

René Olivares Jara

Mito y Modernidad en la obra de Rosamel del Valle



Universitätsverlag Potsdam

Mito y Modernidad en la obra de Rosamel del Valle

René Olivares Jara

Mito y Modernidad en la obra de Rosamel del Valle

Universitätsverlag Potsdam

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Gefördert von der Potsdam Graduate School. – Esta investigación fue realizada gracias al programa Becas Chile de la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica.



Universitätsverlag Potsdam 2016

<http://verlag.ub.uni-potsdam.de/>

Am Neuen Palais 10, 14469 Potsdam

Tel.: +49 (0)331 977 2533 / Fax: -2292

E-Mail: verlag@uni-potsdam.de

Zugl.: Potsdam, Univ., Diss., 2015

Das Manuskript ist urheberrechtlich geschützt.

Satz: Frank Schlöffel

Druck: docupoint GmbH Magdeburg

Bildnachweis Cover:

Rosamel del Valle: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-70178.html>

ISBN 978-3-86956-357-2

Zugleich online veröffentlicht auf dem Publikationsserver der Universität Potsdam:

URN [urn:nbn:de:kobv:517-opus4-86539](http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:kobv:517-opus4-86539)

<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:kobv:517-opus4-86539>

A Nini, por su amor y su paciencia, y a Emma, nuestra estrella errante.

» Índice

Agradecimientos	11
Introducción	13
Planteamiento del Problema	19
Concepción mítica de la Poesía	31
1. El enigma tornasol	32
2. El mito	40
3. Formas de comprensión del mito	54
3.1 El mito como una forma de pensamiento.	
La poesía como <i>mythos</i>	54
3.1.1 Concepción ontológica: lo visible y lo invisible	56
3.1.2 La imaginación. El <i>mythos</i> como forma de conocimiento	66
3.1.3 Lo maravilloso como fuente de vida	74
3.1.3.1 El <i>mysterium</i> y lo maravilloso	78
3.1.3.2 Lo maravilloso como un descenso al abismo	89
3.1.4 La memoria y la muerte como conceptualizaciones de lo maravilloso y de lo <i>invisible</i>	92
3.1.4.1 La memoria	92
3.1.4.2 La muerte	105
3.1.5 La videncia poética	116

3.1.6	Misticismo poético	126
3.1.6.1	La poesía como experiencia	129
3.1.6.2	Lo <i>tremendum</i>	135
3.1.6.3	Amor místico	143
3.2	El mito como lenguaje	148
3.2.1	La traducción de la experiencia poética	162
3.3	El mito como narración tradicional	172
3.3.1	Mitos de apropiación textual simple	178
3.3.1.1	La escala de Jacob	178
3.3.1.2	Daniel y el foso de los leones	186
3.3.1.3	Verónica	197
4.	Conclusiones preliminares sobre la poética mítica de Rosamel del Valle	206

Poesía mítica en el contexto moderno 211

1.	Una poética mítica abierta hacia el tiempo lineal	212
1.1	El lector, el poeta y la tradición estética vanguardista	216
1.2	La poesía como un compromiso con lo humano: Poesía y Política	224
2.	Hacia un concepto procedimental de <i>modernidad</i>	230
3.	Orfeo: el mito del poeta	241
4.	Eurídice: espíritu del mundo	246
5.	La guerra	258
6.	Eurídice sin salida	265
7.	Valoración del poeta en el contexto moderno: entre el héroe y el vagabundo	295
7.1	El poeta como héroe: Orfeo, Eneas, Prometeo	298
7.2	El poeta como vagabundo: Profesionalización y precarización	306

8. La ciudad como el hábitat del poeta moderno	322
8.1 Primer movimiento: la ciudad imaginada.	
De la ciudad maravillosa a la ciudad de los muertos	325
8.1.1 La ciudad como texto	325
8.1.2 La ciudad interior como un refugio	333
8.1.3 La oscuridad del mundo: La <i>doble sombra</i> y la <i>doble noche</i>	338
8.2 Segundo movimiento: Hacia la ciudad real. Nueva York: De la ciudad maravillosa al “Desfavorable encantamiento del regreso”	346
8.2.1 Distancias y diferencias en el desarrollo de la modernidad	346
8.2.2 El idioma: cambio en la hegemonía cultural e impacto por el extrañamiento	352
8.2.3 Las formas de vida de Nueva York: Posibilidad de un habitar poético en el mundo moderno	361
8.2.3.1 La aceleración de la vida	361
8.2.3.2 La multitud	364
8.2.3.3 Diversidad de las formas de vida: contradicciones y tensiones de Nueva York	371
9. Nuevo orden mundial: de la esperanza a la posible hecatombe	392
9.1 El desencantamiento de la revolución soviética	393
9.2 El desencantamiento de la democracia estadounidense	399
Conclusiones	415
Apéndice	437
Argonauta	438
Farsa de Anilda y el Leñador	439
Correspondencias	443
En la tumba de Apollinaire	444
Bibliografía	449

» Agradecimientos

Todo trabajo individual es el resultado del esfuerzo colectivo. Esta investigación ha podido realizarse gracias a la colaboración desinteresada de algunas personas unidas por la amistad y/o por la literatura. Muchas ideas presentes en el texto no podrían haber sido formuladas sin la colaboración de ellas y que nombro acá como reconocimiento. Quisiera destacar en primer lugar a quienes acompañaron el proceso de investigación en la Universität Potsdam, en particular, al Profesor Dr. Ottmar Ette, por confiar en mi Proyecto de Doctorado desde nuestra primera conversación en el año 2008 en Santiago de Chile. Su invitación a unirme al Coloquio de su Cátedra en la Universität Potsdam, el apoyo desinteresado en los años que duró esta investigación, así como sus aportes críticos, fueron fundamentales tanto a nivel académico como personal. Sin su intervención, el resultado del presente trabajo hubiera sido muy distinto en cuanto a su perspectiva y a su profundidad. Del mismo modo, no habría tenido la oportunidad de investigar ni vivir durante este tiempo en el ambiente culturalmente enriquecedor que ofrece el área de Potsdam y Berlín. Aprovecho de agradecer también a algunos de los integrantes del Coloquio del Profesor Ette que han contribuido de diversos modos a la concreción de este trabajo. Mi reconocimiento a Anne Kraume, Tobias Kraft, Julian Drews, Vicente Bernaschina Schürmann, Leonor Abujatum y Ena Matienzo. En distintos momentos acudí a ellos y siempre estuvieron dispuestos a ayudarme o a enriquecer alguna idea con sus comentarios.

Quisiera mencionar también a quienes, sin estar directamente relacionados con la investigación, contribuyeron desinteresadamente con ella. En primer lugar, mi muy especial agradecimiento a Carol Carrasco, mi corresponsal en Chile y que hizo de puente con la para mí lejana Biblioteca Nacional. También quisiera expresar mi agradecimiento a Leonardo Sanhueza por guiarme en el mundo bibliográfico y personal de Rosamel del Valle; a Juan Espinoza Ale,

quien fue uno de los primeros en leer lo que era por entonces un borrador y al que ayudó a darle forma; a Pablo Faúndez, cuyas conversaciones sobre las ideas presentes (y otras que ya no) en la investigación ayudaron a transformarla y a enriquecerla. Mi agradecimiento a Rodrigo Díaz, por toda la información que amablemente compartió conmigo respecto a la correspondencia entre Rosamel del Valle y Humberto Díaz-Casanueva; a Patricia Espinosa, cuya ayuda dio pie a un capítulo que por extensión lamentablemente no pudo ser incluido en la versión final, pero que es el germen de un texto que está ya en preparación; a Rodrigo Bermúdez y a Nelly Córdova, por la orientación en los textos filosóficos que se abordan en el trabajo, en especial los relacionados con Platón; a Cristian Ducoing, amigo historiador cuyo conocimiento fue necesario para tratar los elementos contextuales en los que se desarrolló Rosamel del Valle; a Mario Cabrera, por el apoyo bibliográfico; y a Beatriz Ramírez y Karsten Süß.

Si bien todos aquellos que he nombrado colaboraron en mayor o menor medida en esta investigación, todos los errores y lecturas cuestionables que pudieran hacerse son de mi exclusiva responsabilidad.

Quisiera agradecer muy especialmente a Nidia Lizama Fica, quien abandonó la seguridad de lo conocido para acompañarme en esta aventura de redescubrir lo propio en el extranjero. Ella ha sido la coautora indirecta de este trabajo, pues sin su paciencia, su confianza y su apoyo siempre presente, nada de esto hubiera sido posible. Mi agradecimiento lleno de amor y admiración para ella.

Finalmente quisiera agradecer a la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (CONICYT) que a través del programa Becas Chile hizo posible mis estudios de doctorado en la Universität Potsdam y mi estadía por cuatro años en Alemania.

» Introducción

La presente investigación es el resultado de una serie de temas que surgieron de mi Trabajo de Magíster *La apropiación del mito de Orfeo en Rainer Maria Rilke y Rosamel del Valle* en los textos “*Sonetos a Orfeo*” y “*Orfeo*” (2007).¹ En él establecía una lectura comparada entre ambos autores a partir del mito del cantor tracio. Una de las preguntas que se buscaba responder entonces era “¿Por qué Orfeo?” ¿Por qué de todas las figuras disponibles en el repertorio mítico, ambos autores eligieron a este personaje para utilizarlo, no sólo como material disponible, sino que terminan configurándolo como un elemento central de su visión poética. De este modo, además de la pregunta por la elección de los elementos utilizados, aquella investigación describía el proceso por el cual, en cada caso, Orfeo llegó a adquirir la significación que finalmente tuvo en la producción tanto de Rainer Maria Rilke (Praga, 1875 – Val-Mont, 1926) como de Rosamel del Valle (Curacaví, 1901 – Santiago de Chile, 1965). En el primero, desde una situación en la que Orfeo no tenía ninguna posición especial y era un elemento más en la representación de su sistema estético de aquel primer momento en el poema “Orpheus. Euridike. Hermes.”, del libro *Neue Gedichte* (1907) hasta su posición, que podríamos llamar “privilegiada”, con *Die Sonette an Orpheus* (1922). En el segundo, el poeta chileno desarrolla un sistema estético madurando las propuestas del vanguardismo, y en especial del surrealismo, y que decantan finalmente en su obra *Orfeo* (1944). De ahí en adelante, esta figura mítica será recurrente en sus textos, tanto poéticos como críticos. Ejemplo de ello son sus poemas “Orfeo en la ciudad más irreal”, “Eurídice es la estrella

¹ René Olivares Jara: *La apropiación del mito de Orfeo en Rainer Maria Rilke y Rosamel del Valle en los textos “Sonetos a Orfeo” y “Orfeo”*. Tesis de Magíster. Santiago de Chile: Universidad de Chile, 2007. Versión electrónica en: <http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2007/olivares_re/html/index-frames.html> [Consulta: 01-04-2014].

olvidada”, entre otros, hasta “Desfavorable encantamiento del regreso”, texto con el que termina su libro póstumo *Adiós Enigma Tornasol* (1967). Al igual que en el caso de Rilke, la crítica se ha hecho cargo de esta identificación entre el mito y la obra. Ejemplo de ello son libros como *Rosamel del Valle, poeta órfico*, de María Eugenia Urrutia,² un artículo de Hernán Castellano Girón sobre Orfeo llamado “Un Orfeo del Pacífico”³ o la antología del mismo nombre preparada por este escritor chileno.⁴

Para ello, se analizó el mito buscando descubrir qué tipo de elementos se hallaban en los textos de Rilke y del Valle y cuáles eran privilegiados y/o resignificados. La mayor consecuencia de aquella investigación fue determinar que el mito de Orfeo poseía en cada caso un valor que iba más allá de lo temático, pues en ambos se conformaba como un elemento coordinador de los discursos presentes en los textos, a la manera de un “método mítico” (*mythical method*) al decir de T.S. Eliot, en especial el mitema del descenso (*catábasis*) de Orfeo al Hades en busca de su esposa Eurídice. Con ello, el mito del cantor tracio se transformaba en un ilustrador de las propuestas estéticas de cada autor y que a la luz de sus textos anteriores o posteriores, adquiriría un carácter ejemplarizador. Por lo tanto, en ambos casos, aunque con sus propias particularidades, el mito no se trataba de un elemento más disponible en la tradición, sino que es resaltado para coordinar mediante él, una serie de discursos asociados a sus concepciones sobre qué es la poesía, cuál es su función y cuál es el rol del poeta dentro de este esquema. De este modo, aquella investigación constataba la presencia de una dimensión metapoética constante en sus textos y que utilizaba un mito que se prestaba para reflexiones de este tipo⁵ siendo una de sus consecuencias la identificación de Orfeo con las respectivas producciones de Rilke y del Valle.

En aquel Trabajo de Magíster expuse entonces que existían *razones intra- y extraliterarias* para resolver aquellas inquietudes sobre la apropiación del mito de Orfeo. Para aclarar las *intraliterarias*, analicé el mito de Orfeo y expuse su potencial metapoético, así como su relación con una dimensión metafísica,

2 María Eugenia Urrutia: *Rosamel del Valle, poeta órfico*. Santiago de Chile: RIL Ltda., 1996.

3 Hernán Castellano Girón: “Un Orfeo del Pacífico”. En: *Escritura*, XV, 29, enero-febrero, Caracas, 1990, pp. 155–170.

4 Hernán Castellano Girón: *Un Orfeo del Pacífico*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2000.

5 Vid. Charles Segal: *Orpheus: The Myth of the Poet*. Baltimore y Londres: The Johns Hopkins University Press, 1989.

que eran materiales disponibles para ser utilizados en una obra que quisiera resaltar esas características. De ahí su elección por sobre otros cantores y músicos míticos como Lino, Museo, Tamiris, Marsias, etc. Tanto Rilke como del Valle comparten una visión trascendentalista y metafísica de la poesía, en la que ella establece un nexo entre nuestro mundo cotidiano y otro que contiene el fundamento para nuestra vida, pero que es de difícil acceso. Es así como por caminos distintos, pero similares, ambos autores asumen el rol de Orfeo como una representación del poeta y exponen y realizan sus ideas estéticas en textos fuertemente metapoéticos, como lo son los ya mencionados *Die Sonette an Orpheus* y *Orfeo*.

Respecto a las *razones extraliterarias*, era posible encontrar en aquellos textos algunos elementos que reflejaban la presencia de la modernidad y los fenómenos asociados a los procesos de modernización, que tienen como uno de sus efectos el desplazamiento de la poesía como discurso y del poeta como sujeto dentro de la sociedad hacia una situación desmedrada o deficitaria, hecho que se acentuó fuertemente en el siglo XIX y que se extendió hacia el siglo XX. En la apropiación que Rilke y del Valle hicieron del mito del cantor tracio, relacionaron ciertos aspectos presentes en él con discursos que surgían del choque entre sus proyectos poéticos con las condiciones del contexto histórico desde el cual escriben. Pese a la constatación de este hecho, aquel Trabajo de Magíster se concentró principalmente en los aspectos textuales e intertextuales de la producción literaria de ambos poetas: la evolución de sus ideas estéticas y su arribo a una concepción “órfica” de la poesía (distinta en cada caso). De este modo, aquella dimensión de análisis asociada con la modernidad no pudo ser profundizada debido a la intención original de dicha investigación.

En el presente Trabajo de Doctorado he pretendido continuar aquella veta de análisis, pero abandonando la perspectiva comparativa para centrarme exclusivamente en la producción literaria de Rosamel del Valle. Esta elección está fundamentada por dos situaciones. La primera de ellas es evitar una lectura comparativa forzada. En un punto de la investigación quedó claro que las diferencias contextuales implicaban entre ambos poetas una vectorialización de la relación literaria que iba sólo en una dirección. Mientras Rosamel del Valle fue un gran lector de Rilke, este último nunca leyó al poeta chileno. El escaso

tiempo en común,⁶ así como la deficitaria “exportación” de literatura latinoamericana hacia Europa en los años 20, quizás a excepción de España, más las escasas traducciones y el poco interés del poeta checo por esta literatura, hacían, desde aquella perspectiva de estudio, que el trabajo se limitara a constatar una asimetría, quedando el diálogo supuesto en un primer momento, en un monólogo poco fructífero como investigación. Además, asumir la comparación de ambos, en este nivel, implicaba perder de vista la relación entre Rosamel del Valle y otros autores con los que tiene también afinidades y cuyas características pueden ser asociadas a las presentes en la obra de Rilke. Es decir, al abordar sólo un elemento intertextual, se reducía el tejido que Rosamel del Valle establece con muchos otros autores, dando la impresión de una mera relación de causalidad entre el poeta praguense y él.

La segunda situación se debe a la necesidad de generar un aporte académico respecto a un escritor tan prolífico pero poco estudiado como Rosamel del Valle. Si bien el presente trabajo no pretende ser un elogio, sino que una investigación crítica, es necesario reconocer que está animado por las inquietudes que como lector del poeta chileno me llevaron a esclarecer algunos elementos de su producción ya en mi trabajo de licenciatura, *Adiós enigma tornasol. Nudo orgánico de la Obra poética de Rosamel del Valle* (2003), como en la investigación de Magíster que se menciona anteriormente. De este modo, el presente Trabajo de Doctorado viene a ampliar y a la vez cerrar un ciclo al mismo tiempo académico y vital dedicado a este autor. Con los aciertos y desaciertos que pueda contener, espero proporcionar nuevas luces sobre una producción por mucho tiempo olvidada y que recién hace unos años ha vuelto a tenerse en cuenta, con la edición de su *Obra Poética* (2000) a cargo de Leonardo Sanhueza, la antología *Un Orfeo del Pacífico* (2000) realizada por Hernán Castellano Girón, la publicación en formato de libro de varias de sus crónicas en *Crónicas de New York* (2002) recopiladas por Pedro Pablo Zegers B. y el rescate de una de sus novelas que se creía desaparecida, junto con la publicación de una selección de las cartas que Rosamel del Valle le envió a su amigo poeta Humberto Díaz-Casanueva, en la

6 A los 25 años que median entre el nacimiento de Rosamel del Valle (1901) y la muerte de Rainer Maria Rilke (1926), hay que considerar que el primero comienza su carrera literaria en 1920 con la publicación de *Los Poemas Lunados*, libro sacado rápidamente de circulación, al parecer, a instancias del propio poeta. El siguiente libro de Rosamel del Valle, *Mirador*, será publicado precisamente el año en que Rilke muere. De este modo, hay seguridad de que este último no leyó al poeta chileno.

edición *Brígida o el Olvido y La Radiante Remington* (2009) a cargo de Rodrigo Díaz y Pola Iriarte. Del mismo modo, ha habido un interés cada vez mayor por la crítica académica hacia la producción de Rosamel del Valle. Debido a las limitaciones espaciales y temáticas de esta investigación, no pudieron ser incluidas todas las lecturas hechas a la obra del autor, así como aquellos textos monográficos de los que tuve conocimiento de su existencia ya muy avanzada la redacción de este texto y que debido a la distancia no pude acceder de primera fuente. Si es que hay elementos que puedan complementar o rechazar algunas de las ideas presentes aquí, sólo otro lector interesado podrá señalarlo. Por ahora nos queda esperar que así suceda.

» Planteamiento del Problema

Rosamel del Valle es un poeta que comprende su actividad como algo que traspasa los límites de un género literario determinado. Como profundizaremos posteriormente en esta investigación, para él la poesía será un fenómeno que trasciende las limitaciones de la realidad cotidiana y que el sujeto al entrar en contacto con ella la percibe como una *experiencia vital*. Lo poético aparece cuando se produce una apertura del mundo hacia otra dimensión, permitiendo entrever lo desconocido.¹ Lo que le da al poeta su calidad de tal es su capacidad de apreciar este fenómeno, hecho que Rosamel del Valle denomina *videncia*. La actividad poética, por lo tanto, se define en este esquema dentro de un marco vital asociado a la capacidad del sujeto para captar dicha experiencia. De esto se desprenden por lo menos tres características de la escritura poética que sostienen el criterio utilizado en la presente investigación.

En primer lugar, *es posible entender la obra de Rosamel del Valle como la consecuencia de una concepción del mundo que comprende la poesía como una forma de vida*. De este modo, su escritura es continuadora de la tradición romántica que intentaba unificar arte y vida. Esta idea es posible sintetizarla en la afirmación de Friedrich Hölderlin, de su texto “In lieblicher Bläue...”: «Voll Verdienst, doch dichterisch, wohnt der Mensch / auf dieser Erde.»² La poesía –concebida en un sentido amplio, como se explicará dentro de poco– es una forma de vida, una manera en la que el sujeto se instala en el mundo, relacionándose con él. Si bien no es la única forma de vivir, para Rosamel del Valle será la más auténtica. Desde este punto de vista, las condiciones contextuales en las

¹ Los detalles de esta poética los analizaremos cuando se aborde “Poesía” (1935), texto teórico central para entender las ideas estéticas de Rosamel del Valle.

² Friedrich Hölderlin: “In lieblicher Bläue...”. En: Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke. Frankfurter Ausgabe*. Band 8 (Gesänge II). Frankfurt am Main: Stroemfeld Verlag, 2000, p. 1011.

que se desarrolla la existencia del poeta están directamente relacionadas con el proyecto poético-vital que pretende desarrollar, ya sea facilitando o cohibiendo su concreción. Esta perspectiva no busca aclarar totalmente los aspectos textuales de la producción literaria del autor por medio de un enfoque exclusivamente biografista, sino que lo incluye como una dimensión que explica la relación entre los distintos discursos presentes en sus textos. Como veremos en el desarrollo del presente trabajo, su producción literaria es un intento por instalarse en el mundo desde una mirada “poética”. El diálogo entre las metas poético-vitales del autor y el mundo que le toca vivir, será la fuente de un diálogo tenso con su época. Las características de esta situación serán la principal preocupación de este trabajo.

En segundo lugar, *si la experiencia poética es un fenómeno vital, no es posible reducir la poesía a un determinado género literario*. Aunque Rosamel del Valle siempre se asumió como poeta y la mayor parte de la crítica literaria se ha enfocado en sus textos líricos, es necesario considerar que su obra completa, sin importar el formato, responde a un mismo impulso creativo que se desprenden de las mismas preocupaciones estético-vitales. Rosamel del Valle es un autor que, pese al desconocimiento general de sus textos en relación con otros escritores del mismo período, tiene una producción amplia y diversa que se extiende por distintos géneros literarios, incluyendo cuentos, novelas, crónicas, textos dramáticos, etc.,³ transgrediendo muchas veces las fronteras entre uno y otro. De ahí las discusiones académicas sobre la pertinencia de entender a *País blanco y negro* (1929) como un poema en prosa o, como lo hace Hernán Castellano Girón, «[...] como una novela, la primera de Rosamel del Valle».⁴ Una situación similar ocurre con los criterios de análisis que deben tenerse respecto a la aparición de poemas y textos dramáticos en *Elina Aroma Terrestre* (escrita entre 1929

3 Las obras dramáticas de Rosamel del Valle no han sido publicadas y probablemente estén irremediablemente perdidas. Después del fallecimiento de Thérèse Dulac, la viuda del poeta, mucho del material de Rosamel del Valle que seguía inédito se ha perdido. Pero por listas de obras del autor que aparecen en algunos de sus textos, sabemos de la existencia de la obra *La Muerte en la Aldea*, mencionada en una lista de la obra inédita del autor que se encuentra en *Elina Aroma Terrestre* (Cfr. Rosamel del Valle: *Elina Aroma Terrestre*. Saint-Georges-de-Beauce (Quebec): Ediciones Panorama, 1983, p. 156). Quizás se puede especular respecto a cómo sería la producción dramática basándonos en un fragmento de este mismo libro que está estructurado de ese modo. Éste se titula “Farsa de Anilda y el Leñador”, incluido dentro del capítulo “Los anillos crecientes”. Vid. Rosamel del Valle: *Elina Aroma Terrestre*, pp. 35–40. Es posible leer este fragmento en el “Apéndice” al final del presente trabajo.

4 Hernán Castellano Girón: “La prosa de Rosamel del Valle”. En: *Anales de Literatura Chilena*, n° 17, año 13, junio de 2012, p. 113.

y 1940, pero publicada en 1983) o la inclusión de citas de otros autores como parte integral del tejido semiótico de un libro de “poemas” como *El sol es un pájaro cautivo en el reloj* (1963), en el que es posible encontrar además textos que son propiamente narraciones. Lamentablemente, como lo señala el mismo Hernán Castellano Girón:

El restringido reconocimiento que Rosamel del Valle ha logrado mucho después de su muerte, por parte de estudiosos y algunos escritores serios de la prensa literaria, generalmente tiene su énfasis en el poeta, vale decir sus libros de poemas, sin destacar demasiado sus obras narrativas que forman –como trataremos de mostrar/describir en este estudio– un corpus coherente y que resulta del todo representativo de su origen y formación vanguardista, como así en su evolución posterior que define su estilo y cosmovisión.⁵

Este olvido de la crítica respecto a otros aspectos de la producción del escritor chileno ha implicado un estudio parcial de los verdaderos alcances de su propuesta estética. El artículo citado de Hernán Castellano Girón, “La prosa de Rosamel del Valle”, viene a subsanar ese desequilibrio. Pero el enfoque desde los géneros literarios tiene la desventaja de no considerar las distintas expresiones literarias del autor como un continuo. Como lo menciona el mismo Castellano Girón, su prosa es un *corpus coherente*. Sin embargo, en aras de resaltar este aspecto olvidado de la producción del poeta chileno, se obvian las relaciones con el resto de sus textos. Si bien es posible analizar un género en particular dentro de la obra de Rosamel del Valle en aras de los límites siempre reducidos de un estudio académico, es necesario ser conscientes que ello sólo tiene una validez relativa, ya que existe –como veremos en la presente investigación– un diálogo continuo y fluido entre lo lírico y lo narrativo. Varios de los que nos hemos dedicado al estudio de la producción de este autor hemos obviado este hecho, ya sea analizando exclusivamente sus textos poéticos o los narrativos.⁶ En ambos casos se llega a la paradoja de los textos “híbridos” (*País blanco y negro*, *El sol*

5 Ibid., p. 110.

6 En mi anterior labor crítica sobre este autor me he dedicado exclusivamente a sus poemas.

es un pájaro cautivo en el reloj, etc.), problema que no sería tal si en vez de dar cuenta de los géneros, se considerara la concepción estética y de mundo que los anima. De ahí que en este Trabajo de Doctorado se incluyan todas las formas de expresión literaria del autor sin limitarse a los textos líricos, pues se asume el concepto amplio de *poesía* manejado por el autor. Esto no quiere decir que la presente investigación pretenda agotar todas las aristas presentes en la producción de Rosamel del Valle. Ello desbordaría por mucho las pretensiones que aquí se buscan. Más bien, el enfoque que se asume no se limita a un género en particular, considerando que las distintas expresiones literarias de este autor son manifestaciones de un mismo impulso creativo, de una misma visión de mundo y de la poesía. Es por ello que los textos, independiente del género en el que son encasillados, constituyen caminos diversos que buscan una misma meta.

En tercer lugar, de los dos puntos anteriores se desprende el hecho de que *podemos considerar a la producción literaria de Rosamel del Valle como el registro y la expresión del fenómeno poético entendido como una experiencia vivida. De este modo, los textos son depositarios de lo que el romanista alemán Ottmar Ette denomina un Lebenswissen. Como lo señala él en su texto “Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft”:*

Lebenswissen entfaltet terminologisch die komplexe Beziehung zwischen den beiden semantischen Polen des Kompositums und beinhaltet ein Wissen über das Leben und vom Leben wie ein Wissen des Lebens von sich selbst, ein Wissen zum und im Leben wie ein Wissen als fundamentale Eigenschaft als Bestandteil von Leben wie von Lebensprozessen überhaupt.⁷

Los textos literarios, por lo tanto, no son objetos desvinculados de la contingencia histórica que los genera y que los recepciona. Por el contrario, son parte integrante de la experiencia vital de los sujetos que entran en contacto con ellos. Es por su mediación que podemos conocer la vida en distintas dimensiones, pues

⁷ Ottmar Ette: “Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft. Eine Programmschrift im Jahr der Geisteswissenschaften.” En: Wolfgang Asholt, Ottmar Ette (eds.): *Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft. Programm – Projekte – Perspektiven*. Tübingen: Narr Verlag, 2010, p. 17.

aquello que como sujetos no podemos experimentar de manera directa es posible imaginarlo por medio de la literatura.⁸ Como lo señala el mismo Ette:

Denn Literatur läßt sich begreifen als sich wandelndes interaktives Speichermedium von Lebenswissen, das nicht zuletzt Modelle von Lebensführung simuliert und aneignet, entwirft und verdichtet und dabei auf die unterschiedlichsten Wissenssegmente und wissenschaftlichen Diskurse zurückgreift.⁹

Debido a la naturaleza multidimensional de los textos literarios, el *Lebenswissen* que contienen es también diverso. En el presente trabajo no se pretende abordar toda la amplitud del *Lebenswissen* presente en la producción literaria de Rosamel del Valle. Ello implicaría un trabajo mucho más extenso y profundo. Lo que importará en este caso es considerar la presencia en los textos del poeta chileno de un conocimiento de la vida (con todas las relaciones entre *Leben* y *Wissen* que advierte Ottmar Ette) vinculado a un proyecto poético que concibe a la poesía como una *Lebensform* (forma de vida).¹⁰ Sin embargo, este conocimiento de vida se desprende del conflicto existente entre un proyecto poético y un contexto histórico que parece serle adverso. Es necesario advertir que este conflicto posee por lo menos dos etapas relacionadas con la internalización de las particularidades de la época dentro de la producción literaria.

En un primer momento, Rosamel del Valle enfatiza que el problema para concretar su proyecto poético reside en la capacidad de captar el instante en que la realidad se abre hacia aquella dimensión oculta. Es decir, se trata de una *dificultad personal*. Las reflexiones del poeta chileno se centran en esta problemática entre el sujeto y sus propias capacidades para superar la “ceguera” primigenia que le impone la realidad cotidiana y alcanzar así la *videncia* de esa

8 Respecto a la definición de *vida*, *vid*, *infra*, “Lo maravilloso como fuente de vida”.

9 Ottmar Ette: “Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft. Eine Programmschrift im Jahr der Geisteswissenschaften”, pp. 17–18.

10 *Lebensformen* (formas de vida) es un concepto propuesto por Ottmar Ette, que se encuentra vinculado con otros similares (*Lebensweisen*, *Lebenspraktiken*, *Lebensmodelle*, etc.) en su proposición de la literatura como *Lebenswissen*: «Lebensformen, Lebensweisen und Lebenspraktiken setzen immer ein bestimmtes Lebenswissen voraus, sind mit diesen – selbst auf der Ebene des Habitus oder des *life style* – auf höchst komplexe Weise rückgekoppelt. Lebenswissen wird nicht zuletzt durch die Praxis und die Reflexion konkreter Lebensformen kontinuierlich transformiert und readaptiert.» *Ibid.*, p. 17.

otra dimensión de la realidad. El ejercicio de la poesía implica un desafío, cuyo principal obstáculo es la superación por parte del sujeto de sus propios límites. Pese a ello, el poeta afirma una confianza en sus propias capacidades. En una carta que Rosamel del Valle le envía a su amigo Humberto Díaz-Casanueva el 25 de marzo de 1939 escribe:

De mi existencia para qué hablarle. Usted la conoce, fatalmente invariable. Usted puede verla desde lejos: una constante oscilación entre el resplandor y la sombra. Y nada más. En cuanto al destino, no se inquiete demasiado. Dispongo de grandes fuerzas para lo que creo *disponer* como arma. La poesía parece adentrarse o amurallarse cada vez más en mí.¹¹

El fragmento es un reconocimiento de los problemas que tuvo que soportar Rosamel del Valle, algo de lo que se abordará en la segunda parte de este texto. Pero ante esta existencia *fatalmente invariable*, la poesía adquiere un valor privilegiado. Para el momento en que el autor chileno escribe esta carta, se sentía en posesión de una relación cada vez más íntima con lo poético. Sin embargo, poco tiempo después, ciertas vacilaciones que se encuentran ya en *País blanco y negro* se transforman en temas centrales en sus textos posteriores. Es posible rastrear en ellos una lucha entre la confianza hacia los poderes de la poesía y la constatación de que el mundo en el cual quiere realizarse dicho proyecto poético plantea una problemática mayor. El poeta podrá tener una capacidad de captar la *experiencia poética*, pero aunque pueda ver lo invisible y transmitirlo en un texto, la poesía reduce su significación ante una realidad que no está preocupada de ella. De este modo, el poeta además tiene que enfrentarse a una *dificultad instalada en su contexto histórico*. Esta relación tensa entre la poesía del autor chileno y la época en la que se despliega ha sido señalada ya por el académico chileno Grínor Rojo. En su artículo “El regreso de Rosamel del Valle”, que sirvió de presentación a la antología del autor preparada por Hernán Castellano Girón, *Un Orfeo del Pacífico*, afirma:

¹¹ Rosamel del Valle: *Brígida o el Olvido y La Radiante Remington*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2009, p. 279. El destacado es del original, así como todos los que aparezcan en las citas, a menos que se indique lo contrario.

[...] tiene uno la sensación de un decaimiento o, mejor dicho, la sensación de un conflicto entre una debilidad real y la firme voluntad creadora, entre el desgaste de la musa y un reapuntalamiento de la misma aun al precio de la contradicción. La lucha existe, por lo tanto, como dice Paz, solo que en el caso de Rosamel es una lucha agonística y agónica. El poeta vanguardista, el poeta metafísico, el poeta mítico no están dispuestos a ceder ni una pulgada de terreno. Apuestan a la validez de sus opciones, aun y a sabiendas de que el tiempo corre contra ellos. En segundo lugar, se nota en el Rosamel de los últimos años una intensificación cada vez más radical de la nostalgia.¹²

Aunque se mantiene una actitud de defensa respecto a las propiedades de la poesía, este mismo hecho asume la existencia de un entorno amenazante ante el cual es necesario reafirmar lo poético. La raíz de este conflicto entre la poesía y la época, se encuentra en la identificación que Rosamel del Valle hace entre poesía y mito. Las características atribuidas a la primera, como el hecho de ser un fenómeno trascendente que habita en una región *invisible* de la realidad y que la actividad poética es la forma en cómo alcanzar dicha dimensión, entre otras particularidades que se abordarán a lo largo de esta investigación, sólo son coherentes dentro de una perspectiva no-racional del mundo y de la literatura. La identidad entre poesía y mito es explicitada por el propio autor en múltiples oportunidades y en diferentes momentos de su escritura, por lo que constituye una constante de su producción. Este hecho, si bien está relacionado con la apropiación profunda que hace Rosamel del Valle del mito de Orfeo como elemento coordinador de los discursos asociados a su poética,¹³ no debe entenderse como un fenómeno limitado a él. Aunque el mito del cantor tracio juega un rol central, la identificación entre poesía y mito no puede considerársela como el desarrollo de un mito en particular, sino más bien de una mirada sustentada por una forma de pensamiento alternativo a la visión racionalista del mundo imperante en la sociedad moderna, que relega o rechaza las propuestas míticas de todo tipo.

12 Grínor Rojo: "El regreso de Rosamel del Valle". *Revista Chilena de Literatura*, n° 59, 2001, p. 108.

13 Vid. René Olivares Jara: *Op. cit.*

Las distintas actitudes respecto a este conflicto teñirán los textos de un temple anímico que se moverá entre el éxtasis de hallar lo oculto y la decepción de no encontrar lo poético en la realidad. La consciencia de esta situación produce un cambio profundo en los discursos sobre la poesía y el mundo en el que el poeta habita. Pero lo que aparece para Friedrich Hölderlin como una seguridad, en Rosamel del Valle se expresa más bien como un proyecto deseado. El hombre no habita poéticamente el mundo, pero podría hacerlo. Es un futuro posible más que una realidad presente, y que muchas veces se convierte en una nostalgia por un pasado idílico en el que se supone un mundo en el que la poesía era un hecho cotidiano. Esta situación connota la existencia de obstáculos que dificultan la concreción de la poesía como una forma de vida instalada en el mundo de manera permanente. La identificación y desarrollo de estos elementos presentes en el contexto histórico será la tarea que se abordará en la segunda parte de este trabajo.

De este modo, se postula que la relación entre el mito y la modernidad en la obra literaria de Rosamel del Valle se refleja en la tensión entre un proyecto poético basado en una concepción mítica del mundo y de la poesía, y un contexto histórico que privilegia las posturas más racionalistas, relegando lo poético y lo mítico a una posición subalterna. La consecuencia de ello es la presencia en sus textos de un cuestionamiento de los alcances de sus propios postulados, tanto estéticos como vitales, lo que conlleva una vacilación entre la consciencia del fracaso y la reafirmación de la poesía como forma privilegiada de conocimiento y vida.

El estudio de esta situación poético-vital puede darnos un conocimiento de vida respecto a un quehacer humano, como lo es la poesía y el oficio poético, en un contexto en que las bases de la sociedad y, con ello, la cultura en su sentido más amplio, entran en un cambio tan profundo que cuestionan la validez de muchas de sus expresiones previas. La existencia de Rosamel del Valle se desarrolla entre dos Guerras Mundiales en un país que a comienzos del siglo XX profundiza su inserción en la economía mundial con la consecuente modernización que transformará intensamente la vida de sus habitantes. En el marco de este conflicto, el desplazamiento que realiza el autor en 1946 a Nueva York al ser nombrado corrector de pruebas en la recién creada Organización de las Naciones Unidas, implicará una confrontación entre distintas formas de vida, lo que

influirá en su valoración de la poesía dentro de la modernidad. Su movimiento físico hacia una ciudad central en el desarrollo de las características de esta época en el siglo XX, particularmente en su rol político, económico y cultural, implicará un movimiento vital en el que su visión poético-mítica del mundo entrará en una reflexión mucho más profunda con su espacio. La dinámica entre un mundo maravilloso y otro en el que esta dimensión trascendente y mágica ha sido abandonada, que será en definitiva la dialéctica entre la vida y la muerte, se complejiza y enriquece con el diálogo entre una cultura que tiende a la imitación irreflexiva de sus referentes modernos (Chile) y otra que marca la pauta de comportamiento al respecto (Estados Unidos). Los textos de Rosamel del Valle serán el espacio de diálogo, muchas veces tenso, entre discursos en gran medida contradictorios, en los que la poesía se valora y se cuestiona al mismo tiempo respecto al contexto en el que nace y circula. Muchos de los elementos conflictivos que él debió enfrentar se han acentuado en nuestra propia época. De este modo, la manera en cómo él resuelve el desafío que debe enfrentar como escritor y habitante de un mundo que le parece hostil, nos permitirá acceder a un conocimiento de vida que, pese a la distancia temporal entre él y nosotros como lectores, puede darnos algunas guías para resolver nuestros propios desafíos.

Si bien el conflicto entre una poesía mítica y el contexto moderno implica un enfoque de estudio que los considere en su conjunto, el presente Trabajo de Doctorado se ha dividido en dos partes para facilitar la comprensión de los alcances del tema que aquí se analiza. Esto se debe al ya mencionado desconocimiento sobre la obra de Rosamel del Valle. Para poder entender los alcances del cuestionamiento que surge en su poética con los discursos presentes en la modernidad, era necesario tratar previamente las características de su poesía. Es así como en la primera parte se aborda la concepción mítica de la poesía presente en el autor chileno. En ella se analizan los niveles en los que el mito aparece en su producción literaria: como una forma de pensamiento, como lenguaje y como narración tradicional. En la segunda parte, se estudian las relaciones y consecuencias de aquella “poesía mítica” en el contexto de la modernidad, en especial el efecto que tiene en la concepción poética de Rosamel del Valle la *Entzauberung der Welt*, presente en esta etapa histórica. Aquí será gravitante el viaje que realizó a Nueva York, pues el contacto con la ciudad norteamericana y las huellas que esta influencia dejó en su escritura, pueden mostrarnos una

forma compleja de relación entre una mirada mítica y un contexto que se supone contraria a ella, pero que representa también una nueva forma de habitar poéticamente en un mundo hostil. Es en este diálogo tenso que podremos encontrar un *Lebenswissen* que pueda enseñarnos algo más sobre nosotros mismos.

Voll Verdienst, doch dichterisch, wohnet der Mensch
auf dieser Erde.

Friedrich Hölderlin,
„In lieblicher Bläue...“

» Concepción mítica de la Poesía

La poesía no es, precisamente, nada de aquello que se dijo, se dice, se dirá. Sólo se sabe a ciencia cierta que a menudo se le busca y se le encuentra. Porque, por ejemplo, el sonido de arpa de los pinos solitarios...

*El sol es un pájaro cautivo en el reloj*¹

¹ Rosamel del Valle: *Obra poética. Vol. II*. Santiago de Chile. J.C. Sáez, Editor, 2000, p.172. Todas las referencias a los textos poéticos del autor se harán respecto a esta edición en dos volúmenes preparada por Leonardo Sanhueza. En adelante, se mencionará *OP I* u *OP II* según corresponda.

1. El enigma tornasol

Y movable del mismo
modo puesto que vida y
muerte no son sino un
movimiento misterioso, un
movimiento tornasol.

