia de su fallecimiento me sorprendería, y sorprendería a muchos, con pesar.

ma y tentativa. Por otra parte, los énfasis y las exclusiones que seguramente habrá en mi exposición están relacionados con mi objetivo y dependen, desde luego, de las restricciones de tiempo y de espacio. Comienzo ya.

II

En un ensayo escrito en 1993, publicado solo recientemente en un homenaje que, con toda justicia, rindiera la *Revista Iberoamericana* al colega y amigo Hernán Vidal, estudiaba específicamente el *Canto general* nerudiano, discutía las fuentes que se tiende a atribuirle y, en relación con un importante libro de Frank Riess, anotaba lo siguiente:

En el umbral de su libro (sobre la estructura del *Canto general*), Riess menciona a Octavio Paz, Diego Rivera y Carlos Pellicer. Descartando al primero y manteniendo al segundo por obvio e indiscutible, resulta muy apropiado recordar a Pellicer, probablemente el poeta latinoamericano que más cerca estuvo de concebir un proyecto similar al de Neruda.

Y en nota al calce añadía:

Neruda está en contacto con Pellicer antes de su viaje a México, en 1937, con ocasión del Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura, el segundo congreso, llevado a cabo en Madrid y Valencia. [...] Que se solía asociar a Neruda con Pellicer lo revela una antología publicada en Estados Unidos a comienzos de los 40.¹

¹ Ver «A orillas del *Canto general*», en *Ideologías y literatura. Homenaje a Hernán Vidal*, Mabel Moraña y Javier Campos (eds.), 2006, pp. 88 y 102. La intervención del poeta mexicano puede leerse en el volumen tercero

En otro trabajo panorámico dedicado a la poesía latinoamericana del primer siglo xx, redactado con posterioridad, aventuraba este comentario:

En su afán por conocer la vasta realidad que ha escogido cantar, Pellicer (en su *Poema iberoamericano*) multiplica las perspectivas para intuir o abrazar la tierra americana. «Desde el avión» es una cláusula que abre dos estrofas, forjando una visión aérea que no desdeñará, un cuarto de siglo más tarde, el autor del *Canto general* [...]. Así, Pellicer crea un poema henchido de enormes posibilidades. Solo una: en el fragmento a

del *II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura*, preparado por Manuel Aznar Soler y el mismo Luis Mario Schneider (Generalitat Valenciana, 1987), pp. 302-303.

Meses después del congreso valenciano, ya en Santiago de Chile, Neruda lee un discurso ante el Pen Club en que menciona concretamente la presencia de Carlos Pellicer (ver «El pueblo está con nosotros: nosotros debemos estar con el pueblo», en *Pablo Neruda. Yo respondo con mi obra*, edición a cargo de Pedro J. Gutiérrez Revuelta y Manuel Gutiérrez, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2004, p. 85). La antología a que me refiero es *Three Spanish American Poets. Carlos Pellicer, Pablo Neruda, Andrade* (Albuquerque, Sage Books, 1942), con traducciones de Lloyd Mallan, Mary y C. V. Wicker y Joseph Leonard Grucci. Pellicer es presentado por los Wicker. Por otra parte, en una de las Jornadas Pellicerianas publicada aquí mismo, en Tabasco, se plantea que, ya en 1922, Pellicer «iniciaría en Chile otra amistad literaria: Pablo Neruda» (p. 56). El autor, Samuel Gordon, no da ninguna referencia ni yo he podido documentar el hecho. Sin embargo, es muy probable que dada la representatividad universitaria del grupo mexicano y por tratarse de un pequeño grupo de poetas chilenos que laboraban en torno a la Universidad, el encuentro haya sido posible. Es una conjetura, pero una conjetura válida. (Ver «Carlos Pellicer. Notas para una biografía literaria», *Jornadas Pellicerianas*, Tabasco, Gobierno del Estado de Tabasco, 1990, pp. 47-70).

Carabobo está a punto de superar el tradicional canto liberal a las glorias nacionales con un lenguaje de insólito vigor. Un verso magnífico concentra toda la grandeza de la jornada bolivariana: «Un gran viento dismantelaba el cielo». En vez de la mención externa, en que el poema es solo glosa del discurso político, empieza a hablar la naturaleza como sitio y ámbito de las luchas históricas.²

Valgan estos breves pasajes para traer a cuento que, hace ya algunos años, se me impuso la conexión entre esos dos poemas, el del mexicano y el del chileno, no solo por su similitud de fondo, sino por varios rasgos estructurales que resultan perceptibles en ambos casos.

III

Cuando publica en 1924 *Piedra de sacrificios. Poema iberoamericano*, Pellicer tiene ya a su haber un valioso primer libro, *Colores en el mar y otros poemas* (Librería Cultura, 1924), en el cual no es posible entrever anticipación alguna de los temas y las preocupaciones existentes en el poemario que estoy por analizar –salvo de una manera muy incidental.³ La crítica pelliceriana ha subraya-

2 Ver «Poetry, 1920-1950», en *The Cambridge History of Latin America*, Leslie Bethel (ed.), Cambridge UP, 1998, p. 240.

3 Tras los tercetos que preludian el libro, *Colores en el mar* da paso a unas notaciones caribeñas que aún no dan a luz una conciencia propiamente americana (p. 13). Por otra parte, leyendo cronológicamente los poemas que integran el tercer tomo de su *Poesía completa*, puede verse con claridad el camino que conduce al *Poema iberoamericano*. Vale la pena destacar, en este itinerario, el «Homenaje a Rodó», que termina con estos versos: «América, por donde caminamos / el viento ya sonrío sobre el trigo»

do con razón que los libros impresos del poeta tabasqueño conllevan, y hasta cierto punto ocultan, una prehistoria de ejercitación poética que se remonta a 1913, 1912 o 1911– según se adopten las fechas dadas en la edición de *Obras* de 1981 (para las dos primeras) o, para la última, la que consigna y en cierta medida corrige la *Poesía completa* preparada por Schneider y el sobrino del poeta, Carlos Pellicer López (tercer volumen, 1996). Y ha precisado también que el arranque de los impresos de Pellicer en el orden lírico empalma con la muerte y desaparición de Ramón López Velarde, a quien se dedica justamente la colección inicial. Es seguro que muchos de ustedes recuerdan la hermosa dedicatoria: «A la memoria de mi amigo Ramón López Velarde, joven Poeta insigne, muerto hace tres lunas en la gracia de Cristo» (p. 11).

Se forja, de este modo, una cadena de libertad creadora en que uno resulta ser el heredero, el verdadero sucesor del otro, transitando desde «La suave patria» que, con ironía a veces, mencionaba López Velarde en su poema de 1921, hasta la que Pellicer no dejaría de llamar por esos mismos años «nuestra cruelísima y adorada Patria».⁴

(*Poesía completa*, 1996, t. III, p. 324). El poema está fechado en 1917. El año anterior Pellicer ha publicado dos libritos –uno que es una presentación de la obra de Ignacio Altamirano, otro que es una selección de la poesía de los hermanos Machado– en los que ya se percibe su preocupación americanista. Yo dataría la conciencia latinoamericana de Pellicer en torno a 1916 y 1917. Precede por lo menos en tres años a su encuentro con Vasconcelos, quien obviamente reforzará el sentimiento y le permitirá superar la herencia, tal vez demasiado hispanofónica y conservadora, de Santos Chocano, su ídolo juvenil.

4 Ver la carta a José Gorostiza, escrita desde Caracas el 12 de julio de 1920 (en José Gorostiza-Carlos Pellicer: *Correspondencia*, impecablemente editada por Guillermo Sheridan, México, Ediciones del Equilibrista, 1993, p. 81).

