



Hipertexto 4
Verano 2006
pp.159-163

Reseñas

Claudio lasís, *Una ciudad sitiada fuese o la dulce violencia*, Santiago de Chile, Ediciones de la Elipse, 2005. [Hipertexto](#)

Es notorio y significativo que en este libro, al igual que en los dos poemarios anteriores de Claudio lasís -*La bitácora* y *los sueños* y *Mientras los muchachos duermen*-, gran parte de la superficie de los textos esté cubriendo y recubriendo obsesivamente la forma, mediante el trabajo lingüístico y figurativo con el fondo de registros de la poesía española de los Siglos de Oro y los giros del castellano en los textos coloniales latinoamericanos, ambos sustancial y personalmente asimilados.

Esto no es tan sólo una forma de extrañar estos poemas con respecto a la normalidad del habla y los discursos del contexto donde el libro se genera, ni tampoco un modo de diferenciarse de las demás producciones poéticas del Chile de estos días, sino que, de manera más profunda y anterior, representa el intento de dar cuenta de un origen que se remonta, imaginariamente, a la adquisición -no a la invención- de la escritura y a su convivencia con códigos previos.

Ésta es, sin duda, una de las problemáticas que la poesía de lasís hace suya, asumir buena parte de las poéticas contemporáneas de Latinoamérica, desde Vallejo a Mistral, de Huidobro a Neruda y Lezama Lima. Recordemos a propósito que Gabriela Mistral parece insistir en varias de sus prosas que una "raza" -como la latinoamericana, pero también cada una de las diversas naciones europeas que igualmente tuvieron mestizajes diversos- se definía no por la violenta fusión de distintas etnias, conjugadas mediante una reglamentación o una jerarquía social estable impuesta por la parte dominante, sino por la capacidad de producir una escritura propia, que represente esa ocupación y al mismo tiempo la permanencia de lo arrasado.

Éste ha sido, creo yo, el destino de las grandes escrituras de la poesía chilena, y de ahí su importancia: generar una lengua común, abarcadora, de complejas superposiciones y zonas confrontadas, que pudo sostenernos en el imaginario, incluso retroactivamente, durante buena parte de los violentos colonizajes perpetrados por el proyecto moderno durante el siglo XX en todos los ámbitos -políticos, étnicos, ecológicos, religiosos, económicos, culturales, genéricos-. En este sentido, es fundamental comprender cómo la poesía de lasís

se ubica crítica y contradictoriamente frente a la necesidad de la escritura como estrategia fundacional moderna.

Como primera fe de desobediencia ante la norma impuesta por medio de la letra, ya era notoria en *Mientras los muchachos duermen* la toma de conciencia sobre una escritura ajena a la del deseo, que prohíbe, fiscaliza, sentencia y condena el “pecado nefando”, “*crimine pessimo*”, del amor entre muchachos. La marca homoerótica en la obra de Iasís se autopresenta como un discurso que subvierte constantemente la *doxa* entregada por la grafía, aludiendo a ella desde el registro personal, desenmascarador. Algunos de los poemas de este libro resultan iluminadores del juego y la gran metáfora de la escritura y sus discursos, red que sostiene la complejísima textualidad de todo el conjunto.

El anverso imaginario del relato de la adquisición de la escritura se hace visible en la narración de fin de mundo que inaugura el libro, en el poema titulado “Apenas conociéndome suplicando vino a mí con artes”. Este texto presenta un Apocalipsis subvertido por el discurso del amante que se acerca al amado para rogar por la continuación de la vida, la vida como deseo, y donde la verdadera condena es la permanencia de los dos amantes solos, las dos casas en pie, después del desastre, es decir, la imposibilidad del fin antes repudiado. A partir de lo anterior, es necesario interrogar al discurso para establecer por qué el amor homosexual representa -por medio de la anterior contradicción- en sí mismo un castigo, pregunta que intentaré responder más adelante.