*La violencia creadora*²

Si existe una palabra que describa o defina la poesía de Rosamel del Valle (en el sentido de su obra, abarcando todas las formas de la creación literaria) es *tornasol*. Él mismo hará una identificación entre este concepto y la poesía. Sin embargo, lo paradójico de esta situación es que, pese a la frecuencia obsesiva con la que aparece en sus textos de todo tipo, la forma en cómo lo emplea refleja la ambigüedad misma del término. Cuando Rosamel del Valle afirma que tal hecho u objeto es *tornasol*, pareciera describir una característica precisa, que nosotros como lectores debiéramos entender, pero finalmente, tanto lo que se busca describir como el mismo término *tornasol* quedan indefinidos. Por ejemplo, cuando en su ensayo *La violencia creadora*, al comentar el libro *Requiem* (1945) de Humberto Díaz-Casanueva, se refiere a la actitud del poeta ante la madre muerta y afirma que la voz del aquél «es la voz tornasol de la piedra visitada por el rocío o la tempestad»,³ o como cuando en una de sus crónicas titulada “Nostalgia errante” señala que las obras de arte de la National Gallery of Art de Washington poseen unos volúmenes con «un conjunto de vísceras tornasol». ⁴ En estos casos, no hace sino intentar precisar una particularidad que finalmente se vuelve tan misteriosa como lo que intenta describir. De este modo, parece existir un significado preciso en la mente del autor, pero que al mismo tiempo, pese a la voluntad de expresarlo, queda en el misterio. El concepto *tornasol* señala lo

2 Rosamel del Valle: *La violencia creadora*. Santiago de Chile: Ediciones Panorama, 1959, p. 79.

3 *Ibid.*, p. 92.

4 Rosamel del Valle: *Crónicas de New York*. Santiago de Chile: RIL Editores, 2002, p. 11.

maravilloso y al mismo tiempo lo oculta, sin transformarlo en un fenómeno preciso, mensurable, totalmente racional. Este aspecto misterioso del *tornasol* se produce incluso en la misma definición que entrega el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua. En ella podremos apreciar ciertas ambigüedades que se prestan para una poesía que se basa en lo enigmático, en lo poco aprehensible. Según él, *tornasol* es un término de origen incierto que posee tres acepciones. La primera, lo señala como un sinónimo de la planta *girasol*. La segunda, lo define como «Cambiante, reflejo o viso que hace la luz en algunas telas o en otras cosas muy tersas.» Y la tercera, tiene que ver con un compuesto químico: «Materia colorante azul violácea, de origen vegetal, que sirve de reactivo para reconocer el carácter ácido o básico de una disolución.»⁵ Los tres significados están vinculados entre sí por la idea de la luz y los fenómenos derivados de ella, situación supuesta ya en la composición misma de la palabra. El cambio y la luz parecen ser elementos que son asumidos por Rosamel del Valle para reflejar su propia concepción poética. Si bien en los textos del autor chileno existe una complementariedad entre las tres acepciones de *tornasol*, la segunda de ellas parece cobrar mayor relevancia y subsumir, dentro de sí a las otras dos.⁶ Si ponemos atención a esta segunda acepción, podremos ver que, aunque pretende ser descriptiva, sigue manteniendo la vaguedad del mismo objeto al

5 *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua* [Documento en línea]. Versión electrónica de la 22ª edición (2001). <lema.rae.es/drae/?val=tornasol>. [Consulta: 05-12-2013].

6 Es posible hacer una vinculación del término *tornasol* con la obra de André Breton (1896–1966). En su libro *L'Amour Fou* (1937) él narra el encuentro con la que será su segunda mujer, Jacqueline Lamba (1910–1993), y cómo este hecho fue prefigurado por algunos textos suyos escritos con años de anticipación. Breton habla particularmente de unos versos que aparecen en "Le Revolver à cheveux blancs" y que, aunque ahí no lo menciona, se trata del comienzo del poema "Vigilance" (según el sitio <www.andrebretton.fr>, el manuscrito en el que se encuentra en una etapa larvaria este poema data de mayo de 1931), en donde aparece el término *tournesol*. Lo mismo ocurre con un texto todavía más antiguo llamado de la misma manera, *Tournesol*, perteneciente a su libro *Clair de terre* (1923). Debido a la prefiguración poética de una experiencia personal posterior a la escritura de aquellos poemas (Breton conoce con Jacqueline Lamba en 1934), la palabra *tournesol* adquiere una categoría mágica para el autor francés. Podría haber aquí una fuente en la que Rosamel del Valle se basa para una concepción similar. Sobre todo, pensando en que *L'Amour Fou* es mencionado en su novela *Elina Aroma Terrestre*, obra póstuma cuya redacción ocurrió entre 1929 y 1940 (vid. Rosamel del Valle: *Elina Aroma Terrestre*, p. 97). Sin embargo, hay que tener en cuenta que mientras el poeta chileno tiene disponible en su idioma tres significados distintos de *tornasol*, el escritor francés dice utilizar «[...] le deux sens en français du mot *tournesol*, qui désigne à la fois cette espèce d'hélianthe, connue aussi sous le nom de grand soleil et le réactif utilisé en chimie, le plus souvent sous la forme d'un papier bleu qui rougit au contact des acides.» André Breton: *L'Amour Fou*. París: Éditions Gallimard, 1991, p. 70. Breton asume la conjunción de ambos sentidos, pero se explaya en la forma en cómo la *Tour Saint-Jacques* se balancea como si fuera un girasol. Es así como, manteniendo la relación entre ambos significados, el poeta francés enfatiza su carácter vegetal, mientras que a Rosamel de Valle le interesa fundamentalmente su aspecto visual.

que pretende representar, ya que no se menciona qué tipo de cambio, reflejo o viso es el que hace la luz para ser *tornasol*. Sólo es posible entender el concepto habiéndolo experimentado. Esta distancia entre lo vivido y su expresión verbal será, precisamente, una de las tensiones en las que nos centraremos dentro de poco. No es de extrañar que Rosamel del Valle haya integrado este término con un valor central en su producción, pues *tornasol* busca atrapar conceptualmente lo indefinible, lo que se escapa, la *poesía*. Ya en su libro *País blanco y negro* podemos encontrar el siguiente pasaje:

No sé cómo se pueda llamar a una cosa que reúna en sí a todos los colores a la vez. (Sabéis que las palabras están clasificadas y que todo está clasificado. De tal modo es inteligente a veces el hombre). Yo he tenido entre los dedos este eco. Como una sortija brillaba su ojo. A su lado era posible sentir la onda del misterio y las otras pequeñas ondas que han sido creadas a soplos. Sentir un cansancio a los párpados parecido apenas al sueño, pero un cansancio sin fatiga, sin ebriedad, sin tumulto y luego muchas hojas brillantes moviéndose como pequeños peces sobre la piel del viento.⁷

Ante el exceso clasificatorio con que el hombre ha operado sobre el mundo y sobre sí mismo (expresión de un racionalismo desmedido que pronto abordaremos como antagonista del sistema poético del autor), Rosamel del Valle buscaba ya en 1929 un término que aunara todos los colores a la vez. Y si bien en ese momento la pregunta queda sin respuesta, más adelante *tornasol* será la palabra que venga a cumplir ese rol. Cuando ello ocurra, él y la poesía serán identificados, explicitándose totalmente esta relación en el título del libro póstumo del autor, *Adiós Enigma Tornasol* (1967). Esta identificación entre el *tornasol* y la poesía será un hecho permanente en la escritura de Rosamel del Valle. Mediante este término se buscará abarcar lo misterioso, lo que escapa a las clasificaciones racionalistas de la realidad. Es el símbolo que une todos los colores de una sola vez y su magia es indicadora del poder de la palabra y de la imaginación. El *tornasol*

⁷ Rosamel del Valle: *OPI*, p. 63.

puede ser entendido como una versión personal de la *blaue Blume* de Novalis,⁸ pues como en el caso del autor alemán, esta “flor”⁹ viene a representar a la poesía y al misterio que encierra. Al mismo tiempo, con este concepto Rosamel del Valle señala las limitaciones de la percepción humana respecto a la realidad, pero también una manera de poder sobrellevar esos mismos límites. Y aquí se produce una ambigüedad que abordaremos también durante el presente trabajo. En sus textos encontraremos una comprensión de la poesía como un fenómeno fundamental para la existencia del ser humano y, con ello, la poesía adquiere un valor inigualable. Debido a sus características, desplazará a los discursos religiosos y se posicionará como un fenómeno sagrado. Pese a ello, la poesía es vista al mismo tiempo como un fenómeno frágil, que el hombre intuye, pero que le es difícil acceder a él. Esto se debe a una doble limitación del ser humano: la de la razón (no poder entender el fenómeno poético) y la de la existencia (no poder acceder del todo a esa región). La primera, pues estrecha el marco de lo que consideramos real, dejando fuera de su ámbito fenómenos que, como lo ve Rosamel del Valle, se encuentran alrededor de nuestra experiencia cotidiana, aunque no lo notemos del todo. La segunda, pues nuestro propio cuerpo nos produce una limitación para captar aquella región en la que habita la poesía, siendo la misma muerte un hecho límite en el que, si bien entramos al misterio, ya no somos capaces de dar cuenta de él.

De este modo, para el hombre la poesía es un enigma. No se sabe realmente qué y cómo es. Tan sólo sabemos que existe. Es la labor del poeta ingresar en ella para capturar sus secretos, aunque por su propia naturaleza, no siempre obtiene lo que desea. La mayor parte del tiempo, el enigma permanece cerrado, incomprensible. Y cuando “se abre”, lo hace bajo directrices no siempre claras. El *tornasol* en su naturaleza mágica señalará este misterio de la existencia y su relación con la poesía. Por ejemplo, en 1954 publica el poema “Mano tornasol”:

Tan bella mano es el calor del planeta en marcha
Por la respiración del viajero invisible y

8 Vid. Novalis: “*Heinrich von Ofterdingen*”. En: *Werke in einem Band*. Berlín y Weimar: Aufbau-Verlag, 1989, pp. 111–119.

9 Pongo comillas a esta imagen, pues si bien se subsume la versión vegetal del tornasol en su aspecto visual (el viso), *tornasol* no suele aparecer explícitamente como una flor, sino como una luz. De todos modos, es posible hacer el paralelo.

Me pregunto si ella es el tiempo o la hija del tiempo
Si es del país de donde vine o del país que me espera.
Mirada absorta de una parte del cuerpo ¿oye
Arder el sol en mi noche o es el ruido de un sol muerto?¹⁰

El poema es un reflejo de preguntas sin respuestas. Es la constatación de una vacilación ante lo desconocido. Y es, precisamente, desde una aparición sin explicación, que surge la siguiente advertencia:

Y la estrella viene en puntillas a los ojos del astrónomo.
Tan bella para arrancar de mi raíz mis deseos por la noche
Como alguien que se regocija por mí para advertir:
«Cuando vengas la puerta se abrirá sin que la toques».¹¹

Esta puerta, que debe ser el acceso hacia otro estado, un umbral en que termina lo conocido y se manifiesta el misterio, aparece sin hacerse presente. Es la abstracción de algo ya abstracto. Por su parte, la estrella, símbolo constante en la escritura de Rosamel del Valle, se hace presente aquí, asociándose, pese a su exterioridad espacial, a lo más profundo del sujeto, al arrancarle de raíz los deseos por la noche. Tanto el astrónomo como el hablante lírico reciben la acción de la estrella, aunque en el último caso hay una vinculación más profunda con la ensoñación. Este acto imaginativo que, como veremos más adelante con el símbolo de la *escala*, relaciona lo celestial (la estrella) con lo profundo (manifestado aquí por los deseos del sujeto), es el símil de la advertencia que alguien hace hacia el final del fragmento. Enfatizando el aspecto enigmático de la situación, sólo

10 Rosamel del Valle: *OP II*, p. 9.

11 *Ibid.* En los textos de Rosamel del Valle hay una identificación de la mujer amada con la estrella. Esto ocurre, por ejemplo, con un poema titulado "Eurídice es la estrella olvidada". Y en "Corona para un astrónomo", June Stanford, la viuda del astrónomo Mr. Stanford (representación del poeta en el texto) es descrita como «su única estrella». Rosamel del Valle: *OP II*, p. 205. La estrella aparece como una imagen erótica, pero, al mismo tiempo, en otro plano de la existencia. Además, al ser una luz en la oscuridad, es una guía para el hombre. Es probable, que este símbolo sea una lectura del poema "El Desdichado" de Gerard de Nerval, el que se encuentra citado ampliamente en varios textos. Por ejemplo, hay una identificación de la estrella y Elina, personaje de *Elina Aroma Terrestre*: «¡Mi estrella! ¡mi estrella! "Ahí va mi estrella..."; "gritaba Gerardo de Nerval, divisoando a su Ángel de la Melancolía en el fondo de la noche. ¡Elina! ¡Elina!" me repetía yo sin cesar y como tratando de alcanzar la veloz máscara demoniaca que sin duda se debatía debajo de las campanas.» Rosamel del Valle: *Elina Aroma Terrestre*, p. 53. La relación que el símbolo de la estrella tiene con el personaje femenino en la obra de Rosamel del Valle será abordada posteriormente.

se conoce el efecto que el mensaje produce, pero la causa queda indeterminada. Aunque de manera violenta, la *estrella* establece comunicación con el sujeto, pero las circunstancias de este hecho quedan desconocidas. La imagen de la *puerta* tiene su correspondencia con el final del mismo poema:

Pero tú oh día que en vano trato de recordar y
Donde el tiempo es una cisterna con camellos alrededor,
Una posada con viajeros arrugados por la lluvia invisible,
Una selva con animales parecidos a pestañas
O nada de eso sino un aire más transparente que los dedos,
Un himno de muertos en subida y bajada por un rayo de sol.
Y el viajero inanimado que hace un hoyo en mi sueño,
El eco transfigurado de mi respiración y su orden:
Llaman a la puerta, anda a ver quién es.¹²

En este fragmento encontramos mencionada a la *memoria*, elemento central de la poética de Rosamel del Valle y que se abordará con profundidad en esta primera parte de la investigación. Aquí se encuentra vinculada con el enigma. Ese día perdido en la memoria al comienzo de los versos citados («Pero tú oh día que en vano trato de recordar [...]») es una fuente de agua (*cisterna*), que podríamos entender también como una fuente de vida, y un lugar de refugio (*posada*), lo que se traduce en una serie de imágenes que concluyen con la explicitación de una concepción poética: «Un himno de muertos en subida y bajada por un rayo de sol». Eso es el día que se intenta recordar. La expresión de la muerte mediante el canto que une lo alto (celeste) y lo bajo (telúrico). Ante esto, surge una orden asociada a la respiración misma del sujeto lírico, enfatizando nuevamente el aspecto vital de lo que se desea, como ocurría antes con la *cisterna*: «Llaman a la puerta, anda a ver quién es.» Esta frase conlleva dos situaciones que es necesario considerar. La primera, es que la orden surge desde un elemento externo, «el viajero inanimado», que es homologado con el «eco transfigurado». Sin embargo, esto tiene su correspondencia con el elemento mismo que mantiene vivo al sujeto, que es su respiración. Esta fuerza externa e interna a la vez, es la que

¹² *Ibíd.*, p. 10.

lo compele a ir hacia la *puerta* y conocer quién llama, que es posible suponer, es la fuerza misma que mueve el poema: el misterio.

Un elemento no menor, de este texto, es que la acción del sujeto queda sólo en la alusión de la orden. No sabemos si ha atendido al llamado y, si es así, el conocimiento de lo que está detrás de la puerta no se encuentra explícito. Pero esto refuerza nuevamente el silencio existente respecto a lo que se encuentra al otro lado de la puerta. En el poema sólo podemos acceder a las huellas que existen de esta relación indirecta entre el sujeto y el enigma que es la poesía. En la primera alusión a la puerta, se da a entender la posibilidad de un “ingreso”. El sujeto está afuera y busca entrar. En el final del poema, esto se invierte. El “visitante” llega desde afuera y el sujeto va a abrir las puertas de una “casa” supuesta en el poema, en la que él se encuentra ya dentro. Quizás hay en esta inversión la idea de que el acceso a ese otro lado es una apertura en la que lo interno se abre hacia una dimensión más amplia. Pero en todos los casos, sólo tenemos posibilidades de lectura y ninguna certeza. La *mano tornasol*, la mano que abre o toca la puerta, permanece invisible, dentro o afuera, y sólo se hace presente indirectamente mediante ese golpe en la puerta que es necesario asumir que fue hecho por ella.

De este modo, debido al silencio en el que se sume la poesía, representada acá por el *tornasol*, queda ella nuevamente a oscuras, aunque se ha podido, por momentos, vislumbrar su presencia. Es decir, pese a la acción del sujeto lírico, que asume el rol del poeta, su aparición es indirecta, permaneciendo todavía como enigma. Pero este secreto que en “Mano tornasol” se guarda detrás de la puerta, no es algo que deba resolverse como si fuera un problema racional. Su misterio radica en la fundamental distancia entre lo que el hombre es y la naturaleza misma del fenómeno poético. Lo que está al otro lado de la puerta es aquello que el hombre no puede percibir de manera cotidiana. La puerta señala el límite al que se ve enfrentado el ser humano en su experiencia cotidiana. Aunque el mismo hecho de que se trate de una puerta, indica también la posibilidad de poder traspasarla eventualmente, que es, en definitiva, la expectativa que expresa el hablante lírico en este poema. Esta doble situación, la experiencia del límite y la posibilidad de trascenderlo, nos adelanta dos fenómenos que se complementan entre sí y que explican muchas de las características de la poesía de Rosamel del Valle. El primero de estos elementos es una concepción ontológica

que amplía la realidad al considerar una dimensión mayor de donde provendría la poesía. El segundo de estos elementos es que la actividad poética es apreciada o puede ser entendida, como una forma de misticismo. El sujeto intentará aprehender aquella región ontológica y con ello, por un lado, la poesía se convierte en un medio de exploración de lo real; pero, por otro lado, adquiere también características asociadas generalmente con lo religioso. Lo metafísico, que se desprende de la ampliación de la realidad, es divinizado por el sujeto que asume la voz en los textos o, más bien, adquiere un aura numinosa, en el sentido que le da Rudolf Otto.¹³ Sin su presencia, la existencia no tiene sentido. Su importancia se debe, en parte, porque es la manifestación de un fenómeno de otro mundo en el nuestro. Sin asumir un discurso propiamente religioso (por ejemplo, el traslado de un discurso cristiano al ámbito poético), la poesía deja de ser concebida dentro de un ámbito estrictamente estético para convertirse en una especie de fuerza que actúa en el mundo proveniente de un lugar poco preciso, pero que es capaz de transformar en un mundo maravilloso el espacio de lo cotidiano en el que habita el ser humano normalmente, dotándolo de magia y de un sentido.

La poesía, aunque puede sentirse, como el golpe en la puerta que nos llama, es un fenómeno inefable, del cual podemos señalar su existencia, pero sus particularidades quedan más allá de toda expresión. Es en este marco que el símbolo del *tornasol* cobra importancia dentro de la obra de Rosamel del Valle, pues en la síntesis de la diversidad de colores busca ser una expresión de la poesía. La poesía es tornasol. Esta afirmación es, de por sí, vaga, pues se mantiene en una indefinición constante. Pero pretende dar cuenta poéticamente de este hecho esencial dentro de la concepción estética de este autor. Como la puerta del poema, es un acceso que nos ubica en el límite de la experiencia cotidiana del ser humano y nos permite, aunque sea de manera vaga, referirnos a aquello que se encuentra más allá de la puerta cerrada. Esa es la función de la poesía. Pero, ¿qué características tiene esa poesía que es capaz de traspasar los límites de la realidad y de la existencia? Es aquí en donde entra el mito. Es necesario pensar el mundo desde una perspectiva alternativa a la cotidianidad moderna para así poder captar lo poético. Como veremos, Rosamel del Valle identifica poesía y mito, pero lo hace desde un punto de vista complejo. A continuación,

13 El aspecto numinoso de la poesía será abordado detalladamente en esta primera parte del trabajo.

analizaremos las formas en cómo el mito y la poesía se relacionan en la obra de este escritor chileno, para así poder entender también cómo esa concepción poético-mítica es friccionada por el mismo contexto en el cual y sobre el cual escribe.

2. El mito

Por terrible que parezca,
nada será posible sin la
nostalgia original. Es decir,
sin la presencia del mito.

*La violencia creadora*¹⁴

La poética de Rosamel del Valle se basa en una visión mítica del mundo y de la poesía. Lo *mítico* en su escritura no se detiene en la utilización de algunas narraciones tradicionales de origen griego (Orfeo, Prometeo, Narciso, etc.) o judeo-cristianos (Verónica, Jacob, David, entre otros). Si bien este nivel existe y juega un rol central, lo *mítico* en la obra de este autor chileno, hay que entenderlo desde una perspectiva profunda y más compleja. La poesía es mito. El mito es poesía. Sin él, *nada será posible*. La afirmación de esta identidad, sin embargo, pese a describir un fenómeno presente en los textos del autor chileno, tiene la desventaja de quedar en la indefinición. Al igual que la identificación entre poesía y tornasol, el mito también es un término que, pese a su uso y su importancia, no es descrito pormenorizadamente. De ahí la necesidad de entender sus características para ingresar a la forma de comprensión de la poesía que existe detrás de ellas.

¹⁴ Rosamel del Valle: *La violencia creadora*, p. 59.

Más adelante podremos observar que, para Rosamel del Valle, la poesía no se limita al ámbito exclusivamente estético, en donde podría ser entendida como una manifestación más de todas las actividades intelectuales y espirituales del hombre. Desde su perspectiva, la poesía se convierte en la esencia misma de la humanidad. El ser humano puede vivir (y de hecho lo hace) de distintas formas, pero es por medio de la poesía o, más bien, *en* ella, que el hombre lo hace auténticamente.

Entender a la poesía como un *Lebensform* privilegiado en la relación entre el hombre y el mundo es la expresión de un pensamiento mítico. El objetivo de este capítulo es analizar la poética mítica de Rosamel del Valle para describir las características que él le atribuye a la poesía. Nos detendremos particularmente en los distintos niveles de comprensión y apropiación del fenómeno mítico dentro de la obra del escritor chileno y en lo que podría llamarse una *poética órfica*. Una vez que hayamos desarrollado estos puntos, abordaremos las tensiones que se producen entre esta poética mítica, entendida como un proyecto poético-vital, y el contexto histórico en el que desea desarrollarse.

La identificación entre poesía y mito en la obra de Rosamel del Valle se desprende de las reflexiones estéticas que este autor realiza dentro de las discusiones de un campo literario latinoamericano en crisis, que se debate entre la continuación de los postulados estéticos derivados del modernismo o la adopción de un *arte nuevo*¹⁵ con presupuestos muy distintos.¹⁶ Como lo señá-

15 «Un examen de los textos programáticos y los artículos polémicos que los vanguardistas publican en esos años hace evidente, por otra parte, su manifiesta intención de distanciarse críticamente de los ismos vanguardistas europeos. Incluso es notoria la insistencia en autodenominar sus propuestas como "arte nuevo", "nueva sensibilidad", etc., evitando deliberadamente los términos "vanguardia", "vanguardismo"; estos términos son usados casi exclusivamente por los detractores del "arte nuevo" (una excepción la encontramos en los escritores venezolanos, donde sí se emplean y defienden tales denominaciones).» Nelson Osorio T. (ed.): *Manifiestos, Proclamas y Polémicas de la Vanguardia Literaria Hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1988, p. XXX.

16 Existe una discusión todavía no zanjada respecto a si la vanguardia literaria latinoamericana es una ruptura con el modernismo o más bien una continuación de sus mismos presupuestos. Octavio Paz, en su libro *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Editorial Seix-Barral S.A., 1990. Del mismo modo, aunque desde otra perspectiva, Ottmar Ette en su comentario a *Ifigenia cruel* de Alfonso Reyes afirma que «El lema de los vanguardistas mexicanos y también de los latinoamericanos no era la destrucción de la institución del arte y la literatura en el sentido que le confiriera Peter Bürger, ni tampoco la destrucción del campo literario, sino una inversión de la polaridad. Ni Vicente Huidobro ni César Vallejo ponían en entredicho el propio ámbito de la literatura y del arte. Se trataba más bien –y esto era una prueba de que

la Nelson Osorio T., la vanguardia literaria latinoamericana surge como una respuesta local a la crisis internacional posterior a la I Guerra Mundial, pero «no como un epifenómeno de la vanguardia europea sino como una respuesta legítima a condiciones previas y articulado a otras vanguardias, como variable específica de un fenómeno internacional más amplio.»¹⁷ Para el estudioso chileno, las vanguardias literarias latinoamericanas se extienden temporalmente entre dos crisis político-económicas mundiales: la que sobreviene al finalizar la I Guerra Mundial y la que representa el quiebre de la Bolsa de Nueva York en 1929. Este período que se caracteriza porque «en lo *económico* está signado por la integración al expandente sistema imperialista norteamericano, y en lo *social* por el crecimiento de la burguesía urbana, de las capas medias y del proletariado y sus organizaciones, se caracteriza en lo *político* por el auge de los movimientos antioligárquicos y populares, y por la incorporación activa en estas luchas de las capas medias y del proletariado.»¹⁸ Es en este clima que algunos

continuaban de posturas modernistas—de una influencia mucho mayor, incluso una demanda de liderazgo por parte de algunos grupos, que ahora se veían en condiciones de hacer valer aquel capital simbólico que habían adquirido en el ámbito de la literatura y del arte, en el campo político.» Ottmar Ette: *Literatura en movimiento*. Madrid: CSIC, 2008, p. 254. Por otro lado, Nelson Osorio T., asume la postura del quiebre, al señalar que la aparición del vanguardismo literario es la inauguración de una nueva época, la Contemporánea. Vid. Nelson Osorio T. (ed.): *Op. cit.*, p. X. Para el estudioso chileno, «El Vanguardismo pasa a ser entendido así como un aspecto de la renovación que viene al agotarse el ciclo Modernista» (p. XXXVIII). Este agotamiento tiene relación con elementos contextuales derivados de los cambios socio-históricos de comienzos del siglo XX que experimenta la región. Así, «el vanguardismo hispanoamericano se relaciona al modo y las condiciones en que se vive la crisis internacional de la postguerra en esta parte del mundo» (p. XXIX). Pienso que la polarización de las opiniones respecto a la continuidad o quiebre entre el modernismo y las vanguardias se deben a la mirada generalizadora en un panorama que se caracterizó por la diversidad de sus fuentes y de sus desarrollos estéticos. En el ámbito chileno, por ejemplo, existen autores que, como Vicente Huidobro, comenzaron su producción dentro del modernismo y luego variaron hacia posiciones directamente vanguardistas. Pese a este cambio, Huidobro nunca renegó del valor de la obra de Rubén Darío. Pero en el mismo país tenemos también a poetas que, como Jorge Cáceres (seudónimo de Luis Sergio Cáceres Toro, Santiago de Chile, 1923 – ibídem, 1949), se forman y escriben desde esta nueva perspectiva artística. Sin duda, a nivel general, el modernismo allanó el terreno para la aceptación de una innovación estética, de la cual el vanguardismo puede ser visto como un desarrollo extremo. Pero no es menos cierto que esa continuidad se debe a un aspecto del pensamiento estético del modernismo. Como lo dice Darío en sus "Dilucidaciones" respecto a la supuesta retórica detrás de sus propuestas: «Y, ante todo, ¿se trata de una cuestión de formas? No. Se trata, ante todo, de una cuestión de ideas.» Rubén Darío: *Poesía*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978, p. 302. Particularmente importante es la afirmación que hace el poeta nicaragüense «Sé tú mismo», que era una invitación a la innovación. Como lo menciona en las "Palabras Liminares" de *Prosas Profanas*, al citar a Wagner: «Lo primero, no imitar a nadie, y sobre todo, a mí.» Rubén Darío: *Op. cit.*, p. 179. De este modo, los autores vanguardistas que recogieron más el pensamiento del poeta nicaragüense que la retórica modernista, pueden ser vistos como el puente entre uno y otro movimiento. Sin embargo, si tenemos en cuenta la formación de una "escuela" (atrapado de lo que afirmaba Darío) con el surgimiento de cierta retórica, entonces veremos que ocurre el fenómeno señalado por Osorio en el que la vanguardia literaria es una superación de un modelo anquilosado.

17 Nelson Osorio T.: *Op. cit.*, p. XXI.

18 *Ibid.*, p. XXV.

autores latinoamericanos intentan superar la estética heredada del modernismo que, enfrentada a esta nueva realidad del siglo XX, parece hablar una lengua cada vez más extemporánea. Siguiendo al mismo Osorio, «uno de los polos de esta búsqueda, el más radical, agresivo y polémico, está constituido por el vanguardismo hispanoamericano.»¹⁹ Hay que tener en cuenta, en todo caso, que tras el término *vanguardismo* se encuentran englobadas una serie de proposiciones que poseen ciertos elementos comunes (como el ataque a la tradición), pero que en lo particular, pueden tener entre sí elementos opuestos. De ahí las querellas literarias entre distintos autores o grupos. Piénsese, por ejemplo, en el ataque de Vicente Huidobro al surrealismo en “Manifiesto de Manifiestos” sobre el concepto de la escritura automática,²⁰ en César Vallejo respecto al mismo movimiento en “Autopsia del superrealismo” sobre el papel político-estético de éste²¹ o las críticas a su propia generación literaria en “Contra el secreto profesional”. Puede apreciarse, entonces, que no es posible concebir a la vanguardia latinoamericana como un fenómeno monolítico, ya que en la diversidad de propuestas no siempre hay coincidencias respecto a las características que debiera asumir el arte. Ante este panorama, Rosamel del Valle se decidirá por el “arte nuevo”, renunciando a la estética modernista de sus primeros tanteos juveniles recogidos en su desaparecido libro *Los Poemas Lunados* (1920).²² En el desarrollo de

19 *Ibid.*, p. XXIX.

20 Vicente Huidobro afirma al respecto, entre otras ideas: «El automatismo psíquico puro –es decir, la espontaneidad completa– no existe. Pues todo movimiento, como lo dice la ciencia, es transformación de un movimiento anterior.» Y más adelante agrega «¿Acaso creéis que un hombre dormido es más hombre –o menos interesante– que uno despierto?» Vicente Huidobro: “Manifiesto de manifiestos”. En: Vicente Huidobro: *Obra Selecta*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1989, pp. 317, 318.

21 En este artículo de febrero de 1930, César Vallejo se refiere a la publicación del texto “Un Cadavre” que un grupo de surrealistas descontentos con el rol de André Breton publicaron en su contra. Vallejo asume esta publicación como el acta de defunción del surrealismo, al cual entiende como un resultado de la decadencia capitalista. Al comienzo del artículo afirma: «La inteligencia capitalista ofrece, entre otros síntomas de su agonía el vicio del cenáculo. Es curioso observar cómo las crisis más agudas y recientes del imperialismo económico –la guerra, la racionalización industrial, la miseria de las masas, los cracs financieros y bursátiles, el desarrollo de la revolución obrera, las insurrecciones coloniales, etc.–, corresponden sincrónicamente a una furiosa multiplicación de escuelas literarias, tan improvisadas como efímeras.» Más adelante, al describir al surrealismo lo hace en los siguientes términos: «En verdad, el superrealismo, como escuela literaria, no representaba ningún aporte constructivo. Era una receta más de hacer poemas sobre medida, como lo son y serán las escuelas literarias de todos los tiempos. Más todavía. No era ni siquiera una receta original. Toda la pomposa teoría y el abracadabrante método del superrealismo, fueron condenados y vienen de unos cuantos pensamientos esbozados al respecto por Apollinaire. Basados sobre estas ideas del autor de *Caligramas*, los manifiestos superrealistas se limitaban a edificar inteligentes juegos de salón relativos a la escritura automática, a la moral, a la religión, a la política.» César Vallejo: “Autopsia del superrealismo”. En: Nelson Osorio T. (ed.): *Op. cit.*, p. 360.

22 Rosamel del Valle: *Los Poemas Lunados*. Santiago de Chile: Casa Editora Memphis, 1920. En estricto rigor, éste es el primer libro de Rosamel del Valle, aunque en las listas de obras publicadas, *Miradors* siempre

su propuesta literaria personal, integrará al mito como un elemento fundamental que progresivamente llega a identificarse con la misma poesía.

En un primer momento, el mito en la obra del poeta chileno se manifiesta como alusiones aisladas a mitos clásicos. Ese primer acercamiento se produce en el libro de Rosamel del Valle titulado *Mirador* (1926), el que inaugura su producción vanguardista.²³ Si bien no existe en él un tratamiento especial de la temática mítica, ésta se integrará como un elemento más de los disponibles para la confección de los textos. *Mirador* es un libro compuesto por 19 poemas que son una expresión de un vanguardismo ecléctico, en que particularmente el tono de los textos revela una apertura al mundo de las cosas nuevas que trae la entrada reciente de Chile a la modernización.²⁴ Tomemos por ejemplo el poema “8”:

Las campanadas andan en ómnibus por el aire
Se va a cerrar el día
y la estación próxima llena de manzanas
Los hombres sujetan la inclinación del puerto
A su orilla los faros florecen

aparece en primer lugar. Se trata de un texto inscrito en un modernismo epigónico en el que el amor («El ensueño celeste de tus ojos / puso en mí una florida primavera», p. 13) y la tristeza (el libro posee dos secciones: “La tristeza del amar” y la “La tristeza del pensar”) son temas centrales. Sin embargo, al poco aparecer, el texto fue retirado de circulación, al parecer, por instancias del mismo autor. Es probable que el contacto con las nuevas formas de poesía lo hayan convencido de seguir otros rumbos estéticos. Un rastro de este “pecado de juventud” lo encontramos en un pasaje de *La violencia creadora* en el que alude indirectamente a su caso: «El primer libro; la aventura, el riesgo y a menudo el lastre.» Rosamel del Valle: *La violencia creadora*, p. 19.

²³ Rosamel del Valle: *Mirador*. Santiago de Chile: Ediciones Panorama, 1926. Reeditado en Rosamel del Valle: *OP I*, pp. 33–54.

²⁴ Este concepto de *modernización* es más acotado al que utiliza, por ejemplo, Marshall Berman. Este autor estadounidense identifica a la modernización con los procesos materiales, especialmente técnico-tecnológicos que surgen durante la modernidad y que cambian los modos de vida de las personas, por lo que es un fenómeno general que cruza la modernidad. Como lo señala él: «In the twentieth century, the social processes that bring this maelstrom into being, and keep it in a state of perpetual becoming, have come to be called “modernization”.» Marshall Berman: *All That Is Solid Melts Into Air. The experience of modernity*. New York: Penguin Books, 1988, p. 16. Por su parte, en la historiografía hispanoamericana, así como en la crítica literaria, hay una tendencia a identificar tales procesos con una época en particular, con un momento dentro de la modernidad. Como lo señala Nelson Osorio T.: «En efecto, el período que va desde 1880 a 1910 aproximadamente, corresponde a lo que la historiografía continental llama la etapa de la “modernización”, durante la cual América Latina acelera su proceso de incorporación al sistema económico mundial entonces dominante, y en condiciones de dependencia pasa a formar parte del “mundo moderno”». Y un poco más adelante agrega: «Este proceso de “modernización”, que en el fondo no es otra cosa que el ingreso de América Latina a la civilización industrial en condiciones de una nueva dependencia (lo que Halperín Donghi llama el “pacto neocolonial”), constituye el marco continental en el que surge y se desarrolla el movimiento literario que en el ámbito hispanoamericano se conoce como el Modernismo.» Nelson Osorio T. (ed.): *Op. cit.*, pp. XI, XII.

Una canción su cuerda en el horizonte
 y el mar como espada
 Vienen los pescadores a la playa de harina
 Abren el túnel sale a rodar la noche
 Se cimbra en el cielo su perfume²⁵

A nivel formal, como puede verse, no es posible adscribir este texto a algún grupo literario particular, aunque la predominancia de elementos urbanos y técnicos, junto con el tono que el hablante tiene respecto a éstos, lo acercan al futurismo, en una forma muy cercana a la que es posible encontrar en algunos textos de Pablo de Rokha como *U*, publicado el mismo año, aunque sin el vocabulario “tremendista” ni la temática político-social de izquierda característica de este poeta.²⁶ Así mismo, el lenguaje fragmentado y el tipo de imágenes presentes en los poemas, se asemejan a ciertas producciones creacionistas de Vicente Huidobro, como en *Horizon Carré* (1917), *Tour Eiffel* (1918), *Hallali* (1918), *Ecuatorial* (1918) y *Poemas Árticos* (1918), que corresponden a lo que Luis Navarrete Orta denomina el *tercer* (1917) y *cuarto momento* (1918–1921) de su primera etapa de escritura.²⁷ En ellos los versos se disponen variablemente

²⁵ Rosamel del Valle: *OPI*, p. 42.

²⁶ La relación con el futurismo no hay que entenderla desde una adopción total a los postulados por Filippo Tommaso Marinetti, sino más bien a la apertura a la integración dentro de los textos de los objetos que son producto de la técnica y de la vida moderna. En el caso de Rosamel del Valle, lo anterior decantará en una especie de mirada maravillada por lo nuevo, mientras que en Pablo de Rokha, en una problematización de las condiciones materiales de vida producto de la modernidad. Este último autor, en el momento al que nos referimos, está muy influido filosóficamente por Friedrich Nietzsche y, en lo político, por el anarquismo. De todos modos, hay ciertos paralelismos entre los dos poetas en esta adopción personal de una estética similar a la futurista. En el caso de Pablo de Rokha, en *U* es posible hallar en su sección “2” imágenes como las siguientes: «Llegaron los aeroplanos amarillos, la luna negra con flecos morados, / y todas las fábricas / echaron a volar humaredas y canciones ultramarinas / sobre los aperitivos urbanos; / murió la gran sombra nublada de sudores municipales.» Pablo de Rokha: *U*. Santiago de Chile: Nascimento, 1926, p. 15. O también en el texto “40”: «Bandadas de hidroaviones multitudinarios / planean sobre el círculo de horizontes; / el pez de acero fuma la pipa naviera del periscopio; / un gran pájaro de aventura / emigra desde la estación radiotelegráfica de los transatlánticos / con las alas mojadas de Benedictine» (“40”, *ibid.*, p. 28).

²⁷ Para Luis Navarrete Orta, la producción de Vicente Huidobro está dividida en dos etapas, distinguiendo en la primera seis *momentos*, cuyas características se desprenden de la dialéctica entre el desarrollo de una poética y su expresión en los poemas. Como lo afirma en su introducción a la *Obra Selecta* de este poeta chileno publicada por Biblioteca Ayacucho titulada “Huidobro: La lucha entre el juego y el fuego”, «Durante este recorrido, la poesía y la poética corren aparejadas por Huidobro como dos corceles que tiraran en la misma dirección, aunque a ritmo descompasado, del mismo carruaje, en busca de un acoplamiento de sus tensiones para alcanzar la *praxis* literaria.» En: Vicente Huidobro: *Op. cit.*, p. XLI. Las etapas a las que acá aludo tienen que ver con la «aproximación de la poesía a la “poética”» (*tercera etapa*) y el comienzo de la «consolidación de la poesía y difusión de la “poética”» (p. XXXIX) Los textos publicados en este intervalo son los que producen el primer quiebre evidente con la expresión poética más tradicional, en especial por su disposición espacial que René de Costa, entre otros, atribuye a la influencia del cubismo. Vid. Vicente

en la página, aunque en el caso de Rosamel del Valle no llega a adquirir un valor visual tan grande como en ciertos poemas de Huidobro como “Paysage”, en el que se llega al caligrama. Más bien es cercano al lenguaje que es posible apreciar en poemas como “Aéroplane”, del que cito un fragmento:

Le vent
Qui avait nettoyé l'air
A naufragé dans les premières vagues
La poussée
persiste encore
sur les nuages²⁸

En este pequeño ejemplo del libro *Horizon Carré* puede apreciarse el tipo de expresión del que *Mirador* parece ser un continuador, pero dando un paso más allá en la experimentación vanguardista en lo que respecta a la exposición del tema del texto. Si bien Huidobro es más innovador en el aspecto visual, la mayoría de los poemas de estos dos momentos (siguiendo la terminología de Navarrete Orta) mantienen todavía un desarrollo de un tema que coordina los demás elementos del poema. Por su parte, en *Mirador*, Rosamel del Valle trabaja principalmente el fragmento. Los poemas parecen ser expresiones de un ojo que pasa rápidamente por el paisaje, sin detenerse mucho en algún elemento que hegemonice el tema del texto. En cierta manera, este libro es una especie de *flâneur* visual que recorre la ciudad. Es posible entender a los poemas como el resultado de un recorrido urbano. En *Mirador* encontraremos referencias a elementos cotidianos de la vida moderna, como motores, aeroplanos, el cinematógrafo, transatlánticos, etc., así como la presencia de personajes popularizados por el cine, principalmente el *cow-boy*, y referencias explícitas a calles de Santiago de Chile como San Diego (poema “6”) o San Isidro (poema “14”). Estos textos son la puesta al día en poesía de una nueva vida urbana. Si bien la expresión de esta experiencia de la ciudad está alejada de gran parte de la población, debido al profundo quiebre que esta estética significa respecto a la tradición

Huidobro: *Poesía y poética (1911–1948)*. Antología comentada por René de Costa. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1996, pp. 51–52.

