

No quisiéramos exagerar contactos por parecernos, obviamente, el modo menos legítimo de detectar la singularidad de una voz, pero no podemos dejar de insistir en la positiva proximidad que existe entre estos tres momentos de la poesía chilena contemporánea: Gonzalo Rojas, Enrique Lihn, Oscar Hahn, que con su presencia dan fisonomía unitaria al panorama de esa lírica. Si Lihn prologa y explica lúcidamente *Arte de morir* y Hahn recoge las enseñanzas del poeta de *Contra la muerte* —también justipreciado por el autor de *La pieza oscura*<sup>3</sup>—, Gonzalo Rojas, en su texto «Al fuego eterno»<sup>4</sup>, había escrito viendo con intuición poderosa la más válida secuencia de la poesía actual de Chile:

*Ahora  
Lihn  
tiene la palabra, Hahn,  
Millán; dónde,*

*¿por dónde  
vienen  
los otros?*

La presencia de Hahn —como la de Gonzalo Millán— ya se le aparecía incuestionable al gran poeta del 38. Los «otros» serán aquellos que sepan, como éstos, dar con el lugar que les cabe en el desarrollo de esa «arteria de la realidad», que, en el decir del mismo Rojas, es esencia de la poesía.

MARCELO CODDOU

*Barnard College, New York.*

HUGO ZAMBELLI. *De la mano del tiempo*. Valparaíso, Chile: Ediciones Universitarias, 1978.

Alguna vez un crítico en Chile —Edmundo Concha— se refirió a lo que él llamaba «los poetas de segunda fila», queriendo significar con ello que, ante las figuras mayores de esa lírica —Huidobro, la Mistral, Neruda, De Rokha—, se producía un oscurecimiento en la difusión y preocupación por las obras de esos otros, lo que les situaba injustamente en un nivel de recepción restringida. Y ello no obstante su peso específico en el desarrollo de una literatura que, sin su presencia, no permitiría hablar de una gran lírica chilena contemporánea, sino tan sólo de nombres señeros aislados. A los poetas consignados por el estudioso —Nicanor Parra, Gonzalo Rojas, Miguel Arteche, Enrique Lihn, Alberto Rubio, Jorge Teillier, Oscar Hahn: mencionaba a los que Pedro Lastra y Juan Cariola reunieron en una *Antología poética para estudiantes*— habría que agregar a Hugo Zambelli, coetáneo de Nicanor Parra (1914) y Gonzalo Rojas (1917). Nacido en 1926, es autor de cuatro poemarios (*Poesía*, 1951; *Cantos*, 1952; *Vida tan prodigiosa*, 1961;

<sup>3</sup> *Ibid.* Puede verse una ampliación de estas ideas en mi entrevista a Enrique Lihn, de próxima aparición en *Texto crítico*.

<sup>4</sup> La primera versión de este poema de Gonzalo Rojas se titulaba «Los compañeros», y bajo ese título apareció en *Contra la muerte*. El nuevo título en *Oscuro* recuerda al que inicialmente su autor proyectaba para su primer libro, *La miseria del hombre: El fuego eterno*.

*Temporal*, 1962) y de una importante antología que lo incluye —*Trece poetas chilenos*, 1948—. Recientemente ha publicado el volumen poético que motiva estas líneas: *De la mano del tiempo*.

El núcleo cardinal del libro está en su título, que da la pauta de la visión propuesta: los hombres, llevados como infantes en desamparo por el tiempo poderoso, «crecemos a la muerte» (p. 15). El medio centenar de poemas del volumen vislumbra y desarrolla lo que el epígrafe de Guido Cavalcanti anuncia: «perch'i no spero di tornar giammai», la aceptación —que no es resignación— del avance sin retorno hacia el fin previsto e indeseado. Se abre así con una situación que denuncia el substrato fundamental desde donde emerge esta poesía en varias modalidades concomitantes con su centro generatriz.

Algunos términos alcanzan en ella una reiteración constante que no sólo individualizan la expresión atrayendo sentido hacia su campo semántico, sino que son los vocablos de los enunciados líricos y de las imágenes de mayor expresividad. Todo surge desde un temple que percibe: el olvido, lo fugitivo, el esfumarse de las cosas, las desilusiones, el envejecimiento, las pesadumbres, la agonía, la pequeñez del mundo que habita el hombre, los deseos que no se cumplen, las ocasiones y el tiempo perdidos.

Esta materia, en sí profundamente dramática, aparece, sin embargo, ceñida, concentrada, sin desperdigarse ni en pluralidad temática ni formal. El tono de contención —consustancial a la postura ante la presión de la temporalidad que adopta el yo lírico de los poemas— se plasma también en la estructura métrica de éstos, cumplida en la forma estrófica que se conoce con el nombre de silva: combinaciones libres de heptasílabos y endecasílabos.