Es el segundo poema, “Donde el poeta deplora sobre un incidente entre muchachos y recuerda una efímera elegía escrita en el cuerpo”, el que trasluce el conflicto fundamental que subyace a la escritura como sistema de fijación del pensamiento y de la experiencia. El poema, desde el título, presenta una continuidad de doble sentido, con respecto al “incidente entre muchachos”, como riña -“reyerta”- o acto amoroso, donde el “dulce hender” significa al mismo tiempo penetrar y acuchillar. Ese “hiende, hiende dulcísimo” es reproducido entre comillas por parte de otra voz -“recuerdo *decían*”- que se va a establecer desde aquí en adelante como transcritora y correctora, que (i)legitima los textos. El cambio de voz consiste en que las tres estrofas son emitidas por uno de los sujetos de esa pareja y no por la voz que abre el poema: “Mientras tú y yo caímos en la reyerta/ trenzados el amado y el amigo”. Este doble sentido, entre acto amoroso y combate, sostiene la connivencia de otro doble sentido, donde compiten oralidad y escritura: “(...) manos/ iban cantando en letra y puño” una elegía, “metros rasantes” de la canción versus los “signos debiles”, letras pasajeras. El enfrentamiento violento o amoroso deja en el cuerpo marcas y en la voz el lamento por la desaparición de lo escrito. Lo terrible no es aquí tan solo la disipación de las huellas del amor, sino el ejercicio de constatar la pérdida de la escritura en el cuerpo, similar a la condición pasajera de lo oral. La escritura no sostiene la memoria, como el habla se disuelve. Desde el título de este poema, la otra voz que testimonia y reproduce -el poeta, el autor ficcionalizado- se transforma en personaje central del libro; éste deplora el incidente, sea cual sea su sesgo, y establece así, desde la perspectiva autorial, la conciencia de una escritura hecha para desaparecer.

El siguiente poema, “Vista y suave copla con abejorros y mismo gato”, compara la representación por medio de la escritura con la representación visual,

invocando otro medio de fijación de lo caracterizado -lo pictórico y lo pictográfico- como reemplazo y complemento de la escritura en la conformación de aquello que podríamos llamar Libro, el libro que lasís parece estar escribiendo desde su primera publicación, latente desde entonces en el trasfondo. En este aspecto, este libro imaginario resulta similar -es real sólo metafóricamente- a la *Nueva crónica y buen gobierno*, escrito por el indio ladino Guamán Poma algunas décadas después de la caída del Imperio Inca, obra donde lo visual y lo escrito actúan conjuntamente. Es interesante ratificar en estos textos, junto a la marca de la implantación colonial de la escritura, referencias al mundo prehispánico. Los *quipus* -sistema inca de amarras y nudos- al igual que los *tocapus* -tejidos considerados sagrados- transmitían no sólo cuentas numéricas y formas coloreadas, sino ideas. Aztecas y mayas, por otro lado, poseían una escritura ideográfica, muy similar a la china. Valgan estas referencias para comprender que el perfil que se le otorga a la adquisición de la escritura en estos poemas -pese a cómo la entendemos en Occidente y a cómo se trató de introducir en las colonias americanas- está cruzada y cuestionada no sólo por sus propios medios, sino por otras proveniencias y estrategias, el trasfondo “ladino” y “traducido” que recorre estos poemas dobles de lasís.

“Vista y suave copla...” es también un poema sobre la queja de “lo que cede”, el cuerpo como una ciudad sitiada que deberá entregarse. El cuchillo, ahora no sólo símbolo fálico en el amor o en la reyerta: “blandísima la/ daga sepultada bajo lo que parecen ser/ acacios”, aparece como el falo enterrado, elemento de la reposición arqueológica de un crimen que desconocemos, el amor como crimen que subyace a todos estos poemas de lasís y parece asentarse en el origen. “Parecen ser”, dice la voz que compone este cuadro, representación también ambigua o dudosa. El hablante del último párrafo presenta el texto anterior como un documento -un escrito y un pictograma- de “datación incierta”, un código con “evidentes enmiendas posteriores”, un palimpsesto anónimo, “sin firma del autor”, un autor que no logra esconderse del todo detrás de la duda o de la verificación sobre los poemas transpuestos, de la escritura dentro de la escritura.