28 Vicente Huidobro: *Obra Selecta*, p. 34.

inmediatamente anterior, representada en el modernismo, o a la poesía popular, integra elementos que son parte de la experiencia cercana de quienes viven en la urbe.²⁹ De este modo, *Mirador* representa la entrada de Rosamel del Valle a una mirada estética nueva, asociada profundamente al cambio de las condiciones de vida de los habitantes de la urbe en el contexto latinoamericano, en este reacomodo de la posición de Chile en el esquema de dependencia económico-política en el sistema capitalista mundial. La llegada de los “adelantos” tecnológicos a Santiago de Chile, implicará “abrir los ojos” a este mundo de cosas nuevas y que invitan a la imaginación. Debido a esta transformación en la forma de habitar el mundo es que fue necesario un reacomodo de lo literario a esta nueva realidad. De ahí la adopción por el lenguaje vanguardista. El eclecticismo de Rosamel del Valle es el síntoma de una búsqueda por la expresión personal. Es así que en su apertura a este *arte nuevo*, integra alusiones al mundo mítico que, en este contexto urbano y moderno, parecieran superficiales. Así, por ejemplo, en el poema “2” se menciona: «Ahí los ómnibus y un reloj inclinado en lo alto / en sus aspas mi cariño argonauta».³⁰ Y más adelante, en el poema “9” encontramos: «Frente al polo recién escribes en el cielo / la gasolina aérea el argonauta mojado».³¹ El *argonauta* sólo aparece dos veces sin un desarrollo especial. Tampoco estas menciones parecen complementarse entre sí, como parte de una línea temática dentro del libro. Es por eso que este elemento mítico pareciera no tener mayor relevancia poética, por lo menos, no más que el *ómnibus* que acompaña al *argonauta* del poema “2” y que aparece nuevamente en «Las campanadas andan en ómnibus por el aire» del poema “8”,³² y, sin duda, menos que los *cow-boys* presentes en varios textos de *Mirador*.³³

29 De esta afirmación se desprenden dos temáticas que serán abordadas posteriormente. Por un lado, la ciudad como un espacio poético y, por otro lado, una poética que considera al lector como un parte integral de ella. Ambos elementos son importantes, si se tiene en cuenta el contexto de producción de una poesía vanguardista en un país que en ese momento poseía una población urbana que era baja en relación con la rural, por lo menos en la primera mitad del siglo, y que poseía un alto nivel de analfabetismo. Sobre este último tema, vid. *infra*, capítulo “El poeta como vagabundo: Profesionalización y precarización”.

30 Rosamel del Valle: *OP I*, p. 36.

31 *Ibíd.*, p. 43.

32 *Ibíd.*, p. 42.

33 Las apariciones de este elemento son numerosas: «Satisfacción pública cinematógrafo de lobos y cow-boys» (poema “5”, *OP I*, p. 39), «El cow-boy tiene su jardín jaula de leones» (poema “9”, *OP I*, p. 43), «Caravanas de cow-boys hacia el Arizona celeste» (poema “12”, *OP I*, p. 47), «Era tu espejo niña del espectáculo cerrado / la cinta los cow-boys el viento va a venir» (poema “14”, *OP I*, p. 49), «Vienes y los cow-boys te siguen a lo largo de la noche / el Piel Roja bailarín su lanza en lo alto» (poema “18”, *OP I*, p. 53). Leonardo Sanhueza, editor de la *Obra poética* de Rosamel del Valle relaciona la imagen del *cow-boy* con la afición

Sin embargo, la percepción respecto a la superficialidad del mito en este primer momento cambia cuando se tiene en cuenta un poema hasta ahora desconocido titulado “Argonauta”, publicado el mismo año que *Mirador* en la revista *Claridad* y no recogido hasta ahora por ninguna antología ni por la omnicompreensiva edición de *Obra poética* preparada por Leonardo Sanhueza.³⁴ En este texto se vincula al tema del viaje con la figura mítica del argonauta, pero que a diferencia de la versión clásica, no es un viajero marítimo, sino aéreo. Aunque el hablante lírico alude al mar («LA CRUZ ECUATORIAL EN EL PACÍFICO», «SEÑALO EL VELAMEN», etc.), las imágenes que se suceden están enfocadas desde la altura: «TUERZO LA ASCENSIÓN LEVANTO EL HILO AÉREO». Entre el original marítimo y este argonauta aéreo, la hélice se vuelve un elemento de transición, ya que puede ser entendida como parte del sistema de propulsión de un barco como del de un avión, por lo que une ambas versiones. Es así como el hablante declara:

YO SOY EL ARGONAUTA MIRA MI CORONA DE PECES LA RED
EN LOS CAMPANARIOS TRAIGO EL JARDIN POLAR LA ESTA-
CION DE LINO CANTA MI AVION EN LA MAÑANA GIRA SU
ROSA FRIA EL PERFUME DE NUBE LOS LOBOS CORRIENDO
LA NOCHE

SOBRE EL POLO RECIEN FLORECIA LA HELICE DE TU VOZ³⁵

del autor por el cine. Él cita un relato de Juan Florit: «(Rosamel) era un infaltable asistente a la matiné dominguera del vetusto teatro Patricio Lynch (...) Buscaba goce y alegría en las películas protagonizadas por la Perla White, Eddie Polo, el bien vestido Max Linder con su exagerada elegancia, el dinámico Sánchez, precursor de Chaplin. Los hermanos Marx y el Guatón Tríptas...». Citado por Leonardo Sanhueza, en: Rosamel del Valle: *OP I*, p. 337.

34 Por este motivo incluyo el poema en el Apéndice, al final del trabajo.

35 Rosamel del Valle: “Argonauta.” *Claridad* [En línea], 7.134 (1926): s.p. Versión electrónica en: <<http://www.claridad.uchile.cl/index.php/CLR/article/viewArticle/9778/9828>> [Consulta: 09-05-2014]. Respecto a esta cita es necesario advertir que el formato que aquí tiene es el que se encuentra en la versión digital de la revista *Claridad* y que parece no corresponder a su versión original. En esta edición electrónica los poemas de otros autores han sido digitalizados sin cortes de versos, por lo que las estrofas han quedado convertidas en párrafos. Es de suponer que ésta es la misma suerte que ha corrido “Argonauta” y que su forma original es distinta a la que aquí se aprecia. He pedido al encargado de la revista *Claridad* ver el original de la revista, pero hasta ahora no he podido corroborar mi presunción.

El hablante lírico se identifica como *argonauta* y con ello, el viaje aéreo que emprende con un elemento moderno como el avión, adquiere las características del viaje que Jasón y sus compañeros hicieron en busca del vellocino de oro. Pero en este caso, más que cumplir con una misión precisa, como en el mito greco-latino, el viaje de este moderno argonauta se muestra como una aventura. Lo importante es el viaje mismo, el que desde la altura nos muestra un mundo desde otra perspectiva y que, por lo mismo, obtiene un aura maravillosa. Este entusiasmo por lo descubierto, se debe al viaje ascendente. A medida que el sujeto se eleva, la mirada se ensancha y es capaz de abarcar hasta el horizonte. Como nos lo dice el hablante al comienzo del poema: «EMPEZABA A ANDAR SOBRE. EL HORIZONTE MIRA EL CANTO DEL ARGONAUTA LA SERPENTINA ARDIENDO TUERZO LAS ASCENSION [sic] LEVANTO EL HILO AEREO EL JARDIN LA CRUZ ECUATORIAL EN EL PACIFICO».³⁶ Podemos entender que a medida que se sube, el hablante puede *andar sobre el horizonte*, a medida que ve el *Pacífico*, que en su conjunción con el horizonte se genera *la cruz ecuatorial*. La altitud es relacionada con la amplitud de la mirada. Como nos lo dice Ottmar Ette, en relación con los relatos de viaje: «La vista desde arriba delinea tanto una teoría del paisaje como un paisaje de la teoría, en lo cual a la transparencia de la mirada le corresponde un significado a su vez literario y epistemológico.»³⁷ Aunque el romanista alemán se refiere más que nada a los relatos de viaje y en particular al tópico de la ascensión a una montaña en los textos de este género entre finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, la idea de una *transparencia de la mirada* que se alcanza desde la altura es de todos modos pertinente. No podría hablarse de un desarrollo completo de un *paisaje de la teoría*, pero con la capacidad de concentración que es posible en un poema, Rosamel del Valle esboza en la imagen aérea una concepción de la poesía metaforizada en las hélices, las que sustentan al avión que posibilita el ascenso. Estas hélices se asocian a la voz, ya sea la del hablante lírico («MI VOZ CORTA LA FLOR DE LAS HÉLICES») o la del destinatario («SOBRE EL POLO RECIEN FLORECIA LA HELICE DE TU VOZ»). El poema destaca las posibilidades de la poesía. Por medio del canto el hablante puede desplazarse

36 *Ibíd.*

37 Ottmar Ette: *Literatura en movimiento*, p. 28.

desde lo terrenal hacia las alturas, pasando por *la cruz ecuatorial en el Pacífico* para llegar al *polo* en el que la voz del otro florecía. Debido a la presencia de este *otro* en el poema y que es la razón de un desplazamiento tan amplio, es posible entender al viaje presente aquí también como una manifestación del discurso erótico. La vinculación entre la poesía y el amor, la que se encuentra presente fuertemente en la tradición literaria, es aquí revisitada, aunque en una clave vanguardista mediada por la imagen de las hélices del avión. Este viaje en las alturas es la expresión de una concepción poética en la que el mundo se ve ampliado debido a la experiencia de lo nuevo. Gracias a este avión que representa a la nueva poesía podemos vivir una experiencia que los pueblos con una consciencia mítica, como el griego de la Antigüedad, de donde proviene la historia de los argonautas, no pudieron siquiera imaginar. Es así como el presente tecnificado se mitifica al mostrarse como un mundo con mayores posibilidades de descubrimiento. El viaje de este argonauta del siglo XX es un movimiento hacia el otro, pero también es un descubrimiento del mundo desde una nueva perspectiva, una aventura por medio de la poesía.

La identificación entre el hablante lírico, que asume el rol de poeta, y un argonauta todavía está lejos de lo que Rosamel del Valle hará posteriormente con la figura de Orfeo. Aunque éste es uno de los tripulantes de la nave *Argos*, el que se destaque la dimensión de aventura del viaje de Jasón y sus compañeros, relega los discursos asociados al mito de Orfeo, en especial su vinculación a una visión metafísica de la poesía, la relación entre la muerte y la creación. Esto ocurrirá cuando el escritor chileno piense a la poesía desde la lógica del descenso a lo profundo de la tierra y del hombre y no como un ascenso en pos de nuevos horizontes. Esta inversión en el sentido del descubrimiento llevará a Rosamel del Valle a pensar el mundo no como una superficie que se despliega en la medida que más se la recorre, sino como un espacio que encierra una dimensión de lo real que se oculta a nuestra mirada cotidiana.

Esta nueva concepción poética se desarrollará a partir de *País blanco y negro* (1929). Éste es el libro en el que se produce la identificación entre mito y poesía. Ella se desprende de la reflexión respecto al mundo y al lenguaje, lo que a su vez marca una distancia con el tono optimista del libro anterior. Esta actitud reflexiva queda patente desde el comienzo: «EN PRIMER LUGAR, qué sentido

tienen mis ojos».³⁸ Como se decía, en este texto se encuentra la primera referencia al mito. Pero lejos de la apropiación particular de *un* mito, como se encuentra en el libro-poema *Orfeo*,³⁹ aparece como un elemento conceptual dentro de una red metafórica. En ella, el mito será el corazón, éste un pez y, posteriormente, una flor. Todo ello es el mito:

Me parece que en alguna parte el agua corre con su vidrio líquido. La sigo sin gran esfuerzo porque el corazón se desinfla al borde del agua. El corazón: he ahí un enemigo, pequeño dragón para quien aún no ha aparecido el ángel. Dulce pez que se ahoga con el peso de sus innumerables escamas. *Hacia ese mito quiero arrastraros con mi mejor sentido.*⁴⁰

El mito se convierte así en un símbolo que, al mismo tiempo que alude a distintas formas de una idea (corazón, pez), mantiene un aspecto opaco en su significación. Este hecho será importante, pues, si bien genera una dificultad en la comprensión “total” del significado previsto por el autor, mantiene una puerta abierta a la imaginación del lector para completar por sí mismo, en base a su propia experiencia poética, el significado. Es así como el poema se vuelve un detonante para la imaginación personal. Este aspecto de la poética de Rosamel del Valle será abordado más adelante. En el mismo texto, el mito aparece también con las características de una flor: «Lo he visto florecer como la electricidad». Con ello se señala la fuerza con la que se manifiesta, pero también es un adelanto de lo que posteriormente en su obra adquirirá la imagen del tornasol. El hablante añade:

Tomad las armas. Y para qué si la débil flor apenas se abre y no suena más que la miel. Para qué si dentro el cuerpo es un pájaro enredado. Yo lo he visto caerse de sueño sobre mí mismo. Temblaba su pie en marcha por el otro lado, por el lado blanco y negro del sueño. *Pero yo amo los*

38 Rosamel del Valle: *OPI*, p. 57.

39 Más adelante veremos que se trata de varios mitos coordinados por el mito de Orfeo. Lo que quiero enfatizar acá es la diferencia entre el uso de un elemento del repertorio mítico de la cultura occidental y la forma en cómo el concepto de mito es utilizado en este texto.

40 Rosamel del Valle: *OPI*, pp. 63–64. El destacado es mío.

*mitos. Amo el corazón, vuestro enemigo de Paraíso o de Infierno. Si su vida se agita, peor para él. Si danza en la alegría con su única ala, mejor. Los dos no somos una misma cosa, sino dos cosas paralelas. A ninguno de los dos pertenece el imán que nos atrae a cierta distancia, sino al mito. Yo veo el corazón que te fatiga. Lo veo con su corona de hombre demasiado grande o de ojo demasiado fijo. Lo oigo gritar como esos pobres Generales de las batallas.*⁴¹

La valoración que se tiene del corazón (como se mencionaba antes, una de las identidades del mito) varía desde la situación de enemigo a la del objeto amado. Esta ambigüedad se debe, quizás, a dos situaciones. Una, a la relación que tiene el corazón con el sentimiento y, por lo mismo, con una tradición literaria que, en el momento de escribir aquellas líneas, en los peores casos se había osificado en una retórica sentimental. Poco antes, en el mismo texto había afirmado: «Muer-te al suspiro».⁴² La otra, se explica por la capacidad que tiene el mito de poder atraer tanto al sujeto como al corazón sin que opere su voluntad. La asociación con el imán alude a esta energía que arrebató y que los guió hacia un lado determinado, una fuerza que, aunque externa, se vive internamente, pues el corazón también es el mito.⁴³

Una segunda mención que se hace del mito es posible hallar en “Poesía”, texto que sirve de introducción a la sección dedicada a Rosamel del Valle en la *Antología de poesía chilena nueva* (1935), preparada por Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim.⁴⁴ Luego de una defensa a la libertad en la creación poética, Rosamel del Valle aludirá a que la teoría estética está supeditada a la experiencia poética, que para él es un *contacto* con lo que él denomina *otro espacio*. Éste es posible gracias a la *videncia* del poeta.⁴⁵ Hacia el final, el autor afirma: «Cuando el pensamiento se desprende de sus raíces, el ser ve claro. Interpreta en sí el sentido de un lenguaje simbólico o mítico que desea traducir este contacto.

41 *Ibíd.*, p. 64. El destacado es mío.

42 *Ibíd.*, p. 57.

43 Vid. *infra*, capítulo “Lo maravilloso: fuente de vida”.

44 No hay que confundir este texto con el libro de poemas publicado en 1939 que tiene el mismo nombre. Rosamel del Valle: *Poesía*. Santiago de Chile: Ediciones Intemperie, 1939. En: Rosamel del Valle: *OP I*, pp. 89–172.

45 Por ahora sólo hago mención sucinta de este texto, pues lo abordaremos más detenidamente cuando desarrollemos el misticismo en la obra de Rosamel del Valle.

Hace lo posible por moverse en torno a esta lucidez y ordena el golpe que viene desde el país de adonde.»⁴⁶

En estos dos casos de la escritura temprana de Rosamel del Valle, el mito no aparece con las características que uno pudiera asociar a la definición común de mito, una historia relacionada con héroes o dioses y que buscan explicar algún fenómeno natural o humano.⁴⁷ Más bien, el mito se manifiesta como un fenómeno conceptual. En el primer caso, en *País blanco y negro*, el mito aparece como parte de una dinámica entre la comprensión mítica del mundo y la expresión mítica de la poesía, que en definitiva, son fenómenos asociados a su vez a una visión metafísica de la relación entre el hombre y el mundo. En el segundo caso, en “Poesía”, el mito es entendido como una forma de expresión, es decir, como un *lenguaje simbólico o mítico*, que será el resultado, como veremos un poco más adelante, de una visión mística de la poesía.

En la misma *Antología de poesía chilena nueva* preparada por Anguita y Teitelboim, se encuentra el poema “Más bello el árbol que el paraíso”,⁴⁸ que ilustra lo anterior. Aunque el título alude a una escena del libro del Génesis bíblico, el poema no lo trabaja explícitamente, sino que mantiene al mito judeo-cristiano como un subtexto desde donde comprenderlo. De este modo, imágenes como «Sin celestes alarmas, sin el olor blanco, blanco de las leyes», quedan en absoluta opacidad sin esa referencia mítica. En definitiva, el mensaje subyacente es que se prefiere el conocimiento que se desprende de la desobediencia a Dios, aunque eso implique la pérdida de una situación idílica. Es por eso que el hablante asume la elección de la “caída” y la expulsión del paraíso:

Dispuesto a los llamados, a las nocturnas experiencias,
Al terror de las manos volcadas sobre los objetos,
A la súbita fuga de las abejas de ceniza en los sueños perdidos.⁴⁹

46 Rosamel del Valle: “Poesía”. En: Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim (eds.): *Antología de poesía chilena nueva*. Santiago de Chile: Editorial Zig-Zag, 1935, p. 102. Todas las citas a “Poesía” provienen de esta misma página. En torno al tema de la videncia, vid. *infra*, capítulo “La videncia poética”.

47 G.S. Kirk se refiere a dos proposiciones que son comunes y que son divergentes respecto a la definición de mito: «The first is that all myths are about gods, or derived from rituals; the second that all myths are either quite distinct, or quite indistinguishable, from folktales.» G.S. Kirk: *Myth. Its meaning and functions in ancient and other cultures*. Londres: Cambridge at the University Press, 1970, p. 9.

48 La primera publicación se encuentra en Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim (eds.): *Op. cit.*, p. 105. Después es publicada dentro del libro *Poesía* (1939). En: Rosamel del Valle: *OPI*, p. 98.

49 *Ibíd.*

El mito bíblico de la expulsión del hombre del paraíso, dará pie a una situación ambigua en la que se alaba el conocimiento obtenido del “pecado”, pero también la consciencia de una nostalgia que anima el discurso poético con *los sueños perdidos*, situación que posteriormente transformará este pasado idílico en una utopía a restablecer por medio de la poesía.

De este modo, podemos sintetizar que en la obra temprana de Rosamel del Valle hay una comprensión del “mito” como un fenómeno de múltiple significación, que no se detiene en una visión única.⁵⁰ Por el contrario, la comprensión del mito se mueve en por lo menos tres niveles, los cuales se complementan entre sí a lo largo del desarrollo de la escritura de Rosamel del Valle tanto en sus obras poéticas como sus narrativas: 1) *como una forma de pensamiento*; 2) *como lenguaje*; y 3) *como narración tradicional*.

3. Formas de comprensión del mito

3.1 El mito como una forma de pensamiento.

La poesía como *mythos*

En la concepción poética de Rosamel del Valle poesía es mito, entendiendo este último como una forma de comprensión no racional y cuyo fundamento principal es la imaginación.⁵¹ En esta identificación subyace la distinción tradicional entre dos formas de pensamiento: *logos* y *mythos*. Como menciona Hugo

50 El mito es uno de esos conceptos que detrás de su uso cotidiano esconde una serie de significados diversos, incluso contradictorios. Como lo señalan los editores de *Texte zur modernen Mythentheorie*: «Wer sich mit Mythentheorien beschäftigt, steht vor dem Problem, dass es "noch immer keine anerkannte Definition von 'Mythos' gibt". Auch jede "Minimaldefinition" ist mit Risiken behaftet.» En: Wilfried Barner et al. (eds.): *Texte zur modernen Mythentheorie*. Stuttgart: Reclam, 2003, p. 10. Una advertencia similar nos la hace Hugo Francisco Bauzá. Para él, el mito: «Se trata de una materia muy rica, maleable, difícil de asir y con una diversidad notoria de niveles interpretativos y sujeto siempre a nuevas resemantizaciones; por esa circunstancia, cada cultura asume los mitos de una manera diferente para expresar a través de ellos diversas situaciones histórico-políticas. Para quienes abordan el análisis de la historia a partir del estudio de las "mentalidades", para la moderna ciencia antropológica, para la psicología, para los historiadores de las religiones –entre otras diferentes formas del saber–, el mito es una herramienta imprescindible para la exégesis y comprensión de la historia y del hombre.» En: Hugo Francisco Bauzá: *¿Qué es un mito? Una aproximación a la mitología clásica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 36.

51 En el siguiente apartado ampliaremos este aspecto imaginativo al desarrollar el concepto de *imaginatio* o *imaginación simbólica* del antropólogo francés Gilbert Durand.

Francisco Bauzá: «El *mythos* –al igual que el *logos*– pretende expresar una imagen del mundo, aunque a su manera; para ello desafía la razón lógica con el fin de provocar un quiebre en los razonamientos habituales y, a través de ellos, acceder al conocimiento: frente al camino de la razón, el mito propone un camino alternativo.»⁵² Ese camino alternativo es la imaginación que, aunque desarrolla un contenido que no puede ser demostrado, ofrece un conocimiento sobre algún aspecto de lo humano. En su origen no existía una diferenciación entre *mythos* y *logos*. Como el mismo Bauzá señala: «Es Platón quien utiliza la palabra *mythos* como opuesta a *logos*; en el *Protágoras* explica que *mythos* es mera narración, en tanto que *logos* es una palabra que narra pero con exigencia de prueba de lo que afirma. Este filósofo se nos presenta, en consecuencia, como el primero que establece una distinción entre *mythos* y *logos*, y otorga al primero de estos términos cierta vaguedad o fantasía en sus afirmaciones, aceptable en la medida en que no exige ser demostrada.»⁵³

La división hecha por Platón entre *mythos* y *logos* se basa en el grado de verdad. La consecuencia de ello, es que desde aquí, una corriente amplia de pensadores valorará el mito como algo negativo, ya que, mientras el *logos* es identificado con la razón y la referencialidad hacia el mundo de lo “real”, el *mythos* pasa a ser un sinónimo de lo falso.⁵⁴ Pese a ello, la diferenciación platónica vino a fijar la relación entre aquél y la imaginación, especificando un ámbito de pertinencia.

La tradición literaria que se desprende del romanticismo, y de la cual se nutre buena parte de la poética de Rosamel del Valle,⁵⁵ privilegia en esta dicotomía al *mythos*, relacionándolo a su vez con la poesía. Como comenta Ernst Cassirer: «Für die wirklichen Romantiker konnte kein scharfer Unterschied

52 Hugo Francisco Bauzá: *Op. cit.*, p. 23.

53 *Ibid.*, p. 28.

54 Un intento de rescate del mito como referencia a lo verdadero es el everismo, el que entiende al mito como una alegoría de algo que efectivamente ocurrió, pero que es revestida de un lenguaje ficticio. En definitiva, la lectura everista intenta rescatar al mito sustrayéndolo de sí mismo. El valor que las lecturas everistas otorgan a determinados mitos se basan en que son versiones de lo *real* en un sentido referencial y empírico. Si no pudieran anclar tal héroe o dios con un rey, por ejemplo, ese mito sería una simple ficción. De este modo, se aborda el mito desde una mirada que Aleida y Jan Assmann llaman *De-Mythologisierung*. A este tipo de conceptualización del mito ellos lo abordan como una *zeitlose Wahrheit*. Cfr. Aleida y Jan Assmann: “Mythos”. En: Wilfried Barner et al. (eds.): *Op. cit.* p. 12.

55 Para un análisis de las fuentes poéticas de Rosamel del Valle respecto a la tradición que se desprende del romanticismo, vid. Hernán Castellano Girón: “Fuentes de la poética de Rosamel del Valle: la línea simbolista surrealista”. En: *Atenea*, nº 473, I Semestre de 1996, pp. 53–69.

zwischen Mythos und Realität bestehen; ebensowenig wie es irgendeine Trennung zwischen Poesie und Wahrheit gab. Poesie und Wahrheit, Mythos und Realität durchdringen einander und fallen in eins zusammen. “Die Poesie”, sagte Novalis, “ist das echt absolut Reelle. Dies ist der Kern meiner Philosophie. Je poetischer, je wahrer.”⁵⁶

Rosamel del Valle asumirá también este énfasis de la poesía como *mythos*. Ella será una forma, como se mencionaba antes, de comprender al mundo y al hombre. La poesía será una *Weltanschauung* que se verá a sí misma simultáneamente como la esencia del ser humano y como un medio exploratorio para alcanzar esa esencia. Desde este punto de vista, la poesía será entendida como *lo más importante* para el ser humano. Es una vía de reconexión consigo mismo. Si bien el *habitar poético del hombre sobre esta tierra* puede entenderse de distintas maneras,⁵⁷ en la versión de Rosamel del Valle, esto está ligado a una mirada en la imaginación y en la exploración que hace a través de ella del mundo y de sí mismo. Como veremos, detrás de la poética mítica de este autor, existe una visión ontológica en la que la poesía cumple una función particular: la obtención de un conocimiento que, aunque no racional, es fundamental para la vida del ser humano.

3.1.1 Concepción ontológica: lo visible y lo invisible

Desde la visión mítica del mundo, el poeta chileno postula una concepción ontológica distinta a la que estamos habituados normalmente. Para él, la realidad no se limita a lo que podemos apreciar a simple vista. Lo que se nos ofrece al ojo desnudo es tan sólo una imagen estrecha de lo que realmente existe. Como nos lo dice en su ensayo sobre la obra poética de Humberto Díaz-Casanueva: «Porque la realidad no es ese rayo de sol de aparente perfección y eternidad que nos sonrío a toda hora sino lo que en él camina sin ser visto y que está

56 Ernst Cassirer: *Vom Mythos des Staates*. Zürich: Artemis-Verlags, 1949, pp. 10–11.

57 Una de ellas es la propuesta por Heidegger en “Hölderlin und das Wesen der Dichtung”. En: Martin Heidegger: *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung (Gesamtausgabe Band 4)*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1981, pp. 33–48. Para un comentario específico del fragmento de “In lieblicher Bläue...”, vid. pp. 42–43.

siempre pidiendo a gritos ser liberado de su engañosa apariencia.»⁵⁸ Existe una dimensión de lo real que se nos escapa en la experiencia cotidiana que tenemos de ella. Esta concepción ontológica acerca a del Valle a posiciones surrealistas, pero con matices. El surrealismo más “ortodoxo” –entendiendo por esto las proposiciones de André Breton expresadas en los distintos *Manifestes du Surréalisme*– achacaba la estrechez de nuestra percepción de la realidad al excesivo dominio de la razón, traducidos en términos freudianos a la *consciencia*. De ahí su fomento a métodos de liberación de lo inconsciente para alcanzar lo absoluto y que ellos identifican con lo maravilloso. Si bien la lucha en contra de las limitaciones de la *ratio* o el *logos* son perceptibles, en especial en el proceso de vaciamiento del mundo de su aspecto sobrenatural y aurático, enfatiza que en primer lugar la reducción de la realidad se deberá al *sentido común*. Éste crea una percepción domesticada del mundo. La problemática de Rosamel del Valle está situada más bien en la forma de percibir el mundo que en la liberación de las pulsiones inconscientes de la personalidad reprimidas por la consciencia.⁵⁹ Será el *mythos* el que nos permitirá trascender las limitaciones que impone lo empírico para el conocimiento del mundo. Si bien esto puede parecer en primera instancia otro nombre para lo mismo, la verdad es que abre otras posibilidades de lectura del mundo y de la creación poética.⁶⁰ Pese a la influencia notoria en Rosamel del Valle del surrealismo, él está menos interesado en la teoría psicologista que en la exploración verbal de lo desconocido. De este modo podemos encontrar pasajes en su obra crítica, en la que habla de la consciencia que debe tener el poeta para captar la experiencia poética y traducirla en el poema. En el texto “Poesía” Rosamel del Valle afirma:

58 Rosamel del Valle: *La violencia creadora*, p. 31.

59 En su artículo “De la Mente Alegórica o de la Poesía”, aparecido en tres partes en el periódico *La Hora*, puede encontrarse pasajes como el siguiente: «Es evidente que nuestro admirable sentido común, la sólida tabla de salvación de la especie no vive ni actúa tan ajeno a cierta taumaturgia, aunque nosotros estemos absolutamente seguros de lo contrario.» Y al comentar la poesía de Novalis, Blake y Nerval: «Esta poesía no supo adorar, no sabe adorar en toda su majestad al sentido común.» En: Rosamel del Valle: “De la Mente Alegórica o de la Poesía (I)”. *La Hora*, Santiago de Chile, 12-05-1946, p. 2. Las otras dos partes de este artículo son “De la Mente alegórica o de la Poesía (II)”. *La Hora*, Santiago de Chile, 26-05-1946, p. 3; y “De la Mente alegórica o de la Poesía (III)”. *La Hora*, Santiago de Chile, 09-06-1946, p. 3. Como cada sección del artículo ocupan una sola página, las posteriores referencias a él señalarán tan sólo a qué parte pertenece el fragmento citado.

60 Pese a ello, veremos más adelante que la poesía se instala como una forma alternativa de pensamiento ante un racionalismo extremado, que es la llamada razón instrumental. Este elemento no es un fenómeno desvinculado al *sentido común*, pero debido a las profundas implicancias que tiene, lo analizaremos con mayor detalle en la segunda parte de este trabajo.

Por otra parte, nada más inútil que creer que el poema no obedece a ley alguna y que su contenido no es en sí sino la síntesis de uno o varios sentimientos expresada de una o de otra manera. Al contrario, la poesía obedece a un esfuerzo de inteligencia, a un control vigoroso de la sensibilidad y su expresión extrae al ser del ser en que se agita. La imagen de este otro espacio bien no puede ser REAL del todo. Pero entonces, ¿qué sería la poesía? Nada más irreal que la existencia.⁶¹

Este fragmento nos advierte respecto a cualquier vinculación superficial entre Rosamel del Valle y el surrealismo. Si bien esta relación existe y es imposible negarla, no es apropiado pensar que ésta se desarrolla como una adscripción sin reflexión. Aunque el propio autor considera a André Breton uno de sus cuatro poetas favoritos,⁶² la descripción que se hace acá de la poesía lo acerca más a un Vicente Huidobro de “Manifiesto de manifiestos” que a un André Breton del *Manifest Surrealiste*.⁶³ La concepción de la poesía como algo que obedece a «un

61 Rosamel del Valle: “Poesía”. A lo anterior habría que agregar lo siguiente: «El poeta es un ser atento, en vigilia, alerta, responsable y todo cuanto pase por él hacia la poesía deberá constituir la expresión de ese estremecimiento creador y captador [la] formulación de una idea entre muchas otras la materialización más o menos exacta de ese arcano, de esa metamorfosis que llegará o no llegará a la expresión pero que de ningún modo dejará de ser en sí una o varias ideas.» En: Rosamel del Valle: “De la Mente Alegórica o de la Poesía (II)”.

62 «Cuatro poetas favoritos: Rainer Maria Rilke, Ezra Pound, T.S. Eliot, André Breton.» En: *Revista Orfeo*, nº 11–12, abril, 1963, Santiago de Chile, s/p. Se podría agregar aquí también la relación entre la novela de Rosamel del Valle *Eva y la fuga y Nadja*, de Breton. Este hecho es constatado por Anna Balakian en el prólogo a su propia traducción de la novela del autor chileno: «*Eva*, a modest volumen of 84 pages, was written in 1930, two years after the publication of Breton’s *Nadja*. That work had fascinated Rosamel, according to his widow Thérèse. She has shown me his copy of the volume. A contemporary of the surrealists, Rosamel del Valle had already followed all their writings, which reached Santiago somewhat faster than North America.» Anna Balakian: “Introduction”. En: Rosamel del Valle: *Eve the fugitive*. Berkeley: University of California Press, 1990, p. 4. Pese a ello, Hernán Castellano Girón sostiene una versión diferente basándose en una conversación con el autor realizada en 1965. Sobre la influencia del libro de Breton respecto a la novela de del Valle afirma: «Es curioso y significativo, pues Rosamel del Valle no conoció *Nadja* (1926) antes de escribir su *Eva y la fuga*, aunque él y su grupo disponían de textos anteriores de algunos años, el paralelo estructural e intencional entre ambas obras que pertenecen a las antípodas culturales y geográficas.» Hernán Castellano Girón: “Ciudad Existencialista, Ciudad Surrealista. A propósito de dos novelas santiaguinas.” En: *Cuadernos Americanos*, nº 3, año XLIV, Vol. CCLX, Mayo-Junio. México D.F., 1985, p. 224. Aunque la versión de la “influencia” de *Nadja* en *Eva y la fuga* parece ser la más probable, la sostenida por Castellano Girón es la más cercana a la fuente. De todos modos, las similitudes entre las dos novelas son apreciadas por todos los que se han acercado al texto de Rosamel del Valle. Parece ser que este hecho, independiente de su origen, fue el que desincentivó al autor chileno de publicar su novela.

63 Pese a la profunda y evidente relación de Rosamel del Valle con el surrealismo, es también cierto que no se trató de una apropiación más bien acrítica, como sí lo podemos encontrar en el grupo surrealista chileno *Mandrógora*. Es por ello que Nain Nómez prefirió catalogar a del Valle como “parasurrealista”. Vid. Nain Nómez: *Antología crítica de la poesía chilena II*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2000, p. 16. De la misma opinión es Hernán Castellano Girón, aunque no usa el mismo término, cuando menciona las fuentes “simbólico-surrealistas” del autor, señala: «Contra una retórica surrealista ortodoxa –enumeración,

esfuerzo de inteligencia» y a «un control vigoroso de la sensibilidad», parece ser una defensa de la *poesía nueva* respecto a aquellos críticos que la atacan por no adecuarse a los patrones estéticos más tradicionales. El uso del verso libre y el abandono de la rima, por nombrar sólo dos elementos, parecen reflejar, desde la perspectiva tradicional, una estética poco digna de ser entendida como poesía, por la supuesta facilidad con que se obtiene el poema, al no respetar las reglas que rigen el trabajo poético. Pero la *ley* de la que habla del Valle no es algo formal, sino que es un fenómeno asociado, precisamente, a la inteligencia y a la sensibilidad, las que se salen de la mera página y las reglas de versificación, y que nos instalan dentro de una exigencia metafísica.

Volviendo a la concepción ontológica, la “realidad” que se desprende del sentido común, de lo cotidiano, resulta ser una ilusión. La realidad posee una dimensión más amplia que está escondida en ese *rayo de sol*, que pese a su luz, nos la oculta. De aquí se desarrolla la idea de dos zonas ontológicas que Rosamel del Valle denomina lo *visible* y lo *invisible*. Lo primero puebla lo cotidiano y se nos ofrece fácilmente a los cinco sentidos. Lo segundo, sin embargo, está compuesto por fenómenos que no son perceptibles en nuestra experiencia habitual de la realidad. Pese a nuestra incapacidad de captarlos en cualquier momento, ellos intervienen también en nuestra vida. Con esto, Rosamel del Valle nos presenta una ampliación de lo real. La inmaterialidad de lo *invisible* no lo hace menos real. Aunque establezca una diferenciación de estos fenómenos, los dos pertenecen a lo existente y se relacionan entre sí. Pero para que lo *invisible* aparezca ante nosotros, será necesaria la poesía:

Los problemas concretos cotidianos, experiencia, conocimiento, etc., no son sino parte indivisible de los problemas de la imaginación con toda su corte de alegorías míticas y mágicas y por supuesto tan humanos como cualesquiera otros. ¿Qué impediría entonces acceder a esta clase

dictado automático— tanto René Char como Rosamel del Valle oponen un sistema más coherente desde el punto de vista de la poesía, y que se abre hacia una tradición que acaso programáticamente se negaron los bretonianos como por ejemplo la tradición bíblico-mitológica, o los Evangelios entendidos no como escritura sacra/religiosa para la fe del poeta, sino como el centro generador del simbolismo e imaginaria, especialmente recurrente en el caso de Rosamel del Valle: el valle de Josafat, Daniel en el foso de los leones, Magdalena.» Hernán Castellano Girón: “Fuentes de la poética de Rosamel del Valle: la línea simbolista surrealista”, p. 63.

de tentaciones e incitaciones y sobre todo desde el punto de vista de la poesía el rayo de sol secreto de todos nuestros pensamientos y actos? ¿Y qué mejor instrumento, visión y lenguaje para eso que los de la poesía?⁶⁴

Una concepción meramente empírica de la realidad genera una reducción de ésta y, con ello, una limitación de la acción del hombre en el mundo. Es por ello que para que el hombre alcance lo maravilloso necesita de la imaginación. Lo invisible no puede ser captado por la experiencia cotidiana del ser humano, por los cinco sentidos. Necesita del *mythos* para hacerlo. Éste proporciona la capacidad de *ver* aquello que se oculta ampliando con ello el mundo *habitable* por el hombre. Para ello no basta la experiencia empírica, si es que eso involucra sólo lo sensorial. Tomemos por ejemplo uno de los poetas que recurrentemente aparece mencionado por Rosamel del Valle en sus textos. William Blake en “There is no natural religion” expone la tautología a la que nos lleva el empirismo respecto al conocimiento. En la primera parte de este texto, al presentar los argumentos de este tipo de pensamiento (“The Argument”, I–IV), Blake deja en claro las limitaciones que tiene este método como forma de conocer el mundo. Como lo dice en la proposición VI: «The desires & perceptions of man untaught by any thing but organs of sense, must be limited to objects of sense.»⁶⁵ Blake llega a la conclusión, basándose en el propio empirismo: «If were not for the Poetic or Prophetic Character, the Philosophic & Experimental would soon be at the ratio of all thing & stand still, unable to do other than repeat the same dull round over again.»⁶⁶

El conocimiento intuitivo, no racional, que es el *mythos*, del cual la poesía se hace cargo, permite al hombre conocer algo que de otra manera desde lo racional o empírico no se podría, ampliando con ello los límites de lo real o del mundo humano. Es por ello que lo mítico en Rosamel del Valle no puede entenderse como un rechazo total al presente y a todos los elementos que la época moderna conlleva. Si bien el conflicto entre *mythos* y *logos* dentro de la modernidad puede reducirse en un esquema simplista de oposición entre la poesía y la ciencia, en el caso del autor chileno, esto ocurre de manera compleja. Él reconoce

64 Rosamel del Valle: *La violencia creadora*, p. 32.

65 William Blake: *Poems and Prophecies*. Pössneck: Alfred A. Knopf, 1991, p. 5.

66 *Ibid.*

que existen elementos positivos en los logros de la ciencia y la tecnología, pero enjuicia que se erijan como el único principio para conocer la realidad.⁶⁷ Pese a ello, Rosamel del Valle es un poeta de su tiempo y entiende que existe un mundo nuevo en las cosas derivadas del conocimiento científico, pero no cae en el fetichismo de lo nuevo y lo tecnológico como en el futurismo más acrítico. Como se mencionaba anteriormente, ya en su libro de 1926, *Mirador*, existe una apertura a este mundo de cosas nuevas. Pero en *País blanco y negro* se da un nuevo giro al imprimir una mirada metafísica al mundo. Allí encontraremos, por ejemplo, la mención a las torres, que son las que transmiten las ondas de radio:

Entonces, detrás de cada ventana con luz o sin luz hay una angustia. Las torres demasiado altas oyen y ven el pez que se ahoga en cada corazón cuando la ciudad se enfría en la red del sueño. La vieja espada de las iglesias o los monasterios se balancea ciega en el vacío. Es muy posible que millones de brazos estén clamando su amparo. Las ondas de socorro se cruzan y brillan a veces. Siento el pavor de los monjes o los penados o de los niños que están naciendo. Pero las ondas relampaguean detrás de las altas torres y yo mismo no entiendo bien ese lenguaje, el S.O.S. de todos los seres y todos los tiempos. Yo mismo sólo puedo distinguir que todo duerme. Y bien, qué sueño es éste. Porque este sueño está lleno de lenguas o de ecos inverosímiles que suben desde un lado o desde todos los lados de la noche. Hay, pues, una zona de extraños vapores.⁶⁸

Puede que plantear la existencia de una dimensión invisible de la realidad, provoque cierta reticencia por parte de los lectores de entonces y también, por qué no decirlo, de la actualidad. La postura metafísica de la poesía podría entenderse desde un aspecto cercano a lo religioso, lo que sin duda tiene algo de razón. Pero el problema es más complejo. En el fragmento anterior, el hablante nos menciona la presencia de *ondas* que son transmitidas por las torres. Invisibles, viajan por el mundo para entregar su mensaje. La ciencia ha hecho posible este

67 Se desarrollará más profundamente este punto en la segunda parte de este trabajo cuando se aborde las consecuencias de un excesivo centramiento en la razón en detrimento de otros aspectos presentes de la experiencia humana, en especial, en el desalajo de aquellos relacionados con la dimensión numinosa del mundo.

68 Rosamel del Valle: *OPI*, pp. 70–71.

artilugio (la transmisión y decodificación de los mensajes por ondas de radio). Esto le sirve al hablante para plantear una similitud entre aquella búsqueda metafísica y un elemento que se sabe es real y tiene características similares. Lo invisible existe y se hace presente en el mundo, y las ondas de radio son un ejemplo de eso.