Este vínculo en la historia de la poesía mexicana sitúa *Piedra de sacrificios* en un cruce significativo, donde los últimos ecos modernistas (o del posmodernismo en su sentido hispanoamericano) tienden ya a desvanecerse y cuando empieza el momento auroral de las vanguardias –que, desde luego, complementan y enriquecen el repertorio de virtualidades poéticas–. Todo esto, en medio de un clima histórico violento y esperanzado, sangriento y promisorio. Luego de terminada la fase militar de la Revolución Mexicana, concluido el primer gobierno de Obregón, se hace posible pensar en la construcción de un Estado nacional estable y próspero, que haga de México un país definitivamente moderno. Estamos en el octenio de Obregón y de Calles. Es lo que las fuerzas culturales expresan con fervor, con inmensa creatividad en el dominio de la pintura, de la música, del teatro, del ensayo y, sobre todo, mediante una proliferante labor poética. La acción cultural de Vasconcelos, primero como rector de la Universidad, luego en su calidad de secretario de Educación Pública, galvaniza y simboliza este período, llega a ser su leyenda viva, dando convergencia, dirección y sentido a todos los impulsos espirituales que nacen y se propagan en la nueva nación. Son los «años del águila», como bien reza el título de un iluminador libro de Claude Fell.⁵ Es el primer Vasconcelos, antes de su malograda elección de 1929, en la que tanto colaboró el propio Pellicer. Será este mismo Vasconcelos el autor del «Prólogo» al libro que comento –cosa que hay que tener en cuenta si se quiere apreciar en todo su alcance la parábola iberoamericana y latinoamericanista de esta temprana poesía–. Más que un espaldarazo oficial (también lo es), hay que ver en él un

5 José Vasconcelos: *Los años del águila (1920-1925)*, México, Universidad Autónoma de México, 1989 [N. de la R.].

signo de afinidad espiritual, en que un cierto auroralismo continental –que desde el último Darío hasta el primer Mariátegui cruza los aires de América– está presente también en el pensamiento de uno, el ensayista, y en la creación del otro, nuestro poeta.

IV

Piedra de sacrificios es un poema extenso, variado y, más que nada, dotado de una admirable plenitud. Al estudiarlo más de cerca en esta ocasión, he visto que aspectos que antes me parecieron inmaduros o no resueltos eficazmente, son susceptibles de otra mirada, en virtud de una espontaneidad lírica que, como siempre ocurre con todo buen poeta, tiene su lógica subyacente, la que por definición no se entrega de inmediato en las primeras lecturas. Precedido del «Prólogo» ya mencionado, lleva también una exigua selección de «Epígrafes», todos provenientes de versos de Darío. Darío, Vasconcelos: el ideario es homogéneo; ellos son parte de un mismo clima espiritual, unitario y dominante durante el primer cuarto de siglo.

Pese a orientar la interpretación de la poesía pelliceriana por las sendas del misticismo y del paisaje (cosas de las cuales se distanciará más y más el poeta posteriormente), las páginas de Vasconcelos contienen pinceladas formidables que aún es bueno considerar. Escojo solo dos, una de tipo general, la otra concretísima.

Vasconcelos liga la obra de Pellicer al movimiento de intercomunicación universitaria que él mismo ha promovido desde su puesto como rector y desde su posición ministerial. Digo «liga», porque es casi una religión. Visto desde hoy, adquiere todo su alcance y vigor este movimiento de radio continental que empezó con la Reforma Universitaria de Córdoba (Argentina), se desarrolló con la prédica

vasconcelista, se expresó con la actividad de un dirigente estudiantil como Haya de la Torre y en la obra del joven Mariátegui en el Perú, y halló focos tan vivaces y activos como la revista *Claridad* y el credo anarquista de Neruda y Juan Gandulfo en el Chile de los años veinte, etcétera. Sin demasiada exageración, es posible hablar de un verdadero internacionalismo universitario en esa época, cuya conciencia y significación quedarán retratadas para siempre en la figura del Estudiante concebida ulteriormente por Alejo Carpentier. Lo que era «patria», todavía en un sentido regional en López Velarde, se hará nación, continente, que proyectará más tarde hacia zonas similares del planeta. Los viajes que están en la base del libro de Pellicer, que en gran medida coinciden con la parte viajera, no teórica, de *La raza cósmica* (1925) del Vasconcelos ensayista, los realiza el tabasqueño en una función de «propaganda estudiantil hispanoamericana». ⁶ Y ya por esa fecha –alrededor de 1920– habla con certeza y honda convicción del Continente Bolivariano –así, con doble mayúscula–. A casi un siglo de distancia, todo esto nos puede aparecer algo solemne, enfático, tal vez definitivamente perdido en el vacío. Son otros valores y otra mentalidad los que hoy predominan. Creo que representan, sin embargo, con todos sus excesos y su desproporción retórica, un episodio y un momento decisivos en el camino de la autoconciencia latinoamericana. ⁷

6 G. Sheridan: Ob. cit (en n. 4), p. 85.

7 En Pellicer, curiosamente, no está acentuada en demasía la cuestión del mestizaje. Ver José Vasconcelos: *La raza cósmica*, 7ma. ed., México, Espasa Calpe Mexicana, col. Austral, 1982, pp. 61 y ss. En el caso del poeta, hay dos capas de viajes que sedimentan en el libro: un primer momento que ocurre principalmente en el norte caribeño de la América del Sur, y un segundo que incluye

En otro plano, y ya en relación directa con el poema que nos presenta, observa Vasconcelos:

El ideal marcha, acrecentándose en extensiones y en multitudes; ya no se reduce a la aldea, ni a la provincia, ni a la patria. Es todo esto, pero ensanchado y convertido en vuelo, un vuelo más que de ave, un vuelo de aeroplano. Desde la nave aérea ha visto Pellicer su América y también la ha escudriñado con la planta del pie que descubre todos los secretos de la tierra y con la mente que contempla la historia. De esta suerte ha cultivado su amor del continente latino [pp. 55-56].

Imposible decir mejor.

Por su parte, los «Epígrafes» darianos acentúan y ponen de relieve la noción de estirpe latina y la oposición al principio sajón, en un programa continuo que ha sido elaborado por Martí, Rodó y el mismo Darío, entre sus artífices principales. Ideal, Juventud, Esperanza son armónicos y valores que se cargan de una vibración de época y que, a pesar de toda su resonancia ideológica, contienen una crítica a las fuerzas que contrarrestan la voluntad colectiva de mejoramiento y de reforma. Claro, «tantos millones de hombres hablaremos inglés» ha quedado reducido –hoy, con el auge de la globalización y del neoliberalismo– a un mero «tantos millones»... de dólares, simplemente y a secas. Los próximos libros de Pellicer van a ratificar esta genealogía. *67 poemas*, colección contemporánea de

Brasil, la Argentina y Chile, en el grupo mismo de Vasconcelos. Sendos itinerarios están bien documentados en cuerpos epistolares que han sido editados por buenos especialistas. (Ver, en particular, *Correo familiar, 1918-1920*, de Carlos Pellicer, en edición a cargo de Serge I. Zaitzeff, México, Factoría Ediciones, 1998).

1924, se abre con un apóstrofe a la «Divina juventud»; tres años después, *Hora y 20* estará dedicado a la memoria de José Ingenieros, el pensador socialista argentino, autor de *El hombre mediocre*, un ensayo de ascendencia rodoniana que fue lectura obligada para generaciones y generaciones hasta muy entrada la mitad del siglo último.⁸ El famoso verso dariano «Juventud, divino tesoro» sigue dando réditos, cada vez más generosos, por esos años.