Las motivaciones concretas de la anécdota —muy esfumada—, de los textos, se nos escapan por desconocimiento del vivir cotidiano del autor. Pero eso no malogra —creemos— la aprehensión de una experiencia plasmada *por y en* la palabra. Opera en nosotros ese «sentimiento de equidistancia» del que escribía hace poco el poeta y crítico chileno Pedro Lastra (en *Texto crítico*, núm. 8 [septiembre-diciembre 1977]). Accedemos a una visión de lo fugaz y a un intento de capturar lo permanente —vislumbrado en las ocasiones en que se contempla a Dios—, que no sólo impulsa a la coparticipación del anhelo, sino a sentir sus imposibilidades.

Los cielos son *sordos* en esta poesía. Y el que está en lo alto *nos ignora*, «mientras representamos / la comedia tan vieja de vivir / de continuar buscándote» (pp. 37 y 39). El cielo, ante el *ser en soledad*, «se transforma en divina indiferencia» (p. 57). El breve poema que transcribimos viene a ser como la cifra de la proposición existencial presente y actuante en el libro:

*Prisioneros del sino a la deriva  
vamos en este mundo  
arrojados en él.*

*Soles como pupilas  
de dioses taciturnos nos atraen:  
condenados y mudos  
su altura y lejanía contemplamos.*

En otros textos, el amor y la memoria quieren sentirse como una defensa frente al deshacerse del mundo. Y ello se configura muchas veces en el intento por

alcanzar las dimensiones permanentes del mito: «Un mundo tuyo y mío sólo existe / en el tiempo remoto. / La vez que yo y tú fuimos Adán y Eva» (p. 55).

Pero el único sostenimiento válido parece seguir siendo el de la poesía. Así, el poema inaugural —apelación al «lector amado»— y el de cierre, donde poesía, temporalidad, sujeto lírico y autor real, en concepción e imagen machadiana, terminan siendo una entidad única:

*Ahora, Hugo Zambelli,  
presente en la memoria de estos versos,  
ser palabra en el tiempo.*

MARCELO CODDOU

*Barnard College, New York.*

ARISTEO BRITO. *El diablo en Texas*. Tucson: Editorial Peregrinos, 1976.

Sería abrir una caja de Pandora si dijéramos que el autor contemporáneo de obras «fantásticas» está tratando de definirse a sí mismo mediante la creación de un mundo «irreal», «mágico», «fantástico», ya que no se ha logrado llegar a una definición de lo que es la literatura de tal índole. Al leer *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, por ejemplo, podemos decir que es una obra «fantástica», y otros críticos nos dirán que se trata del «realismo mágico» o de lo «real-fantástico» o *ad nauseam*, según entiendan la problemática y de acuerdo con su posición dentro de la polémica. En *Peregrinos de Aztlán*, de Miguel Méndez, chicano, el episodio de la violación de la muerte por Cuamea constituye para nosotros una mezcla de «realidad y fantasía» dentro de «la realidad» de la obra. Hay bastante en común entre *El diablo en Texas*, la obra del maestro Méndez, y la obra del autor mexicano Rulfo; consideramos además que estos tres novelistas han tratado de asirse del significado de su realidad por medio de una nueva realidad creada: la obra, mezcla de lo fantástico y lo real.

Hay una fragmentación de espacio, tiempo y estructura en *El diablo en Texas*. El propósito del narrador principal, el que narra en el prólogo y cuyo discurso termina la obra, es «contarles del diablo que se desató y que todavía anda suelto» (p. 99). «Yo vengo de un pueblecito llamado Presidio...», seguido de tres secciones: «Presidio 1885» (pp. 2-55); «Presidio 1942» (pp. 57-94), y «Presidio 1970» (pp. 95-99). Con el objeto de describir la estructura de la obra distinguiremos tres secuencias narrativas que atraviesan cada una de las secciones anteriores, y llamaremos «micronarraciones» a los discursos dentro de las tres secciones citadas.

La primera secuencia de narración es la del narrador/personaje del prólogo. Su discurso plantea el espacio de los acontecimientos tanto como su temple de ánimo; empieza con una narración sintácticamente organizada:

Yo vengo de un pueblo llamado Presidio. Allá en los más remotos confines de la tierra surge seco y baldío. Cuando quiero contarles cómo realmente es, no puedo, porque me lo imagino como un vapor eterno. Quisiera también poderlo fijar en un cuadro por un instante...

Después de contar que Presidio está muy lejos del cielo, que parir allí es parir medio muerto, que trabajar allí es moverse callado a los quehaceres y que los