Del mismo modo, en sus crónicas que escribe sobre Nueva York, Rosamel de Valle alaba el rol de los descubrimientos científicos y cómo éstos pueden motivar la imaginación. Respecto al tema de lo científico y lo maravilloso, resalta particularmente “En el Hayden Planetarium”. En esta crónica se menciona la ambivalencia de los objetos científico-técnicos y su impacto en la vida del hombre. Por un lado, debido al estilo de vida de la ciudad de Nueva York, la electricidad y los edificios no dejan ver el cielo. Por otro lado, el planetario es la herramienta que permite ver las estrellas en este nuevo contexto histórico-material. El Hayden Planetarium es una puerta mágica hecha por la ciencia: «Y se abren las puertas mágicas para entrar al cielo. Y me deslizo entre un centenar de personas que, como yo, quieren olvidar la miseria terrestre y vivir un poco de eternidad en el único cielo posible.»⁶⁹ La narración que hace Rosamel del Valle de su experiencia en el planetario no deja duda del entusiasmo respecto a este adelanto científico-técnico:

Hasta hace poco el anfiteatro estaba lleno de luz, pero ahora todo se va apagando lentamente hasta que entramos en un verdadero crepúsculo. Empiezan a emerger las líneas horizontales de la ciudad, sobre las que sobresale, por su puesto [sic], el Empire State. Estamos en plena Nueva York y en plena lividez crepuscular. Y poco a poco llega la noche, una noche silenciosa y profunda, como es la noche del mundo que es también la de la poesía. A los pocos segundos la transformación es completa y henos ahí en cuerpo y alma bajo un firmamento bello y tenebroso a la vez donde la luna –luna buscada por mí con tanta insistencia– empieza a moverse por un costado del cielo. Y luego las estrellas, las constelaciones, la Cruz del Sur, el Toro, la Osa Mayor, etc. Y allá en lo alto, y de un lado a otro, la flecha blanca que proyecta sin cesar, entre las

⁶⁹ Rosamel del Valle: *Crónicas de New York*, p. 67.

explicaciones del caso, la mano mágica del joven astrónomo. Todo el cielo se mueve. Y el pobre ser terrestre que soy yo se siente sumergido, de pronto, en un abismo sin fin y desde donde “sabe” que el cielo se mueve, que la luna se pone, que las estrellas pasan, que los meteoros se desprenden, que los cometas juntan millares de pequeñas estrellas perdidas y que forman un largo ejército con una estrella mayor a la cabeza.⁷⁰

Lo que ve el cronista es una *proyección* de los fenómenos del cielo. Una *representación* desde el ámbito de la ciencia, pero también desde lo imaginario, que llevan al sujeto a una experiencia estética que lo ponen ante un universo que lo sobrepasa y del que se sabe parte. Si lo sublime era entendido antes respecto a una relación entre el hombre y los poderes de la naturaleza, en el siglo XX esto se logra gracias a la mediación de la tecnología. Rosamel del Valle es consciente de eso y, pese a la diferenciación tradicional entre ciencia y humanidades de la que habla C. P. Snow, afirma lo siguiente:

El viaje ha sido breve. Pero todo el mundo se queda en sus asientos. Hay algo que lo retiene. La magia ha entrado en el alma y, por el momento, no hay poder humano que nos haga librarnos de ella, sentirnos otra vez dentro del ser, convertirnos de nuevo en el objeto mecánico del que tanto nos enorgullecemos y con el cual vamos causando más infelicidad que satisfacción por el mundo.⁷¹

Es necesario tener en cuenta que dentro de la escritura de Rosamel del Valle existe una predisposición a la temática astronómica, probablemente por la relación que tiene lo celestial con un plano distinto de la experiencia humana, lo que está en sintonía con su visión metafísica. Esto es lo que sin duda explica el entusiasmo por este tipo de tecnología, como el planetario, que lo pone en contacto con un nivel distinto del universo.

En la discusión entre *mythos* y *logos*, en su actualización entre poesía y ciencia, Rosamel del Valle considera que esta última posee una validez y una

70 *Ibíd.*, pp. 67–68.

71 *Ibíd.*, p. 68.

utilidad para el ser humano. Sin embargo, es limitada si se piensa en su relación con lo maravilloso. La poesía mantiene al hombre en contacto consigo mismo y con el mundo. Es entendible, entonces, que pese a las características positivas que reconoce en la ciencia y en la tecnología, no se deslumbró y siga considerando a la poesía como el elemento más importante en esta disputa.

De este modo, la concepción ontológica de las dos zonas, de lo *visible* y lo *invisible*, será el marco desde el cual se dote de un sentido a la poesía. Su función será explorar la realidad para mostrar lo que estaba oculto. Como nos lo dice en *La violencia creadora*: «La especulación metafísica es, y si no lo es, debería serlo, uno de los atributos del poeta.»⁷² Ésta se desarrolla en una poesía que se entiende a sí misma como una interrogación hacia el mundo y hacia el hombre. Esta labor interrogativa se inscribe a sí misma dentro de un esquema mítico:

Siempre hay un bello horror en lo que se mueve. Y con mayor razón cuando nos asomamos hacia nosotros mismos hacia lo más movable y menos acompasado que somos hasta en el sueño. Mas de ese diálogo con lo movable no surge sino un doble luz: el gozo, el nuestro, y el de las potencias oscuras tratando de responder a su manera a las interrogaciones. A la larga todo es interrogación, aun en poesía. [...] Se ha dicho ya que el signo de interrogación mismo guarda cierta semejanza simbólica con una raíz o con un hombre. Hasta nacemos en forma de signo. ¿Cómo nos sería posible, a no ser que carezcamos de intranquilidad de espíritu, no obedecer a menudo las órdenes del signo que somos nosotros mismos? Lealtad, debería ser una de nuestras primeras enseñanzas, y aventura, una de las segundas. Pero las que recogemos de golpe son las de *temer* y *permanecer*, con lo cual rehuimos parte de toda incitación a la sabiduría y a la responsabilidad.⁷³

La relación que Rosamel del Valle establece entre la función de la poesía como una exploración de la realidad basada en la interrogación, la forma del signo gramatical que expresa ese cuestionamiento y la semejanza *con una raíz o con*

72 Rosamel del Valle: *La violencia creadora*, p. 54.

73 *Ibíd.*, pp. 61–62.

un hombre, es una expresión del *mythos*. Entre la poesía y el hombre hay un vínculo íntimo que se desprende de una forma de asociación entre elementos y que Gilbert Durand denomina isomorfismo (*isomorphisme*), una de las maneras en cómo opera el *imaginaire*.⁷⁴ Esta concepción mítica del mundo se asemeja a los *forêts de symboles* de Baudelaire.⁷⁵ El mundo y el hombre son signos con un significado por ser revelado. Y la poesía es el medio para leerlo. El problema está en que existe una opacidad en los signos que conforman el mundo. Como veremos dentro de poco, hay una dificultad en captar esta dimensión *invisible* de la realidad en la que habita la poesía. Aun así, la interrogación que hace el hombre gracias a la poesía conlleva un conocimiento, que es aquello que se oculta en *lo invisible* de la realidad. Si la poesía es *mythos*, posee también un contenido que se mueve dentro de los parámetros de esta forma de pensamiento no racional:

La verdadera batalla por el espíritu la dan el conocimiento y la poesía, porque en ellos está involucrado vitalmente el temblor de lo visible y lo invisible, otorgándole una jerarquía esencialmente mágica a la imaginación y al mito. Afirmación o negación, entrega o rebeldía, resultan a menudo avatares trágicamente inútiles cuando en eso no resulta un hecho cierto el peregrinaje alrededor de las interrogaciones permanentes. La verdadera prueba de fuego, la afirmación esencial, viene de ese poder de restituir y dar jerarquía a la imaginación y al mito en el temblor cotidiano del hombre, que es, entre otras cosas, la poesía.⁷⁶

La poesía nos libra de la *engañosa apariencia* de la realidad y nos conecta a la vez con nuestra propia esencia (hablaremos de esto dentro de poco). Como lo desarrollaremos a lo largo de este trabajo, es en esa dimensión de la realidad, de lo *invisible*, lo que cotidianamente se nos escapa, aquello que le dará *vida* a

74 El concepto de *imaginaire* de Gilbert Durand será desarrollado en el siguiente apartado en donde abordaremos el mito como una forma de lenguaje.

75 Cfr. Charles Baudelaire: "Correspondances". En: Charles Baudelaire: *Oeuvres Complètes. I*. París: Éditions Gallimard, 1975, p. 11. Este poema aparece citado completamente en el libro *Elina Aroma Terrestre*, en una versión que parece haber sido hecha al español por el propio Rosamel del Valle. En ella, *forêts de symboles* es traducido como *selvas de símbolos*, lo que podría aludir a una intensificación de la abundancia y lo caótico que resulta, en un primer momento, el contacto con ellos. Vid. Rosamel del Valle: *Elina Aroma Terrestre*, p. 55. Se incluye este poema en el "Apéndice" al final del trabajo.

76 Rosamel del Valle: *La violencia creadora*, p. 124.

la poesía. Este aspecto de la realidad y que es develado por la poesía es lo que denomina, *lo maravilloso*.

3.1.2 La imaginación. El *mythos* como forma de conocimiento

Si los sentidos nos dan una visión limitada de la realidad, es necesario hacer uso de otras facultades del intelecto. El *mythos* opera simbólicamente basándose en la imaginación. Desde ella surge lo que Rosamel del Valle entenderá por poesía. Un ejemplo de cómo opera esta concepción en los textos de este autor podemos encontrarlo en el libro *Elina Aroma Terrestre*. En un pasaje de este texto el narrador comenta un suceso que le ocurrió siendo niño en un paseo que daba con su padre por los campos alrededor de *Valle Húmedo*.⁷⁷ Ambos se sentaron a descansar observando el paisaje en ese atardecer. Pronto el narrador toma consciencia de la actitud de su padre:

A veces miraba yo a hurtadillas a mi compañero y lo veía como asomado a una ventana, a un espacio que no era el que teníamos delante y aunque no decía una palabra, sabía yo que estaba en silenciosa charla con alguien, o con algo, y que algo, grato y bello debía decir y oír [sic] ya que los cabellos hacían un leve movimiento de espigas tocadas por el viento y que el rostro no era propiamente un rostro sino una lámpara recién encendida.⁷⁸

⁷⁷ *Valle Húmedo* es una localidad ficticia y de carácter mayormente rural que aparecerá en otros textos, principalmente narrativos, de Rosamel del Valle. En *Elina Aroma Terrestre* se le describe como «un lugar ubicado entre la capital y el mar». Rosamel del Valle: *Elina Aroma Terrestre*, p. 116. Valle Húmedo aparecerá también en el cuento “Los extraños visitantes o La llave de nunca jamás” del libro *Las llaves invisibles*, en la novela *Brígida o el Olvido* y en la narración (todavía no se sabe bien si es un cuento o el fragmento de una novela perdida) “Cuando el diablo estuvo en Valle Húmedo”. Es probable que este lugar sea una ficcionalización de Curacaví, donde nació Rosamel del Valle, pues también es una localidad semi-rural y ubicada entre la capital (Santiago) y el mar (Valparaíso). Puede ampliarse esta relación biográfica al considerar que el nombre para esta localidad remite al propio seudónimo del autor (“Valle”). Debido a que la obra narrativa de Rosamel del Valle estuvo mayormente inédita por mucho tiempo, elementos como éste, que enlazan intratextualmente a las diferentes obras y que señalan el afán de crear un mundo ficticio particular, han sido poco estudiados. De los textos que tratan o mencionan a Valle Húmedo, sólo el libro *Las llaves invisibles* fue publicado en vida del autor (1946), por lo que se desconoció por mucho tiempo las características de su obra narrativa.

⁷⁸ Rosamel del Valle: *Elina Aroma Terrestre*, p. 117.

En la contemplación del paisaje, el narrador-niño, se levantó para ir *colina arriba* y ver lo que había detrás de ella. El padre lo detiene y le explica:

No hay necesidad alguna de verlo todo, dijo, encendiendo un cigarrillo. El mundo es más vasto y profundo de lo que puedes imaginar. Pero no necesitas verlo todavía. Estás en la edad en que puedes adivinarlo todo sin gran esfuerzo no importa que cuanto adivines sea la realidad o la verdad. ¿Qué crees que hacía yo hace algunos instantes y mientras tú me mirabas a hurtadillas? Pues, oía lo que había al otro lado de la colina. Allí hay una aldea como *Valle Húmedo*, como todas las aldeas. Y un paisaje y una tranquilidad campestre como esta que disfrutamos acá. Nada de todo eso es igual a lo nuestro, a pesar de todo. Pero si vas allá, no podrás notar las diferencias. Oye, pues, desde el día lo que vive en la noche. Y desde la noche, lo que vive en el día. Más tarde comprenderás.⁷⁹

No hay necesidad alguna de verlo todo, lo que en el contexto significa que no hay necesidad alguna *de estar ahí*, presente. El conocimiento que se hace de las otras aldeas es gracias a la imaginación. Esto está reforzado por la escenificación en la que se desarrolla el diálogo entre padre e hijo. Si la presencia de la colina le habla de un *más allá* geográfico, entre el lugar en donde se encuentran y las otras aldeas detrás de ella, el padre le advierte también al narrador sobre ese *más allá* temporal, justo en el momento en que el día y la noche llegan a su frontera, lo que permite el paso entre uno y otro ámbito. En sus palabras sobre la relación que debe tener con el día y la noche («Oye, pues, desde el día lo que vive en la noche. Y desde la noche, lo que vive en el día.») lo incita a mantenerse atento a lo que hay en ese otro lado de la luz. Y si bien pareciera muy pequeño para entender la profundidad de este poder que la imaginación le otorga en su relación con el mundo, finalmente el narrador afirma «Así, pues, más tarde, y a través de Elina, comprendí.»⁸⁰ Ella es una representación de la poesía, por lo que hay que entender que es por medio de ésta que el hombre puede reintegrarse en

79 *Ibíd.*, pp. 118–119.

80 *Ibíd.*, p. 119.

el mundo, así como conocer aquello cuyas limitaciones temporales o espaciales no lo permiten físicamente.

La capacidad de la imaginación para poder traspasar las barreras del tiempo y del espacio y trasladar al sujeto a una *tranhistoria* o una *transrealidad*, como lo enfatiza Hugo Francisco Bauzá,⁸¹ la podemos apreciar, por ejemplo, en las crónicas que Rosamel del Valle escribió para distintos medios periodísticos chilenos. En “París, lluvia, Boulevard Saint-Germain”, el cronista une en su texto el París de ayer con el de hoy y, lo que es más interesante, la ciudad que él conoce gracias a la literatura con la ciudad real que recorre:

En ese mismo instante noté que el río empezaba a envejecer, digamos de pronto, y a transformarse en el Sena de mis lecturas de infancia. Las torres de Notre-Dame estaban ardiendo, eso es, ardiendo, y una multitud enloquecida se agrupaba en la plaza, que no guardaba ya ninguna semejanza con la que yo había visto no hacía más de algunas horas, y donde no había seña alguna que indicara los preparativos para la representación de esa noche del misterio religioso de D’Arnoul Gréban, *Le vray Mistère* [sic] *de la Passion*. ¿Esa multitud la formaban, quizás, los 1.200 participantes en la obra, reunidos en el *parvis* de Notre-Dame? Imposible. La visión decía otra cosa. Decía, por ejemplo, que Quasimodo se había refugiado en la terraza de las Gárgolas y los grifos, y desde ahí amenazaba a la multitud aterrorizada.⁸²

Las visiones que se le presentan a medida que camina por la orilla del Sena provienen de sus lecturas previas: «[...] por donde iban y venían sombras que no podrían haber salido sino de los libros de Xavier de Montepin, Maurice Leblanc

81 Respecto a lo *transtemporal*, el filólogo argentino afirma: «Quien pertenece a una cultura mítica transforma sus actos cotidianos en ceremonias rituales mediante las cuales se esfuerza por traspasar el aquí y el ahora y adherirse consecuentemente a una dimensión transtemporal. La cultura mítica, por lo demás, atiende a un ámbito numinoso (*numen* “espíritu”) –según advierte R. Otto y, tras sus pasos, K. Hübner– con lo que el mito se abre a lo sagrado (el *logos*, en cambio, apunta a lo secular o profano.)» Hugo Francisco Bauzá: *Op. cit.*, pp. 29–30. Respecto al concepto de *transrealidad* menciona lo siguiente: «Vico revaloriza el mito, a la vez que lo sitúa en un marco que podríamos denominar *transrealidad*, ya que se alinea entre los autores que ponen énfasis en el papel privilegiado que cabe a las imágenes a la hora de la conformación del pensamiento, atento a que la imagen precede al concepto, según ha demostrado G. Bachelard.» *Ibid.*, p. 83.

82 Rosamel del Valle: *Crónicas de New York*, p. 259.

o Gaston Leroux». ⁸³ En este paseo por París se encuentra con un *hombrecito* que le pide unos fósforos y que rechaza quedarse con la caja, pese a la insistencia del cronista. Aquél le entrega un papel en el que se leía «Arsenio Lupin», personaje de Leblanc, aunque le hace pensar también en *El Judío Errante* de Eugenio Sue. Las referencias literarias se suceden a medida que avanza el relato de este recorrido por el borde del Sena. No faltan Anatole France, Nerval ni el Conde de Lautréamont, entre otros escritores, cuyos libros se encuentran fijos en la memoria del cronista y que ahora se expresan a su paso. Lo “ficticio” y el pasado se identifican en las lecturas de Rosamel del Valle y gracias a la imaginación, ese ámbito se introduce en el mundo del presente y lo real. La experiencia de la ciudad es enriquecida gracias a lo imaginario. El pensamiento mítico proyectado hacia el mundo fáctico realiza una conjunción de tiempos y realidades que convierten esta crónica en un texto *friccional*. Como lo señala Ottmar Ette: «*Friktionale Texte* sind hybride Texte, die zwischen den Polen von Fiktion und Diktion ständig hin und her springen. *Friktion* ist eine vom Text selbst inszenierte (und den Text selbst inszenierende) Hybridität.» ⁸⁴ Mediante la proyección de la mirada mítica en el mundo experiencial del sujeto, es posible realizar un habitar poético del mundo, que trasciende el tiempo y el espacio mediante la *friccionalización*.

La unificación de tiempos en un mismo espacio puede apreciarse también en la crónica “Edgar Allan Poe en Fordham”, que relata la visita de Rosamel del Valle al *cottage* que perteneció a este autor norteamericano en aquella localidad del Bronx hoy integrada a Nueva York:

En la puerta hay un letrero: “Welcome”. La abro, y lo primero que me estremece es el viejo dormitorio de Virginia Poe. Allí está el lecho, en el centro de la sala. Y parece que una luz mágica lo sostiene en el aire. Y me parece ver ahí a la dulce Virginia Clemm, que es ya la pálida Leanora, la extraña Anabel Lee, dueña ahora del mundo crepuscular del poeta y que todavía parece decir en su alarga medianoche: “¡Edgar! ¡Edgar!”, mientras él recorre la habitación, sin fuerza ya para resistir la angustia

⁸³ *Ibíd.*, p. 260.

⁸⁴ Ottmar Ette: *Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1998, p. 312.

de esos instantes que le devuelven toda la negrura y la desesperación que su propio pensamiento puso siempre en la atmósfera de visiones de sus libros.⁸⁵

En el paso a la casa de Poe, ha quedado atrás la ciudad del *subway* que lo ha traído «junto al negro y frío Harlem»⁸⁶ y ha ingresado en un espacio en el que los tiempos se confunden. El pasado, vivido por Edgar y Virginia Poe, se presentiza en la experiencia del cronista. Pero ese pasado, desconocido en la *realidad* de sus protagonistas es imaginado y expresado por Rosamel del Valle mediado por sus lecturas. Virginia adquiere las características que le atribuyen las interpretaciones biografistas de los textos de Poe. De ahí las menciones a estas heroínas como Leonora (originalmente “Lenore”, Leonora en otras versiones en español), Anabel Lee y, más adelante en el texto, Ulalume. Lo interesante de esta mirada radica en la conjunción de tiempos, pero también en la introducción de lo imaginario en lo real, la que se da en una doble dirección. Se trata de un círculo que se cierra entre el autor y el lector, aunque sea en tiempos distintos. Por un lado, Poe que ha estetizado a su esposa y la ha vuelto poesía por medio de sus poemas y cuentos. Por otro lado, un lector suyo que vuelve como cronista y lee la vida cotidiana que la pareja debió llevar en su pequeña casa de Fordham, pero lo hace a través de los textos de Poe. El cronista ve a Virginia según la imagen que proyectan Leonora, Anabel Lee y Ulalume. En estas dos direcciones, la vida se intrinca con el arte. Podríamos agregar un tercer plano, que es el de los lectores de la crónica, quienes somos espectadores de este círculo que se cierra y que aún lo imaginario con lo real, el pasado con el presente, desde los ojos del cronista pero también desde nuestra experiencia estética respecto a los textos de Poe.

Siguiendo con la ampliación de lo real⁸⁷ que se desprende del uso de esta postura mítica ante el mundo, en la crónica, las visiones de Virginia y Edgar Poe se desarrollan por las habitaciones de la casa, pero una vez ya finalizada la visita el cronista afirma:

85 Rosamel del Valle: *Crónicas de New York*, pp. 51–52.

86 *Ibid.*, p. 51.

87 Precisamente una de las características que Federico Schopf atribuye al vanguardismo es «una *amplificación vertiginosa de la realidad* representada y referida en la literatura.» Para un desarrollo de este concepto en las vanguardias europeas y latinoamericanas, vid. Federico Schopf: *Del vanguardismo a la antipoesía*. Roma: Bulzoni editore, 1986, pp. 18–21.

Y sigo viendo a Edgar Poe en todo. En los ojos opacos de la anciana que descansa sobre un banco y que suele mirarme como a alguno de los personajes de “aquel hombre de quien tanto se habla en Fordham” y a quien ella debió haber visto pasar alguna vez con su negra corbata flotante. En el grito del niño que se desliza como sobre una barca sobre el césped. En la joven que lee un libro técnico –evocación de las teorías de *Eureka*–, pero cuyo corazón se abre, y tal vez sin que ella, tan moderna, tan actual, sepa darse cuenta, hacia un mundo algo así como el de Ulalume o de Anabel Lee.⁸⁸

Entender la poesía como algo no sólo expresivo, sino comprensivo, es decir, como un *mythos* que desarrolla una mirada, nos permite salirnos de la idea de una unión de arte y vida como un ejercicio dicotómico o, en el caso más degradado, como una postura decadentista y pequeño burguesa al estilo de los diletantes o de los *dandies*. *Habitar poéticamente el mundo*, desde la perspectiva del *mythos*, es tener una mirada imaginaria e imaginativa sobre el mundo y el hombre que no escapa de la realidad, sino que la amplía, enriqueciéndola. Las visiones del cronista en ningún momento son pérdidas de la consciencia, sino una *realidad aumentada* por el ejercicio de la imaginación. La poesía no es un elemento aparte del mundo, sino una mirada que busca integrarse a él.

Si la imaginación que conlleva el *mythos* nos permite sobrepasar la barrera del tiempo, también puede hacerlo con el espacio. Un ejemplo de ello lo encontramos en la crónica titulada “Entonces no teníamos flores”. En ella el *mythos* opera de una manera compleja juntando tiempos, como en los ejemplos anteriores, pero en este caso, profundamente los espacios. Esta crónica fue publicada el 13 de diciembre de 1948 estando Rosamel del Valle ya de vuelta en Chile. Desde 1946, él había residido en Nueva York como parte del equipo chileno que trabajaba en la ONU y continuaba desde ahí su labor de cronista de varios medios periodísticos chilenos, pero ahora, relatando cómo era su vida en esta metrópolis norteamericana. En 1948 nuestro escritor debe volver a Chile, regreso que él creía definitivo, aunque se sabe que viajará nuevamente a EE.UU. para desempeñar el mismo cargo en la ONU. Trabaja ahí hasta 1962 para

88 Rosamel del Valle: *Crónicas de New York*, p. 54.

retornar definitivamente a Chile en febrero del año siguiente. Pero en ese diciembre de 1948 él no sabía que podría regresar a Nueva York y, lo sabemos por sus mismas crónicas, no sólo le pesa la distancia con la ciudad de las maravillas, sino la distancia con su amiga, y posteriormente su esposa, Thérèse Dulac. Es en ese momento de incertidumbre que desde Santiago de Chile evoca el diciembre que se vive en uno y otro hemisferio, uniendo a este plano espacial, el plano temporal del *entonces* y el *ahora*. La crónica comienza con la evocación de la nieve neoyorkina que le traía una inmensa alegría:

Y cómo no recordar el regocijo de abrir la ventana de estirar las manos, de tocar esa harina que se desprende tan sutilmente y que le entra a uno hasta el alma adormecida todavía a causa de la última aventura, del último sueño o del último whisky.

[...]

¡Primeros días de diciembre! En primer lugar la boca muda el frío. Luego las pequeñas lloviznas, los *shows* anunciadores de la tempestad. En seguida los días oscuros que decapitan al Empire State, el monstruo que se da de la mano con el cielo. Y por fin, la primera nevada. La gran orquídea abierta sobre la ciudad o sobre el mundo. El despertar brusco, el acto de entrega a la purificación, el lavado total del cuerpo y del alma, como en el rito judío en los instantes que suceden a la muerte. ¿Cómo no sentir eso al través de la distancia? ¿Cómo no recoger esa llamada lejana que desde hace algunos días golpea a mi puerta?⁸⁹

De la descripción de la ciudad bajo esta transformación que trae la nieve, aparece la vida de las personas que la habitan y los amigos que compartían con él esas calles y los bares: «Veo los pequeños bares de las calles 47 ó 49, o los de la Sexta Avenida, donde le retorcíamos el cuello al frío Armando Zegrí, Mario Carreño, Marcos Chamudes, Thérèse Dulac y el que allí era cronista nostálgico, el que soñaba con las flores de la Pascua chilena.»⁹⁰

89 *Ibid.*, pp. 212–213.

90 *Ibid.*, p. 213.

A diferencia de Nueva York, en Chile, y particularmente en Santiago,⁹¹ no hay nieve en diciembre. En esas fechas es verano. El *cronista nostálgico* que vivía en Nueva York pensando en Chile, ahora se encuentra en Santiago pensando en la ciudad norteamericana y ha invertido su nostalgia. En vez de flores, evoca la nieve. «Entonces no teníamos flores... Teníamos nieve, algunas alegrías y una sed de náufragos. Cada uno evocaba su país. Cada uno ponía sobre la mesa la menos marchita de sus ideas, el menos oscuro de sus recuerdos, al afecto menos turbio. Eso y una lámpara. Una lámpara invisible que hablaba y parpadeaba por nosotros.»⁹² La contemplación del diciembre con flores de Santiago le recuerda al cronista el tiempo en que se acordaba de lo mismo pero en un espacio frío y con nieve. Ésta ahora sólo vive en el recuerdo y es ahí donde vive también la experiencia de Nueva York. La memoria se expresa como un agente imaginativo que aúna los espacios y los vuelve simultáneos. El presente del texto es el presente de la memoria. En un tiempo estamos ahí, en 1948 y también en los diciembres anteriores, y en el Santiago de la memoria y del presente del cronista. La memoria se revela como un poderoso agente que le permite al sujeto ampliar su experiencia de la realidad.

91 Es necesario hacer esta distinción, pues el cronista, como muchos de los santiaguinos, tienden (tendemos) a describir a Chile a través de la experiencia de la capital. Así, aunque en esta ciudad raramente nieva, menos en el verano (diciembre es verano), no significa que eso no ocurra en otros lugares del mismo país.

92 Rosamel del Valle: *Crónicas de New York*, p. 213.

3.1.3 Lo maravilloso como fuente de vida

Para él [el espíritu] hay un
misterio en cada párpado, en
cada boca, en cada bolsillo.

*País blanco y negro*⁹³

Lo *maravilloso* es un concepto central en la poética mítica de Rosamel del Valle, pero, al mismo tiempo, difícil de caracterizar. Como *tornasol* y *mito*, con los que está relacionado, es uno de esos términos que él, como autor, da por descontado su significado, dejándolo “abierto” para la lectura. Pero, más allá de esta dificultad, lo *maravilloso* será lo develado por la poesía, lo que ella descubre en su *especulación metafísica*, en el ejercicio exploratorio de lo invisible de la realidad. Lo maravilloso será aquello que escapa a lo cotidiano, del número, de lo predecible y que se ocultaba de nosotros. Es lo que aparece y sorprende por su extrañeza. Cuando se logra captar lo invisible, la poesía se vuelve un hecho mágico. Así, al encontrarse, la poesía y lo maravilloso se identifican. Ella es lo maravilloso.

La importancia de este fenómeno no radica sólo en su disfrute estético. Lo mágico se desplegará en los textos por medio de imágenes o de asociaciones entre ideas imprevistas, de sucesos inesperados, de una fuerza que se asoma desde otro mundo y actúa sobre el nuestro cambiando las reglas con las que el hombre se mueve en él. Los textos son el espacio en el que lo maravilloso se expresa, pero también se retiene. Lo maravilloso es el conocimiento de lo invisible. Y dentro de esto está también la esencia de la realidad y del ser humano. Mediante la poesía el hombre puede conocer cómo el mundo y él mismo “realmente” son:

Hay un instante en que el universo entero es un gozo expresado en la danza en que seres y cosas se complacen en levantarse un poco del plano terrestre, en respirar el aire familiar a la tierra, en sentir el vértigo que da el vuelo aunque ese vuelo no alcance al estremecimiento espacial de

⁹³ Rosamel del Valle: *OPI*, p. 69.

los pájaros. ¿No sucede lo mismo con nuestros pensamientos? ¿No sentimos a veces que el cuerpo nos desobedece, que los pies tiran hacia arriba y no como desprendiéndose de la tierra sino con una levedad y ligereza que no conocíamos? Y eso es todavía una abierta intervención de la poesía en nuestros pensamientos. Lo maravilloso que nos habita se hace presente de esa manera repentina demostrándonos así que no permanece separado de nosotros, que vive dentro de nosotros mismos. Porque no somos el receptor mágico del universo, somos también el universo con voluntad y fuerza reunidas.⁹⁴

En este esquema, el hombre no es un ser aparte de la creación, sino que también comparte con ella un origen común. Él también es un misterio de la región de lo invisible que se intenta descubrir mediante la poesía. Cuando Rosamel del Valle alude a una *especulación metafísica*, no se refiere sólo a un “más allá”, a algo externo incluso al mundo, sino que también a lo que funda al hombre y está en él mismo. Es así como lo metafísico no busca un alejamiento de la realidad, un escapismo simbólico, sino reencontrar al hombre consigo mismo. Esto será el fundamento de la identificación entre lo celeste y lo telúrico en muchos de sus textos, algo que se desarrollará al abordar el símbolo de la *escala*, cuando tratemos al mito desde la perspectiva de la *narración tradicional*.

Lo que es necesario enfatizar en este punto, es que lo maravilloso habita en esta doble dimensión, en el mundo y dentro de nosotros mismos. Sin embargo, pese a que lo maravilloso *nos habita*, es algo que desconocemos y puede entenderse como una *f fuente de vida*. Usando la distinción que hace Ottmar Ette, lo maravilloso es lo que transforma el *zoé* en *bíos*.⁹⁵ Es la esencia de la vida. De acá se desprende el conflicto que veremos entre una vida confinada a lo cotidiano y amurallada por lo meramente empírico y una vida tocada por lo maravilloso

94 Rosamel del Valle: *La violencia creadora*, p. 160.

95 «Wenn es denn Lebenswissenschaften in einem dem Begriff adäquateren Sinne geben soll, müssen sie das breite Spektrum des griechischen *bíos* (und nicht nur *zoé*) und damit auch die unterschiedlichen Logiken, die sich in der Beschäftigung mit verschiedenartigsten Bereichen des Lebens ausgebildet haben, integrieren. Das “nackte”, das “bloÙe” Leben, das den Menschen mit allen anderen Lebewesen verbindet, und das politisch, sozial und kulturell geprägte Leben –und damit “Natur” und “Kultur” in ihrem Lebensbezug– sind gemäß unterschiedlichster Logiken relational aufeinander zu beziehen.» En: Ottmar Ette: *Über Lebenswissen. Die Aufgabe der Philologie*. Berlín: Kulturverlag Kadmos, 2004, p. 19.

que es la vida que realmente es digna de ser llamada como tal.⁹⁶ Como se afirma en *País blanco y negro*: «Sin el ojo de lo inverosímil ni siquiera es posible una poesía ni, por otro lado, la razón de una existencia.»⁹⁷

Pese a su importancia, lo maravilloso aparece como algo inefable. Se intuye su existencia en aquella zona de la realidad que Rosamel del Valle denomina *lo invisible*, pero la misma naturaleza desconocida de lo que ahí se encuentra impide tener una certeza de lo que efectivamente es. En su ensayo *La violencia creadora* el poeta chileno se refiere del siguiente modo a lo maravilloso: «Pero ¿estamos siempre en condición de saber lo que es lo maravilloso? ¿No nos engañaremos con frecuencia ubicándolo caprichosamente entre la esfera de los fenómenos repetidos y comunes? En poesía, como en todo, es pues necesario el ejercicio de la experiencia, el profundo ejercicio de saber ver y sentir la mirada de las cosas que nos rodean a toda hora.»⁹⁸ Del carácter inefable de lo maravilloso se desprenderá una simbología asociada en la que, como se mencionó antes, el concepto de *tornasol* tiene un rol central. Lo maravilloso es equivalente al misterio y a la belleza. Y dada su naturaleza, sólo podremos saber *cómo* es una vez que la experimentemos, es decir, cuando la hayamos encontrado. De ahí el énfasis que del Valle pone en muchos de sus textos de lo azaroso o de una fuerza que se hace presente y que lleva al sujeto hacia una determinada situación. En particular respecto a esto se encuentra el símbolo del *imán*, el que aparece ya en *País blanco y negro*⁹⁹ y será recurrente a lo largo de su producción. En este mismo texto podemos encontrar el siguiente pasaje respecto al rol del imán: «Sé de la fuerza con que obra el imán de estas presencias que me siguen o me desean siguiéndolas, repeliéndolas o amándolas a la vez. En esto hay algo de soplo de espiga de los fantasmas, hay algo de ese frío con que las cosas inanimadas esperan que algún ojo las descubra o que alguna mano las toque para tomar forma de repente y moverse.»¹⁰⁰ Más tarde, en *El sol es un pájaro cautivo en el reloj*: «En esta vida, ya ves, que es imaginación total aunque nuestros sentidos

96 Precisamente, la recuperación de lo maravilloso será lo que motive la búsqueda de Eurídice en el poema *Orfeo*. En este texto, se desplegará esta visión de la muerte "real", una vida sin lo maravilloso y otra muerte en la que habita Eurídice y que es la que otorga la *vida*. Vid. René Olivares Jara: *Op. cit.* En el presente Trabajo de Doctorado retomo esta idea, pero la aplico a la imagen de la ciudad moderna.

97 Rosamel del Valle: *OPI*, p. 69.

98 Rosamel del Valle: *La violencia creadora*, p. 158.

99 Rosamel del Valle: *OPI*, p. 64.

100 *Ibíd.*, p. 80.

se identifiquen con seres y cosas, aunque nuestros pasos se unan a otros pasos y seamos viajeros entre viajeros. ¿Somos? ¿Vamos? Nos llevan, tal vez. Nos llevan imantados, quizás.»¹⁰¹ El imán representa esa fuerza invisible que se descubre, pero que se hace presente de manera palpable en nuestra realidad, muchas veces sustrayéndonos de nuestra voluntad.

Tanto el carácter misterioso e inefable de lo maravilloso, como la energía que despliega y nos arrebatada, acercan a la concepción de este fenómeno a lo que Rudolf Otto denominaba lo *numinoso*. Este teólogo alemán, en su obra *Das Heilige* (1917), propone esta categoría para describir los aspectos irracionales de lo divino,¹⁰² en reemplazo de lo *sagrado* (*das Heilige*). Esto se debe a que este último término ha perdido la significación de vocablos equivalentes en otros idiomas como *qādoš* (hebreo), *ἅγιος* (griego) y *sanctus* (latín). Ha pasado a tener una *esquemización ética* (*ethische Schematisierung*), que se ha quedado sólo con el aspecto moral positivo de la divinidad. Con esto, se dejan fuera otros fenómenos religiosos asociados también a lo divino, pero que escapan a las categorías morales o racionales.¹⁰³ Al contrario, lo numinoso permite entender lo sagrado, pero desde un ámbito más amplio que el establecido por las categorías racionales que se han aplicado para describir fenómenos religiosos. Desde mi perspectiva, existe una apropiación de este aspecto religioso “irracional” por parte de la poesía. Sin querer asumir un contenido doctrinal, la poesía adquiere un carácter numinoso. Ella será entendida como algo sagrado, que trasciende la realidad inmediata y que, al mismo tiempo, habita también en nosotros, aunque es necesario saber captarla.

Una de las formas de representación de lo numinoso, es lo que Otto llama el *Mysterium tremendum*. Cada una de las partes del concepto se refiere a un haz de descripciones que aluden a la naturaleza divina e irracional. Ambas

¹⁰¹ Rosamel del Valle: *OP II*, p. 168.

¹⁰² *Racional e Irracional* son categorías descriptivas respecto a cómo se han pensado los conceptos asociados a Dios. Entre los racionales pueden encontrarse «Geist, Vernunft, Wille, zwecksetzender Wille, guter Wille, Allmacht, Wesenseinheit, Bewußtheit, und daß sie [Gottheit] somit zugleich gedacht wird in Analogie zum Persönlich-Vernünftigen, wie es der Mensch in beschränkter und gehemmter Form in sich selber gewahr wird.» Y explica que: «Wollen wir einen Gegenstand, der einer solchen Denkbarkeit fähig ist, 'rational' nennen, so ist das in diesen Prädikaten beschriebene Wesen der Gottheit als ein Rationales zu bezeichnen, und eine Religion, die sie anerkennt und behauptet, ist insofern eine rationale Religion». Sin embargo, no todas las descripciones de lo divino pasan por este tipo de categorías. Por ejemplo, lo místico y el milagro (*Wunder*) son fenómenos religiosos que escapan a lo racional y de ahí su distinción. Cfr. Rudolf Otto: *Das Heilige*. Breslau: Trewendt und Granier, 1917, pp. 1–4.

¹⁰³ Cfr. Rudolf Otto: *Op. cit.*, Cap. 2, pp. 5–7.

(*mysterium* y *tremendum*), precisamente por esa irracionalidad, señalan sentimientos (*Gefühle*) que ocurren en el sujeto al momento de experimentar un contacto con lo numinoso. De esos sentimientos o emociones, surgen distintas formas de relación entre el sujeto y el objeto numinoso (*das numinose Objekt*), los que Otto denomina momentos (*Momente*). Además, ambos elementos constitutivos de lo numinoso nos remiten a distintos aspectos de la poética de Rosamel del Valle. En el caso del *mysterium*, lo maravilloso; mientras que lo *tremendum* nos introducirá más concretamente en el misticismo, lo que abordaremos más adelante desde una perspectiva estética.

3.1.3.1 El *mysterium* y lo maravilloso

El mito pretende abrirnos la puerta a lo desconocido, a esa realidad que está más allá de nuestra percepción ordinaria y que solemos describir sólo con un término – *mysterium*– realidad a la que no se tiene acceso mediante el pensamiento racional.

Hugo Francisco Bauzá¹⁰⁴

Si bien *mysterium* puede ser traducido como *secreto* (*Geheimnis*), este término no es el mejor para abarcar el concepto. Para Otto, *mysterium* puede ser descrito como *stupor*: «*Stupor ist deutlich verschieden von tremor und bedeutet das starr Staunen, das 'vollig auf den Mund geschlagen sein', das absolute Befremden. Mysterium, rein natürlich genommen, heißt ja auch zunächst nur Geheimnis im Sinne des Fremdartigen, Unverstandenen und Unerklärten.*»¹⁰⁵ El *stupor* es una reacción en el sujeto del encuentro con lo totalmente otro (*das Ganz andere*). Al ser el objeto numinoso algo totalmente ajeno a la experiencia previa del

104 Hugo Francisco Bauzá: *Op. cit.*, pp. 30–31.

105 Rudolf Otto: *Op. cit.*, p. 27.

sujeto, se vuelve incomprensible para éste: «Das religiös Mysteriöse ist, um es vielleicht am treffendsten auszudrücken, das 'Ganz andere', das aus der Sphäre des Gewohnten, Verstandenen und Vertrauten und darum 'Heimlichen' schlechterdings Herausfallende und zu ihm in Gegensatz sich Setzende, das darum das Gemüt mit starrem Staunen Erfüllende.»¹⁰⁶ Precisamente lo maravilloso es ese *mysterium* que se expresa como lo *totalmente otro*, aunque esto sea también una parte de nosotros.

La concepción numinosa de lo maravilloso, que es la concepción numinosa de la poesía, puede observarse particularmente en un relato sin nombre incluido en el libro de 1963 *El sol es un pájaro cautivo en el reloj*, que comienza con la siguiente frase: «Las manos de esa joven eran unas manos errantes.»¹⁰⁷ En él, se nos enfatizará el carácter misterioso de las manos que salen del cuerpo de una muchacha. Y, sin embargo, ese desconocimiento que perturba lo cotidiano, ilumina a su vez el mundo del personaje al presentársele éste desde una nueva perspectiva, pese a la imposibilidad de una comprensión total del fenómeno. En un principio, la mención a las *manos errantes* quiere indicar la belleza singular de las manos de la muchacha. Pero pronto adquieren total literalidad: «Lo terrible empezó cuando la joven despertó un día muy temprano y sin ellas.»¹⁰⁸ Pese a esta desaparición nocturna, las manos vuelven regularmente por la mañana. Pero el fenómeno nos coloca en la incertidumbre, debido a que no se conocen los motivos por los cuales ocurre. Esa perplejidad es lo que Otto quiere significar con la identificación del *mysterium* con el *stupor*. Hay un algo que se desarrolla y de lo cual el sujeto no es capaz de captar totalmente, aunque lo padece. La otredad del fenómeno será representada por las manos que, perteneciéndoles a la joven, se vuelven una entidad con una vida aparte. Pese a ello, este mismo carácter pondrá a la muchacha en contacto con otra forma de ver el mundo. De ahí que, pese al miedo inicial, a lo que se califica en el relato como *terrible* y *horrible*, la desaparición de las manos significará una apertura a un mundo mágico, que es el mundo de la poesía.