V

Extenso, el *Poema iberoamericano* contiene veintisiete secciones, que se abren con una intensa visión de la América Latina y concluyen con un grandioso tríptico dedicado a Cuauhtémoc. En la sección inicial el poeta destaca las cosas y los hombres más salientes del orbe continental, según la perspectiva por él asumida. (Es claro, por ejemplo, que su punto de vista es implícitamente carrancista; y tal vez no podía ser de otro modo. Estamos solo en 1924 y no hay todavía una reflexión sobre la Revolución Mexicana que permita verla como un todo, constituido por partes y elementos sociales contrapuestos). «América, América mía» es la frase poética que funciona a modo de estribillo, interpolada varias veces a lo largo del primer poema. Signo de apropiación y de posesión, indicio de subjetivación lírica, traza un gesto casi territorial en la delimitación de un nuevo orbe para el cántico. Empieza aquí, en 1924, la propagación de un «amor americano»

⁸ Las dos primeras ediciones son de 1913, pero datan de hecho de un curso dado en la Facultad de Filosofía en 1910. Se trata, por lo tanto, de un texto ligado a la sensibilidad del centenario argentino. Será republicado constantemente y una vez anotado por Aníbal Ponce –lo cual revela una inflexión diferente de base ideológica.

que Neruda llevará a su cima en 1950 –con el gran hito intermedio y quizá intermediario de la Mistral, en su zona de «América» en *Tala* (1938).

La frase que se reitera va separando cuidadosamente las aguas del discurso poético, incoando primero la geografía del nuevo mundo, señalando después sus héroes, centrándose luego en Bolívar y Darío –dúo supremo en las indudables preferencias del poeta–, para terminar ofreciendo una dirección de esperanza y de futuro a los pueblos de nuestra región. Hay una vitalidad estupendamente organizada en esta obertura del poema. Por ello, llama la atención que Edward Mullen, uno de los buenos conocedores del poeta y quien más hizo por difundir en el extranjero su obra y su creación, haga un par de curiosas observaciones, más bien antitéticas. Postula que la «oda inicial es un microcosmos» –lo cual me parece básicamente correcto; pero a la vez la caracteriza como *diffuse and rambling* (algo así como «confusa y enredada».⁹ Es posible que la combinación de orden y vitalidad, de espontaneidad y forma –dones constantes e inherentes al arte de Pellicer– hayan despistado por una vez al buen crítico que, en general, mostró ser Mullen.

El estribillo retorna al comienzo de la sección 9, para ofrecer un cuadro del todo distinto de las tierras americanas. En vez de la descripción visual y táctil de antes, casi erótica, en que el poeta abrazaba y ceñía la cintura continental culminando en este notable verso «la Cruz del Sur abre su cuerpo armonioso» (p. 63), el poeta cambia ahora de tono y de dimensiones. Está en su pieza, frente a su escritorio, y tiene ante sí un mapa en relieve de América que recorre de extremo a extremo, con delicia y

⁹ Ver Edward J. Mullen: *Carlos Pellicer*, Boston, Twayne Publishers, 1977, p. 51.

encanto, lo aprieta y acaricia, es su «tesoro» (p. 74). Actitud lúdica, sin duda, de percepción inocente e infantil, que contrasta con la visión vanguardista, más densa, que dominará en el poema 18:

*Es bella
como una ciudad oída en otra estrella.
Tiene oro en los riñones y petróleo en las
/ venas [p. 89].*

Radiografía casi económica, visceral y de entraña adentro, que el poeta contempla «desde sus gafas negras» (p. 89) y que nos conmueve por su extraño parecido con el retrato que el muralista González Camarena pintará, durante el tiempo de la Unidad Popular, en las paredes de la Casa del Arte de la Universidad de Concepción. En él, el pintor mexicano dejó grabados versos nerudianos que hablan de nuestro continente. Y, aunque sea de paso, vale la pena recordar que ese hermoso edificio, de vidrio y de piedra aéreas, fue construido (con Osvaldo Cáceres) por el arquitecto comunista y edil de la Municipalidad de la ciudad, Alejandro Rodríguez, desaparecido en 1976 y probablemente asesinado por la dictadura de Pinochet.

Cuerpo geográfico, mapa infantil, mirada interior e intestinal, configuran una multiplicidad de perspectivas y de ángulos que da una visión dinámica, a menudo claramente cinética, del gran objeto que se describe. En esto Pellicer es novedoso, incluso innovador. Con todo, esta variedad de planos y de perspectivas se sostiene y se articula sobre dos ejes muy precisos, un eje vertical que siempre se impone y un centro cordial bien definido en el cántico.

La sección 1 concluye así:

*Y nuestros corazones rompan en las alturas
la caja portentosa de tu amoroso fin [p. 65].*

Y luego de un intermitente aparecer y reaparecer del sitio del corazón, que irriga y subjetiviza la visión en principio objetiva de las materias americanas, todo el poema se cierra al fin de la sección 27, la «Oda a Cuauhtémoc»:

*¡Tu vida es la flecha más alta que ha herido
los ojos del Sol y ha seguido volando en el
/ cielo!
Pero en el cráter de mi corazón
hierva la fe que salvará a los pueblos [p. 100].*

Eje vertical, de altura y elevación, como requieran las tendencias ideológicas de entreguerras, del período mexicano y de un sector importante de las elites latinoamericanas de los veinte; sitio y sede del canto en el centro del corazón se funden y fusionan en el desenlace de este *Poema iberoamericano*, y así crean una imagen conjunta de sangre y de tierra: «el cráter de mi corazón», en que el sujeto poético se amplía y dilata hasta coincidir y co-sufrir con la herida latinoamericana vista desde lo alto. Rastro de erosión que no estará de ningún modo ausente del *Canto general*. Y, para ir ya trenzando las voces de este dúo, digamos que hay no poco, en la *Piedra de sacrificios* del poeta tabasqueño, de «América en el corazón».

Variado, el poema de 1924 lo es por la riqueza de sus tonos, por la combinación de la mirada épica y del sentimiento lírico y, más directamente, por la gama de especies métricas, composiciones de diverso tipo y de subgéneros poéticos que lo integran y diversifican. En él hay odas, himnos, canto cívico y hasta militar y un buen grupo de elegías que dan tristeza y no poca hondura al cántico. En medio de esto hay también dos poemitas de arte menor —una balada, un romance— que no dejarán de estar presentes en la sección «Los Libertadores»

del libro nerudiano. Todos ellos contribuyen a desplegar la historia americana con diversos colores y matices y, sobre todo, con la pluralidad de tonos que el poeta pedía en su invocación inicial. Allí el poeta rogaba a «la voz de Dios» que le donara el «rugido», una «voz hermosa» y que hiciera «dulce mi grito» –todo a la vez, porque en esta metamorfosis del canto podía fundarse el credo optimista de que está hecho y que lo va a constituir esencialmente–. Escribe Pellicer al empezar su obra:

*Loada sea esta alegría,
de izar la bandera optimista [p. 63].*

Este optimismo flamígero, que hoy nos parece tan distante porque nuestra experiencia ya no es la de la Esperanza sino del Horror, no era tan unilateral o inocente como uno podría pensar y juzgarlo, sino que era producto de una voluntad tensa y generosa. Pellicer había visto bastante de la peste política y dictatorial latinoamericana, sobre todo en el Caribe y en sus costas, como para no creer en el Viejito Pascual. Y, sin embargo, conserva ese talante, persevera en él, como bien lo caracteriza José Prats Sariol en su interesante y esclarecedora monografía:

De lo que se trata es de afirmar que el balance integral es declaradamente afirmativo, optimista, amante de la vida, sensual y esperanzado en el futuro. Además, como sabemos, no existe oposición antagónica entre genuinas posiciones cristianas (católicas, en su caso) y actitudes concretas por mejorar esta vida, este mundo, estas sociedades.¹⁰

10 Ver Juan Prats Sariol: *Pellicer, río de voces*, Gobierno del Estado de Tabasco, ICT Ediciones, 1990, p. 27.

Extenso, variado, el *Poema iberoamericano* posee igualmente una admirable plenitud, no solo por el fuerte sentido de la forma que he tratado de recalcar, aunque sea mínimamente, sino por la deslumbrante unificación de conjunto que proyecta el poeta sobre materia tan amplia y heterogénea. Cuando Pellicer dice que amaba el orden, no mentía ni exageraba. Pero era el orden artístico, que en él contenía una dosis proporcional de vitalidad, espontaneidad y fecundo desorden. Lo sensible y lo intelectual brillan a la par en Pellicer, conviven, se conjugan, se potencian mutuamente. Esta es una de las altas poesías que México produce a comienzos y a mediados del siglo que ya acabó de írsenos.