En “Mundo cane” -mundo perro- la voz entrecomillada del poeta, “huye de los reflejos/ como quien de las dobles lecturas”, indicando así una voluntad unívoca en la representación y en la interpretación, que es contradicha constantemente por las dudas y trampas del texto: contradicciones, dobles sentidos y elipsis. El poema titulado “La marca aún fresca como a la res” activa el problema de la escritura como sello de identidad y pertenencia y declara una duplicidad perdida en el sujeto hablante, la lengua doble o bífida, y una también desaparecida militancia pareja en la palabra comunicativa y en la hermética: “Yo, que en un tiempo supe tener lenguas dobles/ y dobles pares a lo oculto y en lo abierto,/ ahora soy como una estatuilla comprada en diez monedas”. Así, vemos ahora un yo reducido, portable, vendible, intercambiable. La voz principal, recuperadora del texto anterior, corrige con una nota al pie el “original”, el manuscrito hallado: “Literalmente: ‘Alguien escribe por mí y de mi pluma enseño’. El original es ambiguo al respecto”. La debilidad del sujeto resulta en este momento un síntoma de la pluma tomada, su ocupación por el poder de otro. Esta circunstancia metaforiza la “reyerta” general que se escucha desde lejos en

estos poemas, entre la voz recuperada y la voz que se otorga la legitimidad de la sustitución.

El título del siguiente poema, "Girada la esquina de improviso como el viajero esta página gira o acaso un torso", potencia la metáfora de la lectura y la relaciona con la metáfora del viaje: girar una esquina es lo mismo que dar vuelta la página del libro que se está leyendo -este libro- o recorrer un cuerpo. Las estrofas que siguen componen una supuesta ronda, que el comentador nuevamente vuelve ambigua en el párrafo que cierra el texto, ahora desde un punto de vista temporal: "(antigua, pero muy posterior)" -¿antigua con respecto a qué?, ¿posterior con respecto a qué antigüedad? Otra vez hay contradicción, en este punto crucial, a la hora de aludir a un tiempo perdido, indetectable para la escritura. La canción va acompañada de un juego que obliga a los contrincantes a perder las partes del cuerpo que se nombran. Nombrar significa quitar, no agregar, y termina por inutilizar al otro: "Pierde quien caiga primero". Se trata de una canción que anuncia la Caída, nuevamente el ceder del cuerpo, su desmantelación y, por contrapartida, el registro trágico de la escritura.

Destacable resulta, debido al papel que juega contra la constante tensión y el control de los poemas anteriores, "Retahíla sobre el célebre tiento de la caída y la noche", donde se vence parcialmente el cerco represivo que enmarca la escritura y, en virtud de la forma de la sucesión o retahíla, ésta se deja caer bajo la conjugación condicional de los verbos: "Si dejaras caer la noche..." es la pauta que encabeza cada estrofa, y es la noche (el dominio de lo oscuro, de lo no visible): "(...) sogas aún cimbreante" (...) "hasta que nadie se adjudicara el sueño", "(...) se trizara (mas no muriera)", "(...) cuchilla experta", sorda y también muda, "que desagua lentamente los muros y cerrojos".

Como la escritura, la noche se sale de sí misma y se despeña. Finalmente, el hablante pide a sus escuchas que la noche sea observada y, de esta manera, vigilándola, haciéndola consciente, pueda ser fiscalizado su fluir autárquico e incontenible. La escritura se derrumba, pero allí donde *debe* ser vista: "(...) sobre esta rásula blancura", la hoja de papel. Al poner la noche a la luz del blanco de la página y al poner ahí la escritura, pese al emplazamiento forzado, hace su aparición lo que ellas esconden: "sus insomnes, sus perjuros e idólatras espléndidos, ved/ sus fornicios y salteadores, pródigos y maledicentes, ved// (...) aquellos que no huyen y no abdicar". Otra vez nos enfrentamos al tópico de lo permanente después de la Gran Caída, los que habitan en la oscuridad y se hacen manifiestos gracias al desplome en la matriz nocturna. Todo, como lo adjudica el texto, gracias al amor por Galileo Galilei -figura que se suma a la lista de réprobos-, quien cambió la perspectiva de Occidente sobre el espacio y sus jerarquías, incluso la graduación de los objetos al caer, demostrando que lo grande y lo pequeño se derrumban de igual forma y en el mismo tiempo. Al final del poema las fuerzas oclusivas del texto vuelven a ser efectivas, pero ya ha sido posible establecer la conciencia intelectual y práctica de la falsía de la represión y sus estrategias, disociadas no sólo del interior más verdadero, libre, posible de ser manifestado, de los sujetos, sino también de sus derroteros narrativos e intelectuales.