La desaparición de las manos es algo que se repite regularmente por mucho tiempo (pese a que el narrador duda de la pertinencia de éste: «Pasó el

106 Ibíd.

107 Rosamel del Valle: *OP II*, p. 158.

108 Ibíd.

tiempo tal vez, no se sabe, porque el tiempo no es elemento alguno en asuntos como éstos»¹⁰⁹) y la mujer no es capaz de encontrar una explicación. Simplemente sucede. El desconocimiento causa naturalmente el *stupor* del que habla Otto, pero también una necesidad de explicar esta situación extraña. Un intento de racionalización que busca aplacar el *stupor* inherente de este *mysterium* es buscar una respuesta en una disciplina representante de las certezas lógicas: la medicina. Sin convencerse de la realidad del fenómeno, la muchacha cree que puede tratarse de «Un juego alucinado, alguna curiosa enfermedad.»¹¹⁰ El médico al cual visita le dice que la causa de todo esto son «Ideas, fatigas, infantilismos».¹¹¹ Este intento de racionalización de un fenómeno maravilloso es ironizado por el narrador al tratar al médico como «el viejo Júpiter»,¹¹² señalando la arrogancia con la que busca instalar su opinión como la única interpretación posible. Pero esta versión medicalizada reduce lo mágico de los hechos a algo sin importancia. Pese a este dictamen racional, las manos siguen desapareciendo y sin explicación.

Un aspecto de lo numinoso, expresado acá en el *mysterium*, es que se trata de un hecho que se experimenta. Las explicaciones son entendibles, pero esto que es *totalmente otro* se escapa de cualquier descripción definitiva. Ya tenemos la perspectiva del médico. Del mismo modo, podemos desarrollar una lectura realista (en el sentido everista) y asumir que la desaparición de las manos se debe a la imaginación de la mujer, visión alucinada de la realidad que el narrador asumiría dándole una sensación de realidad. Sin embargo, el mismo texto presenta marcas “objetivas” de la fuga nocturna de sus miembros. En un primer momento, las manos llegan con olores de otros lados: «Una mañana sintió un extraño olor en ellas, que acababan de regresar. Un olor a alimentos, en una palabra, a cocina. Se encogió de hombros. En otra ocasión el olor cambió: era un aroma de hierbas humedecidas por el rocío. Más tarde fue un olor a frutas y luego no olieron sino a sus propias cremas nocturnas. Olor a manos, simplemente.»¹¹³ Después, el olor da paso a lo visual y sus manos llegan «sucias,

109 *Ibíd.*, p. 159.

110 *Ibíd.*

111 *Ibíd.*

112 *Ibíd.*

113 *Ibíd.*, p. 159.

manchadas con tierra y como si hubiesen estado escarbando en el jardín.»¹¹⁴ Finalmente, el tiempo pasará más rápido para las manos errantes, envejeciendo antes que el resto del cuerpo de la mujer: «Envejeció ella, pero más envejecieron sus manos. Llegaron a ser dos ramas huesudas, pálidas, sin sangre.»¹¹⁵ Este proceso se acentúa tanto que, en un momento, «Las manos se le volvieron transparentes y podía ver al través de ellas.»¹¹⁶ Ella asume, entonces que todo aquello es un castigo por algún pecado cometido, pero tampoco hay seguridad de que así sea. Como el mismo personaje llega a pensar: «Quizás, nunca sabemos nada. Se expía algo, eso es todo. Los cielos lo saben.»¹¹⁷ Esta afirmación es una expresión de lo numinoso del fenómeno como *mysterium*. Ella termina por aceptar la situación y entenderla como algo mágico, habituándose a la desaparición de sus manos e incluso buscándola. Lo maravilloso se expresa como algo que se vive, pero que no es comprensible del todo. Es «Un mundo distinto y las leyes por las cuáles éste se regía eran leyes mágicas, posibles de obedecer pero difíciles de interpretar en el sentido que las leyes requieren ser interpretadas».¹¹⁸ Se asume que existe una razón para la desaparición de las manos, pero ésta queda en la oscuridad. No es posible sostener nada. Pese a ello, el fenómeno ocurre, adquiriendo un carácter mágico.

En el cambio de actitud de la mujer frente a lo que antes era experimentado como terrible, la realidad se amplía y adquiere una mayor riqueza:

Y no sólo la compensación recibida por el trueque era el hecho de ver todo distinto, sino que debía apreciar también —qué estremecimiento— la tranquilidad y la soledad no menos maravillosas que la hacían pasar como una luz en exilio entre sus pensamientos y sus actos. Parecía comprender que ese estado de gracia no es alcanzado sino a costa de un desdoblamiento tenaz y que no era otra cosa que la hacía sentirse más en sí

114 Ibid. Este pasaje está directamente relacionado con otro texto que aparece previamente en el mismo libro, pero que nosotros abordaremos más adelante en este trabajo, en el que el *jardín* es identificado con la *memoria*. De este modo, que las manos estén constantemente ahí («Se encerró en casa y no veía la luz más que en el jardín, allí donde más continuamente pasaban sus manos la noche.», Rosamel del Valle: *OP I*, p. 159), puede ser entendido como un contacto con aquella región que, como veremos, es un elemento importante en la relación entre el hombre y lo maravilloso, así como con la imaginación y la creación poética.

115 Ibid., p. 159.

116 Ibid.

117 Ibid.

118 Ibid., p. 161.

misma y a la vez más en contacto con la claridad exterior hasta entonces desconocida: la realidad del mundo más lejano que una estrella.¹¹⁹

La mutilación de sus manos, la constatación de que ellas tienen una vida independiente, al revés de lo que se esperaría, se convierte en una transformación de la mujer y de la forma en cómo el mundo se le presenta. Aunque las manos la abandonan de vez en cuando, ellas son el nexo con esa otra dimensión de la realidad. Los olores, las manchas, la sequedad, son las marcas de lo que no se conoce directamente, pero a lo que se puede tener contacto indirecto mediante las manos. Es gracias a ellas que nosotros podemos llenar ese vacío de información con la imaginación. ¿Qué clase de cocina es la que han visitado? ¿Qué clase de comida? ¿Dónde ha sido esto? ¿Qué tan lejos han llegado las manos? Lo numinoso, desde esta perspectiva, es una incitación a la imaginación. Lo que para el personaje es algo ya indirecto, para nosotros los lectores, esos aromas y manchas nos presentan un desafío aun mayor para activar nuestra propia imaginación y así “llenar” el misterio. Es por medio de este tipo de situaciones que podemos enlazar lo numinoso con la creación poética, en este caso, en una re-creación por parte del lector de la experiencia expuesta en el poema.¹²⁰ En otro aspecto de lo mismo, hay en la descripción de los olores un acercamiento cada vez mayor hacia los olores propios de la mujer. Es decir, que en su salida, las manos llegan nuevamente a ella. Y si finalmente se entretienen casi todas las noches en el jardín, es porque éste tiene un valor simbólico importante en la obra de Rosamel del Valle, pues representa la memoria, hecho que abordaremos dentro de poco. De este modo, podemos entender a estas manos errantes como una representación de la poesía. Al igual que las manos, es una entidad numinosa que, pese a la falta de una explicación racional para lo que sucede, inundan de un aura maravillosa todo lo que se relaciona con ella. Incluso, pese a que las manos adquieren cada vez más independencia de la mujer, esta ajenidad señala, paradójicamente, una relación intrínseca con el propio sujeto. La errancia de las manos, este salirse de sí misma, la lleva a encontrarse pero a un nivel más profundo. En este punto, la memoria tiene un rol fundamental:

119 *Ibíd.*, p. 160.

120 Al respecto, vid. *infra*, capítulo “Mito como lenguaje”, en especial su apartado “La traducción de la experiencia poética”.

Había que olvidarlo todo puesto que ella misma no era sino el olvido. Pero el olvido nada tenía que ver con la zona petrificada, el lugar cubierto de nubes, el universo silencioso y más lejano que todos los sueños porque ni representaba en ella la nada fabulosa que surge de la memoria ni la ausencia con que lo designan los sentidos. El olvido suyo era el lado secreto pero por eso menos vivo de su mente y, como los símbolos de nacimiento y muerte, irradiaba sobre ella la lámpara misteriosa que balancea luz y sombra, el exacto mensaje unitario de lo visible y lo invisible. Así, recordar le era lo mismo que presentir porque el mundo había sido recreado para ella y de modo que nada fuese diferente.¹²¹

Lo maravilloso es algo totalmente ajeno a nuestra experiencia. Por lo mismo, cuando aparece, no nos es posible tener una comprensión cabal de él. Y de ahí su carácter numinoso con el que se le intenta describir en el texto. La muchacha no sabe la razón de por qué sus manos se escapan por la noche, ni las causas que las llevan a ir a ciertos lugares, ni si se trata de un castigo o una especie de redención. Sin embargo, sabe que ocurre y que ese fenómeno, aunque *horrible* es capaz de mostrarle una nueva dimensión del mundo y de sí misma. Es por ello que, cuando las manos dejan de desaparecer, de todos modos ella se siente transformada y el mundo sigue estando maravillado. Esta permanencia de lo que antes era totalmente extraño es reflejada en el texto mediante la transformación de la simbología astronómica que en él se encuentra. Al comienzo del relato, las manos eran descritas como *meteoros*, enfatizando su belleza, pero adelantando su carácter errante. Pero en el final del texto, cuando la mujer muere, ellas están «frías como una estrella».¹²²

Como el sujeto lírico de “Mano tornasol”, lo totalmente extraño, lo que está detrás de la puerta, puede llamarnos o, como en el caso del relato que recién abordamos, puede mutilarnos sin motivo aparente. Esa misma arbitrariedad con la que el *mysterium* se manifiesta puede llevarnos a desdenar su aparición por medio de la racionalización. Sin embargo, ella no nos llevará a entender mejor lo numinoso. Esta dimensión no racional aleja al misterio de la conceptualización

121 *Ibíd.*, p. 161.

122 *Ibíd.*, p. 163.

racionalista que lo ve como un problema a resolver. Si así fuera, llegaríamos a la conclusión del positivismo lógico de que si el problema es de índole metafísica, no es realmente un problema. El misterio de la poesía está sólo en el lenguaje y no tiene una base en la realidad. Por medio de lo numinoso sabemos que hay una diferencia entre lo desconocido y nosotros, pero al mismo tiempo, podemos acceder a él parcial e indirectamente por medio de la poesía. Lo maravilloso se experimentará vitalmente como un hecho numinoso y se expresará como tal en los textos de Rosamel del Valle. De todos modos, existe en él la idea de que lo maravilloso habita también en nosotros por medio de la memoria y la muerte. Sin embargo, pese a ese vínculo íntimo, en los textos se caracterizará como algo desconocido. De esta manera, aunque lo maravilloso es algo nuestro (ni más ni menos que nuestra esencia, según el autor chileno) se vive en el momento en que se devela como algo totalmente ajeno, ya que se le desconoce. Es así como la experiencia poética puede ser entendida como ese conocimiento místico de lo numinoso. Con ello, el ámbito religioso, desde este sentido *irracional* (en la conceptualización de Otto), se acerca a una concepción poética, pero entendida desde una perspectiva vital. Lo poético se experimenta como un hecho numinoso. Y es por medio de la videncia poética que podemos acceder a ese contacto.

La centralidad de lo maravilloso dentro del esquema poético de Rosamel del Valle puede explicarse parcialmente por la lectura que hace del surrealismo. Pero es necesario tener en cuenta que el poeta chileno realiza una conceptualización personal de aquellos presupuestos estéticos. Los surrealistas identificaron lo maravilloso con la belleza («[...] le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau.»¹²³) y lo describieron a partir de los pasajes de Lautréamont sobre la relación inusual de elementos pertenecientes a esferas distintas, expresado paradigmáticamente en los pasajes “*beau comme...*” de *Les Chants de Maldoror*. El más célebre de ellos: «[Beau] comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie.»¹²⁴ Sin embargo, este tipo de definición, pese

123 André Breton: *Manifest du surréalisme*. En: André Breton: *Oeuvres complètes I*. París: Éditions Gallimard, 1988, p. 319.

124 Citado por André Breton en “Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe”, conferencia hecha en el Ateneo de Barcelona en 1922 y publicada posteriormente en *Les Pas perdu* (1924). En: André Breton: *Oeuvre complètes I*. París: Éditions Gallimard, 1988, p. 301. El pasaje original de *Les Chants de Maldoror* en: Lautréamont/Germain Nouveau: *Oeuvres complètes*. París: Éditions Gallimard, 1970, pp. 224–225.

a la fuerza de sus imágenes, puede transformar lo maravilloso en un juego retórico, en una mera fórmula, lo que sin duda aleja a este tipo de poesía de lo que supuestamente busca.¹²⁵ Además, dentro del surrealismo planteado por Breton, existe una diferenciación entre lo *maravilloso* y el *misterio*,¹²⁶ distinción inexistente para Rosamel del Valle, para quien ambos fenómenos están íntimamente ligados. Téngase en cuenta un poema como “El misterio cumple años”, dedicado a Humberto Díaz-Casanueva, en el que puede apreciarse la centralidad que tiene este concepto dentro de la poética de ambos autores: «Algo nos toca oh amigo de fuego creciente y espada / En la garganta y noche de afán y fatiga y respiración. [...] Y ahora con qué fuerza, oh misterio, oh amigo, / Te hago sitio en mi calor y en mi angustia».¹²⁷ Por otro lado, lo maravilloso y el misterio se expresan de distintas maneras en el vocabulario simbólico del autor, por medio de *puertas, llaves, lámparas*, más el *sueño* y la *muerte*, estos últimos que veremos dentro de poco. Piénsese por ejemplo en un poema como “Lámpara detrás del muro”, en cuyo título podemos ver la presencia de esta concepción que aúna al misterio y lo maravilloso. En donde lo que ilumina se encuentra velado por un obstáculo difícil de sobrellevar. No es el *velo de Maya*, que a veces se mueve y nos deja ver su rostro, sino un *muro*, enfatizando la idea del límite y llevándolo a un grado mayor que el que encontrábamos en “Mano Tornasol”. Pese a

Para una relación entre *Les Chants de Maldoror* y la imagen poética en Breton y el surrealismo, vid. Ora Avni: “Breton et l'idéologie. Machine à coudre – parapluie”. En: *Littérature*, nº 51, 1983. Poésie, pp. 15–27. Para una relación entre el pasaje de *Les Chants de Maldoror* y el cambio que Breton hace del concepto de imagen de Pierre Reverdy y su utilización en las artes visuales, en especial en Man Ray, vid. Renée Riese Hubert: *Surrealism and the Book*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1988, pp. 189–194.

125 Es la crítica que le hace, por ejemplo, Alejo Carpentier al surrealismo en su ensayo “De lo real maravilloso americano”: «Lo maravilloso, obtenido con trucos de prestidigitación, reuniéndose objetos que para nada suelen encontrarse: la vieja y embustera historia del encuentro fortuito del paraguas y de la máquina de coser sobre una mesa de disección [...]. Pero a fuerza de querer suscitar lo maravilloso a todo trance, los taumaturgos se hacen burócratas. Invocando por medio de fórmulas consabidas que hacen de ciertas pinturas un monótono baratillo de relojes amolochados, de maniqués de costurera, de vagos monumentos fálicos, lo maravilloso se queda en paraguas o langosta o máquina de coser o lo que sea, sobre una mesa de disección en el interior de un cuarto triste, en un desierto de rocas.» En: Alejo Carpentier: *Ensayos. Obras Completas. Volumen 13*. México D. F.: Siglo Veintiuno Editores, S. A. de C. V., 1990, pp. 112–113.

126 Para Breton «La lucidité est la grand ennemie de la révélation.» (p. 656) El *mystère* es fruto del ejercicio intelectual, de aquella *lucidité*. En cambio, lo *merveilleux* es producto de la *révélation*. De ahí la necesidad de distinguir entre uno y otro concepto: «Le *mystère* recherché pour lui-même, introduit volontairement –à toute force– dans l'art comme dans la vie, non seulement ne saurait être que d'un prix dérisoire, mais encore apparaît comme l'aveu d'une faiblesse, d'une défaillance. Le symbolisme ne se survit que dans la mesure où, brisant avec la médiocrité de tels calculs, il lui est arrivé de se faire une loi de l'abandon pur et simple au *merveilleux*, en cet abandon résidant la seule source de communication éternelle entre les hommes.» En: André Breton: “Le merveilleux contre le mystère”. *Oeuvres complètes III*. París: Éditions Gallimard, 1999, p. 658.

127 Rosamel del Valle: *OPI*, p. 124.

la falta de contacto que podamos tener con esa *lámpara*, el sujeto presupone su existencia detrás de esa frontera impuesta por la realidad. En este poema, la luz proyectada por esta lámpara, luz que el sujeto no ve pero presente, es una «Imagen que la memoria deja caer».¹²⁸ Esto vincula el conocimiento que se muestra como misterio con la memoria, hecho que constataremos pronto. La idea de la luminosidad invisible se refuerza al hacer un giro entre la luz y la sombra: «O vuelo de sombras despiertas / Guiado por lámparas de negro andar.»¹²⁹ Y aunque la idea de la iluminación pareciera un hecho externo, el hablante lo retrata como un fenómeno interior: «Nada te es familiar si no viene / Desde la cascada de ritos de la sangre desaparecida.»¹³⁰ Pero este hecho que está, al mismo tiempo, dentro del sujeto, pero separado de él por un muro, adquiere una doble polaridad. Por un lado, se vuelve:

Historias de muertos en los laberintos del pecho.
Fantasma con oído destrozado,
Fantasma con pies de aureola,
Fantasma sentado en largas raíces.¹³¹

Esta imagen *fantasmal*, que aún lo inmaterial y lo negativo, se refuerza con imágenes igualmente etéreas, como «Esperas bosques ausentes y minerales de sueño».¹³² Y si bien estas características parecieran poco propicias para una barrera como el *muro* al que se alude en el título, señalan, de todos modos, la presencia de un límite. Por otro lado, el sujeto, ese mismo fantasma que es la lámpara y que es el sujeto, se muestra más positivo al asociárselo con los fenómenos luminosos. Así, la lámpara, que es un desdoblamiento del sujeto, es:

128 *Ibíd.*, p. 100.

129 *Ibíd.*, p. 101.

130 *Ibíd.*

131 *Ibíd.*

132 *Ibíd.*

Habitante del alba prendida en tus cabellos,
Habitante de las mañanas que lamen viviendas y sueño,
Habitante de las tardes, danza de gotas de hilo a hilo, gota a gota,
Y de la noche con puertas de vidrio abiertas al miedo.¹³³

Lo maravilloso, que acá se expresa como el misterio, es lo otro que somos, que vive separado de nosotros, pero que habita en nosotros mismos como las manos errantes del relato que vimos. Es necesario saber cómo traspasar el muro que nos separa de nuestra esencia. Al ser un fenómeno que se encuentra en una dimensión desconocida casi del todo, lo maravilloso se vuelve misterioso. Del mismo modo, esto se expresa en conceptos como el de *secreto* y principalmente el de *enigma*. Este último tiene una presencia constante a lo largo de su producción, incluso hasta el final. Su libro póstumo *Adiós Enigma Tornasol*, aparte de su título, posee dos poemas con el mismo término, “Enigma número 8” y “Enigma número 12”.¹³⁴

Pese a que, como se mencionaba antes, André Breton es uno de los poetas favoritos de Rosamel del Valle, éste no cae en la retoricidad de las fórmulas poéticas del surrealismo más “ortodoxo” de la vertiente bretoniana. Aparte del énfasis en la necesidad de que el poeta conserve alerta su consciencia, el autor chileno supeditará la estética a un proyecto poético que, además de un carácter mítico, tendrá una propensión mística. Lo maravilloso, desde esta perspectiva, se entenderá como un fenómeno vivo. No sólo entrega vida, sino que es la vida. En los textos lo veremos como una entidad con una energía amplia y profunda, así como poseedora de una *inteligencia*. Sin llegar a ser una entidad personal, su permanente presencia en las sombras le da una omnipresencia presentida. La vitalidad de lo maravilloso podemos describirla como la *Lebenskraft* (*fuerza vital o fuerza de la vida*) a la que alude Ottmar Ette al comentar las opiniones

133 *Ibíd.*

134 En torno al nombre de estos poemas, es posible trazar dos lecturas que pueden ser complementarias entre sí. Una es entender a ambos textos como parte de un conjunto que desconocemos y que estaría integrado por otros *enigmas*. Algo de esto ya se da en *El sol es un pájaro cautivo en el reloj* con la presencia de ciertos textos titulados “Desastre N° 25”, “Estropicio N° 9”, “Lámpara N° 13”. Sabemos por el testimonio de Leonardo Sanhueza, editor de *Obra poética*, que este libro sufrió un fuerte trabajo de reducción, perdiéndose el material sobrante. Vid. *OP II*, p. 359. La segunda lectura es comprender al *enigma* como una transfiguración del *arcano* del tarot. Desde este punto de vista, la lectura de ambos poemas puede iluminarse al considerar a “Enigma número 8” como un desarrollo del *Arcano 8* que corresponde a la *Justicia* y “Enigma número 12”, como el *Arcano 12*, que es el *Ahorcado*.

de Alexander von Humboldt sobre el fenómeno de la vida, ya no en un orden meramente biológico (el *zoé* al que aludíamos antes), sino en un sentido que relaciona al sujeto con su mundo en distintos niveles (*bíos*).¹³⁵ Esta *Lebenskraft* se expresa en el hecho de que *opera sobre el mundo*. Es algo que, pese a su carácter metafísico, no se queda en esa otra dimensión de la realidad, sino que interviene secretamente en el hombre y en las cosas del mundo. Es necesario encontrarla, pero es una fuerza que guía en su iluminación secreta. Como fuerza, una de sus manifestaciones es el *movimiento*, el que evidencia su acción sobre el mundo. Desde esta perspectiva pueden entenderse pasajes como el siguiente de *País blanco y negro*: «Es bueno que se diga ahora que no se trata de un elogio de las naturalezas muertas. Amo el movimiento. Pero más que todo es del principio del movimiento de que se trata.»¹³⁶ No es la acción en sí de la que está preocupado el sujeto, sino más bien de lo que origina la acción. Este origen no se ve, pero se conoce por sus consecuencias. Más adelante, el narrador/hablante lírico¹³⁷ agrega al respecto: «Es posible que haya belleza en una máquina a toda velocidad. No importa. Yo iría muy lejos sólo para ver cómo empieza a moverse en su gran impulso un poco espantable y desconocido.»¹³⁸ Como puede apreciarse, el sujeto se hace cargo de una idea muy presente en el futurismo, movimiento que ha influido en cierto grado a la literatura vanguardista latinoamericana de ese momento,¹³⁹ pero Rosamel del Valle le da una valoración distinta, pues él está preocupado de lo esencial de los fenómenos del mundo. El movimiento es valioso en la medida en que entendamos su origen. Es ése el valor de lo poético en su labor indagatoria, evidenciar esa *fuerza* de la que mana la energía que actúa en el mundo. En el mismo texto afirma: «He ahí el débil fantasma, el pequeño espanto para la piel de mi corazón: lo que va a moverse, lo que va a estallar

135 Ottmar Ette: *ÜberLebenswissen. Die Aufgabe der Philologie*, p. 11.

136 Rosamel del Valle: *OPI*, p. 80.

137 Existe una dificultad de distinguir en algunos textos de este autor si estamos frente a un poema o una narración. El caso de *País blanco y negro* es paradigmático al respecto, pues ha sido incluido en las listas de obras publicadas del autor siempre como "poesía". Sin embargo, también puede ser leído como relato, que es lo que hace Hernán Castellano Girón al considerarlo «como una novela, la primera de Rosamel del Valle.» Hernán Castellano Girón: "La prosa de Rosamel del Valle", p. 113. De todos modos, soy de la idea que asumir una perspectiva exclusivamente lírica o exclusivamente narrativa, mutila el texto en su propuesta de mezclar lo lírico y lo narrativo. Es, por tanto, un objeto multidimensional que requiere una lectura de ese tipo.

138 Rosamel del Valle: *OPI*, p. 81.

139 Para una lectura crítica de la recepción del futurismo italiano en el contexto de las vanguardias latinoamericanas, vid. Nelson Osorio T.: *El futurismo y la vanguardia literaria en América Latina*. Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1982.

o a reflejarse de súbito. Después en adelante, es como si ya tal o cual cosa no existiera, pues entra de lleno en el rito de los hechos bajo una ley precisa, bajo un vaivén que ya no me causa ningún miedo.»¹⁴⁰ Recordemos que *mysterium* se presenta como *stupor*, por lo que la percepción del miedo y, después veremos, el temor, son aspectos que se desprenden de lo numinoso.

Esta idea respecto al movimiento es asociada en *País blanco y negro* al hombre, pero en un aspecto muy específico: «Del mismo modo que ver dormir a una persona. Hay algo grande y hermoso en eso. [...] Yo he visto esto mil veces y otras tantas he podido estar en contacto con esa poesía fuera de la vida y del poema.»¹⁴¹ El tópico surrealista del sueño, aparece acá desde la perspectiva del observador consciente. El estado de letargo que conlleva el cuerpo que sueña, es visto como ese momento previo al movimiento, como su origen. Es eso lo que el poeta quiere captar. Pero como aquello se escapa, como las manos errantes, o se intuye, como la lámpara detrás del muro, el poeta debe ser capaz de retener el *mysterium*, por medio de la *videncia poética*. Sólo así la poesía se nos revelará con la fuerza de lo numinoso.

3.1.3.2 Lo maravilloso como un descenso al abismo

Pese a la constante alabanza de lo maravilloso como fuente de vida, la relación de la poesía con la exploración metafísica interna del sujeto nos advierte de que no hay que entender este término como un concepto compuesto exclusivamente por elementos positivos. La alabanza de lo maravilloso, su celebración en los textos, se debe a una alegría por el encuentro con lo que se desea profundamente, por la develación del misterio que somos. Pero, como el mismo autor nos lo muestra, lo maravilloso puede ser, y a menudo lo es, terrible. Como lo comenta en *La violencia creadora*: «Por supuesto, cualquier referencia al abismo espanta a los espíritus tranquilos. Pero ¿el arte no es en general una manera de bordear el abismo y el poeta no es aquel que acostumbra dejarse encantar por ecos misteriosos de paso por la parte menos conocida del ser? ¿Y la poesía no es todavía

140 *Ibíd.*, p. 80.

141 *Ibíd.*, p. 81.

esa comunicación también de paso por el ojo de una aguja hasta nuestro mundo visible?»¹⁴² Y un poco más adelante agrega: «Para el poeta la preocupación del abismo no es precisamente una fuga del mundo visible sino un ocasional *leit motiv*, propio de quien ansía comprender vida y poesía justamente en lo que tienen de total armónico, e inarmónico, de visible y de invisible, de gozo y de angustia.»¹⁴³ El peligro que afronta el poeta al bordear el *abismo* con la poesía se debe a la raíz misma de lo que se busca. Así, en “De la Mente Alegórica o de la Poesía” Rosamel del Valle afirma vehementemente:

Porque es evidente que no vamos a la poesía en busca de trivialidades, de florecillas, de cancioncillas, ni de palabras en mermelada. A la poesía vamos con el estupor del cantero que examina la piedra antes de golpearla. A la poesía vamos, más que hacia las cosas, hacia la existencia de las cosas; más que a sus atributos, a la extraña vibración con que en ella adquieren presencia real el mundo, la vida y la muerte.¹⁴⁴

El abismo será un símbolo de una doble significación, contradictoria, pero complementaria. Representa la posibilidad de la caída, pero también la imagen de la profundidad en la que se encuentra la esencia de lo que somos. De esta actitud hacia el destino de su oficio, pero también de lo que es en lo esencial de sí mismo, el poeta se recubre de un halo heroico. Como lo menciona en *La violencia creadora*: «Víctima dichosa o infeliz de ese encantado universo el poeta reúne esos elementos para sus ideas. Y en la hora sombría, la hora sin sonrisas, algo que no es sino su propio ser le fortifica, como por otra parte le fortifica también en el gozo.»¹⁴⁵

Pese al carácter abismal y peligroso de la poesía, Rosamel del Valle considera que es un medio privilegiado para la obtención de un conocimiento:

142 Rosamel del Valle: *La violencia creadora*, p. 40.

143 *Ibíd.*, pp. 41–42.

144 Rosamel del Valle: “De la Mente Alegórica o de la Poesía (I)”.

145 Rosamel del Valle: *La violencia creadora*, p. 91.

Que el hombre se aferre totalmente a su verdad, a su dios, a su fe y todavía estará temblando en su inseguridad el cauce original. Rechacemos lo mágico de este acto y aún no seremos sino hoja en el vacío. Mas no exijamos al poeta lo que no exigimos al santo ni al filósofo ni al sabio. Entre otras cosas, porque la poesía es la ruta más incierta, la menos segura para nuestras ansiedades e interrogaciones. Pero, eso sí, la más mágica de todas.¹⁴⁶

En definitiva, el *abismo* es un símbolo que sintetiza el peligro y la magia de la poesía y se desprende del esquema ontológico en que el hombre posee un vínculo con la realidad visible e invisible que lo rodea y a la que pertenece externa e internamente, y en el que la poesía es vista como una herramienta de exploración metafísica. De igual manera, esta relación interna y profunda entre el hombre y la realidad, dará lugar a dos grupos de discursos complementarios entre sí y que tienen al abismo como centro: la *memoria* y a la *muerte*.

146 *Ibíd.*, p. 72.

3.1.4 La memoria y la muerte como conceptualizaciones de lo maravilloso y de lo *invisible*

3.1.4.1 La memoria

La luz hipnotizante surge de
cauces primordiales, vaga
por debajo de los hoyos como
tocando con varilla mágica
los hornos apagados de la
memoria donde nada podrá
impedir que sigan cocándose
los panes del sueño.

“Los estropicios”¹⁴⁷

La *memoria* es un tema constante y profundo en la obra de Rosamel del Valle. Atraviesa casi toda su producción, pues va desde *País blanco y negro* hasta sus obras póstumas, sin importar su género. Y aunque aparece constantemente, el significado profundo permanece opaco sin la consideración de la visión ontológica de raíz mítica que se aludió anteriormente:

Entre las dos nostalgias mayores, la del cauce original y la del cauce receptor final, existe la que nos sostiene como en el aire y que no pertenece del todo a los dos extremos. Esa *vida en el aire* da hacia el mundo de los hechos fortuitos. Si algo sucede, lo habíamos presentido y hasta en cierto modo lo estábamos echando de menos; y si nada sucede, estamos como presintiendo que eso puede suceder. Hecho abstracto o no, el caso es que una nostalgia de lo que es y de lo que no es nos visita a toda hora y con mayor fuerza que cualquier suceso no fortuito.¹⁴⁸

147 Rosamel del Valle: *OP II*, p. 156.

148 Rosamel del Valle: *La violencia creadora*, pp. 90–91.

Lo que se nos muestra aquí es una visión cíclica del tiempo que tendrá también su consecuencia estética, pero que, ante todo, es expresión de una concepción mítica. Como lo refiere Hugo Francisco Bauzá: «Las culturas míticas entienden el tiempo no de manera lineal, sino cíclica presumiblemente calcada de modelos naturales: el día que sucede a la noche, el curso regular de las estaciones, las fases de la luna, etcétera. De ese modo se advierte que el tiempo es vivido de manera rítmica y no con un antes y un después como sucede con el tiempo histórico en el que se mueven las sociedades letradas.»¹⁴⁹ La adopción de esta visión cíclica, coloca a la poesía como una forma de trascender el tiempo histórico y lineal en que vivimos cotidianamente y nos permite el ingreso en lo que el mismo Bauzá denomina la *dimensión transtemporal* del mito. Al comentar las “grietas” que existen en el tiempo profano (es decir, la fiesta, la celebración, el rito, el mito), este estudioso argentino cita a Mircea Eliade: «No se trata de una conmemoración de los acontecimientos míticos, sino de su reiteración. Las personas del mito se hacen presentes, uno se hace su contemporáneo. Esto implica también que no se vive ya en el tiempo cronológico, sino en el Tiempo primordial, el Tiempo en el que el acontecimiento *tuvo lugar por primera vez.*»¹⁵⁰

Al considerar la comprensión ontológica de Rosamel del Valle que, como vemos acá, es una construcción mítica, veremos que el poema mismo busca sustraerse del tiempo histórico e ingresar al *tiempo primordial*. Lo importante de este enfoque es que la *transrealidad*, resultante de esa sustracción del tiempo se encuentra en nosotros. Nosotros somos el mito. Recordemos que ya en *País blanco y negro* se identificaba al corazón con el mito. Esta alusión al depositario tanto de la vida como del sentimiento, y que se encuentra en la profundidad dentro de nosotros es una expresión de esta idea. Cuando Rosamel del Valle menciona el misterio y que nosotros nacemos como un signo de interrogación y pretende una exploración metafísica del hombre y del mundo, está respondiendo a la convicción de que nosotros somos el mito. Y si la poesía también lo es, entonces ella es la esencia de lo que somos. Esta relación entre el mito y el corazón es la explicación de la presencia reiterada de este último en

149 Hugo Francisco Bauzá: *Op. cit.*, p. 55.

150 *Cit. ibíd.*, p. 53.

títulos como “El corazón sumergido”, “Un canto de amor para el corazón”, “En el corazón duerme una abeja”, “Segundo canto de amor para el corazón”, más las múltiples referencias dentro de sus otros textos.

De acuerdo a Rosamel del Valle, la vida del hombre se encuentra *en el aire*, suspendida, pero en lo profundo está conectada a su origen y a su término. Eso explica que lo maravilloso, lo que se desconoce pero aparece repentinamente, también sea algo que se *presiente*. Algo que se sabe familiar tan sólo cuando se lo encuentra. La poesía nos permite conocer el contenido de la memoria, aquella parte que nos pone en contacto con esas dos nostalgias. Una memoria que, dentro de este esquema, puede estar proyectada hacia el pasado o hacia el futuro. Recordar es también ver lo que sucederá. En *El sol es un pájaro cautivo en el reloj*, encontramos un pasaje al respecto: «Así, recordar le era lo mismo que presentir porque el mundo había sido recreado para ella y de modo que nada fuese diferente.»¹⁵¹ Reconocerse en el devenir, no es otra cosa que el despliegue de lo que ya somos. De ahí la fuerza con la que afirma Rosamel del Valle que «Por terrible que parezca, nada será posible sin la nostalgia original. Es decir, sin la presencia del mito.» Sin el mito, o sea, sin la poesía, no hay conexión posible con lo que somos. Y nuestra *vida en el aire* se queda sin raíces.

La nostalgia nos pone, entonces, en conexión con eso que somos, pero la sentimos de manera distinta dependiendo de si se proyecta hacia nuestro origen o hacia nuestro final. En el cuento “Los extraños visitantes o La llave de nunca jamás”, el narrador, al comentar la consciencia de la vejez que tiene su protagonista Felipe Lemuria, menciona: «Y entonces viene la nostalgia. O sea, la vejez. La nostalgia de la juventud es el porvenir. Pero la de la vejez es la penumbra donde todo se transforma sin ruido.»¹⁵² Esta frase no difiere mayormente del significado común que se da a la nostalgia, en su proyección al pasado. Sin embargo, cuando se nos dice que «La nostalgia de la juventud es el porvenir», el narrador expresa una forma de pensamiento cíclico en el que la memoria juega un rol central.

Un poco después en el mismo cuento, Felipe Lemuria reflexiona sobre la inesperada visita de su hermano Francisco, con quien ha estado peleado por

151 Rosamel del Valle: *OP II*, p. 161.

152 Rosamel del Valle: *Las llaves invisibles*. Santiago de Chile: Empresa Editora Zig-Zag, S.A., 1946, pp. 47-48.

muchos años a causa de una mujer. Es entonces cuando el narrador asume los pensamientos de Felipe y retoma el tema de la memoria desde el punto de vista de la nostalgia: «El ser vive rodeado de una nostalgia total. El mundo de la memoria no es sino un agitado mundo donde el presente se debate en las vibraciones del pasado... y del porvenir. Todo movimiento en él es la resurrección o la advertencia de un sueño. Ambas cosas viven y crecen como dos árboles paralelos. Y hacía pocos instantes él se debatía entre estas dos estatuas de fuego.»¹⁵³

La dialéctica generada en la memoria entre las *dos nostalgias* tiene como consecuencia la aparición de lo inesperado, lo maravilloso, cuando el sujeto tiene la oportunidad de entrar en contacto con esta dimensión de la existencia y de sí mismo. En el cuento, dos hermanos ya ancianos y sin voluntad de verse, aunque en lo profundo quieren hacerlo, se encuentran inesperadamente. Felipe Lemuria se había levantado durante la noche por la sed y va al comedor a tomar vino. En ese momento siente que llaman a la puerta y al abrir se topa con su hermano Francisco, quien viene a verlo desde *Lomas Blancas* y lleva un sombrero y dos maletas. Conversan bebiendo vino y en algún momento hablan de Beatriz Suruega, la mujer que los separó. Francisco parece molesto con esta mención, pero pronto mejora su ánimo. Cuando le anuncia que quiere irse, Felipe insiste en que se quede a pasar la noche. Sin embargo, a la mañana siguiente, éste se da cuenta que su hermano no está y que, por la respuesta de su criada Elisa, su hermano nunca estuvo en la casa. Él no lo sabe, pero hay marcas “reales” de esta visita. Están las puertas abiertas que Elisa había dejado cerradas con seguro la noche anterior, así como la botella y las dos copas en las que habían bebido los dos hermanos.

Si bien el texto se enfoca en Felipe Lemuria, existe un segundo encuentro entre los hermanos en la misma noche del 25 de febrero de 1909, pero en casa de Francisco. Una carta del hijo de éste, Pedro Lemuria a su prima María, hija de Felipe, le relata este hecho. A diferencia de la versión de Felipe y que nadie más conoce, Francisco le ha contado a su hijo lo que ha “soñado”. Se despierta con sed y se toma toda la bebida de hierbas que deja usualmente en su velador. Como la sed persiste va al comedor a buscar agua. Es ahí cuando llega de *Valle*

153 *Ibíd.*, p. 57.

Húmedo su hermano Felipe. Aunque de noche, «el sol estaba ya un poco alto».¹⁵⁴ El hermano llega sin maletas y sin la ropa que usualmente llevan los viajeros. Beben coñac. Y si bien Francisco no recuerda la charla que tuvieron, sí se acuerda de que alguno mencionó el nombre de Beatriz Suruega y Felipe se enfadó tanto, que casi falla la reconciliación, «a no mediar el buen sentido» de Francisco. Salen hacia el río y ven sirenas en él y una celebración de aldeanos por motivo de una boda. Volvieron al comedor de la casa y bebieron hasta el almuerzo. Después Francisco acompaña a su hermano hasta la habitación y en ese momento se da cuenta que es un extraño, aunque «sus temores se deshicieron al oírle gritar desde adentro: “¡Mañana iremos otra vez al río, Francisco!”»¹⁵⁵

Ambas visitas son simultáneas, aunque en lugares diferentes y, pese a mantener un esquema parecido (la sed nocturna que los despierta, la ida al comedor, la llegada del hermano y finalmente su ida al dormitorio), son vividos de manera distinta. Los relatos de cada uno poseen detalles diferentes, partiendo con la actitud que cada uno toma hacia el encuentro. Mientras que para Felipe el encuentro fue realidad, aunque «en verdad, todo parecía poco natural»,¹⁵⁶ para Francisco se trató siempre de un sueño. Cambian las bebidas que comparten (vino, en el primero; coñac, en el segundo), en casa de Felipe la acción sucede siempre dentro del comedor hasta irse a dormir, pero en casa de Francisco, los hermanos salen al río. En uno, la acción es totalmente nocturna. En el otro, el sol ha salido hace poco y su hermano se va a dormir después de la hora de almuerzo. Del mismo modo, la salud de los hermanos varía en relación con el encuentro. Felipe sufre de achaques, los que sanan poco antes de llegar Francisco. Cuando se entera que éste “no ha estado” en casa, vuelve a decaer hasta morir. En el caso de Francisco, ha tenido buena salud, pero después del sueño se siente enfermo. Mejora durante el día y muere súbitamente.

Las diferencias de cada uno de los encuentros vividos por los hermanos, así como la actitud que asumen al respecto y las consecuencias en su salud, pueden explicarse con esta noción de la memoria asociada a la imaginación. Cada personaje tiene su propia memoria, su propia historia escrita en ella. Es por eso que esa memoria se expresa de manera distinta. Lo *invisible* se ha hecho

154 *Ibíd.*, p. 64.

155 *Ibíd.*, p. 65.

156 *Ibíd.*, p. 54.

presente, pero de una manera personalizada. La imagen que la memoria proyecta en cada uno, está de acuerdo a sus propias experiencias, a su propio carácter.