Experiencia estudiantil, viajes a través del Continente desde el Caribe hasta Chile, fe bolivariana, credo vasconcelista, optimismo del ánimo en relación con el futuro, tropismo de elevación espiritual son sus notas y motivos. Representan, así, los componentes mayores que irradian en el poema de Pellicer.

VI

Pasemos ahora a Neruda.

Como ya se sabe con exactitud, el *Canto general* se escribe a lo largo de un decenio, desde los primeros poemas que datan de 1938 hasta que Neruda cierra y firma su gran libro en febrero de 1949. Es un período cargado de tensiones, de sangre y de violencia presentes por doquier, que inciden visible o secretamente en el proyecto nerudiano, y de alguna manera se va haciendo y rehaciendo sobre la marcha, en virtud de las nuevas circunstancias que se imponen, aunque el flexible esqueleto que lo vertebraba permanezca firme. Son, en primer lugar, los años inmediatamente posteriores a la derrota de la República Española, en los que Neruda prosigue con increíble tenacidad su esfuerzo por ayudar a los

perseguidos, a los encarcelados o exiliados. Nunca, quizá, como esta vez, el poeta se alzó y alcanzó una conciencia tan alta de ciudadano del mundo, cumplió sus deberes día a día, momento a momento, escribió cartas privadas y públicas en favor de detenidos que veían su vida en peligro. Marcos Ana ha contado con enorme fuerza emotiva lo que significaron los mensajes del poeta para el muchacho que entraría a las cárceles franquistas apenas llegado a la pubertad, quien saldría de la prisión más de veinte años después, ya hombre maduro. Pronto se acrecentará la Segunda Guerra Mundial, con el ataque de la Alemania nazi a la Unión Soviética en 1941 y la indecisa situación militar en el frente Este, hasta que Stanligrado zanje de una vez por todas el desenlace de las operaciones bélicas en el campo europeo. La pérdida de vidas –cuatro veces el holocausto de los campos de trabajo y de exterminio– representó para los soviéticos una magnitud del orden de los veinte millones, según se nos enseñaba hasta hace poco. Hoy sabemos casi con total precisión que fueron veintiséis o veintisiete millones, la más alta contribución pagada por un pueblo para defender a la humanidad de la dominación hitleriana. Terminada la guerra, cambia casi enseguida la correlación de fuerzas a escala mundial. Los aliados de antes entran en una enloquecida carrera armamentista que arrastra a todo el orbe en una encarnizada Guerra Fría, escalofriante eufemismo que no habla del grado de la devastación producida a escala planetaria. Cuando se publique el *Canto general* ya estará por empezar la guerra de Corea, que tendrá en vilo al mundo hasta 1953. En lo que toca personalmente a Neruda, luego de su acción en su país para echar las bases de la Alianza de Intelectuales de Chile, tan significativa para el triunfo político del Frente Popular, pues encauzará las fuerzas culturales en una estrategia ampliamente democrática, acepta el cargo de

cónsul en México, donde va a residir tres años, desde 1940 hasta que deje su puesto en 1943. Son años plenos, en los que no solo puede retomar contacto con viejos amigos españoles, sino que llevará a cabo una experiencia de fuerte absorción e inmersión en un mundo al principio muy diverso, pero que terminará por emblematicar las raíces americanas que buscaba expresar en su obra de ese tiempo. Hacia fines de la década, la Guerra Fría golpea el extremo del continente sudamericano, obligando al presidente de Chile a dar una voltereta política y vestirse con el frac de tirano de turno. Es la internacionalización del macartismo, como denunciará más tarde el canciller de Guatemala derrotada, Guillermo Toriello. Perseguido, escribiendo «bajo las alas clandestinas de mi patria», Neruda debe abandonar su tierra por el Sur, en un itinerario que conocemos hoy casi punto por punto gracias al espléndido libro del que es autor José Miguel Varas, nuestro más reciente Premio Nacional de 2006. Siempre he considerado que es en gran medida simbólico el que el libro salga a la luz, simultáneamente, en México y en Chile: en México, en la edición ilustrada por las admirables guardas de dos de los grandes muralistas mexicanos, Rivera y Siqueiros; en Chile, en una impresión clandestina, hecha por múltiples manos anónimas, en la que participaron desde sencillos militantes hasta Américo Zorrilla, dirigente del Partido Comunista chileno, el escritor costarricense avocinado en el país, Joaquín Gutiérrez, y el en ese entonces estudiante de Historia, luego notable historiador social, Álvaro Jara. Artistas, obreros, militantes, escritores, hombres de saber son parte y están en la carne misma de este libro que, por ello, es suma y compendio de las mejores fuerzas que contendían en las luchas americanas a mediados del siglo último.

El *Canto general* nace en mayo, tal vez en junio de 1938 con dos poemas complementarios, uno,

«Descubridores de Chile», que habla de la invasión por el norte capitaneada por Diego de Almagro; otro, «Oda de invierno al río Mapocho», que poetiza el plexo central del país, a través de su río y una capital de miseria y opresión. Uno habla de la conquista y de orígenes extranjeros, otro habla de desigualdad e injusticia contemporáneas, en pleno siglo xx. Espacial y temporalmente, geográfica e históricamente hay en ellos un núcleo y una semilla que muestran ya todo su potencial para abarcar y totalizar una experiencia colectiva de la nación, la «triste República» de entonces.

En su estructura final, que es la que Neruda entrega a las prensas en 1949, el libro contiene quince amplios cantos, los que captan a América desde el mundo precolombino («La lámpara en la tierra») hasta un «Yo soy» final, donde el poeta ha querido autorretratarse como en un nuevo *Song of Myself*, en cuanto resultado y producto de las fuerzas materiales e históricas que ha venido describiendo. El sujeto solo es el punto final en el magno proceso de la objetividad. Si el carácter de proceso y desarrollo se hubiera ocultado aun a la mirada del lector, la sección última del libro lo mostraría con toda potencia, meridianamente, destaca la integración de una experiencia poética que comprende al individuo, a su grupo, a la clase, al país entero, Continente, hemisferio e incluso la vastedad del horizonte planetario. Poema hondamente ambicioso, de una ambición generosa y expansiva, que no solo trae a luz las luchas de liberación en su triple fase de resistencia indígena contra la Conquista, emancipación criolla durante la Independencia y organización social de los trabajadores en la época contemporánea, sino que marca a fuego la confrontación con el adversario histórico, económico e ideológico actual, en la sección IX, «Que despierte el leñador». En su interior, simétricamente dispuestas, se hallan

quizá las más altas expresiones de este libro y de la poesía de Neruda en su totalidad, las «Alturas de Macchu Picchu» y «El Gran Océano».