De ahí que sólo a partir de este punto sea posible la revisión correctiva del relato bíblico de la Rebelión de los Ángeles, bajo el título "De la caída de los

ángeles rebeldes”. El poema de lasís declara la Caída de los primeros renegados de la Creación del Padre, los enemigos de los hombres y del Hijo del Hombre, como aliados de lo humano libre, que proclama un nuevo evangelio, “(...) el nombre/ (el nuevo)”. El nombre es el nombre de Luzbel -“¿Quién de ustedes? ¿Quién el primero?”- y su descubrimiento es la apertura de lo cerrado en la revelación, lo cumplido en sí mismo como virginidad gozosa, el hechizo diabólico, en fin, la belleza: “copa ciega/ crédula cerúlea/ epidermis virgen fueron y aún sostienen/ ante las puertas a pasión abiertas”. Esta escena, hermosa por su particularidad dentro de la tradición de excepciones a la que pertenece, esboza este momento de unción del poeta -privilegiado desde el Romanticismo-, la entrega del conocimiento del origen Rebelde. Todo un Ejército -“Jamás tanta blancura espléndida,/ gesto o hierro severo o saeta/y la voz (...)”- al que no hace falta acercarle mucha luz para que pueda ser asociado a la multitud heterodoxa que la oscuridad y la escritura dejaron de ocultar en la “Retahíla sobre el célebre tiento...”. ¿La “blancura espléndida” de la piel de Luzbel indicará en este poema, además de su directa relación con el deseo “nefando” y el homoerotismo desplegado a lo largo del poemario, un atisbo de la redención de la página en blanco? El párrafo final del poema, en la voz que domina la escritura, nos pone, sin embargo, en la escena de una representación teatral, donde se llama a participar a los lectores y a no permanecer distanciados de la Caída y su deseo pecaminoso: “Las luces se han prendido, así participaréis mejor. Dada la naturaleza del hombre y sus actos, se ruega no hacer exclamaciones ni peticiones de clemencia, tal como si nada entenderais.”

Es sólo en el poema final, titulado “Estigmas blancos” -señas de qué santidad, heridas de la ausencia de qué escritura-, donde la representación teatral, que es sin duda este libro en su intenso juego de voces y encuadres, se relaciona con su magnífico y personal pensamiento metapoético. En esta escena de lectura -otro de los desplazamientos de la escena de escritura- se actualiza el doble sentido sexual y criminal que abría el poemario, a cargo ahora del lector. El “dulce hender” es aquí la rasgadura del corazón de lo blanco: “Si rasgaras en su justo medio esta página, cauto lector/ e hicieras una cisura por donde entrara tu vista/ tal cual se hacen de luz/ en los teatros y sus telones”. La visión *ad portas* detrás de los párpados que se levantan como barcos hacia otra parte, que avivan como el seso en el verso trasgredido de Manrique -“(leva el párpado rendido y despierte)”-, anuncian un despertar de lo vencido, de lo derrotado, de lo perdido, de lo caído, que nos deja vislumbrar sólo en la posibilidad lo que está más allá: “¿Qué verás tras el verso vulnerado?”, le pregunta el poeta al lector, en espera mística del ciervo que vio San Juan. ¿Otro deseo?, ¿el mismo?

Javier Bello