De lo anterior, podemos apreciar que la memoria juega un rol creativo. No es sólo el depositario de lo vivido. También es la generadora de la imaginación. En el siguiente apartado abordaremos el concepto del *imaginaire* o *imaginación simbólica* propuesto por el antropólogo francés Gilbert Durand, principalmente en el aspecto del lenguaje mítico, pero es necesario adelantar aquí la identificación entre el *imaginaire* y la memoria en el escritor chileno. Para Durand, la forma en cómo el hombre conoce no se limita a lo racional. Por medio del lenguaje figurado, de las imágenes simbólicas, es capaz de entender y expresar aspectos de la realidad que se escapan al *logos*. El *imaginaire* es esa facultad mental de realizar esta operación intelectual y, en el caso de Rosamel del Valle –según mi lectura– reside en la memoria. Ella es la que realiza la transformación de las experiencias cotidianas en hechos profundos y alimenta a su vez la fantasía de la que se nutre la poesía. Recordar no es una comprobación referencial de lo sucedido, sino el encuentro mágico con lo que somos y que se expresa en imágenes poéticas. Memoria, identidad personal y creación están, entonces, íntimamente vinculados.

Esta relación es la que encontramos expresada en el poema “La memoria alegórica” del libro *El corazón escrito* (1960). El título ya nos señala la relación entre la memoria y un lenguaje simbólico¹⁵⁷ y en su desarrollo podremos apreciar su vinculación con la identidad (entendida como el reencuentro con la esencia) y la creación poética. El texto muestra un desdoblamiento del sujeto, que es posible entender como la expresión del hablante en el presente de la dicción y su *alter ego* que habita en su memoria:

Oh aquel que andaba en puntillas
Por los ojos húmedos del mundo.
Creo reconocerlo en la ansiedad de las cosas,
En el desvelo de los clavos ocultos entre el polvo,
Entre revelaciones atrapadas por la luz en la memoria.¹⁵⁸

157 Más adelante haremos las precisiones conceptuales entre símbolo y alegoría.

158 Rosamel del Valle: *OP II*, p. 103.

El poema se plantea como una exploración de ese aspecto perdido del sujeto. Pero la memoria que antes habíamos limitado al aspecto personal se amplía aquí hasta alcanzar un carácter universal:

En aquel tiempo de mayor soledad cuando las visiones
Servían de guías de viaje y de enseña en las posadas.
En aquel tiempo del tiempo sin tiempo
La higuera era sagrada y el hijo seguía al padre
Regocijado por la crueldad del sacrificio.¹⁵⁹

En este fragmento es posible apreciar el tópico de *in illo tempore*, que Mircea Eliade destaca como característico del tiempo mítico, «En aquel tiempo del tiempo sin tiempo» que afirma el hablante. La memoria a la que alude Rosamel del Valle es la memoria mítica. En ella habita el mundo todavía maravilloso, al mismo tiempo mágico y terrible. Esto se complementa con la mención a la higuera, símbolo de lo mágico y la sabiduría, así como la alusión a la escena bíblica en la que, por orden de Dios, Abraham estaba dispuesto a sacrificar a su hijo Isaac (Génesis 22:1–19). Además, *en aquel tiempo*, lo maravilloso, señalado aquí con *las visiones*, era algo cotidiano (posadas), sirviendo de *guías de viaje*. Por contraste, el presente del hablante carece de ese aspecto maravilloso, pero es posible entrar en contacto con él por medio de la memoria, que acá se identifica con la poesía. Así, el texto no sólo tematiza la memoria, sino que se desarrolla a sí mismo como un recuerdo. *La poesía es esa memoria alegórica*. Por medio de ella, el hablante puede entrar en contacto con su *alter ego* que habita en esta región maravillosa de la memoria. Como lo menciona el hablante: «Y podría reconocermé en el sonido que haces dentro de mí y lejos de mí». En este cambio temporal entre el *entonces* y el *ahora*, el hablante describe la situación actual de su *alter ego* de la siguiente manera: «Ahora eres la imagen del silbante geranio / El ruido del corazón en un jardín visitado de noche por abejas».¹⁶⁰ Pero en la siguiente estrofa se evidencia un cambio de perspectiva. Pareciera ser que el *alter ego* es quien asume la voz dentro del poema:

159 Ibid.

160 Ibid.

Mira a mi alrededor y sabrás que la ausencia ha sido una lámpara
Porque estuve dentro de ti y lejos de ti
Y quizás en aquel día del trueno en el monte
Cuando todo se hizo negro aun en la negrura que había dentro de mí,
porfiado en el martirio.
¿Me viste en el adiós a la tierra, martirizado, solo con el abismo entre
las manos?
¿Me viste partir hacia el lado sin estrellas del mar?¹⁶¹

En el reconocimiento de la paradójica situación de estar *dentro* pero *lejos* se menciona también los momentos en los que ese *alter ego* del hablante, habitante de lo maravilloso y de la memoria, se hizo presente. Pero esa situación de unidad, ya sea en el pasado remoto (*in illo tempore*) o en el más cercano de las experiencias personales del sujeto, se ha perdido. De ahí las preguntas por la partida del *alter ego*, que es también la constatación de la pérdida de lo maravilloso. Pero la poesía sigue siendo el medio para recuperar esa unidad y lograr el contacto con el lado mágico de la existencia:

Tiende ahora la cuerda del último regocijo,
El hilo invisible para pasar, la mirada de cuya raíz se extrae el sueño,
La escala formada para el homenaje al descenso encendido.¹⁶²

La poesía se muestra como esa *cuerda*, el *hilo invisible* y la *escala*,¹⁶³ es el medio por el que se llega a lo maravilloso y con el que el hombre puede reencontrarse tanto consigo mismo, como con esa región *in illo tempore*. El final del poema señala la situación degradada del sujeto al encontrarse dividido, distanciado de sí mismo, sin contacto con lo maravilloso:

161 Ibíd.

162 Ibíd., p. 104.

163 Pronto nos referiremos a este símbolo y su papel en los textos del autor.

Pienso en la flor del destino más abierta que nunca
Como tu no ser
En mi ser sin imagen.¹⁶⁴

Asumiendo que estas palabras son mencionadas por el *alter ego* del hablante original del poema, lo que se alude aquí es la capacidad de la poesía para entregar la esencia al ser humano y de otorgarle a aquella una expresión. Encarnándola en la poesía, el sujeto adquiere realidad.

3.1.4.1.1 La memoria como re-conocimiento

La concepción mítica de las *dos nostalgias* asociadas a la memoria transforma lo maravilloso en un hecho interior. En Rosamel del Valle, cuando lo maravilloso se hace presente, es decir, cuando el hombre ha entrado en contacto con su memoria, se hace testigo de algo que desconocía, pero que presiente haber vivido antes.¹⁶⁵ El aura mágica detrás de lo maravilloso como recuerdo está detrás de este diálogo de reconocerse en lo extraño. Lo maravilloso que se despliega ante nosotros en el contacto con la dimensión invisible de la realidad, en la experiencia poética, pese a su extrañeza, no es en realidad algo “nuevo”, sino que se obtiene desde lo que ya sabíamos, pero que se ocultaba dentro de nosotros. Desde este punto de vista, la poesía despliega algo que ya se encontraba en el mismo sujeto. La poesía es un acto recordatorio. Es la memoria en acción. El conocimiento que ella nos trae es el conocimiento de nosotros mismos.

¹⁶⁴ Rosamel del Valle: *OP II*, p. 104.

¹⁶⁵ Recuérdese la frase ya citada, «Si algo sucede, lo habíamos sentido y hasta en cierto modo lo estábamos echando de menos; y si nada sucede, estamos como presintiendo que eso puede suceder.»

Lo anterior tiene reminiscencias de la teoría platónica de la *anamnesis*.¹⁶⁶ Para Platón, «aprender no es realmente otra cosa sino recordar» (*Fedón* 73a),¹⁶⁷ por lo que el conocimiento, para él, no es un hecho externo, sino que se despliega desde el alma (*psyche*), proveniente de lo aprendido durante las vidas pasadas. Lo aprendido se halla en la memoria, pero los seres humanos no saben que está ahí, ya que esa información se encuentra semiolvidada, aunque no perdida. En el *Menón*, por ejemplo, comprueba con un ejemplo geométrico-matemático la capacidad de una mente no instruida (la del esclavo de Menón) para resolver un problema de este tipo sin recurrir al conocimiento externo. Del mismo modo, en el *Fedón*, Sócrates consultado al respecto por sus discípulos da varios ejemplos de la experiencia cotidiana en las que el ser humano siente que hay en lo que ve una reminiscencia (*anamnesis*) de algo que ya conoce. Que una lira recuerde a los amantes a su amado, es una experiencia de la reminiscencia al igual que los maderos o piedras que encontramos iguales o distintos a otros que ya conocíamos (*Fedón* 74b–74c).¹⁶⁸ Esta intuición lleva a Platón (Sócrates, en el texto) a relacionar esta sensación con una idea previa que ya se encuentra instalada en la *psyche* del sujeto. Lo interesante del caso es que Platón desde la constatación de la *anamnesis* arma una epistemología y fundamenta su argumentación respecto a la inmortalidad del alma. Lo anterior es similar a lo que encontramos en Rosamel de Valle en el descubrimiento de lo maravilloso como un despliegue de la memoria. En el autor chileno, la memoria actúa como el depositario de un conocimiento previo y la experiencia poética, el *contacto* al que alude en su texto “Poesía”, será una reminiscencia a eso que ya se tenía, pero que se desconocía en la consciencia. Pese a este paralelismo, sería un error buscar un “platonismo” en Rosamel del Valle. En el caso del filósofo griego, la concepción del conocimiento como recuerdo está vinculada con una teoría más amplia respecto a la

166 Cfr. Platón: *Menon*, 81b–86c; *Fedón*, 73a–77c; *Fedro*, 249c–250c. Una mención temprana a la relación entre la poesía de Rosamel del Valle y la *anamnesis* platónica la hace José Ramón Heredia, quien en un artículo sobre el poeta en 1940 comenta sobre la memoria: «Me parece que Rosamel también representa con ella, con fé [sic] teosofista, como una pretérita existencia del hombre, la experiencia de vidas anteriores, o esas ideas ya vividas, esas reminiscencias de que nos habla Platón en su teoría de la *anamnesis*.» José Ramón Heredia: “Intento de Exégesis de la poesía de Rosamel del Valle”. En: *Revista Nacional de Cultura*, nº 17, Abril de 1940, Año II, Caracas, Venezuela, p. 81. Pese a que estoy de acuerdo con el paralelismo entre ambos, la afirmación de Heredia extiende el discurso sobre la memoria en Rosamel del Valle hacia una identificación con las creencias platónicas respecto a las vidas anteriores y la reencarnación del alma, situación que, como veremos a continuación, no es posible sostener.

167 Platón: *Díálogos III*. Madrid: Editorial Gredos, 1988, p. 57.

168 *Ibid.*, p. 60.

naturaleza del mismo, que desemboca en una comprensión de la inmortalidad del alma. En una obra de madurez como el *Fedro*, la *anamnesis* quedará circunscrita a un sistema mítico aun más complejo, en el que el alma pasa por etapas más detalladas dentro del mundo de los vivos y de los muertos, con plazos más precisos respecto a los años que deben transcurrir para ascender o descender en la escala planteada desde los organismos menos desarrollados, hasta el filósofo, a quien le salen alas en el alma para volver al mundo de las ideas.¹⁶⁹ Hay en esta conceptualización una visión trascendente del conocimiento que alberga la memoria y que está en directa relación con el destino del alma, dependiendo del uso que el hombre haga en vida de ese conocimiento.

En el caso de Rosamel del Valle, la memoria, como en Platón, se conectará con una región metafísica y que en el contacto con aquella, en el continuo despertar de lo que ya se tiene, se despliega ante el sujeto un fenómeno que lo relaciona con un ámbito más allá de la experiencia cotidiana. Pero a diferencia del filósofo griego, Rosamel del Valle circunscribe lo invisible y la memoria a la experiencia vital del sujeto, a la materialidad de “este mundo”. Aunque lo maravilloso será algo que está *más allá* de su experiencia cotidiana, no la ubica en un mundo espiritual, en el sentido religioso que adquiere en la obra platónica, sino que en este mundo, aunque con una barrera que nos es difícil de franquear. Lo maravilloso está inmanente en nosotros y en el mundo. No hay una continuidad del alma ni otra vida. Está el hombre, el mundo y la poesía.

Otro paralelismo es el de la limitación del conocimiento mediante los sentidos. En el caso de Platón, el cuerpo pone una limitación a la capacidad del alma para alcanzar el conocimiento. El cuerpo se vuelve así *la cárcel del alma*, tópico que tiene su máxima expresión cuando el Sócrates platónico afirma que el cuerpo es «esta tumba que nos rodea» (*Fedro* 250c).¹⁷⁰ Sólo mediante la separación del alma del cuerpo es posible una total comprensión del conocimiento.¹⁷¹

169 Vid. el “precepto de Adrastea” en *Fedro* 248c–249b (*Diálogos III*, pp. 350–351).

170 *Ibíd.*, p. 353. En el *Cratilo* se hace el juego de palabras entre el cuerpo (*soma*) y la tumba (*sema*): «Éste [el cuerpo, *soma*], desde luego, me parece complicado; y mucho, aunque se le varíe poco. En efecto, hay quienes dicen que es la “tumba” (*sema*) del alma, como si ésta estuviera enterrada en la actualidad. Y, dado que, a su vez, el alma manifiesta lo que manifiesta a través de éste, también se la llama justamente “signo” (*sema*)». *Cratilo* 400c. En: Platón: *Diálogos II*. Madrid: Editorial Gredos, 1987, p. 394. Otros pasajes en los que se da esta idea platónica de *soma-sema*, vid. *Gorgias* 493a, *Fedón* 82e. En algunos aludirá al cuerpo como prisión y en otros como tumba.

171 De ahí la idea que se sostiene en *Fedón* respecto a que el filósofo mediante su aprendizaje se prepara para la muerte: «Porque corren el riesgo cuantos rectamente se dedican a la filosofía de que les pase inad-

Como se menciona en *Fedón*: «Pues si no es posible por medio del cuerpo conocer nada limpiamente, una de dos: o no es posible adquirir nunca el saber, o sólo muertos» (*Fedón* 67a).¹⁷² Los sentidos, por lo tanto, son engañosos, pues si bien nos dan la posibilidad de intuir la reminiscencia que nos guía hacia ese conocimiento previo oculto en nosotros, al mismo tiempo distraen al alma de su objetivo. El verdadero conocimiento se capta con el órgano de la razón:

Entonces, ¿lo hará del modo más puro quien en rigor máximo vaya con su pensamiento solo hacia cada cosa, sin servirse de ninguna visión al reflexionar, ni arrastrando ninguna otra percepción de los sentidos en su razonamiento, sino que, usando sólo de la inteligencia pura por sí misma intente atrapar cada objeto real puro, prescindiendo todo lo posible de los ojos, los oídos y, en una palabra, del cuerpo entero, porque le confunde y no le deja al alma adquirir la verdad y el saber cuando se le asocia? ¿No es ése, Simmias, más que ningún otro, el que alcanzará lo real? (*Fedón* 66a)¹⁷³

Al igual que Platón, Rosamel del Valle tiene la presunción de que la realidad no es cómo la captamos cotidianamente. Nuestra experiencia “normal” de ella está distorsionada. La experiencia poética, el contacto con lo maravilloso, es una expresión de la existencia de esa dimensión que se nos escapa regularmente y que él llama lo *invisible*. Desde este esquema, los sentidos parecen responsables de esa inadecuación entre la realidad que percibimos y la realidad verdadera en su expresión total. Sin embargo, el énfasis del poeta chileno, más que culpar al cuerpo, está en la mirada equivocada que hacemos del mundo. En vez de renunciar a lo sensible, él suma el aspecto metafísico a las experiencias que son parte de la realidad. Lo que él reclama es el excesivo papel que en la experiencia cotidiana se le da a lo empírico, cerrando con ello la posibilidad de experimentar

vertido a los demás que ellos no se cuidan de ninguna otra cosa, sino de morir y de estar muertos.» (*Fedón* 64a). En: Platón: *Diálogos III*, p. 39.

172 *Ibíd.*, p. 45.

173 *Ibíd.*, p. 44. Este pasaje adelanta lo que René Descartes posteriormente desarrollará en su *racionalismo* y que, como lo advierte Morris Berman, generará un distanciamiento entre el hombre y sí mismo, al concebirlo como un ente diferenciado entre cuerpo y mente, depositando sólo en esta última la identidad de lo humano. Se abordará este tema en la segunda parte del trabajo.

una visión más amplia de la realidad y alcanzar, a su vez, lo maravilloso. Nuevamente Rosamel del Valle, pese al carácter metafísico de su poética, enfoca su proyecto en el mundo real, el de las experiencias del sujeto. Si Platón busca conocer más para liberar el alma del cuerpo y llegar por fin al mundo de las ideas, de donde viene, Rosamel del Valle busca que el hombre por medio de ese vínculo poético pueda reencontrarse para vivir plenamente la vida terrestre.¹⁷⁴

Volviendo a la concepción de la realidad que tiene el poeta chileno y su relación con la memoria, el sujeto se enfrenta a un mundo que se oculta, ya sea en lo invisible externo, como en lo profundo de sí mismo. Este ocultamiento es lo que Rosamel del Valle llama *olvido*. Parece ser, de hecho, un estado en el que el hombre se encuentra permanentemente. De ahí la insistencia en la necesidad de recordar, en hacer uso de la memoria. Y siendo ésta el centro desde el cual la imaginación se despliega y la fuente en la que el hombre se ve,¹⁷⁵ el rechazarla (que es en definitiva un rechazo a la poesía y a uno mismo) se vuelve un acto negativo de significaciones profundas para el destino del propio individuo. Este es el conflicto detrás de la idea con la que finaliza *País blanco y negro* y con la que comienza *Eva y la fuga*. En el primer texto se lee:

De este modo, o de cualquier otro modo, os he hecho acompañarme alrededor de algunos de los grandes vacíos de mí mismo. Os he dado, sin duda, lo que menos amaba, *lo que vivía en mí como un pequeño océano pronto a desbordarse*. Una flor sin nombre, una ola de extraño sonido, una bebida de largo delirio, o quizá si habéis tenido un sueño parecido a

174 En relación con esto, existe un fragmento de *Elina Aroma Terrestre* que posee un lenguaje muy parecido al que podemos encontrar en el *mito de la caverna*: «Terrible lenguaje, si se quiere. Pero es necesario considerar que mi alma estaba aprisionada, que todo mi ser flotaba entre luces demasiado blancas. En una palabra, yo era un niño, como todos los del mundo, encadenado. Que se me excusen estas cadenas de uno o de varios modos, no es de mucha importancia. Lo importante es todavía para mí, a tanta distancia, la nostalgia de esa revelación a la que llegué por intermedio de una curiosa sensación —la de las campanas— y la del amor de aquella Elina perdida precisamente en lo que me ahogaba, en lo que yo dejaba gloriosamente atrás.» Rosamel del Valle: *Elina Aroma Terrestre*, p. 26.

175 Quizás esta es la idea detrás de algunas imágenes de "Muerte de un hombre llamado Narciso" del libro *El joven olvido* (1949), en el que esta figura mítica aparece petrificada y en la que el agua adquiere múltiples significaciones simbólicas. Por ejemplo, aparece «Devorado poco a poco en el huso del tiempo, en el suplicio / De quien sembraba en el agua de sí mismo» (*OP I*, p. 219). Este texto apunta al proceso de degradación mítica, por lo que pronto el agua deja de reflejar lo que somos y se transforma en una barrera («El agua es un muro») o deja de fluir («El agua / Se vacía junto al lecho de las horas»). Vid. Rosamel del Valle: *OP I*, pp. 218–219.

la menor o mayor de mis desapariciones a lo largo de la memoria. *¿Y qué cosa es el hombre vuelto de espaldas hacia este punto?*¹⁷⁶

Por su parte, en *Eva y la fuga*, libro escrito en 1930, pero inédito hasta 1970, comienza su narración con «¿El hombre vuelto de espaldas a su propia memoria?»¹⁷⁷ Desde el punto de vista intratextual, podemos leer *Eva y la fuga* como una continuación de *País blanco y negro*, lo que ampliaremos más adelante al abordar al personaje femenino de Rosamel del Valle. Pero la idea del *hombre vuelto de espaldas a su propia memoria*, es la imagen de una renuncia a sí mismo. La escritura (y ambas obras son prueba de ello) es un intento de luchar contra el olvido. La memoria, como dimensión de la realidad ubicada dentro de nosotros, tendrá su correlato, especialmente en la novela de 1930, en la figura de Eva, la mujer amada y de la cual proviene todo lo mágico. En el amor volvemos nuevamente al despliegue de lo que vive en nosotros entre esas *dos nostalgias*.

3.1.4.2 La muerte

Y que yo veo
Debajo de los frutos
Del árbol de la muerte.

“El bazar de las lilas”¹⁷⁸

Otro elemento conceptual en el que se despliega el *mythos* en la obra de Rosamel del Valle es el de la *muerte*. Ella está enlazada a la memoria, como la nostalgia del final. Recordar es una acción unida profundamente a la muerte. Como en el caso de la memoria, hay en ella una visión cíclica. En *La violencia creadora* Rosamel del Valle hace suyas las palabras de Humberto Díaz-Casanueva de la introducción de *La estatua de sal* (1947): «El hombre es un moribundo muriendo

176 Rosamel del Valle: *OPI*, p. 88. El destacado es mío.

177 Rosamel del Valle: *Eva y la fuga*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1970, p. 11.

178 Rosamel del Valle: *OPI*, p. 245.

tanto hacia la muerte como hacia la vida. La muerte blanca está sentada al fin de la jornada comulgando en nuestro origen. Esta doble-muerte o muerte-vida es una manera de ser encubierta por nuestra vida cotidiana y que, bajo la influencia de épocas turbadas, sale como un busto.»¹⁷⁹

La visión de la muerte como una fuente de conocimiento de lo que somos es la matriz desde donde surge la asociación poética a un esquema mítico. Para alcanzar ese conocimiento, el poeta debe descender hacia la región de la muerte y así transformar el mundo. No es otro el esquema que explica el poema *Orfeo*. El cantor tracio, representación del poeta, desciende al infierno para encontrar a Eurídice, la poesía, y llevarla nuevamente al mundo de los vivos para que lo maravilloso vuelva a reinar en él. Según la lectura que expuse en mi trabajo *La apropiación del mito de Orfeo en Rainer Maria Rilke y Rosamel del Valle en los textos Sonetos a Orfeo y Orfeo*, el “descenso” al Hades es desarrollado como un viaje interior. De este modo, muerte y memoria quedan unidas en un mismo movimiento, que no es otro que el de la imaginación, la poesía, el mito.

En la obra del escritor chileno es necesario considerar que existen dos maneras distintas en cómo se entiende la muerte. Pese a que no hay dos palabras distintas para ello (como en el caso de *zoé* y *bíos*, para referirnos a la vida), Rosamel del Valle expresa bajo el mismo término dos ideas diferentes y, hasta podríamos decir, opuestas entre sí. Una forma es entender a la muerte como el espacio en el que habita lo maravilloso. La otra, es la vida (*zoé*) despojada de su dimensión numinosa. La muerte plantea una frontera respecto a lo que el ser humano puede conocer en su experiencia cotidiana del mundo. Lo que está detrás de la muerte es el gran misterio que ha alimentado toda suerte de escatologías, mitos y religiones. El orfismo basaba sus creencias en textos que supuestamente había escrito el mismo Orfeo en su viaje al Hades. Eran la prueba de la veracidad de otro mundo y la guía de preparación del hombre para ser admitido entre los bienaventurados. Dejando de lado el contenido mismo de los textos órficos (los que tenían tabúes respecto a la alimentación y la vestimenta, así como frases a modo de encantamiento para poder pasar etapas en el otro mundo), Rosamel del Valle retiene la idea de que la muerte es un fenómeno maravilloso, en el sentido de lo mágico. De ella provienen ciertos elementos que se nos presentan y que

179 Rosamel del Valle: *La violencia creadora*, p. 99.

alimentan la poesía. Más que un *después*, es un *ahora* al que no tenemos un acceso directo, pero en el que la poesía puede servirnos de medio de contacto. El poeta será quien pueda descifrar lo que la muerte tenga que decirnos:

Por años ha puesto el oído en el ruido terrestre, porque hay que aprestarse para el llamado, para la orden que debe ser obedecida sin más. Algo de eso se llama la muerte. La visita cotidiana, la conversación que debe ser continuada más tarde. Nada más que la muerte. Y, sin embargo, siendo pensamiento continuado y más puro que cualquier otro, nada más extraño que *verla al fin, viva entre las cosas*.¹⁸⁰

Lo que parece un fenómeno general y cotidiano (todos moriremos) se transforma en Rosamel del Valle en un hecho estético, que es al mismo tiempo una experiencia profunda del sujeto. Pese a su presencia constante, no se despliega de manera explícita a todo el mundo. Ella está ahí, pero el poeta *pone el oído en el ruido terrestre* para escuchar su *llamado*. Si bien es posible entender esta idea como una metáfora del fin de la vida, podemos comprenderla también como las palabras que nutren el quehacer del poeta. La muerte es el gran misterio. Y la poesía busca ponerla *viva entre las cosas*. La muerte es, por lo tanto, una de las fuentes de la creación poética. En *Elina Aroma Terrestre* se encuentra explícita esta relación: «Lo que aprendí en Elina de la muerte fué [sic] acostumbrarme a apartar las ramas que ocultan el misterio del bosque para asomarme en cuerpo y alma a las grandes perspectivas ignoradas y que no eran por extraño que parezca, más que un pequeño ruido, una pequeña luz fatua perdida en las orillas terrestres y a las que no se podía llegar sino tomado de la mano, pongamos por caso, de la poesía.»¹⁸¹

Si bien la muerte y la memoria comparten características comunes (la circularidad temporal, ser fuentes de lo maravilloso, ser elementos de lo invisible), en el caso de la primera se da una mayor dificultad de aprehensión. La memoria tiene sus misterios y, muchas veces, no controlamos lo que recordamos o lo que olvidamos. El sujeto vive su propio proceso de maravillamiento en el

180 *Ibid.*, p. 86.

181 Rosamel del Valle: *Elina Aroma Terrestre*, p. 116.

intento de control de esta facultad que guarda las imágenes de lo que somos y que no conocemos del todo. Pero en el caso de la muerte, hay un hecho físico que nos pone en el terreno de lo inefable, si es que alguna vez logramos asir lo que buscamos en ella. Esto genera una ambigüedad profunda al respecto. Como nos lo dice el sujeto lírico de *El sol es un pájaro cautivo en el reloj*: «Hay varias muertes. Una de ellas puede ser la de volvernos de pronto hacia la parte oscura a que da la mitad de nuestro cuerpo. La de adelante, la vida. La de atrás, la muerte. Es decir que un día el orden de las cosas cambia, nos volvemos súbitamente hacia el lado invisible y nuestra parte oscura entra en la claridad. No vemos esa claridad. Estamos muertos.»¹⁸² Aunque la muerte es una fuente de lo maravilloso, se presenta la imposibilidad de abarcarla. De todos modos, los textos son el resultado de la reflexión imaginativa, del pensamiento mítico, respecto al fenómeno de la muerte.

Hacia el final de su vida, surge en la escritura de Rosamel del Valle una segunda forma de la *muerte*, en la que se le entiende como un hecho biológico. El límite físico de la vida. En este segundo aspecto, la muerte es el resultado del tiempo y, con ello, se une al discurso de la vejez, presente en la segunda parte de sus escritos, en donde la muerte se transforma en un espacio negativo que convive con la otra imagen de una muerte como fuente de lo maravilloso.¹⁸³ La introducción del tiempo implica una degradación del aspecto físico de la existencia y, con eso, la aparición de un temple anímico mucho más oscuro que los textos reflexivos de la primera parte de su escritura, como *País blanco y negro*. La muerte no es sólo un fenómeno simbólico, sino un hecho real. La proximidad de la muerte a medida que avanza en edad, conlleva la aparición de este aspecto de la muerte cada vez más presente, en particular en su libro póstumo *Adiós Enigma Tornasol*, en el cual la presencia de las señales de la muerte será continua y el título de uno de sus poemas, “Más que la muerte el tiempo”, es muy explícito en torno al tema.¹⁸⁴ En un texto de 1956, titulado “Majestuoso funeral

182 Rosamel del Valle: *OP II*, pp. 155–156.

183 Una visión erotizada de la muerte en estos dos aspectos la encontraremos en *Orfeo* con la aparición de Eurídice (la muerte maravillosa) y las Parcas (la muerte desmaravillada). Esto será desarrollado más adelante.

184 Volveremos a *Adiós Enigma Tornasol* y la forma en que ahí se expresa el proceso de degradación del tiempo en el sujeto y en su entorno en la segunda parte de este trabajo.

en Brooklyn” aparece la muerte sin el poder de los anteriores textos y con un cariz mucho más negativo:

Terrible, un día así, en una partida silenciosa,
Con acompañantes, con un cielo frío, con recuerdos.
«Es nuestro deber, devolvemos a su nido al pájaro,
A su fruto al gusano». Siempre es primavera para la muerte
A pesar de los corazones, de las coronas del silencio.¹⁸⁵

Ya en un plano más biográfico, la última carta que le escribe a su amigo Humberto Díaz-Casanueva aparece la muerte desde este aspecto negativo, pero también ya con cierta desazón:

Querido Humberto. Muchas gracias por sus dos cartas desde Argel. La primera con la noticia de su llegada y de ciertos inconvenientes domésticos que espero haya superado. La segunda con las buenas palabras de consuelo por la muerte de mi madre. Sabe, ya usted lo que es esto y ahora lo sé yo también. ¿Qué decir? Estas muertes son parte de nuestras propias muertes: luces admirables que nos alumbran, nos guían, nos encaminan por un trecho corto o largo y nos dejan. Un golpe más, una noche más. Eso es todo. Gracias nuevamente por sus palabras.¹⁸⁶

Y más adelante agrega respecto a sí mismo: «Mi situación sigue igual, con algunas desesperaciones cuando pienso en el mañana. Pero el mañana siempre es la muerte. Lo peor es que no es tan fácil morir. Oscuridades, divagaciones, carencias de fortaleza, no sé. Creo que estoy demasiado seducido por la fatalidad. Espero un milagro. ¿Por qué no?»¹⁸⁷

185 *Ibíd.*, p. 356.

186 Carta fechada en Santiago de Chile, 3 de Agosto 1965. Recopilada en Rosamel del Valle: *Brígida o el Olvido y La Radiante Remington*, p. 333. Esta es la carta a la que se refiere Humberto Díaz-Casanueva en su texto dedicado a Rosamel del Valle, *El sol ciego*: «Rosamel / Tu carta tu postrera / carta / me llega / latiendo dentro de tu / muerte». Humberto Díaz-Casanueva: *El sol ciego*. Santiago de Chile: Ediciones del Grupo Fuego, 1966, p. 13.

187 Rosamel del Valle: *Brígida o el Olvido y La Radiante Remington*, p. 333.

Si bien es posible hacer una distinción entre dos tipos de muerte, la aparición de un discurso en los textos en que ésta adquiere un aspecto negativo no implica un rechazo de la postura maravillosa. Al contrario, sólo complejiza los discursos relacionados con la muerte, en especial aquellos vinculados a la creación poética y a la experiencia vital del sujeto. Muchos de los textos de Rosamel del Valle, abordarán la complejidad de esta doble valoración de la muerte. Fuente de vida y fin de la vida. Gozo de lo maravilloso y queja de lo que se deja detrás. En el poema “Tower Funeral Home”, el hablante lírico se centra en las experiencias de las funerarias en la ciudad de Nueva York, en una simbología que identifica al jardín con el cementerio. A diferencia de la ciudad norteamericana, en Chile el “cementerio-parque” (esa es la terminología usada en este país para referirse a los cementerios sin tumbas de cemento y dispuestos como si fuera un prado) es un concepto relativamente reciente. Para cuando Rosamel del Valle escribe el poema (1947, aunque publicado en la revista *Atenea* de Concepción en el año siguiente), lo común eran los cementerios en los que abundaban los nichos y sepulcros de cemento, granito o de otros materiales sólidos. El Cementerio General de Santiago, en donde actualmente está el cuerpo de este poeta, es expresión paradigmática de la “necrópolis”. Hay tumbas edificadas parecidas a casas o edificios y dispuestas casi a manera de barrios, conectados por caminos que asemejan calles. No es extraño el que la forma en cómo los estadounidenses tratan a sus muertos le llamara la atención a este escritor, tanto, que es posible hallar esta conexión con los cementerios norteamericanos en “Aleluya por una joven negra de Harlem”, del libro *Adiós Enigma Tornasol* y en otro texto no recogido en un libro (antes de *Obra poética*) como “Majestuoso Funeral en Brooklyn”. El primero de ellos entrega una mirada a la cultura negra en torno a la celebración de la vida y la muerte, pues es un poema que se mueve entre la consagración de una boda y el responso de Caroline Bowser.¹⁸⁸

188 Un antecedente de este poema se encuentra en la crónica “Una boda negra en Brooklyn” (*La Nación*, 10-10-1948). Una diferencia con el poema se encuentra en el nombre de “la joven negra”, que en la crónica se llama Betty Bowser. En: Rosamel del Valle: *Crónicas de New York*, pp. 192-196. Leonardo Sanhueza en su comentario al texto, lo enlaza también con “Tower Funeral Home”. Cfr. Rosamel del Valle: *OP II*, p. 359. Otro antecedente de este poema pareciera estar en un comentario que el autor hace a Humberto Díaz-Casanueva en una carta desde Nueva York el 21 de junio de 1955: «Ahora mismo pienso en la manera casi cotidiana en que usted y yo pensamos en la muerte. En verdad, nunca se termina de pensar en ella. Justamente una semana antes había muerto el padre de mi compañera de oficina y yo había ido a visitar la capilla mortuoria. Después de permanecer algunos instantes junto a la “muerte viva” del padre, quise ver otros muertos ahí igualmente “vivos” por la manera como aquí los acondicionan para el viaje. Y vi a cuatro más,

Volviendo a “Tower Funeral Home”, el texto se mueve entre los dos aspectos que se mencionaba anteriormente respecto a la muerte. El poema alude a una situación de muerte en general, describiendo esta “muerte-jardín” con la que funcionan los *Tower Funeral Home* o funerarias estadounidenses.¹⁸⁹ Más adelante, el hablante hará una conexión entre ellas y distintos puntos geográficos asociados con Nueva York. De este modo, sabremos que asistimos a la muerte de una mujer: la *joven negra de Harlem*. Los muertos adquieren una cualidad especial como originadores de vida, particularmente por la imagen de los tulipanes y los muertos: «Yo quiero esos tulipanes que brillan / En el pecho de los muertos.»¹⁹⁰ Y pese a la tristeza que se deja traslucir en el poema, el hablante asumirá el deseo por tener lo que la mujer a la que se dirige en el texto, por su condición de muerta, posee:

[...] Yo te veía
Descender con un abismo en una mano
Y un tulipán en la otra.
Y tu boca era la boca
Del infierno que nadie quiere.
Pero yo quiero. Sí, yo quiero ese fuego.
Yo quiero esa noche de fuego para oír.
Yo quiero ese arco de calor
Para pasar.
Yo quiero esa luz semejante
Al mar.
Yo quiero ese abismo abierto

todos de cierta edad. Pero la mayor impresión la recibí al ver a una mujer negra, blancamente tranquila o bellamente cenicienta en su sueño sin fin. La muerte negra, nunca vista por mí antes. Puede usted imaginar eso. No la olvido todavía y sigo con la idea de que esa negra muerta, esa muerte negra, no había entrado jamás en mis pensamientos. De ahora en adelante hay un elemento más en mi pensar en la muerte, o una iluminación más en su secreto. Me gustaría escribir una página sobre eso.» Rosamel del Valle: *Brígida o el Olvido y La Radiante Remington*, p. 327.

189 Quizás la conexión que Rosamel del Valle hace aquí entre el jardín y la muerte tenga relación con la identificación ya mencionada que realiza entre el jardín y la memoria, la que se analizará más adelante.

190 *Ibíd.*, p. 342.

Para gozar.
Yo quiero esa boca terrible
Para amar.

Y ellos están entre los tulipanes.¹⁹¹

Posteriormente el hablante se identificará con la muerte («Pero yo soy el funeral»)¹⁹² y veremos cómo se ve a sí misma como una forma de liberación, en especial como igualadora, asumiendo los problemas raciales a los que se enfrentaba la sociedad estadounidense de esa época:

Y soy la palabra libertad.
El mundo blanco y negro de la libertad.
El amor en libertad.
La muerte en libertad.
Y tu jardín te espera en mi reino.¹⁹³

La muerte ha pasado de ser un hecho funerario y funesto a un acto de liberación y de profunda celebración de la misma vida. Esto es lo que ocurre también en “Aleluya por una joven negra de Harlem”. En este texto, el hablante desarrolla el poema desde el recuerdo, pero enfocándolo en dos momentos distintos que se confunden en el poema. El primero y que ocupa casi todo el texto es el de la boda de Caroline Bowser, *la joven negra de Harlem*. El otro es el de su muerte y que aparece hacia la parte final. Es este hecho el que motiva el recuerdo de su boda.

La boda de Caroline Bowser se manifiesta como un hecho sagrado, no tanto por su desarrollo religioso (tenemos la presencia de un pastor), sino porque se expresa como una revelación para el sujeto. La revelación del amor:

191 *Ibíd.*, p. 344.

192 *Ibíd.*, p. 343.

193 *Ibíd.*, pp. 348–349.

Vi tu estrella

Narciso negro en Harlem

La vi y me miró en la boda negra de Caroline Bowser¹⁹⁴

El tópico de la estrella como símbolo erótico y que guía al sujeto se reitera aquí. Más adelante vuelve sobre esto y señala: «Mujer sentada al lado de mi estrella».¹⁹⁵ Esto se relacionará con la alusión al salmo 31 («La premonición del salmo 31 / No por Caroline sino por ti»)¹⁹⁶ y el vaso que vuela del salmista. En este salmo podemos leer: «He sido olvidado de su corazón como un muerto; He venido a ser como un vaso quebrado» (Salmo 31:12).¹⁹⁷ El amor, entonces, es además una forma de guiar al hombre en medio del olvido en el que se cree sumido. El amor se muestra como un fenómeno sagrado, pero también como un lazo que traspasa las diferencias de todo tipo. La más evidente es la de la raza: «*El alma no tiene color y el cielo tampoco*»,¹⁹⁸ frase pronunciada por el pastor que revela una concepción metafísica que desenmascara el problema racial. El cielo, aunque se ve azul no tiene color. El hablante juega con la ambigüedad castellana de *cielo*, en el que se conjugan el sentido físico y el religioso, lo que no ocurre con los términos *sky* y *heaven* del inglés. Así, las palabras del pastor señalan la cabida de todas las almas en el espacio de la salvación. Las diferencias raciales son resueltas por el amor (boda) y la muerte (el funeral del que se hablará más adelante). De este modo, amor, alma y cielo, configuran una red que sobrepasa las diferencias físicas en un sentido espiritual o metafísico. Pero este amor parece oscilar entre una mujer asistente a la boda y la misma Caroline. Y si bien se expresa alegría por la novia, hay un reconocimiento del sujeto como amante despedido:

194 *Ibíd.*, p. 210

195 *Ibíd.*, p. 212.

196 *Ibíd.*, p. 210.

197 *La Santa Biblia*. Edición Reina-Valera (versión de 1960). Londres: Bibles.org.uk, 2005, p. 817.

198 Rosamel del Valle: *OP II*, p. 210.

Era tu boda y me dolía
Me habías abierto el corazón con un alfiler
Llamé a gritos a mis naves lejanas
Y no era negro el amor sino terrible¹⁹⁹

Pero este dolor se confunde con el de la muerte, ya que continúa con:

«El sueño final»

Dije con el moribundo
Y no era tu boda no
Y con el mismo alfiler imantado cosí mi herida²⁰⁰

Pero también el amor es capaz de transgredir la barrera entre la vida y la muerte: «Pasabas de la vida a la muerte de la muerte a la vida».²⁰¹ De todos modos, *la joven negra de Harlem*, quien celebra un rito de unión, su boda se manifiesta como una figura de transgresión de los límites físicos, una expresión de lo que encontraremos dentro de la mitología clásica en figuras como Perséfone o, más claramente por la aparición de una boda, Alcestes. Pero en el caso del poema, esta unificación de vida y muerte se produce gracias a la *memoria* del sujeto. Entre uno y otro polo, entre la boda y el funeral unificados por la memoria la alabanza del *aleluya* se muestra como una alabanza a esta mujer, imagen del amor y de la muerte. El grito religioso judeo-cristiano dedicado originalmente a Dios es resignificado para señalar a una figura terrenal trasladada a un ámbito metafísico. El aleluya del poema es un canto de alabanza al amor doblemente perdido: en la boda (el casamiento con otro) y, después, por la muerte. Canto y memoria unifican las distintas manifestaciones del amor y la muerte en este canto de alabanza que se mueve entre la boda y el funeral. Sin embargo, el final del texto posee una problematización de ese júbilo sagrado por la mujer. Mientras ella adquiere una categoría sagrada, el hablante lírico asume un destino negativo en el que le ha dejado la muerte de *la joven negra de Harlem*:

199 *Ibíd.*, p. 211.