Es indudable que México en cuanto país, y la experiencia mexicana misma del poeta tienen enorme importancia para la forma definitiva que adquiere su voz, sobre todo en su paso del canto nacional al canto continental. En «América, no invoco tu nombre en vano», sección VI del poema publicada en México en 1943, el poeta comienza con un breve poema titulado «Desde arriba» que fecha en 1942:

*Lo recorrido, el aire
indefinible, la luna de los cráteres,
la seca luna derramada
sobre las cicatrices,
el calcáreo agujero de la túnica rota,
el ramaje de venas congeladas, el pánico
/ del cuarzo... [p. 369].*

Visión también desde lo alto, con imágenes igualmente de erosión, más ásperas y duras sin embargo, donde el coeficiente material del conflicto y la colisión quedan grabados en la corteza de la tierra. En este y en muchos otros pasajes se hace claro que, aunque Neruda y Pellicer compartan una perspectiva del Continente en extensión, el sentido de lo vertical será en cada uno de ellos diferente: elevación en el tabasqueño, profundidades en el sureño; vuelo en el mexicano, densa entrada geológica y ojo subterráneo en el chileno. En uno predominan el elan y el impulso, en el otro domina una especie de sentido minero y mineral del cuerpo del planeta. Son poetas complementarios, que fraternalmente abrazan la misma tierra que comparten, pues los une un mismo «amor americano».

«Cuauhtémoc» abre la sección de «Los libertadores» para reaperecer más tarde en uno de los

fragmentos, de gran relieve, que Neruda dedica a México en su autobiografía poética de «Yo soy»: «México», fechado en 1940, y «En los muros de México», de 1943 –textos a los cuales habría que añadir necesariamente las páginas notables de sus memorias en parte póstumas, *Confieso que he vivido* (1974)–. En el primero de ellos, el poeta agradece ese «barro americano» que solo México pudo comunicarle –esa materia genésica y cósmica de sus «Eternidades» que trajo a «mi boca su lenguaje», termina diciendo el poeta (p. 610)–. Más decisivamente aún, en el segundo y en un verso que siempre he considerado relevante en grado sumo para comprender la gravitación del país en todo el *Canto general*, Neruda menciona tres héroes según el esquema que acabo de recordar: Morelos, Cuauhtémoc otra vez y Cárdenas. De este dice:

*Entonces
sola la estrella roja de Rusia y la mirada
de Cárdenas brillaron en la noche del hombre.
General, Presidente de América, te dejo en
/ este canto
algo del resplandor que recogí en España
[pp. 612-613].*

En estos versos finales se pronuncian, en tríada sobremanera significativa, América, España y los términos mismos del título del «Canto general». Es casi un anagrama del libro nerudiano, que habla de la continuidad entre la experiencia española y el cántico americano, y de la honda resonancia del país donde reside para la elaboración y el perfil definitivo de su libro de 1950. A su modo y en profundidad, el *Canto general* tiene mucho de «América en el corazón» y es heredero del legado combativo de la Revolución Mexicana en su etapa del cardenato. «General... canto»: estos términos, invertidos

y distribuidos como en eco en las esquinas del verso, hablan por sí solos.

VII

Durante sus tres años mexicanos Neruda ve a Pellicer, si no con frecuencia, por lo menos en algunas ocasiones memorables, que están bien documentadas gracias a la reciente investigación y crónica de Edmundo Olivares. Según esta valiosa aportación, que cubre pormenorizadamente la estancia de Neruda en México, en dos ocasiones se habrían encontrado Neruda y Pellicer, primero para la inauguración de una Biblioteca de Autores Chilenos que el Cónsul ha querido crear en Ciudad de México (el 17 de septiembre de 1940), luego en una cena en su honor en 1942 a la que se adhieren, entre otros, Vasconcelos, Alfonso Reyes y el mismo Pellicer.¹¹ Obviamente, no sabemos cuánto y en qué grado conoció Neruda la obra de Pellicer; que yo sepa (pero habría que confirmar el dato, cosa que espero hacer en un próximo viaje a Chile), no hay ejemplar de *Piedra de sacrificios* ni entre los materiales legados por el poeta a la Universidad de Chile ni entre los que hoy se conservan en la Fundación Pablo Neruda en Santiago. Sea lo que fuere, es evidente que Neruda supo de algún modo del libro de Pellicer, pudo haberlo leído o pudo conocer algunas de sus publicaciones por separado. Entre estos encuentros, Neruda escribirá y leerá ante estudiantes universitarios mexicanos su decisivo y fundamental poema dedicado a Bolívar (julio de 1941; ver Olivares, citado arriba, p. 145). Así como Darío había invertido con su poesía la ruta de los galeones a fines del XIX, a mediados

11 Ver Edmundo Olivares: *Pablo Neruda: Los caminos de América. Tras las huellas del poeta itinerante, III (1940-1950)*, Santiago de Chile, LOM, 2004, pp. 83 y 164.

del siglo xx Neruda traslada e instala al héroe americano en el Cuartel de la Montaña como símbolo de resistencia del pueblo español. Su «Canto a Bolívar» no aparecerá en el *Canto general*, sino antes, en la *Tercera Residencia*.

Con todo, más que un nexo intertextual, de texto a texto, entre estos dos libros singulares –el *Poema* y el *Canto*–, lo que existe entre ellos y lo que importa fundamentalmente es un nexo interhistórico, un diálogo que llevan a cabo entre dos conjunciones de la historia de la América Latina y de su conciencia contemporánea: el momento de los veinte, de entreguerras, signado por la esperanza y el optimismo, y la coyuntura de mediados de siglo, marcada por el horror mundial y la entrada violenta de la Guerra Fría en nuestro hemisferio y más allá de él. Distintos climas ideológicos, distintas tendencias sociales, mayor coeficiente de adversidad y

mayor presencia de la brutalidad en las confrontaciones históricas, en la dominación de unos pueblos sobre otros. Ello no debe hacer olvidar, a pesar de todo esto, que se trata de hombres que compartieron una misma pasión americana y que constituyen de hecho dos vidas paralelas entre las vidas de los poetas del Continente –vidas paralelas de impresionante simetría: 1924, año del libro de uno; 13 años después, en 1937, se encuentran en España, y trece años más tarde se publica el libro del otro; y vidas paralelas también que, apenas a treinta años y un poco más de sus muertes respectivas (en 1973, 1977), ya convergen en el infinito, más allá del mar de uno y de la lluvia nocturna del otro–. Este más allá entre nosotros, este más allá histórico y terrestre, es la posteridad que los reconoce a ambos como espíritus vivos y presentes en el orbe iberoamericano y en nuestro mundo cultural. **C**



ZAIDA CAPOTE CRUZ

Cuerpo y espacio urbano.

Las ciudades carnales de Diamela Eltit

Entrañable de algún modo oscuro, el proyecto literario de Diamela Eltit pasa, desde sus primeras señales, por cierta cercanía al cuerpo, sus humores, su sangre. Esa imagen de un cuerpo activo no solo intelectualmente, sino también como biología, como paisaje, se hace perceptible también en sus ensayos, lo mismo que en los proyectos colectivos en los que tomara parte la autora chilena. Valga, como demostración, mencionar apenas algunos frutos de su labor en campos disímiles: su novela *El cuarto mundo* –buena parte de cuya anécdota transcurre en el interior de un cuerpo (el cuerpo de la madre)–, su ensayo sobre las fotografías de Paz Errázuriz en *El infarto del alma* y la consiguiente recuperación de las imágenes –por la vía visual y la vía verbal– de esos fragmentos del cuerpo social que, de lo contrario, permanecerían ocultos, separados, confinados; su comentario de *Patatas de perro*, de Carlos Droguett –acerca de la hibridez de la letra– o de aquellas imágenes de Errázuriz de los «Baños colectivos de mujeres asiladas en el hospital psiquiátrico Philippe Pinel».¹ Los cuerpos, para Eltit, no son ana-

1 «Los bordes de la letra» (palabras de apertura de la Semana de Autora que le dedicara a Eltit la Casa de las Américas, en La Habana, en noviembre de 2002), *Casa de las Américas*, No. 230, ene.-mar., 2003, pp. 108-112 y «Se deben a sus circunstancias», en *Diamela Eltit: Signos vitales. Escritos sobre literatura, arte y política*, Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad Diego Portales, 2008, pp. 215-221.

tomía, no solo; son expresión social, por eso aparecen con tanta frecuencia en su obra cuerpos populares, marginados, excluidos de la narrativa dominante y la imagen de un Chile homogéneo y feliz en la época del fin de la dictadura.