200 *Ibíd.*

201 *Ibíd.*

Ahora

Levántate y anda domador de visiones
Ella viaja hacia plantaciones celestes
Y celestes himnos la ciñen con la sonrisa del Mesías
Ella era la vida y el amor y la anémona

Aleluya

Y aleluya por mi corazón
Que es en su amor y en su recuerdo
La muerte
Más muerte
Que la muerte
En el vaso flotante
Del salmista²⁰²

El sujeto se asume como un poeta en el sentido metafísico que le da Rosamel del Valle, lo que se expresa en el *domador de visiones*, una alusión al Daniel bíblico.²⁰³ En esa frase se aúna una referencia a los leones del foso del mito bíblico y las visiones que el personaje es capaz de comprender. Pero la expresión «levántate y anda», asume el papel del sujeto como muerto. Si bien en el contexto cristiano esto indica la resurrección de Lázaro,²⁰⁴ en el caso del poema rosameliano, las circunstancias que se describen dejan al sujeto como un muerto en vida. La *f fuente de vida* parece haberse ido. De ahí «La muerte / Más muerte / Que la muerte» y la alusión al *vaso flotante* del salmista, que en el texto bíblico está en realidad *quebrado*, pero que apunta a la condición de sujeto olvidado «como un muerto». En el poema, la estrella que guiaba al sujeto por medio de su amor ya no existe. Y si bien el hablante es capaz de “revivirla” en el texto, fuera de él ha perdido contacto. Pese a la unificación de vida y muerte por medio de la poesía, queda evidenciada una tensión o un hiato entre el ámbito estético y la realidad.

202 *Ibíd.*, p. 213.

203 Más adelante desarrollaré la relación entre Daniel y la poesía de Rosamel del Valle. Vid. *infra* “David y el foso de los leones”.

204 Es necesario consignar que Rosamel del Valle sigue acá la atribución popular de esta frase al milagro cristiano de la resurrección de Lázaro (Juan 11), ya que en realidad la frase es pronunciada en los evangelios en relación a la sanación de un parálitico (Mateo 9:1–8, Marco 2:1–12 y Lucas 5:17–26). Lo que pronuncia Jesús, según la versión Reina-Valera (1960) es «¡Lázaro, ven afuera!» (Juan 11:43, p. 1461).

El desmaravillamiento de la muerte nunca será total, pero es la expresión de una tensión dentro de los presupuestos estéticos del escritor chileno, que arrancan más de la experiencia vital de la vejez y, ya lo veremos, la situación social del poeta y, particularmente, uno vanguardista y con una poética mítico-metafísica como él. En esta tensión, el mismo carácter indagatorio de su poesía lo llevará a cuestionarse la eficacia de su propio proyecto. Esto será materia de la segunda parte de esta investigación.

3.1.5 La videncia poética

La visión mítica del mundo, de acuerdo a Rosamel del Valle, señala una ampliación de la realidad, pero también una frontera para el sujeto. Al mismo tiempo que se afirma la existencia de una dimensión mayor, lo *invisible*, en donde habita lo maravilloso, se reconoce un límite o, por lo menos, una dificultad para aprehenderla. Lo maravilloso, ya lo sabemos, es algo extraño porque escapa a lo que comúnmente podemos experimentar. La forma de trascender ese límite es mediante la *videncia poética*. Un texto clave para entender este concepto es el ya citado “Poesía”, pero que ahora analizaremos desde la perspectiva del misticismo poético. En él, Rosamel del Valle comienza con una aclaración respecto al material del que se dispone para la creación de un texto y a su uso, para terminar hablando de la característica que distingue al poeta del resto de las personas:

Comprendo perfectamente que el hombre tiene absoluta libertad para elegir los elementos de que puede o debe servirse, por ejemplo, para la realización de un poema o de un libro. Y aun, para afrontar con la mayor sinceridad posible las consecuencias de este esfuerzo nunca vano del todo. Pero, qué vago parece teorizar en un sentido estricto cuando, precisamente, estos elementos toman forma, estructura, sonido, de modo tan diferente en manos del hombre. De ahí el punto de partida de la VIDENCIA poética. Porque, ¿qué es lo que distingue al poeta del resto de los seres? Nada, si no fuera por la posesión de este extraño secreto.²⁰⁵

205 Rosamel del Valle: “Poesía”. En relación con la *videncia*, es necesario agregar que pese a que es

Este fragmento se mueve entre la reafirmación de la validez de la libertad del autor para escoger los materiales con los cuales producir su obra y cierta imposibilidad de manejarlos del todo. La primera parte de esta aseveración puede entenderse como un posicionamiento dentro de la discusión existente en la época entre los detentores del *arte nuevo* y los elementos del campo literario que sostenían una estética más “tradicional”. Para que se tenga una idea del nivel de rechazo hacia posturas poéticas que se distanciaban de los modos discursivos ejemplares estéticos imperantes,²⁰⁶ es necesario tener en cuenta que “innovaciones” como el verso libre, introducido en Chile por Pedro Prado en su libro *Flores de Cardo* (1908), habían sido muy discutidas.²⁰⁷ No es raro, entonces, esperar un rechazo del campo literario hacia propuestas como las de Rosamel del Valle que llevaban la libertad del autor hacia un plano mucho más allá de lo que en ese momento el público lector, ya sea general o profesional, estaba acostumbrado. Se trataba de una libertad total, respecto al vocabulario y la inclusión de objetos inéditos en la poesía hasta entonces, al uso de la rima o el tipo de verso, disposición espacial de éste dentro de la página o incluso el abandono del verso por la prosa. Sin embargo, pese a este reconocimiento de la voluntad del autor, se introduce en “Poesía” paradójicamente la afirmación de una frontera. Ésta se reconoce aquí como un límite de la percepción, que pronto veremos se le sumará un límite de la expresión. De este modo, enfrentado a la discusión estética sobre

posible leer este fenómeno como un elemento distintivo del poeta, no hay que entenderlo como algo que lo ubique socialmente sobre el resto de los seres humanos. Veremos más adelante, cómo aquél es concebido dentro de los textos de Rosamel del Valle, como un hombre entre los hombres. No hay aquí una visión del poeta como *superhombre* o como semidiós, concepción esta última que se puede desprender de la asociación con la figura mítica de Orfeo, pero que es dejada explícitamente de lado por parte del autor chileno. 206 “Modos discursivos ejemplares” lo entenderemos como lo define y describe Grínor Rojo: «[...] hablar de la existencia de modos discursivos ejemplares equivale a hablar de la existencia de un repertorio de virtualidades de forma y contenido [...] que se hallan disponibles en la historia de antemano, que los autores y los lectores identifican primero, en las cuales se educan después y que por fin pueden/logran operativizar durante la *performance* de las actividades que según ellos entienden son las que mejor se adecuan a sus posiciones dialógicas respectivas en relación con cualesquiera que sean los textos del caso.» Grínor Rojo: *Diez tesis sobre la crítica*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2000, p. 73.

207 La introducción del verso libre en el contexto chileno fue tan innovadora, que el crítico literario Alone (seudónimo de Hernán Díaz Arrieta) llega a decir: «Las *Flores de Cardo*, de Pedro Prado, señalan audazmente la evolución e insinúan la revolución que sobrevendrá.» Alone (Hernán Díaz Arrieta): *Panorama de la Literatura Chilena durante el siglo XX*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1931, p. 9. Como puede apreciarse, de la aseveración de Alone se desprende una relación muy directa entre el verso libre y el vanguardismo, aunque esto no sea cierto del todo. El verso libre era una variación en la métrica, pero no abandonaba el uso de la rima, lo que fue continuado por *Adán* (1916) de Vicente Huidobro. Del mismo modo, Pedro Prado, pese a la importancia de esta innovación en el contexto chileno, volvió a utilizar formas más tradicionales en sus textos posteriores y no salió de la estética derivada del modernismo.

las nuevas formas de poesía, el escritor chileno plantea la distancia entre las teoría y el material poético, en donde el resultado puede ser muy distinto a lo que uno se propone. Es en esa frontera en donde Rosamel del Valle coloca el “punto de partida” de lo que él llama *videncia* poética.

La idea del poeta como vidente posee una larga tradición en la literatura occidental. Si seguimos la exposición que realiza Anastasia Manola en su libro *Der Dichter-Seher als Dichter-Warner*, este concepto en su versión contemporánea tiene un doble origen. Por un lado, la cultura greco-latina con el poeta inspirado por las musas y el *vates* romano; y, por otro lado, el profeta de los textos bíblicos. En ambos casos, hay una conexión entre el trabajo poético y el ámbito religioso.²⁰⁸ Como afirma Manola: «In Zeiten des undifferenzierten Denkens lassen sich Dichtertum und Sehertum auf eine und dieselbe Quelle zurückführen, nämlich auf das Kultisch-Religiöse. Die Entstehung der Dichtung aus der Religion ist in der abendländischen Tradition mythisch fundiert.»²⁰⁹ Esta es la situación a la que alude Novalis, por ejemplo, al afirmar la identificación entre el sacerdote y el poeta: «Novalis erkennt einen gemeinsamen Ursprung für Dichter und Priester; sie waren “Im Anfang eins, und nur spätere Zeiten haben sie getrennt. Der echte Dichter ist aber immer Priester, so wie der echte Priester immer Dichter geblieben.”»²¹⁰

Para los griegos de la antigüedad, lo dicho por el poeta era una verdad que provenía directamente de los dioses, siendo aquél tan sólo un medio para la difusión del mensaje divino entre los hombres. Como lo afirma Manola: «Der Dichter genießt als Vermittler des Göttlichen ein hohes Ansehen und wird zuweilen sogar selbst als ‘göttlich’ bezeichnet. Auch das dichterische Werk ist dank seines Ursprunges als ‘göttlich’ anzusehen.»²¹¹ Importante en este sentido es el fenómeno del *enthusiasmos*, en el que se entiende que el poeta al momento de “crear” está poseído por algún dios o, literalmente, *lleno de dios* (*ἔνθεος*, o *Gotterfülltsein*).²¹² Este concepto se asocia a los fenómenos irracionales del arte y la religión, ya que la posesión implica una suspensión de la racionalidad del

208 Vid. Anastasia Manola: *Der Dichter-Seher als Dichter-Warner. Wandel eines mythischen Modells bei Koepen, Wolf und Grass*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH, 2010, pp. 15–42.

209 *Ibíd.*, p. 15.

210 *Ibíd.*, p. 6.

211 *Ibíd.*, pp. 18–19.

212 *Ibíd.*, p. 19.

sujeto.²¹³ Además, vincula al poeta a otros tipos de actividad religiosa y que en un principio son indiferenciadas en términos léxicos y culturales. De este modo, como nos lo cita Manolo: «Gregory Nagy weist darauf hin, dass die Wörter *aioidos*, ‘Sänger’ bzw. ‘Dichter’, *mantis*, ‘Seher’ und *kēruξ*, ‘Bote’ –wahrscheinlich alle– einst den undifferenzierten Dichter-Seher bezeichneten.»²¹⁴

La vinculación entre la poesía y el mundo de los dioses explica la concepción detrás de la invocación de las musas en Homero y Hesíodo. En el primero, por ejemplo, las limitaciones de su corporeidad, como su ceguera y su ausencia en la historia que va a contar (ya sea la *Ilíada* o la *Odisea*), pues ésta ha ocurrido hace ya mucho tiempo, son sobrellevadas por el poder divino. Homero puede ver lo que en realidad no ha visto gracias a la intervención de la musa. Lo mismo ocurre con Hesíodo, quien canta sobre lo que los demás y él mismo no pueden ver si no es por intervención divina: los dioses y la creación del mundo. La misma sibila daba sus profecías en estado de trance y a través de un lenguaje simbólico que era vertido en hexámetros. Es en esta tradición, en la que se enlaza la poesía y el mundo de los dioses, que la figura de Orfeo juega un rol central. Por un lado, con su viaje al Hades, que le permitirá conocer los misterios de la otra vida y, por lo tanto, transmitir a los hombres los secretos que le permitirán saber cómo poder salvar su alma. Precisamente, la forma de transmisión de estos misterios será por medio de la poesía. Por otro lado, la tradición mítica afirma que una vez muerto y desmembrado, la cabeza de Orfeo llegó a la isla de Lesbos, donde siguió cantando, y a la que los hombres le consultaban sobre el futuro. Al ver Apolo que esto se inmiscuía en sus dominios de acción, le ordenó callar. La poesía, lo divino y el conocimiento del porvenir se aúnan en la concepción helénica del *vidente*.

Es esta asociación entre la poesía y el ámbito religioso la que será apropiada por los romanos al entrar en contacto con la cultura griega y su expresión será el concepto de *vates*. Éste vincula, etimológicamente hablando, la palabra del poeta con el ámbito divino desde una perspectiva similar a la griega. Sin embargo, a diferencia de los helenos, la identidad entre *vates* y poeta no existió

213 Para un comentario respecto al *enthusiasmos* y otros fenómenos de posesión o locura influenciados por los dioses en la cultura griega, vid. el capítulo “The Blessing of Madness” en: E. R. Dodds: *The Greeks and the Irrational*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1963, pp. 63–101.

214 Anastasia Manola: *Op. cit.*, p. 26.

con anterioridad, sino que se creó con el tiempo. Según Dahlman, *vates* nunca se utilizó en este sentido durante el período republicano. Se aplicaba originalmente al adivino (*Wahrsager*) y sólo posteriormente, en los tiempos de Augusto, fue aplicado al poeta.²¹⁵ Lo que antes era un término vinculado exclusivamente con lo religioso se convierte en un sinónimo del poeta con los trabajos de autores como Virgilio, Horacio y Ovidio. Es con el primero de ellos que «zum ersten Mal der Verwendung des Wortes als Synonym für den Dichter, und zwar als den “von der Gottheit inspirierten begeisterten Dichter”.»²¹⁶

En ambos casos, tanto los griegos como los romanos, asociaron la actividad poética a la idea de que el poeta era un medio por el cual los dioses hablaban, dándole al poema dos características que sólo pueden entenderse dentro de un marco de creencias religioso o, por lo menos, mítico: una veracidad indiscutible y un aspecto divino. Ambos elementos pierden credibilidad cuando el sistema de ideas que lo sustenta es cuestionado por la racionalización, que es lo que hace Platón cuando entiende al poeta como un mentiroso en su diálogo *La República*.²¹⁷

A la versión greco-romana se le suma en la tradición occidental, la idea bíblica del profeta. Si bien la palabra es de origen griego, su concepción es hebrea. En el primer caso, podría traducirse el término por *proclamador* (*Verkünder*) o *vidente* (*Seher*).²¹⁸ Como lo advierte Manola: «Im griechischen *προφήτης* steht der Akt der Verkündigung und Auslegung des göttlichen Wortes im Vordergrund.»²¹⁹ Pero desde el ámbito hebreo, lo que llamamos profeta en el sentido bíblico es denominado *nabbi*, cuyo significado varía entre una concepción activa, *el que llama* (*der Rufende*), como pasiva, *el llamado o escogido* (*der Gerufene*).²²⁰ Ambos significados se coordinan entre sí para indicar que el profeta es un escogido por dios para proclamar su palabra. Pero como lo indica Manola, es también un *convocado* (*Berufene*), en el sentido de que atiende a

215 «Dahlmann, S. 346, betont hingegen, dass *vates* als Dichternamen erst in der augusteischen Klassik erneut aufgegriffen wird. *Vates* bezeichnete, so Dahlmann, S. 344, “in der Latinität der gesamten republikanischen Zeit nie den Dichter, sondern [...] einzig und immer den Wahrsager, und zwar gern in abschätzigem Sinne.”» Cit. por Anastasia Manola: *Op. cit.*, p. 29.

216 *Ibíd.*, p. 30.

217 Respecto a la credibilidad como elemento del mito, vid. *infra* “El mito como narración tradicional”.

218 Vid. Anastasia Manola: *Op. cit.*, p. 33.

219 *Ibíd.*

220 *Ibíd.*, p. 34.

un llamado proveniente de Dios: «Die Berufung erfolgt zumeist mittels einer Vision oder Audition; auch Einhauchung bzw. Ergriffenheit vom Geist kann Teil der Berufungsvision sein. Gott bzw. seine Engel beauftragen den Propheten, sein Wort zu verkünden und zu handeln.»²²¹ La relación con Dios implicará también la asociación que se hace del profeta como alguien que indica lo que ocurrirá. Su palabra se proyecta hacia el futuro.²²² Es necesario hacer notar que, pese a la influencia que el profeta bíblico tendrá en la conformación del concepto de poeta vidente, no tiene una relación directa con el ámbito poético, como sí ocurría con el *aoidos* griego o el *vates* romano. Sin embargo, la vinculación que establece con lo divino, el aspecto simbólico detrás de las visiones y su relación con la comunidad, serán elementos atractivos para la tradición poética que vendrá después, especialmente la romántica.

Es posible apreciar que en ambas fuentes de esta tradición del poeta vidente existen correspondencias con la poética de Rosamel del Valle. Más allá de la presunción de la existencia de una dimensión trascendente a la experiencia humana, hay elementos que es posible asociar de manera particular. En el caso de la vertiente greco-romana, una característica importante es que, gracias a la intervención divina, el poeta es capaz de ver tanto el pasado como el futuro. Si bien en su comprensión más moderna el poeta vidente es entendido como alguien que tiene una sensibilidad especial para saber lo que ocurrirá, hay en esta vertiente de la tradición una ampliación del aspecto temporal. Si tenemos en cuenta el concepto de *memoria* en Rosamel del Valle, veremos que, dejando de lado el contenido religioso de la versión griega, esta concepción del poeta vidente es mucho más cercana a las ideas estéticas del autor chileno, que la mera proyección hacia el futuro. De todos modos, existe un alejamiento de la idea del *enthusiasmos* griego. Si bien lo maravilloso aparece a veces como una energía que lo transporta, que lo mueve y lo coloca en una situación no siempre buscada (pensemos en las manos errantes del relato de *El sol es un pájaro cautivo en el*

221 *Ibíd.*, p. 35.

222 Anastasia Manola afirma que «Aufgrund der Affinität zu Gott verfügt der Prophet über eine besondere Kenntnis der Zukunft» (p. 34). Pese a ello, advierte (siguiendo a C. Westermann) que esta relación con el futuro no hay que buscarla en el prefijo “pro-” que forma la palabra, sino más bien en el contenido del mensaje, específicamente, del anuncio (*Ankündigung*). Mientras que el pronóstico (*Vorhersage*) establece un suceso en el futuro que ocurrirá necesariamente, el profeta hace un anuncio relacionado con el presente, por lo que «Sie kündigt nicht irgend etwas an, sondern ist nur möglich in der Alternative von Gerichts- oder Heilsankündigung.» C. Westermann, citado por Anastasia Manola: *Op. cit.*, p. 34.

relaj), el poeta se encuentra consciente de lo que hace y siente. Pese a que la influencia del surrealismo pudiera llevarnos a pensar fácilmente en el *automatismo psíquico puro* promovido por este grupo, lo cierto es que, en el caso de Rosamel del Valle, la videncia es un fenómeno mucho más consciente. Más que “dormirse”, el poeta está lo más despierto posible.

En el caso de la vertiente bíblica, hay una proyección de la figura del poeta, especialmente en el profeta Daniel. Nuevamente encontraremos un vaciamiento del contenido religioso específico, pero se mantendrá la relación que el profeta tiene con un ámbito trascendente. Como veremos al analizar el mito de Daniel dentro de los textos de Rosamel de Valle, hay un especial énfasis en las visiones, que marcan la relación con la dimensión trascendente y también con el lenguaje simbólico, que, desde la perspectiva que se maneja en el presente trabajo, tiene una concepción mítica. Sin embargo, hay un elemento de la figura del profeta que se tensiona: la relación con la comunidad. El poeta, como profeta, debiera ser el difusor de la verdad divina. Pese a ello, esta dimensión en Rosamel del Valle está disminuida y, como veremos en su momento con la figura de Daniel en el libro *Orfeo*, los hombres dejan de atender la palabra que éste les trae. Este fenómeno será analizado dentro de poco cuando abordemos el aspecto histórico de la relación del poeta y la poesía en el contexto moderno.

A partir de estas fuentes culturales (la greco-romana y la bíblica), la tradición del poeta como vidente se convierte en un elemento del repertorio cultural y que, puede ser entendido como un *Lebenswissen* en el que se proyecta una visión de mundo trascendente en la que el poeta tiene una relación especial con la divinidad y con su comunidad. Sin embargo, en el siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, la acción del racionalismo y de la incipiente revolución industrial había minado la credibilidad de una concepción estética en la que el poeta realmente tuviera el poder de *ver* lo que el resto de los hombres no puede gracias a ese vínculo con una región trascendente. Quienes reviven esta noción de la *videncia* del poeta son los románticos. En su oposición al excesivo racionalismo de la época, este movimiento comienza un proceso de apropiación estética de los elementos religiosos presentes en la tradición. Es así como se explica la pretensión de reemplazar al *sacerdote* por el *poeta* o, como en el caso ya citado de Novalis, una identificación de ambos. El poeta es quien relacionará a su pueblo con la divinidad, ya sea ésta personal o panteísta, por medio de la poesía. Dentro

de esta misma apropiación de elementos y figuras que están en relación con Dios, el poeta se hará (o querrá ser) *profeta*. Como él, ayudado por su vínculo con lo divino (transformado en una entidad sagrada, pero estética) oteará el futuro y lo transmitirá a los hombres.²²³

Estas nociones del poeta vidente, están proyectadas hacia lo divino (metafóricamente, hacia un *arriba* o un *abajo*) y, gracias a ello, hacia un adelante: el futuro. La mirada del poeta es capaz de leer las señales y, debido a esto, traspasar las fronteras de la experiencia humana normal: lo físico y el tiempo. Es desde esta perspectiva mítica en la que el poeta, como vidente, describe lo que ha de ocurrir, que se desprende la veta utópica del mito y de la poesía, fenómeno en el que la cultura y la literatura latinoamericanas se han hecho cargo.²²⁴

Con Arthur Rimbaud la videncia del poeta adquirirá una nueva dimensión. No es sólo una conexión hacia un más allá, sino que permitirá ampliar la realidad mediante lo que él denominará un «immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*».²²⁵ Se ha querido ver en el uso de la sinestesia la expresión de esta noción, particularmente en el poema “Voyelles”.²²⁶ Es desde esta última acepción de la *videncia* que Rosamel del Valle desarrollará la suya propia. Para él, ésta estará relacionada con la integración del poeta a una dimensión ontológica más amplia, pero ya no desde una metodología específica respecto a los sentidos, como en Rimbaud, sino mediante una especie de alucinación consciente. Así, por ejemplo, en el relato de las *manos errantes*, existe un pasaje en el que aparentemente hay una reelaboración de ciertas nociones de Rimbaud asociadas a la captación de lo maravilloso: «Parecía comprender que ese estado de gracia

223 Paradigmático en esto son las profecías de William Blake: “America: A Prophecy”, “Europe: A Prophecy” o textos como *Visions of the Daughters of Albion*, entre otros, en los que la voz lírica se configura como profeta y da cuenta de las visiones del porvenir.

224 A propósito de este aspecto utópico del mito en el contexto latinoamericano, vid. Jaime Valdivieso: “Significación del mito en la literatura latinoamericana”. En: *Estudios Públicos*, nº 39, 1990, pp. 275–281.

225 Arthur Rimbaud: “Lettre à Paul Demeny” de 15-V-1871. En: Arthur Rimbaud: *Oeuvres complètes*. París: Éditions Gallimard, 1972, p. 251.

226 El editor de *Oeuvres complètes* de Rimbaud, se hace cargo de la interpretación sinestésica de este soneto, que se desprende de la lectura de acuerdo al *son* de las vocales (cada sonido un color). Sin embargo, él plantea otra interpretación basada en la «*forme* de la *lettre*». Las imágenes que aparecen en el texto asociadas a cada vocal, serían desplegadas, por su similitud, con la forma que éstas tienen en la versión original autógrafa del poema. De este modo, como dice el editor: «[...] sans nul souci des synesthésies, des doctrines occultistes ou des correspondances de l’universelle analogie, A sera noir». Sin embargo, pese a la plausibilidad de esta lectura, llama la atención que se enfatice el logro de darle coherencia al texto dejando de lado las “correspondencias de la analogía universal”, pues es precisamente por analogía que él opera para obtener su interpretación. Respecto a esta lectura de “Voyelles”, vid. Rimbaud: *Op. cit.*, pp. 900–901.

no es alcanzado sino a costa de un desdoblamiento tenaz y que no era otra cosa que la hacía sentirse más en sí misma y a la vez más en contacto con la claridad exterior hasta entonces desconocida: la realidad del mundo más lejano que una estrella.»²²⁷ Ya se había citado este fragmento respecto al cambio de perspectiva que se produce en el sujeto en su encuentro con lo maravilloso. Pero es necesario agregar que esta forma maravillosa de ver el mundo (*ese estado de gracia*) es alcanzada por el personaje ya no por un «immense et raisonné dérèglement de tous les sens», sino por un *desdoblamiento tenaz* que la pone en contacto consigo misma y con el mundo. No se trata, como puede entenderse la fórmula rimbau-dieana, de una receta particular con la que se puede preparar el poeta para captar el mundo desde otra perspectiva, sino de una predisposición anímica respecto a un suceso sobre el cuál no se tiene control. El desdoblamiento ocurre, pero la muchacha del relato es capaz de aceptar las implicancias detrás de ese fenómeno numinoso.

La idea del poeta como vidente, nos coloca también en un paradigma poético en el que existe una primacía de lo visual sobre otros elementos. Esto queda evidenciado desde el título de su “primer libro”, *Mirador*, pero adquiere una nueva dimensión al desarrollar la concepción de una *videncia poética* asociada a la especulación metafísica, lo que ocurre en su siguiente publicación, *País blanco y negro*. Éste comienza con una reflexión sobre la mirada que está en sintonía con el desarrollo de esta concepción ontológica: «EN PRIMER LUGAR, qué sentido tienen mis ojos».²²⁸ Ya habíamos mencionado esta frase cuando abordábamos el aspecto reflexivo de la poesía de Rosamel del Valle, pero acá puede apreciarse también la voluntad de centrar la actividad poética en la mirada. Él está muy lejos de la estética musical de la máxima de Verlaine de *la musique avant toute chose*,²²⁹ que hechizó a la generación modernista. Sin perder la eufonía de los versos, el poeta chileno estaba más concentrado en desarrollar una estética que diera cuenta del fenómeno poético por medio de las imágenes. Es ahí que lo que él llama *visión* juegue un rol central. El poeta es capaz de *ver*. Desde la frase que inaugura *País blanco y negro* desarrolla en el mismo libro

227 Rosamel del Valle: *OP II*, p. 160.

228 Rosamel del Valle: *OP I*, p. 57.

229 Paul Verlaine: “Art Poétique”. En: Paul Verlaine: *Oeuvres poétiques complètes*. París: Éditions Gallimard, 1962, p. 326.

distintas respuestas sobre esta mirada y el mundo, en busca de un posible sentido de esa experiencia. El sujeto del texto declara: «Vive en mí lo mágico. Ojo que no se sobresalta, ojo perdido».²³⁰ Esta cualidad, se relacionará a su vez con las cosas que existen a su alrededor, pero que variará su condición en la medida que el sujeto posa su mirada sobre éstas:

Me rodean cosas y sucesos pequeños. Mis ojos transforman estas cosas y estos sucesos sin el sentido que representan. Y es que mis ojos viven en su labor de sorpresa libre y sin derrota. A veces existe lo mágico vivo como una lengua. Es la realidad con escamas, la realidad bandolera con su piel distinta. Pero retened las cosas con todo lo mágico que contengan, guardad la magia que palpita en sus venas. Sé que eso es inútil, porque este juego se alimenta de inesperadas transformaciones. No puedo permitir que la realidad permanezca frente a mí con su rostro de prisionera o de ahogada. Veo el fuego de su cuello, el vapor de su boca perpleja y poco dueña de sí misma. Veo la voz que le crece, lo maravilloso como un signo, el grito de su desfallecimiento. Y la tomo en el acto.²³¹

La mirada no es pasiva, sino que transforma. La poesía es ese ojo mágico que entrega magia donde se posa. De este modo, Rosamel de Valle deja atrás el arte propiamente mimético de la tradición inmediata y desarrolla una estética que sin ser anti-mimética, considera que la realidad se transforma con la poesía. La presunción de la existencia de una dimensión mayor de la existencia implica la necesidad de una poesía que intente llegar a ella. En “Poesía”, Rosamel del Valle aludía a que la videncia es un *secreto*, pero en el sentido del *misterio*, es decir, como una expresión de lo *numinoso*. Como vimos anteriormente, en este autor existe una visión circular del tiempo, la que sostiene su apreciación sobre la memoria y la muerte. Para él, *todo está escrito* y la poesía es una forma de entrar en contacto con esa fuente de conocimiento.²³² De este modo, el poeta vidente, más

230 Rosamel del Valle: *OP I*, p. 57.

231 *Ibíd.* Existe en este fragmento una descripción de la realidad que progresivamente adquiere características femeninas y eróticas. Desarrollaremos este punto cuando abordemos el personaje femenino dentro de la obra de Rosamel del Valle. *Vid. infra* “Eurídice sin salida”.

232 *Vid.* “Celebración”, en: Rosamel del Valle: *OP I*, p. 327. Para un análisis de este poema y de la idea de que en los sueños todo está escrito, *vid. infra* “La escala de Jacob”.

que recibir la noticia de un futuro por hacerse, es quien descubre lo que ya existe, pero que todavía se encuentra velado. La videncia se convierte en una forma de establecer una relación entre el hombre con una región del mundo que lo sobrepasa. Desde aquí, el ejercicio poético, toma una doble dimensión. Por un lado, poder captar lo invisible, pese a que esto es de por sí difícil debido a las limitaciones propias de la humanidad del poeta. Con este trabajo, este último ilumina el mundo maravillosamente. Por otro lado, la acción del hombre en el mundo a partir de la palabra, se perfila como una aprehensión de lo numinoso, por lo que el ejercicio poético adquiere las características propias del misticismo.

3.1.6 Misticismo poético

La concepción ontológica de Rosamel del Valle, en la que el mundo está dividido en dos regiones, la *visible* en la que los hombres habitan cotidianamente y la *invisible* en donde lo maravilloso tiene su fundamento, trae como consecuencia la necesidad del sujeto, representado en este esquema por el poeta, de alcanzar esta dimensión mayor de la realidad. Ya hemos visto que la facultad que permite trascender el límite entre lo *visible* y lo *invisible* es la *videncia poética*. Por medio de ella se alcanza lo numinoso. El entender a lo poético como la expresión de una entidad “sagrada”, implica a su vez que en este traslado desde lo religioso a lo estético, la actividad poética asuma también una dinámica que, dentro de este esquema, puede considerársele mística. La mirada mítica sobre el mundo y el rol que la poesía juega en él, transforma al poeta en un sujeto con una voluntad mística. Sin embargo, a diferencia de los modelos más clásicos, el misticismo poético de Rosamel del Valle estará desprovisto de un discurso religioso doctrinal y, en particular, de un dios hacia el cual se busca la fusión. Una parte de los estudiosos que han abordado el vanguardismo propone que en él existe una *empresa de desublimación*²³³ en la crítica que éste le hace al arte burgués anterior, ya que los escritores de este ámbito «habían traicionado, tergiversado, a veces inocentemente, es cierto, la propia posición del poeta y la función social de la

233 Federico Schopf: *Op. cit.*, p. 17.

poesía.»²³⁴ Sin embargo, en el caso de Rosamel del Valle, encontraremos que esta *desublimación* tiene una repercusión contradictoria ya que es asumida más bien en la persona del poeta y no en la institucionalidad artística. Si en la caracterización romántica del poeta, y que recogerá posteriormente el modernismo, existía una tendencia a verlo como un ser sobre el resto de los seres humanos, hay en el poeta chileno una inversión. No es el hombre-dios o el *pequeño Dios* de Huidobro, sino el hombre que es capaz de entrar en contacto con lo *invisible*, que en las categorías que ya hemos analizado de su poética, implica la relación con la muerte y la memoria, que es en donde lo maravilloso se expresa. Pese a que su don de la *videncia poética* es lo que lo diferencia del resto de los seres,²³⁵ no hay detrás de esta idea una valoración que indique que el poeta por ello sea mejor o que le otorgue ciertas garantías sobre el resto de las personas. Por el contrario, como veremos al analizar el poema *Orfeo*, hay una concepción profundamente humana del oficio poético. Si tenemos en cuenta los discursos asociados al símbolo de la memoria, el poeta es más bien el hombre conectado consigo mismo y, al mismo tiempo, atento a estas aperturas del mundo por el cual lo *invisible* se manifiesta.

Respecto a la poesía, la posición estética de Rosamel del Valle está muy lejos de la desublimación. Por el contrario, en el énfasis que él hace de la poesía y su función termina por colocarla como un fenómeno cargado de una energía que se diviniza, adquiriendo un carácter sagrado. De este modo, la actividad poética puede ser entendida como una dinámica en la que el poeta busca el contacto con lo maravilloso, en una forma similar a como lo hacen los místicos dentro del paradigma religioso y es por medio de la videncia poética que el hombre puede lograr ese contacto con lo numinoso.

En el texto “Poesía”, Rosamel del Valle enfatiza el hecho de que los textos se basan en un aspecto vital. La *videncia* está enlazada con la *experiencia* de algo que se sustrae de lo cotidiano: «A veces, y por lo que ello pueda importarme, creo que este secreto no es sino un débil CONTACTO exterior o una EXPERIENCIA.»²³⁶ Por abstractos que parecieran los símbolos que con-

234 Ibíd.

235 Recuérdese la frase ya citada: «Porque, ¿qué es lo que distingue al poeta del resto de los seres? Nada, si no fuera por la posesión de este extraño secreto.» Rosamel del Valle: “Poesía”.

236 Ibíd.

forman los textos del poeta chileno, son elementos que intentan dar cuenta de una vivencia que el poeta, como ser humano, ha experimentado. Es importante recalcar que no se trata de un hecho cotidiano, sino de algo que es sentido como parte de un ámbito sobrenatural. Sin embargo, no puede entenderse esto como una sustracción de los hechos del mundo. Por el contrario, como hemos visto hasta ahora, esta dimensión trascendente de la realidad se oculta *en el mundo* e incluso *dentro* del mismo sujeto. Está ahí. Es sólo que nosotros no sabemos apreciarlo. De todos modos, el contacto con lo numinoso nos lleva hacia otra perspectiva de nuestra propia existencia. Este cambio de mirada sobre el mundo conlleva que se le llame *videncia*. Ésta, aunque es el don que diferencia al poeta del hombre común y, por lo mismo, pareciera ser un poder especial, no es un fenómeno permanente. El *contacto* del que se habla es “débil”. Hay una fragilidad de la experiencia vivida por el poeta. Sin embargo, es por medio de ella que éste vive lo maravilloso. La experiencia de lo numinoso es la fuente del poema, pues es desde este contacto que aparecen las imágenes que leeremos en los textos. Es este esquema místico el que explicará las características estéticas que apreciaremos en los escritos de Rosamel del Valle. Ahora bien, la transferencia que se hace del misticismo desde el ámbito religioso hacia el poético implica cambios importantes.

El misticismo es un fenómeno religioso que se caracteriza por la unión o el afán de unión del hombre con la divinidad. Éste es el esquema general que es posible encontrar en todo misticismo. Sin embargo, las definiciones varían de acuerdo a las tradiciones religiosas, enfatizando, agregando o suprimiendo elementos a ese esquema básico. Por ejemplo, W.R. Inge comenta que en su libro *Bampton lectures on Christian Mysticism*, entregaba en un apéndice veintiséis definiciones de este fenómeno.²³⁷ Y eso es sólo desde el ámbito de la tradición cristiana, muy distinta, por ejemplo, de una religión sin dioses como el budismo (dejando fuera su versión lamaísta que posee una fuerte influencia de los dioses de la religión Bön), en el que la fusión mística se realiza con un espacio ontológico definido como la *nada*.

Nos fijaremos en este apartado en dos conceptos que se desprenden de la obra misma de Rosamel del Valle. El primero de ellos es el de *experiencia*, que

237 Cfr. W.R. Inge: *Mysticism in Religion*. Chicago: The University of Chicago Press, 1948, p. 25.

se encuentra mencionado en el fragmento de “Poesía” con el que comenzamos este apartado. El segundo es lo numinoso. Si bien este último ya lo abordamos al hablar de lo maravilloso, lo hicimos entonces desde la perspectiva del *mysterium*. En esta ocasión nos concentraremos en lo *tremendum*, elemento desde el cual se desprenden ciertas particularidades relacionadas con lo místico dentro del fenómeno de lo numinoso.

3.1.6.1 La poesía como experiencia

Rosamel del Valle describe el fenómeno poético dentro de una dinámica que une lo estético con lo vital y lo religioso con lo poético. En el primer caso, la poesía trasciende el texto para mostrarse como el resultado de un *contacto* que el hombre experimenta con lo invisible. Es decir, se mueve en un plano de lo *vivido*. Esa *experiencia* con lo *totalmente otro* es central dentro de la poética del autor, ya que es la fuente desde donde surgen sus textos. En el segundo caso, es posible entender ese contacto como la expresión de un misticismo que, aunque despojado de un contenido religioso particular, dota a lo poético de un perfil numinoso. Esto conlleva que la *experiencia poética* es posible entenderla dentro de las características de la experiencia religiosa. Bajo la descripción que nos entrega Rosamel del Valle, parece que algo sucede o *le* sucede al poeta. Sin embargo, no es un hecho particular, es decir, un acontecimiento determinado en la vida del sujeto, como el encuentro con alguien, un accidente, etc., sino que se mantiene como algo vago y abstracto. ¿Cómo definir la *experiencia* desde esa situación?

Bernhard Welte intenta una definición de experiencia (*Erfahrung*) desde el punto de vista religioso, deslindando la tradición filosófica detrás del concepto y aplicándola al ámbito que le interesa. Según sus planteamientos, es Kant quien define el concepto de experiencia que se ha desarrollado en nuestra época:

Er hatte dabei die neuaufsteigende Wissenschaft im Auge, deren Möglichkeiten und deren Begründung er neu aufgerissen hat. So ist sein Begriff der Erfahrung konsequent an dem orientiert, was wir Wissenschaft im Sinne Kants und um Sinne der nachkantischen Zeit nennen, nämlich

im Sinne der empirischen oder der Erfahrungswissenschaften oder der rein formalen logischen Wissenschaften.²³⁸

De este modo, la experiencia está relacionada, y así se entiende en el mundo filosófico-científico, con los sentidos del cuerpo y con una visión de la realidad que deja fuera a lo metafísico. Como nos lo dice Welte, tomando en cuenta a Wittgenstein: «Die Welt ist aber die Welt der Erfahrung im Sinne der Wissenschaftlichen Erfahrung.»²³⁹ Visto así, la experiencia de la que habla Rosamel del Valle no sería realmente una experiencia. Y sin embargo, está vinculada a la forma en cómo el poeta habita en el mundo. En definitiva, cómo *vive*, en el sentido que le hemos dado anteriormente al concepto de *vida*.

La definición de experiencia que desarrolla Welte trasciende el concepto de Kant al ampliar a su vez el concepto de ciencia (*Wissenschaft*) que la entiende como un conocimiento fundamentado meramente en lo empírico.²⁴⁰ Debido a las dificultades de conceptualización del fenómeno, él se conforma para sus propósitos con una definición mínima que considere: «der Ganzheitlichkeit, der Unmittelbarkeit und der Verwandlung.»²⁴¹ Los tres elementos centrales «für alle weiteren Überlegungen über religiöse Erfahrung von grundlegender Wichtigkeit.»²⁴² Es así como los tres conceptos pueden aparecer de manera separada, pero son importantes para entender la experiencia religiosa como tal.

La *totalidad* (*Ganzheitlichkeit*) es la caracterización que se hace de lo divino, hacia la que tiende el sujeto: «Was wir als Sehen, Hören, Denken, usw. zu unterscheiden gewohnt sind, ist unmittelbar und also vor aller sekundären Unterscheidung eine umfassende und ungeschiedene, wenn auch reich strukturierte, ganzheitlichen Offenheit auf die Welt hin und Offenheit der Welt zu uns.»²⁴³ Por su parte, la *transformación* (*Verwandlung*) alude al cambio que la experiencia religiosa opera en el sujeto. De este modo: «Das Erfahrene fährt mit uns, die wir die Erfahrung machen, in eine neue Gegend und in eine neue

238 Bernhard Welte: *Das Licht des Nichts. Von der Möglichkeit neuer religiöser Erfahrung*. Düsseldorf: Patmos Verlag, 1980, p. 11.

239 *Ibid.*

240 Para ello menciona una tradición que va de Hegel a Gadamer, pasando por Nietzsche y Husserl. Cfr. Bernhardt Welte: *Op. cit.*, p. 12.

241 *Ibid.*, p. 19.

242 *Ibid.*

243 *Ibid.*, p. 13.

Gestalt unseres Daseins in dieser Welt.»²⁴⁴ Si pensamos en el relato de *la mujer de las manos errantes*, podremos apreciar que su contacto con lo maravilloso produce en ella un cambio de percepción respecto de ella misma y del mundo.

Ambos elementos, *totalidad y transformación* están mediados por el elemento que más destaca Welte en su propuesta teórica: la *inmediatez (Unmittelbarkeit)*.²⁴⁵ Este concepto es lo que acerca a la *experiencia* de Welte a lo *numinoso* de Rudolf Otto, ya que asume una relación con lo divino, en un sentido amplio, sin recurrir a elementos racionales.²⁴⁶ Pero también nos acerca a sus ideas sobre el misticismo. La *inmediatez* asume la existencia de una apertura del mundo en la que el sujeto puede captarlo sin mediaciones. Esto implica que entre él y el objeto hay una relación basada en los sentidos (*bloÙe Sinnlichkeit*), pero de ningún modo, por medio de la abstracción de lo vivido, es decir, tan solo del objeto cómo se le presenta al sujeto. Como lo afirma Welte: «Denn wir sehen ja nie bloÙ Farbiges und schon gar nicht bloÙ physikalisch verstandenes Licht. Wir sehen vielmehr Sachen, Sachverhalte und Sachverhaltszusammenhänge, und diese sind es, die für uns unmittelbar gegeben sind.»²⁴⁷ Respecto a la relación entre sujeto y objeto, Welte afirma: «Das Erfahrene wird freilich nicht dann schon zur wirklichen Erfahrung im vollen Sinn, wenn es als ein bloÙes An-Sich oder als ein bloÙes Objekt sich zeigt und demgemäß objektiv begriffen wird. Vielmehr erst dann, wenn es die Schranke durchbricht, die seit dem Beginn der Neuzeit Subjekt und Objekt voneinander getrennt hat.»²⁴⁸

Morris Berman alude también a esa separación entre sujeto y objeto dentro del marco general del *desencantamiento del mundo (Entzauberung der*

244 *Ibíd.*, p. 18.