En sus propias palabras:

[...] más allá de las expectativas sociales que se albergaban en relación al retorno [sic] a la democracia, persiste hoy, con una claridad indelible, el acoso y la discriminación hacia los cuerpos populares que solo existen en la medida en que cumplan con un doble estándar: fuerza de trabajo y sujetos consumidores a un crédito perpetuo, provocando así nuevas formas de controles y –despolitización mediante– la inoculación programática del consumo y la deuda.

El sujeto popular, figura central y privilegiada del programa político de Salvador Allende, ahora deambula por el imaginario social solo como sujeto de la delincuencia, como un actor cruel y peligroso gracias a una tecnología múltiple que, frente a la desigualdad y a la ausencia de programas reales para conseguir una mayor paridad social, recarga (recubre) a las figuras de una violencia que está incubada en el interior del propio sistema.²

El cuerpo, ese protagonista privilegiado de sus novelas, aparece siempre como un recorte, siempre fragmentario; es cuerpo sufriente, e igual se desborda, se acomoda, se exalta y consigue hacerse de un espacio. Tal espacio, casi siempre marginal, sustituto, es el paisaje recién adquirido tras la expulsión –sus sujetos suelen ser sujetos en tránsito, expropiados de su espacio original, e incluso,

2 «Los estigmas del cuerpo», en *Signos vitales...*, ob. cit. (en n. 1), p. 100.

de sus nombres o su identidad–. Habría que pensar esas metáforas corporales en espacios laterales como gesto reproductor de la condición del sujeto durante la dictadura. Ese desplazamiento, muchas veces huida, otras muchas prisión, lugar obligatorio del sujeto pensante de la izquierda chilena cuando el país fue tomado por la fuerza, ocupado por la sevicia de los militares. Aquella idea de las Grandes Alamedas para el pueblo se vio de repente clausurada; el sujeto popular fue empujado a los bordes, a los resquicios. La narrativa de Eltit se apropia de esos espacios laterales, fronterizos, donde pervive en permanente crisis el sujeto popular.

Ya en su primera novela, *Lumpérica* (1983), el conflicto aflora claramente. El cuerpo de las mujeres, tradicionalmente violado, violentado por los poderes del patriarcado, intervenido por la ausencia de derechos políticos iguales y por el mercado, que lo constriñe, lo coarta, lo rehace y lo pone en venta, territorio de inscripciones e incisiones del poder, botín de guerras y conquistas, se erige aquí como espacio de resistencia. L. Iluminada, la protagonista, es una mujer de quien solo conocemos una breve actuación. En un parque solitario de Santiago pasa una noche completa, consumiendo su tiempo en gestos inexplicables, acciones sin sentido. L. Iluminada carece de otro nombre salvo este, el de su condición momentánea, alumbrada como está por un inútil anuncio lumínico, encendido para nadie en las solitarias noches de una ciudad que intuimos vacía por la prohibición de la vida, el toque de queda, sugerido apenas por la ausencia total de transeúntes.

El nombre de L., otras veces referida como Lumpérica, ha sido leído, quién sabe si por evidencia de libros posteriores de Eltit (por ejemplo *El cuarto mundo*) como la conjunción de Lumpen y América, la América lumpen. Otra versión unifica lumpen e

histórica, en provocadora cercanía a aquella tesis – creo recordar que de Emilce Dío Bleichmar– sobre el feminismo espontáneo de la histeria: prófuga permanente de la disciplina y el orden patriarcales, la histórica se resiste a la dominación inevitablemente; su existir irregular, impredecible, desordenado, dinamita las ansias ajenas de control y sometimiento. Y lo mismo L. Iluminada, cuyo nombre destaca lo transitorio de su identidad, sospechosa total para todos los poderes, por lo inesperado e incoherente de su conducta, que va de la abulia a la masturbación y de ahí a la autoagresión. Un cuerpo, el suyo, que no puede tomarse, no puede ser aprehendido real o simbólicamente; esa insignificante mujer vestida de gris está todo el tiempo gestionando significados, significados ignotos, imaginarios, remotos; ninguno se confirma. Lo que vale es la acción, el movimiento.

Metáfora de la nación, según Nelly Richard, «el cuerpo-mascarada de *Lumpérica* conjugó historia e histeria dislocándose en las rupturas ortográficas de la palabra-síntoma».³ Su ubicación en un parque público, pone a circular el cuerpo femenino en la escena ciudadana, lo define como cuerpo abiertamente político, intencionalmente alejado de los sitios tradicionales de las mujeres. Increpa el orden establecido, la prohibición que desacata, pero enfrenta también la acostumbrada mansedumbre de tantas protagonistas de relatos previos, recluidas casi siempre en escenarios asfixiantes, opresivos, clausurados o, en el mejor de los casos, imaginados –recuérdese la inmovilidad de la amortajada de Bombal

3 «Tres funciones de la escritura: desconstrucción, simulación, hibridación», en Juan Carlos Lértora (ed.): *Una poética de la literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1993, p. 45.

y la movilidad excesiva, en apariencia carente de sentido, de L. Iluminada. Aquí no se subraya el ambiente opresivo en que la acción transcurre, simplemente se desliza alguna indicación discreta: solo circulan en la noche las patrullas policiales; no hay un solo despistado que se siente en el parque a disfrutar el atardecer, el canto de los pájaros; nadie habla en la novela, salvo –algo muy sugerente– quienes escenifican un interrogatorio policial. A los mundos cerrados, imaginarios, casi siempre silenciosos de sus predecesoras, Diamela Eltit opone una escena pública fracturada, donde una mujer también silenciosa ejecuta su sorprendente *performance* en medio de una ciudad muerta o secuestrada, inerme y abandonada, adueñándose de las calles siempre vacías de la madrugada.

La expropiación a la ciudadanía de sus espacios de acción habituales es una de las más eficaces y frecuentes estrategias de la dominación. Al escamotearle sus escenarios, la ejecución de sus gestos de resistencia parecen caer en el vacío, son gestos desajustados, inútiles. Ese acto de apropiación –del espacio público, de su cuerpo– emprendido por L. Iluminada califica, por eso mismo, en su acumulación desconcertante, en su exceso de sentido nunca explicado, en su aparente futilidad, como acto de valiente resistencia; una resistencia que es pura política corporal: el cuerpo femenino se resiste no ya a ser constreñido a un espacio mínimo, a la soledad, sino también a la docilidad, a la belleza, a la productividad.⁴ Iluminada se deshace a tijeretazos de su pelo, escenifica orgasmos reales o imaginarios para su público –el lumperío, que asiste a la escena amedrentado por el frío, la lluvia, el hambre, sus propios impulsos–; esa energía inútilmente

4 Raquel Olea: «El cuerpo-mujer. Un recorte de lectura en la narrativa de Diamela Eltit», en Juan Carlos Lértora: Ob. cit. (en n. 3), pp. 83-95.

gastada, ese gasto improductivo que es el placer, da vida a un cuerpo irredento que, en su descontrol, se anuncia como único dueño de sí y circula ¿libremente? por la ciudad tomada. Circulación en libertad que va a constreñirse una vez que el «luminoso» se encienda sobre ella y le otorgue una identidad –y aquí de nuevo se introduce el tema del control, pero en tono paródico: ya no somos ciudadanos, sino objetos en venta–. Los pobladores nocturnos del parque donde transcurre casi toda la acción son gente sin rostro, deshechos, excrecencias, han sido convocados para adquirir una identidad pero, si nos fijamos en *L. Iluminada*, su identidad depende de un leve gesto, su nombre mismo es transitorio: cuando no permanece al alcance del letrero lumínico ya no está iluminada, ya no es, y lo mismo el resto de los pálidos hambreados. *L. Iluminada* podría ser también una metáfora de la escritora frente a la tradición literaria, su deseo de explorar en libertad total todas las herencias, toda opción de estilo.

Pensaba [dice Eltit] cómo generar la máxima resistencia, no tanto al lector, sino con mi historia. Estaba pensando en la narrativa chilena. [...] En realidad yo soy muy literaria [...]. Ese es mi mal. Yo siempre pienso en textos más que en gente [...]. Entonces en ese momento quería hacer [...] un texto bien consistente. Claro, estaba yo cuestionándome hasta el libro como institución. Todo, todo me estaba cuestionando.⁵

Como el cuerpo de *L. Iluminada*, alumbrado y oculto intermitentemente, el texto de la novela se organiza –en los rituales del parque o el interroga-

5 Leonidas Morales Toro: *Conversaciones con Diamela Eltit*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1998, p. 144.

torio– y se desarma en las inserciones reflexivas de una voz narradora que no solo desarticula la linealidad del discurso, sino también la grafía misma de las palabras, e incluye arcaísmos y citas ajenas.

Es evidente, me parece, el nexo entre este tipo de escritura y las intervenciones practicadas por el Colectivo de Acciones de Arte (CADA). En un lenguaje crítico para algunos, aquellos jóvenes explicaban sus acciones en textos –escritos casi siempre por Raúl Zurita o Diamela– más o menos oscuros. Textos que, en palabras de la propia Eltit, «hablaban de una vida mejor, de la posibilidad de una vida mejor. Y no se podía ir más allá. Era un lenguaje cifrado, donde todo el saber había que verlo entre líneas y entre líneas se hablaba, digamos, una cuestión antidictatorial».⁶ ¿Estrategia de sobrevivencia? ¿Predilección por las metáforas? No solo, más bien la pretensión de politizar el arte y la escritura, sin rebajarlas, aun cuando sus gestos fueran casi siempre públicos e involucraran a gran número de espectadores. Lo visual ha sido una arista decisiva del trabajo de Eltit: su apego a la imagen puede documentarse también en *El Padre Mío* –elaboración de una entrevista grabada a un loco santiaguino– o *El infarto del alma* –testimonio gráfico de Paz Errázuriz acompañado por textos de Diamela ya mencionado en este trabajo– donde volverán a aparecer esos sujetos descentrados, a veces abúlicos, a quienes el poder no puede someter –ya están en otro mundo.

Multiforme, compleja, esta primera novela de Eltit estimula la interpretación creativa y nos descubre una productividad de sentido que está, según su autora, «anclada en el rigor apasionado de continuar pensando lo literario en términos de un oficio acotado, y rebatir así la expectativa espectacularizante

6 *Ibíd.*, p. 163.

que promueve el libre mercado cultural».⁷ Fragmentaria, con acotaciones indicadoras de un uso espectacular del relato –guión de cine, libreto teatral–, *Lumpérica* es también un atrevido documento experimental. De ahí que no nos sorprenda del todo asistir a la presencia de esas dos caras gemelas de Diamela Eltit sobre una vieja pared lejana en la portada de aquella primera edición de hace más de veinticinco años, ni advertir los vendajes que, en su otra foto, ocultan cortes idénticos a los descritos en el cuerpo de *L. Iluminada*.

El trabajo con el espacio urbano acontece de modo progresivo. De la plaza pública en *Lumpérica* se pasa a otras representaciones de la ciudad más resistentes, por decirlo de algún modo, a una interpretación llana. En *El cuarto mundo* (1988) casi toda la acción transcurre dentro del útero de la madre que alberga a los gemelos, y luego, en la casa donde viven. Las salidas al espacio público serán el descubrimiento del deseo, del tráfico no ya de dinero, sino también sexual.

Nuestra salida al exterior [relata uno de los personajes] fue verdaderamente estremecedora. La ciudad, tibiamente sórdida, nos motivó a todo tipo de apetencias y activó nuestras fantasías heredadas de mi madre. Se podía palpar en el espesor ciudadano el tráfico libidinal que unía el crimen y la venta. Los bellos torsos desnudos de los jóvenes sudacas semejaban esculturas móviles recorriendo las aceras. En ese breve recorrido nuestros ojos caían en una bacanal descontrolada.⁸

7 «Los bordes de la letra», *Casa de las Américas*, ob. cit. (en n. 1), p. 110.

8 «El cuarto mundo», *Tres novelas*, prólogo de Sandra Lorenzano, Fondo de Cultura Económica, México, 2004, p. 173.

Continuando con la fusión entre anatomía humana y anatomía urbana, el final de la novela propone una devastación total de la ciudad por la venta también total de los cuerpos que otrora la habitaban. La gente, sus campos, sus cosechas, todo se vende. Esta novela, imagen del progreso devastador, metáfora del proceso inacabado de conquista y colonización de América, de su entrada forzosa en el capitalismo, extiende la transacción, permanente en la ciudad, al cuerpo de sus habitantes. Cito el final, apocalíptico:

La ciudad colapsada es ya una ficción nominal. Solo el nombre de la ciudad permanece, porque todo lo demás ya se ha vendido en el amplio mercado. En la anarquía de la costumbre por la venta se ejecutan los últimos movimientos a viva voz, voceando la venta al vacío. [...] Lejos, en una casa abandonada a la fraternidad, entre un 7 y un 8 de abril, diamela eltit, asistida por su hermano mellizo, da a luz una niña. La niña sudaca irá a la venta.⁹

Curioso modo de escenificar la extensión sin límites del mercado.

Igualmente infinito, el territorio de la violencia ocupa mucho más que el espacio urbano en *Vaca sagrada* (1991),¹⁰ donde los protagonistas son increpados por una realidad oscura, opresiva:

En ese momento la sensación de muerte se acababa de instalar en la ciudad. Manuel no dio ninguna señal de acercamiento hasta que me enteré de que había sido detenido en el sur junto con

9 *Ibíd.*, p. 245.

10 *Vaca sagrada*, Santiago de Chile, Planeta, Col. Biblioteca del Sur, 1991.

toda su familia. Aun cuando temí que fuera asesinado, reconozco que intenté erradicar ese peligro de mi mente. Tengo una marcada inclinación a perderme en cualquier caos y el desorden que atravesaba ese tiempo no me dejó la menor alternativa.

Desarmada, confundida, dejé atrás toda mi historia para reiniciar el aprendizaje del mapa de la ciudad, de los rostros. La antigua crisis con mi existencia perdió todo su aliciente. Convulsa, mis dudas se remitían, en esos días, al peligro del afuera, a la noche, al evidente riesgo de las noches.¹¹

La voz de esta mujer casi siempre sangrante (la sangre menstrual, abundantísima, la hace más deseada por su amante) destaca la imposibilidad del placer, con la consiguiente deshumanización progresiva, en tiempos de violencia –«Cuánto deseé a Manuel ese día. Mi cuerpo estaba caliente y mi única posibilidad con el placer permanecía recluida en algún sitio clandestino del Sur» (42). Aquí, sin embargo, la sangre aparece como defensa vital, «Manuel estaba detenido en el Sur y mi sangre conseguía detener su muerte por una noche» (51), dice también. El cuerpo, pues, se opone a la borradura de una vida ciudadana donde el desempleo, la violencia, la ausencia del placer y la carnalidad (cuando el cuerpo se hace muy evidente –crece, literalmente–, la dueña de esa voz no puede andar la ciudad) lo increpan constantemente. Es entonces que afloran la simulación, el disfraz, el maquillaje, la mentira. Mentir es otra de las cualidades bien mostradas, debe mentir para sobrevivir, fingir para transitar entre los otros; ya había advertido «Duermo, sueño, miento mucho [...]. Sangro, miento mucho» (11). Y

11 *Ibíd.*, p. 31.

es la mentira la única garantía de sobrevivencia en ese mundo hostil donde la violencia social se conjuga con la violencia cotidiana dentro de la pareja de amantes, en una duplicación más que frecuente en la narrativa de Eltit. Sobre los múltiples niveles de intervención de la ficción en esta novela podría decirse más, y más de los cruzamientos entre historia y ficción, del uso del cuerpo –ese cuerpo sangrante, mentidor– como metáfora social, *leitmotiv* en la creación literaria de su autora, quien en *Los vigilantes*, de 1994, recrea otra vez el espacio urbano desde la ausencia. Una ausencia opresiva, claro, porque la ciudad es el escenario de lo ignoto, de lo narrado desde la persistencia de una idea: todo es vigilancia y persecución. Una madre y su hijo viven en total reclusión (aquí de nuevo la casa reproduce en su mínima geografía el trazado urbano) y cuyas cartas al padre ausente (de algún modo oscuro con las fuerzas de la represión) reclaman una atención nunca conseguida.

En *Mano de obra* (2004) Santiago de Chile, el escenario digamos natural de la mayoría de sus ficciones, es apenas el paisaje de tránsito entre dos espacios cerrados. El supermercado donde dejan sus vidas los protagonistas, la casa donde conviven para compartir gastos, son los escenarios más frecuentes de la acción. Entre uno y otra transcurre, silenciosa, la vida ciudadana. Anonadados por la explotación de que son objetos casi siempre inermes, lacerados, arrumbados unos sobre otros en un mínimo espacio de supervivencia, los trabajadores del súper van construyendo alianzas más o menos solventes que terminan dando paso, siempre, al enfrentamiento o la servidumbre. Esos cuerpos macilentos, mal alimentados, incluso mutilados real o simbólicamente (una empleada pierde un dedo mientras trocea pollos; otro, debe disfrazarse de San José y permanecer todo el día en un pesebre

de cartón); esos cuerpos, decía, sucios, malolientes, envejecidos y aletargados, se superponen, en la primera parte de la novela, no por gusto titulada «El despertar de los trabajadores, Iquique, 1911», a la tradición combativa del movimiento obrero chileno, aludida en los títulos de cada capítulo de esa primera parte, titulares o nombres de periódicos obreros, más el lugar y año de publicación («Autonomía y solidaridad, Santiago, 1924», «El proletario, Tocopilla, 1904», «Acción directa, Santiago, 1920», «El obrero gráfico, Valparaíso, 1926» son algunos de ellos). El contraste con la segunda parte –«Puro Chile, Santiago, 1920»– se refuerza con la comprobación de una humanidad cada vez más declinante. Aquí los títulos son apenas frases explicativas de la anécdota: «Sonia lloró en el baño», «Sonia se cortó un dedo» o «A Enrique casi le da un ataque». Contado en un lenguaje muy cercano al habla popular santiaguina, este segmento da cuenta, también a nivel de la lengua, de esa contracción de la acción social, de ese repliegue hacia lo íntimo, lo individual y hacia la inacción y la sumisión, finalmente.

Otra es la escena urbana, apenas perceptible, en *Los trabajadores de la muerte* (1998). La historia –una de las contadas en la novela– transcurre en un lugar límite no ya del espacio ciudadano, sino del espacio humano propiamente dicho. En los márgenes de la ciudad, en una taberna de paredes caria-das, una niña manca, acompañada de dos inválidos, provoca de algún modo ignoto la furia de los bebedores, a quienes impone también cierto respeto igualmente inexplicable. La taberna, justo a las puertas de un albergue de menesterosos, es la portada de una ciudad incomprensible, habitada por esos personajes sin nombre, una burla casi a la idea ciudadana. Para terminar, la novela da cuenta de esa contradicción:

Atardece, Santiago se disloca, muta. Por un alto-parlante se escucha la última promoción de un candidato a un sitial político que apela a su carisma con el pueblo. Santiago se disloca. Los grandes avisos desplegados por la cuadra alertan a los ciudadanos para que se preparen a combatir la expansión de las epidemias. [...] La niña del brazo mutilado permanece custodiando la entrada del paseo principal. Por su cara impávida, por la altanera recurrencia de su pose, se desliza la potencia con la que encubre el legendario enigma.¹²

Los cuerpos mutilados, los mendigos, ocupan las calles; la ciudad experimenta una contracción hacia sus propios márgenes.

Tal eliminación progresiva del espacio urbano en la narrativa de Eltit tiene su momentáneo colofón en la que es, por ahora, su última novela: *Jamás el fuego nunca* (2007).¹³ Allí un hombre y una mujer pasan el tiempo acomodándose y reacomodándose en una cama de sábanas gastadas, bastante maltrecha, en una habitación de paredes des-pintadas. Imagen de un fracaso, esta pareja compartió un pasado brevemente glorioso, el del trabajo clandestino. Sin embargo, su entrega política total determinó el futuro de pesadumbre en que se afirma su presente: un hijo muerto por falta de atención médica, pues acudir al hospital sería revelarse a las autoridades.¹⁴ El cuerpo, siempre espacio

12 *Los trabajadores de la muerte*, Santiago de Chile, Seix Barral, Col. Biblioteca Breve, Editorial Planeta Chilena, 1998, p. 205.

13 *Jamás el fuego nunca*, Santiago de Chile, Seix Barral, Col. Biblioteca Breve, Editorial Planeta Chilena, 2007.

14 Eltit rescribe sobriamente la dramática situación en la que el compromiso político de los padres deriva hacia la muerte inevitable del hijo, relatada ya con hondura tremenda por José Revueltas en *Los días terrenales*

político en los textos de Eltit, se politiza doblemente aquí, donde cada órgano, cada célula, establece un paralelo con las células de la organización clandestina. Para esos cuerpos que siguen viviendo en la clandestinidad de la pobreza y el abandono, en la infelicidad de la derrota, la ciudad es un espacio fantasmagórico, de raudas apariciones utilitarias (es preciso salir, ganar algo de dinero y regresar rápido al refugio).

El cruce entre biología e historia, usual en los textos ficcionales y ensayísticos de Diamela Eltit, toma cuerpo aquí –nunca mejor dicho– en un paralelo inesperado. Las células de la organización clandestina se equiparan a células biológicas: muertas unas, se revela la muerte de las otras, en una cita inesperada del *Pedro Páramo* de Rulfo. La densidad conceptual de este texto pone en escena nuevamente la

(1949). Pero si en *Revueltas* la acción política era el presente (y la habitación donde muere la niña, simbólicamente llamada Bandera, está repleta de consignas y carteles), la escena imaginada por Eltit transcurre en el futuro: la muerte ya ocurrió, la lucha se perdió, la vejez y el dolor corporal se imponen al sueño de la acción, ahora ceñida a la mera sobrevivencia.

corporeidad de lo político; la idea de la polis como espacio de interacción de los cuerpos, perceptible también en la idea de nombrar una colección de escritos varios como *Signos vitales...*, en uno de cuyos ensayos –«Los estigmas del cuerpo»– se permite una reflexión de una profundidad y una desazón inusuales en otros contextos, clara demostración de los inesperados lazos que anuda insistentemente la poética de Diamela Eltit en su lectura de los cuerpos en el espacio urbano que es, siempre –con la inevitable remisión etimológica–, un espacio político.

Cuando presentábamos la edición cubana de *Lumpérica*, en la Feria del Libro de La Habana de 2009, Diamela hizo énfasis en su permanente interés por trabajar con el fragmento. *Jamás el fuego nunca* ilustra con creces ese interés; los cuerpos, reducidos a su mínima expresión, no son más que extremidades u órganos, primero; un amasijo de dolores y padecimientos, después. Para el final de la novela, lo humano ha quedado acotado apenas en una existencia pura y fatalmente biológica: los cuerpos no son entonces otra cosa que células, mínimas células en trance de morir. **C**