245 El concepto en español es más ambiguo que en alemán. Por un lado, alude a la cercanía del fenómeno (en el Diccionario de la RAE, *inmediato* es definido como «Contiguo o muy cercano a algo o alguien»), pero también en un sentido temporal («Que sucede enseguida, sin tardanza») que se aleja del significado que *Unmittelbarkeit* tiene en alemán. Sin embargo, se prefiere aquí *inmediatez* pues conserva la raíz etimológica de “sin mediación” que comparte con *Unmittelbarkeit*. Vid. *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua* [Documento en línea]. Versión electrónica de la 22ª edición (2001): <<http://lema.rae.es/drae/?val=inmediatez>> [Consulta: 13-01-2014].

246 Pese a ello, Welte mantiene en su descripción de *experiencia* la idea de *religiosa*. Esto puede llegar a ser una limitante respecto a lo que se busca abarcar con el concepto, pues, aunque “religión” no siempre está asociado a lo institucional, de todos modos posee una carga semántica que remite a una organización de las creencias, en donde existe una mediación ejercida por ella que influye sobre las experiencias que los sujetos tienen del dios o de los dioses que adoren. Por su parte, lo numinoso nos instala inmediatamente en una relación entre el sujeto y la divinidad.

247 *Ibíd.*, p. 13.

248 *Ibíd.*, p. 17.

Welt).²⁴⁹ Para él, esta división entre uno y otro no sería una forma de comprensión que haya existido siempre, sino que ha sido históricamente desarrollada. Ésta surge desde una forma de entender la relación entre el hombre y el mundo, cuyo origen él sitúa en la religión judía y en la filosofía griega, pero que será desarrollado en el contexto de la modernidad por el racionalismo de René Descartes y el empirismo de Francis Bacon y llevada a su máximo desarrollo por Isaac Newton.²⁵⁰ Las implicaciones de lo anterior las abordaremos un poco más adelante, en especial cuando hablemos de las tensiones que la Modernidad ejerce sobre el proyecto poético de Rosamel del Valle. Por ahora, retengamos que esta separación involucra también una necesidad de re-unión o de una comunión, que será el impulso que fundamenta el misticismo poético de este autor chileno.

Desde la perspectiva de *Welte*, la *experiencia* necesita de este encuentro directo entre sujeto y objeto sin la necesidad de abstracciones conceptuales.²⁵¹ Si bien su idea de *experiencia* pretende englobar todas las situaciones religiosas, las características que él destaca, se relacionan profundamente con el misticismo. El hecho de que exista una relación sensorial de unión con el objeto y no mediada por un aspecto racional, lo acerca –como se mencionaba más arriba– a las propuestas de Otto en torno al tema. En ambos está la idea de un acercamiento

249 Este proceso descrito por Max Weber será abordado con mayor detalle en la segunda parte de este trabajo.

250 «For what was ultimately created by the shift from animism to mechanism was not merely a new science, but a new personality to go with it; and Isaac Newton can rightly be seen as a microcosm, or epitome, of these changes.» Morris Berman: *The Reenchantment of the World*. Ithaca & Londres: Cornell University Press, 1981, p. 113. El desarrollo de esta idea sobre Newton, vid. capítulo "The Disenchantment of the World (2)", pp. 115–132.

251 *Welte* entra en un dilema cuando aborda la relación del lenguaje en la "mediación" entre el hombre y el mundo. Por un lado acepta que el lenguaje es parte de las influencias que el ser humano vive en un contexto socio-histórico (*geschichtlich-gesellschaftlichen Zusammenhang*). Como él lo menciona: «Die Sprache, die wir sprechen, ist uns immer vermittelt aus dem geschichtlich-gesellschaftlichen Prozeß, in dem wir alle leben. Und solchermaßen vermittelt, ist sie zugleich das Medium aller unserer Erfahrungen» (p. 14). Pese a ello, *Welte* insiste en que esta mediación del lenguaje desaparece cuando se considera a este último en lo que Jacobson llamaría su función referencial: «Aber dabei ist zu beachten, daß diese Vermittlung durch die Sprache die zu erörternde Unmittelbarkeit dann nicht aufhebt, wenn die Sprache als Sprache sich rein ihrem Wesen gemäß und also ohne Beeinträchtigung entfaltet. Denn dann sprechen wir nicht Sprache, sondern wir sprechen unmittelbar Sachen und Sachverhalte und Sachverhaltszusammenhänge aus» (ibíd.). Si bien podemos estar de acuerdo en el concepto general de *inmediatez* relacionado con la *experiencia*, en su afán de entregar una *inmediatez* "pura", una en la que haya una correspondencia entre palabra y hecho, *Welte* revela una concepción del lenguaje muy superficial. Pero si se tiene en cuenta que hay experiencias religiosas (y ya de por sí lo religioso suele ser algo más allá de la experiencia) que sobrepasan la descripción, es necesario considerar más el aspecto inefable y las reacciones que provocan en el cuerpo del sujeto, que es precisamente desde donde parte Rudolf Otto. Si el hombre capta su entorno asignándole un valor, tendremos entonces que el lenguaje siempre está mediando entre el hombre y el mundo. La *inmediatez* pura, en el sentido que desea darle *Welte*, me parece, es imposible, debido a que las categorías con las que se aprecia la experiencia ya están instaladas en la mente del sujeto en un proceso socio-histórico que el mismo *Welte* reconoce.

con eso *totalmente otro*, aunque Otto enfatiza la relación asimétrica entre ambas partes de la relación, en donde el sujeto reconoce esta situación, lo que él llama *Kreaturgefühl*.²⁵² Según Rudolf Otto, este sentimiento se relacionaría con el misticismo: «Das hier Analyisierte aber ist ein überall in der Mystik wiederkehrendes Moment: und es ist nichts anderes als das höchstgespannte und überspannte ‘Kreaturgefühl’, wobei dieser Ausdruck nicht besagen soll ‘Geschaffenhheitsgefühl’ sondern ‘Geschöpflichkeitsgefühl’, das heißt Gefühl der Geringheit alles dessen, was Kreatur ist, gegenüber dem, was über aller Kreatur ist.»²⁵³

La tendencia mística de la escritura de Rosamel del Valle, se desarrolla desde *País blanco y negro* y desde ahí cruza su obra casi de manera completa. Podemos encontrar textos como “Mary Allan va a Baltimore” (1949) o “Cuando el Diablo estuvo en Valle Húmedo” (póstumo, 1968), en donde quizás no esté presente el misticismo, pero sí el elemento metafísico que lo sustenta. Volviendo al texto de 1929, el sujeto que ahí encontramos desarrollado indaga en ese poder de su mirada y el contacto con ese “otro mundo” que ella posibilita: «Al frente tengo una lámpara. Un ojo fijo, una lengua descolorida si fuera de día. Por ahora duerme. Con toda sencillez puedo penetrar su frío sueño. Puedo llamar en su país de peces ahogados. Puedo tenderme a la sombra de su presencia. Entonces viven las palabras en mi memoria. Vuelven los anchos planos de lo mágico.»²⁵⁴

Un elemento del mundo que lo rodea es abordado por el sujeto con otra mirada. La lámpara ha dejado de ser simplemente un instrumento y se vuelve un portal hacia otro mundo. Éste adquiere el nombre de *memoria*. *País blanco y negro* será el texto que inaugure el discurso de la *memoria* en la obra de Rosamel del Valle. Ésta asumirá las características de ese “otro mundo” y pronto será también *Eurídice* y la muerte. La videncia poética será el instrumento por el cual el sujeto pueda sobrepasar la mera utilidad de los objetos y penetrar en lo invisible. La entrada a esa transrealidad será el momento de la experiencia místico-poética. Sin embargo, hay una tensión entre la pretensión mística y las circunstancias contextuales del sujeto. La tensión entre lo cotidiano y lo transreal queda en evidencia cuando el mismo sujeto de *País blanco y negro* menciona en

252 «[...] das Gefühl der Kreatur, die in ihrem eigenen Nichts versinkt und vergeht gegenüber dem, was über aller Kreatur ist.» Vid. Rudolf Otto: *Op. cit.*, p. 10.

253 *Ibid.*, p. 23.

254 Rosamel del Valle: *OP I*, p. 58.

relación con esa mirada: «Hay que dar vuelta el ojo perverso, el ojo ciudadano y bien vestido que nada descubre. Para lo demás lo demás.»²⁵⁵

Si en *Mirador* existía una fascinación por el mundo cotidiano, el de la modernización incipiente, el que por sí mismo abría la mirada a lo nuevo, en *País blanco y negro* lo cotidiano se desmaravilla y sólo adquiere su aura numinosa al ser cuestionado por la mirada del sujeto, quien penetra en lo *transreal* por medio de la *videncia*. De este modo, el mundo, lo total, se polariza en dos zonas. Lo cotidiano y lo maravilloso, adquiriendo cada una un valor. En el mismo texto puede leerse:

A VECES VIVO UN EXTRAÑO SUCESO. Sobre mis menores gestos y entre las escasas palabras que me esfuerzo en pronunciar, brilla el imán de algo lejano o perdido. Vuelve a mí de nuevo la opresión involuntaria, la onda tibia de un acontecimiento que, aún por pequeño y descolorido, está sucediendo en alguna región de mí mismo. De algún modo sé de esos débiles espantos con que veo temblar una llama o pasar una hoja. No cabe duda que el único espanto posible puede ser éste de que hablo.²⁵⁶

En este fragmento podemos ver una de las formas en cómo el “otro mundo” se presenta a nosotros gracias a la *videncia* del sujeto. Gracias a su mirada, somos testigos de la transformación de las cosas del mundo cotidiano en signos de esa región numinosa. Al mismo tiempo que la experiencia de aquella zona genera el temor del que habla Otto, se inunda también de un aspecto positivo, debido a esa misma potencia de su acción. Una tensión que se extenderá por toda su obra desde *País blanco y negro*.

255 *Ibíd.*

256 *Ibíd.*, p. 79.

3.1.6.2 Lo *tremendum*

La poesía del hombre
conducido por el ángel negro
en las tinieblas. La poesía
del ser desatado en el caos.
La poesía que es, y que será
siempre y más que todo, una
especie de terror indefinido.

“Un árbol crece en Brooklyn”²⁵⁷

Como se mencionaba anteriormente, lo numinoso es descrito por Rudolf Otto como el *mysterium tremendum*. Cada uno de los dos conceptos que lo conforman posee características que describen aspectos de lo numinoso. El *mysterium* es el *stupor*, entendido como lo *totalmente otro*, que en su traslado al ámbito estético nos lleva al concepto de lo maravilloso en Rosamel del Valle y que ya hemos abordado. El segundo concepto, lo *tremendum*, nos ubica en el misticismo. Lo *tremendum* puede manifestarse en tres distintos momentos: 1) das Schauervolle; 2) das Übermächtige o *Moment der majestas*; 3) das Energische o *das Moment der Energischen*. El primero de estos momentos de lo *tremendum* provoca en el sujeto una respuesta física que es el temor (*Furcht*). Como lo hace notar Otto, lo numinoso no se detiene en las descripciones moralmente positivas de la divinidad y que, por lo demás, son intelectualizaciones (categorías racionales). Por el contrario, lo numinoso incluye también el horror (*Grausen*) y otro tipo de experiencias relacionadas con él, como *Gruseln*, *Gräsen*²⁵⁸ y el recelo (*Scheu*). De ahí que identifique el *Moment des tremendum* como *das Schauervolle*. Una experiencia de esta característica de lo numinoso es la *ira deorum*, que Otto identifica con lo *tremendum*. Ya hemos hablado de la falta de control sobre la experiencia numinosa cuando aludíamos al símbolo del imán o a la desaparición

257 Rosamel del Valle: *Crónicas de New York*, p. 44.

258 Me es difícil traducir estos dos términos sin repetir el concepto de horror, terrible o espanto.

de las manos. Debido a que la poesía adquiere las características de lo maravilloso, pareciera que posee exclusivamente un aspecto positivo, particularmente si se piensa en que, pese a ser escasa y difícil de percibir, se le busca como algo necesario. Sin embargo, como se aprecia en el relato de *la mujer de las manos errantes*, lo maravilloso puede ser también terrible. Como lo explica Rudolf Otto, lo divino no siempre se manifiesta desde un ámbito moralmente positivo. Del mismo modo, la experiencia del sujeto en su contacto con lo numinoso puede ser tanto positiva como negativa. En el mismo relato, la muchacha siente en un primer momento que todo esto que le ocurre es *terrible* y más adelante ahonda en la idea calificándolo de *horrible*. Pero lo importante de lo maravilloso, desde la perspectiva de lo numinoso que adopta Rosamel del Valle, es la posibilidad de apreciar el mundo desde otra perspectiva. Es así como las consecuencias morales, éticas o relacionadas con la felicidad o la infelicidad del individuo son secundarias respecto al nuevo estado que se adquiere gracias al contacto con lo numinoso. Esta es la idea que está detrás de la percepción del autor chileno de que el trabajo poético es peligroso y del que hablamos al desarrollar lo maravilloso en su obra.

El segundo momento de lo *tremendum* es el *Moment der majestas* o *das Übermächtige*. Acá el sujeto reconoce el poder que lo numinoso tiene respecto a él, poder que lo sobrepasa y llega a aniquilar su “sí-mismo” (*Selbst*). Como nos lo dice Otto, el *Moment der majestas*:

[...] das Moment von ‘Macht’, ‘Gewalt’, ‘Übergewalt’, ‘schlechthinniger Übergewalt’. Wir wollen hierfür als terminus ‘majestas’ wählen. Umso eher als selbst in ‘Majestät’ noch eine leise, letzte Spur des Numinosen auch für unser Sprachgefühl nachzittert. Das moment des tremendum ist uns dann voller wiedergebar als ‘tremenda majestas’. Das moment der majestas kann lebhaft erhalten bleiben, wo das erste Moment, das der Unnahbarkeit zurücktritt und abklingt, wie es z.B. in der Mystik geschehen kann.²⁵⁹

259 Rudolf Otto: *Op. cit.*, pp. 20–21.

Lo importante aquí es la relación que se establece entre el sujeto y el objeto numinoso, que si bien se basa en el poder, adquirirá por un lado, la expresión de *humildad* (*Demut*) por parte del sujeto y, por otro lado, una asociación con su propio ser. Respecto a lo primero, Otto menciona: «Besonders auf dieses Moment der schlechthinnigen Übermacht, dieser ‘majestas’, bezieht sich als sein Schatten und subjektiver Reflex jenes ‘Kreaturgefühl’, das als Gefühl eigenen Versinkens, Zunichtewerdens, Erde, Asche und Nichts Seins sich verdeutlicht und sozusagen das numinose Rohmaterial für das Gefühl der religiösen ‘Demut’ ist.»²⁶⁰ Respecto a lo segundo, la asociación con el propio ser: «[...] ein Gefühl schlechthinniger Überlegenheit (des andern) ist hier der Ausgang der Spekulation, die, wo sie sich durch ontologische Termini vollzieht, (die häufig nur aus der, ‘Wissenschaft’ entlehnt sind), dann die ‘Macht’-Fülle des tremendum in ‘Seins’-Fülle abwendelt.»²⁶¹ La poesía como objeto numinoso, es capaz de expresarse de una manera tal que reduce al sujeto a esta situación de *humildad* a la que se refiere Otto. Esto es especialmente patente en el tratamiento que hace Rosamel del Valle del tema de la muerte. Si bien el poeta, como lo hemos visto ya, asume un carácter heroico por su acercamiento a los aspectos negativos de lo maravilloso, el riesgo implica también la posibilidad de ser llevado a una situación desventajosa en la que, pese a todo, lo maravilloso sigue viviendo.

Estas características del *Moment der majestas*, como la aniquilación del “yo”, tiene un vínculo directo con el misticismo. Como lo afirma el mismo Otto:

Sie führt zur ‘annihilatio’ des Selbst auf der einen Seite und zu der Allein- und Allrealität des Transzendenten auf der anderen Seite, wie sie der Mystik charakteristisch sind. Denn ist fast allen Formen der Mystik, so verschieden sie auch inhaltlich unter einander sind, begegnen wir als einem ihrer allgemeinsten Hauptzüge, durch den vielleicht am ehesten eine Definition dieses schwer definiblen Gegenstandes gelingt, der Abwertung des ‘Selbst’, die in deutlicher Ähnlichkeit die Selbst-Abwertung Abrahams wiederholt, nämlich die Wertung des Selbst und

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 21.

²⁶¹ *Ibid.*, pp. 22–23.

des Ich als des nicht vollkommen wirklichen, wesentlichen oder als des völlig nichtigen, und diese Abwertung wird dann zu der *Forderung*, sie gegenüber dem falschen Wahn der Selbstheit praktisch zu vollziehen und so das Selbst zu annihilare.²⁶²

Si bien él se detiene en la escena bíblica de Abraham ante Dios, y por lo mismo, se basa en un ejemplo del misticismo teísta, Otto tiene en cuenta los demás tipos de misticismo e intenta hacer una síntesis de ellos.²⁶³ Factor importante del misticismo, es la aniquilación del *Selbst* que permite una identificación con la divinidad: «Aller Mystik ist charakteristisch die –gradweis verschieden vollzogene– *Identifikation* mit dem Transzendenten».²⁶⁴ Pero, como lo expone Otto, no se trata de un asunto meramente cuantitativo de constatar el poder del otro sobre la persona, sino de un sentimiento interno en que se produce la acción mística. Además: «Aber Identifikation allein ist noch nicht Mystik, sondern Identifikation mit dem an Macht und Realität schlechthin *überlegen*, zugleich ganz irrationalen Etwas.»²⁶⁵

Como se ha señalado anteriormente, los textos de Rosamel del Valle en general, no revelan la presencia de una creencia religiosa en particular. Existe un sentimiento religioso, cuya prueba es esta inclinación mística como alusiones a lo divino, pero no como un desarrollo de las ideas de base doctrinal. El único texto en donde se aborda directamente a Dios como tema es el poema del mismo nombre que se encuentra en el libro *Poesía*. Pese a ello, las características de esta divinidad son tan generales que es difícil ubicarla en el esquema judeo-cristiano, al que se supone alude. En aquel poema, Dios aparece como una entidad poseedora de elementos positivos que luego veremos trasladados a la poesía («Más bello y mágico que la ola dentro del mar»). Dios no será un tema constante en la escritura posterior del autor. De este modo, veremos que, pese a esta mención, Dios será desplazado por la poesía, siendo ésta quien ocupe su lugar como entidad divina, adquiriendo con ello un aspecto numinoso en el

262 *Ibid.*, p. 22.

263 Para una ampliación del concepto de mística (*Mystik*) en la obra de Rudolf Otto hacia otras culturas religiosas, vid. Rudolf Otto: *West-Östliche Mystik. Vergleichung und Unterscheidung zur Wesensdeutung*. München: Verlag C. H. Beck, 1971 (3a. Edición).

264 Rudolf Otto: *Das Heilige*, p. 23.

265 *Ibid.*

sentido que le da Otto al término. Lo que veremos entonces es que, más que una entidad personal, en los textos de Rosamel del Valle encontraremos un espacio divinizado, el que será identificado con la poesía. No un lugar como el Paraíso bíblico, sino una región que fundamenta la existencia del hombre, aunque es de difícil acceso, debido a que cuando ocurre es *un débil contacto*. Este vaciamiento de Dios en la dinámica mística, acerca la postura de Rosamel del Valle a lo que Hugo Friedrich denomina *trascendencia vacua* (*leere Transzendenz*). Para éste romanista alemán, existe en la poesía moderna una tendencia a vaciar el contenido religioso, pero manteniendo a Dios como un polo hacia el que se tiende, pese a dudar de su existencia. Es así como se busca una trascendencia mediante el contacto con este polo, pero al no existir realmente un contenido en él, la trascendencia que se busca se vuelve vacía.²⁶⁶

En un relato que no fue publicado en vida del autor denominado *Los encandilamientos*,²⁶⁷ podemos encontrar casi todas las categorías que hemos analizado hasta ahora y que, sin incluir un mito propiamente tal, su contenido y las ideas que lo configuran provienen de una visión mítica del mundo y de la poesía. En este relato, el protagonista y también narrador, vive junto a sus padres en una casa al lado de un río. Un invierno, ambos mueren y el narrador se queda solo en la casa. El río adquiere un carácter numinoso al mostrarse como un ente con voluntad y que le trae murmullos y sonidos que él atribuye a los muertos. Como nos lo dice, «Así, ningún placer mayor que seguir los dictados invisible[s] y encender noche a noche la lámpara de los sueños en la soledad de la casa que estuvo a punto de derrumbarse y perecer a causa de mis primeros desfallecimientos.»²⁶⁸ Lo que le preocupa al protagonista es mantener la casa y los alrededores como la dejaron sus padres, lo que puede ser entendido como una forma de mantener su recuerdo en el mundo. Es ahí cuando el río adquiere

266 Al comentar lo grotesco en Victor Hugo, Friedrich afirma: «Das Groteske soll uns von der Schönheit entlasten und mit seiner 'große Ganze' uns überhaupt nur als Bruchstück wahrnehmbar ist, weil das 'Ganze' nicht mit dem Menschen übereinstimmt. Welches Ganze? Bezeichnenderweise bleibt die Antwort aus oder ist verworren. Mag es auch, wie Victor Hugo glaubt, christlich gemeint sein –es ist eine leere Transzendenz.» Hugo Friedrich: *Die Struktur der modernen Lyrik*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1985, p. 33.

267 Texto incluido en el volumen *Los bellos desastres*, inédito hasta la publicación de *Obra poética* (*OP II*, pp. 291–305) y que recopila textos diversos entre c. 1929 y 1948. El relato, según Leonardo Sanhueza, está «Escrito en la segunda mitad del año 1948, en Santiago. Rosamel regresa a Nueva York en julio de 1949» (*OP II*, p. 363).

268 *Ibid.*, p. 298.

importancia, pues es una continuidad entre la historia previa de cada uno y el momento de la soledad del narrador. La madre tuvo una hermana que murió ahogada en un río, el padre luchaba contra el río en los inviernos para que no se inundara la propiedad, pero todos vivieron momentos felices en esa casa. El río, pese a ser un símbolo del tiempo lineal –pues como dijo Heráclito, *el hombre nunca se baña en el mismo río*–,²⁶⁹ en el relato parece trascender el tiempo y unir el pasado con el presente y, ante todo, los vivos con los muertos. Se da en él una imagen de lo que ya hemos abordado respecto a la memoria y a la muerte. Es precisamente esa conexión lo que vuelve al río una entidad numinosa. El narrador intenta escuchar y entender los mensajes que le llegan: «Me senté allí, lo recuerdo, y puse mi ser entero en tratar de resolver si las aguas tenían algo que ver con el eco ruidoso que me llegaba quién sabe desde dónde y que iba quién sabe hasta dónde, pero no sin dejar a su paso una estela para mí tornasol aun en la noche.»²⁷⁰ Ese contacto con lo numinoso, aunque sea indirectamente, transforma su medio llenándolo de magia: «Luego, si el día tenía para mí fatigas deliciosas y fabulosos encantamientos, la noche me daba reposo bajo el árbol de su pecho tan cargado de visiones como de tranquilidad.»²⁷¹

Sin embargo, esta situación idílica cambiará cuando los ruidos que le llegan de sus muertos se hagan cada vez más débiles y terminen por desaparecer: «Pero ocurrió que en seguida mis visitantes empezaron a hacerse más y más *invisibles* primero y luego desaparecieron totalmente de la casa.»²⁷² Si en un primer momento los mensajes llegaban sin desearlos, ahora el protagonista intentará propiciarlos buscando «Un lugar donde la comunicación pudiese alcanzar un verdadero sentido real-mágico ya que uno real-real era por supuesto imposible.»²⁷³ En esta situación puede apreciarse la desigualdad de poder entre el objeto numinoso y el sujeto. Pero esa misma impotencia lo lleva a indagar cualquier marca de comunicación con lo invisible en los detalles de la

269 La frase original de Heráclito (trad. al inglés) es «Upon those that step into the same rivers different and different waters flow... They scatter and... gather... come together and flow away... approach and depart.» La versión más popular es probable que venga de la glosa de Platón a la misma idea: «Heraclitus somewhere says that all things are in process and nothing stays still, and likening existing things to the stream of a river he says that you would not step twice into the same river.» (*Cratilo* 402 A). Vid. G. S. Kirk, J. E. Raven y M. Schofield: *The Presocratic Philosophers*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p. 195.

270 Rosamel del Valle: *OP II*, p. 298.

271 *Ibíd.*

272 *Ibíd.*, p. 301.

273 *Ibíd.*, p. 302.

naturaleza. En el reconocimiento de la imposibilidad de hacer el contacto, el narrador nos cuenta lo siguiente:

Una tarde, herido ya hasta los huesos y avergonzado de mi falta de capacidad para sobrepasar lo que ciertamente eran límites secretos, decidí dejar al pie del árbol el testimonio verbal más fiel y angustioso que pueda imaginarse y en el cual, besando la tierra, comiendo tierra casi, afirmé que el olvido no había entrado jamás ni en mi corazón ni en mi casa y que ahí estaba yo y ella a no mucha distancia para demostrarles la verdad de mis palabras.²⁷⁴

El árbol al que se refiere juega un rol especial, pues es con él que el narrador “dialoga” para ponerse en contacto con sus padres y con ese mundo que presiente. Esta verbalización señala un fracaso respecto a la posibilidad de comunicación con el lado invisible del mundo, pero también es una reafirmación de la memoria, del fuego lárlico que él ha sabido mantener, el que había señalado al principio del relato como parte de la vida cotidiana,²⁷⁵ es el que precipita el final, ya que al regresar el narrador ve que su casa se incendia: «Así llegó el fuego a mi heredad. Cuando estuve a unos cien metros del incendio vi que todo había terminado.»²⁷⁶ El fuego aparece como un contrapunto del río. Mientras éste se muestra benévolo la mayor parte del tiempo, el fuego trae la destrucción. El protagonista afirma al respecto: «El agua había venido muchas veces, tuvimos encuentros, luchas, parlamentos. Pero el fuego es ciego, sordo, soberbio.»²⁷⁷ Aquí podemos apreciar la fuerza de lo numinoso, el *Moment der majestas* del que habla Rudolf Otto. El sujeto ante el fuego se siente impotente y al mismo tiempo recibe la revelación: «¿Esta fue la señal, la comunicación? ¿Han querido decirme algo con este estropicio? ¿Es así como los muertos se comunican con los vivos desde la eternidad?»²⁷⁸ El lazo entre el fuego y el agua está marcado por el

274 *Ibíd.*, p. 305.

275 «[...] de que en la sala se sueña junto al fuego y que en el dormitorio se comparte la vida estrictamente privada y del que, además, ahí donde se muere la única muerte, es decir, de la muerte que imaginamos cuando nos tiemblan las ramas del cuerpo. Hay otras muertes, lo sé, en otros sitios, pero nunca pensamos mucho en ellas y ni hay para qué.» *Ibíd.*, p. 295.

276 *Ibíd.*, p. 305.

277 *Ibíd.*

278 *Ibíd.*

epígrafe de Novalis con el que comienza el texto: «El agua es una llama húmeda.» A partir de esta pista podemos entender que el fuego que arrasa con la casa es simbólicamente una extensión del río. El narrador ha buscado constantemente una forma de comunicarse con sus muertos apelándolo y éste le ha respondido con todo el poder posible. La revelación de lo numinoso ha conllevado también la destrucción de la casa y una anticipación del final para el propio protagonista. Es posible entender el título del relato a partir del incendio como el resultado de la “iluminación” proveniente de ese *otro lado*. La luz, en un sentido simbólico, es tal, que encandila al personaje. No es sólo una luz que ciega (en el sentido de la perplejidad asociada al *stupor* del *mysterium*), sino la que es capaz también de destruir. El narrador termina el relato con la siguiente afirmación: «Cerré los ojos y me arrojé sobre la hierba jurando enterrarme vivo bajo las raíces del árbol que, entonces lo supe, me había dicho más cosas con su aceptación y su silencio que todo lo que mi desesperación hubiese podido esperar de lo que no es ya sino piedra en viaje por el mundo secreto.»²⁷⁹ Si bien la propensión mística del personaje, este intento de ponerse en contacto con sus muertos oteando los mensajes posibles presentes en los sonidos del río y de la naturaleza al parecer ha terminado de mala manera, lo cierto es que este “fracaso” ha dado pie a un conocimiento mayor del mundo. Lo maravilloso, aunque terrible, ha abierto la realidad hacia una dimensión que sin esa experiencia hubiese permanecido cerrada, conocimiento que llega a nosotros por su transposición a lo literario. La poesía, pese a su belleza y al rol que se le otorga como esencia de la humanidad, es también una potencia que es capaz de aniquilarnos.

El tercer momento de lo *tremendum* es lo que Rudolf Otto llama *das Energischen*, que es la «*Energie des Numinösen*». Esto está directamente relacionado con la concepción de un *dios vivo* (*lebendiger Gott*), es decir, con una noción de la divinidad que no se enmarca sólo en las categorías racionales con las que se le estudia: «Es ist besonders in der ‘*ópyή*’ lebhaft fühlbar und zieht überall die symbolischen Ausdrücke von Lebendigkeit, Leidenschaft, affektvolles Wesen, von Wille, Kraft, Bewegung, Erregtheit, Tätigkeit, Drang an sich. Diese Züge kehren typisch wieder von den Stufen des Dämonischen an bis hin zur

279 *Ibid.*

Vorstellung des ‘lebendigen’ Gottes.»²⁸⁰ Esta forma de entender lo numinoso es la que encontrábamos al analizar lo maravilloso como *fuelle de vida*. Pero en ese momento enfocábamos el fenómeno, principalmente, desde una perspectiva positiva, al afirmar que la poesía es la fuerza que es capaz de transformar el *zoé* en *bíos*. Sin embargo, es necesario ampliar esta afirmación. Cuando asociamos la poesía y la vida en el sentido multidimensional de *bíos*, esto implica también una apertura del sujeto a todas las posibilidades que acarrea su relación con la historia, con la sociedad, con las condiciones materiales en las que se desenvuelve y las redes simbólicas asociadas a ellas. La vida, en un sentido amplio, implica también (y lo es frecuentemente), el contacto con los aspectos peligrosos para la propia integridad del sujeto, ya sea afectiva, social, material o de otra índole. Esa es la idea detrás de la afirmación de que «Ciertamente, el poeta está *entre* la vida y no *fuera* de la vida, como se acostumbra clasificarlo. Nada de la existencia le es ajeno y no podría ocurrírsele trocar la leve lámpara de su ciencia por la de la más o menos demagógica temporalidad *concreta*, celebrada hoy por la consigna de adoptar un conocimiento más que de incitar al conocimiento.»²⁸¹ Si la poesía, en un sentido numinoso, nos hace vivir, lo hará desde esta perspectiva, la de una apertura al riesgo. Esa es la actitud que Rosamel del Valle destaca en relación con el ejercicio poético: «Aquél a quien no amedrente el rigor de esta “invocación a las potencias oscuras” ni el signo a menudo demoníaco que la preside, logrará entrar en correspondencia con muchas de sus propias iluminaciones e interrogaciones, ya que la poesía es el mayor medio posible de despertar esa afinidad, ese reconocimiento de uno mismo por el cual se batalla a toda hora y acaso sin intentarlo.»²⁸²

3.1.6.3 Amor místico

Una segunda arista que se desprende de la perspectiva de este momento de lo *tremendum* es el amor místico. Este hecho tiene una directa correlación con la identificación que veremos entre la poesía y la figura femenina en los textos de

280 Rudolf Otto: *Op. cit.*, p. 24.

281 Rosamel del Valle: *La violencia creadora*, p. 55.

282 *Ibid.*, p. 59.

Rosamel del Valle. Por medio del amor, el ser humano puede unirse a aquella dimensión trascendente. Como lo afirma Otto:

Auch in der Mystik lebt dies Energische sehr stark, wenigstens in der ‘voluntaristischen’, in der Liebesmystik. In der aufzehrenden *Glut* der Liebe, deren andringende Gewalt der Mystiker kaum erträgt, die ihn zerdrückt und die er bittet, zu mildern, damit er nicht selber vergehe, kehrt es drastisch wieder. Und in diesem Andringenden hat diese ‘Liebe’ ihre fühlbare Verwandtschaft noch mit der zehrenden, sengenden *ὄργη* selber: es ist die gleiche *Energie*, nur anders gewendet. ‘Die Liebe –sagt ein Mystiker– ist nichts anderes denn gelöschter Zorn’.²⁸³

Los personajes femeninos de Rosamel del Valle se caracterizarán por ser representaciones de la poesía desde esta perspectiva numinosa. Es necesario entender, desde la mirada mística, que la unión con la amada implicará una identificación entre el discurso erótico y el místico. El amor permitirá adentrarnos en lo maravilloso, pues es también una expresión de la poesía y lo numinoso.

Existe una larga tradición religioso-literaria en la que se identifica la unión mística con Dios con el amado o amada. Fundamental, dentro de la cultura occidental ha sido “El Cantar de los Cantares”, presente en el *Antiguo Testamento*. Existe una tensión fuerte en este texto entre un discurso explícito fuertemente físico («Atráeme; en pos de ti correremos. El rey me ha metido en sus cámaras; Nos gozaremos y alegraremos en ti; Nos acordaremos de tus amores más que el vino; Con razón te aman.» *Cantar de los Cantares* 1:4)²⁸⁴ y la lectura alegórica que ve en la dinámica de los amantes la representación del pueblo de Israel y Dios o, en su versión cristiana, de la Iglesia y la divinidad. Pero más allá del contenido religioso, hay también un aspecto erótico nada despreciable que asume características numinosas.

Rosamel del Valle asume esta versión del misticismo, en el que lo religioso es visto desde una perspectiva amorosa. En *Elina Aroma Terrestre*, el narrador escribe en su diario el “Jueves 7”:

283 Rudolf Otto: *Das Heilige*, p. 25.

284 *La Santa Biblia*, p. 945.

Pienso en Elina. ¿Qué será de ella? Por medio de este amor comprendo cómo los hombres sienten la necesidad de contar con sus dioses. El ser abandonado es el habitante de las tinieblas. Y se dice que toda religión es amor. ¿Cómo tener bastante valor para buscar lo que en mí sea, no el amor, sino lo religioso?

No, el amor no es ni será jamás una especie de temor. ¿Y no afirman todos los dioses: “*Yo soy el temor*”?

Jamás será eso mi amor.²⁸⁵

La amada, en este caso Elina, se vuelve una representación de lo divino y adquiere las características de lo numinoso. En este texto publicado póstumamente, Rosamel del Valle unirá lo literario con lo amoroso desde esta perspectiva. De ahí las múltiples intertextualidades de distinta índole, que van desde la simple mención a autores u obras, a la incorporación de citas como voces de los mismos personajes. Los intertextos se desarrollan e integran al relato como parte de esta relación entre el narrador y Elina. Ella es una mujer que vive en una dimensión distinta a la del narrador protagonista, hecho que está marcado en el texto simbólicamente por la «doble avenida de azucenas» y por la imagen etérea de la mujer asomándose al mundo desde la ventana. Si bien está patente la separación entre ambos (como lo habíamos visto en “Lámpara detrás del muro” o en “Mano Tornasol”), el narrador intuye la existencia de Elina, siendo la literatura un medio fundamental para llegar a ella: «En la biblioteca de mi padre había una cantidad de libros horribles. Las Vidas de Santos me fueron una revelación hasta el día en que Elina apareció detrás de los vidrios de su ventana.»²⁸⁶ Y estos libros religiosos progresivamente dan su paso a textos como los de Jonathan Swift o Schopenhauer, con los que se acercará a Elina. El abandono de los libros religiosos no significa una extinción de lo religioso. Habrá un traspaso de las características de ellos a la figura de Elina. Por ejemplo, se menciona a Tomás de Kempis, autor de la *De Imitatione Christi*, así como a los salmos bíblicos. Pero, entre la literatura mística que se menciona en el libro, resalta *Las moradas* de Santa Teresa. El narrador ubica o asocia varias veces a Elina con este texto,

285 Rosamel del Valle: *Elina Aroma Terrestre*, pp. 84–85.

286 *Ibid.*, p. 22.

ya sea leyéndolo o viviéndolo. La aparición de este libro es una expresión del esquema místico que Rosamel del Valle ha trasladado a lo poético. El narrador enfatiza especialmente el pasaje «¡Señor cómo apretáis a vuestros amadores!», que aparece en el “Capítulo Undécimo” de las “Moradas Sextas”,²⁸⁷ pasaje que ella lee «por supuesto, sin entender.» Este pasaje, incomprendido por Elina debido a su carácter numinoso y, por lo mismo, ya imbuido por aquello que sólo el ser humano busca pero que ella ya posee, señala también la relación entre el misticismo y lo amoroso. En este mismo texto, hay también menciones a otras figuras religiosas que, ya sea por su obra y/o por su propia vida, unieron a su actividad también un aspecto amoroso. Es el caso, por ejemplo de Abelardo y Eloísa. Esta pareja se caracterizó por la pasión intelectual y erótica, y debido a los problemas morales y familiares en los que terminó su relación, ambos acabaron sus días terrenales como religiosos. Desde la mirada del narrador se expresaría en ellos el *amour fou* bretoniano, hablándole a Elina de la siguiente manera:

Tú estás, sentada en tu barca. Sola bajo los tilos. Dormida sobre el agua que te conduce al través de la noche. Que sea Gerardo de Nerval con su Aurora; que sea Petrarca con su Laura; Dante con Beatriz; Abelardo y Eloísa o que sean los fantasmas vivientes de todos los poetas y de todas las mujeres de la tierra quienes acuden paso a paso a esta cita del *amour fou*, mi jardín está con los brazos abiertos y nada les impedirá entrar en él y tomar un lugar ni más ni menos que en la barca del destino.²⁸⁸

En este fragmento, Abelardo y Eloísa aparecen junto a otras parejas en las que lo real y lo imaginario se confunden, y en donde el amor aparece con la misma aura numinosa, ya que el amor es una forma de misticismo. De este modo, el mito y la poesía, adquieren una nueva dimensión en este discurso erótico. El narrador, en uno de los pasajes a los que se refiere a Elina, menciona:

Opto por callar todo cuanto podría decirle respecto a toda la *verdad* de ese su sueño, pues amo hasta la exageración no tocar la realidad cuando

287 La frase original es: «¡Oh, váleme Dios, Señor, cómo apretáis a vuestros amadores!» En: Santa Teresa de Jesús: *Obras. Tomo II*. Madrid: Administración del Apostolado de la Prensa, 1916, p. 329.

288 Rosamel del Valle: *Elina Aroma Terrestre*, p. 97.

la ilusión ha logrado sobrepasarla y sencillamente porque lo mágico de nuestra naturaleza no nos conduce siempre sino hacia la poesía. Hacia la poesía que es, quíerose o no, la única razón de vivir. Y, para poner término a la serie de estas breves experiencias, declaro que Elina debe estar aún absolutamente segura de que todo aquello no fué [sic] sino un sueño, aunque me asiste la certeza profunda de que nada de eso ha sido por ella olvidado.²⁸⁹

El amor hacia Elina, en este entramado entre la vida y la literatura, fusionará lo poético y lo místico. El que ella habite una región distinta de la existencia acentúa el afán transgresor de lo erótico respecto a los límites entre lo visible y lo invisible. Ahondaremos en el discurso erótico cuando tratemos la imagen femenina en la obra de Rosamel del Valle.

La experiencia poética es asumida por Rosamel del Valle como un hecho vital. Lo numinoso del *contacto* con ese *otro lado*, usando la terminología de “Poesía”, implica un aspecto físico. Si bien este autor se refiere a veces a *un débil contacto* o a *murmillos* o incluso al silencio o, por el contrario, a la aparición de un incendio, independiente del grado de aprehensión de lo invisible el sujeto siente lo *totalmente otro* en un aspecto físico. De ahí el énfasis de lo que Rudolf Otto llama *lo tremendum*. La respuesta del sujeto al estímulo de lo numinoso es en primer lugar físico. Este aspecto no racional es complementado por Welte en su comprensión de la experiencia religiosa (que nosotros hemos trasladado a lo poético) como un hecho sin mediaciones. Sin embargo, en este punto surge un conflicto entre la vida y la poesía. Está claro que dentro de la conceptualización de Rosamel del Valle y que acá hemos analizado, la poesía aparece como un fenómeno independiente de los textos en los que se expresa. Es posible plantear la situación en la que el sujeto viva una experiencia numinosa, pero que no tenga ninguna necesidad de transcribirla. Desde punto de vista, sólo estaríamos dando cuenta de un fenómeno numinoso y más cercano al terreno de lo religioso o de la psicología, pero no de la poesía y la literatura. Tomando como ejemplo el relato de la *mujer de las manos errantes*, en algún

289 *Ibíd.*, p. 109.

momento la protagonista siente la necesidad de contar su experiencia: «Pero la desesperación es un insecto cruel y solía visitarla. La resistía, diciéndose: “Un maravilloso secreto, a pesar de todo. ¿Cómo revelarlo? Nadie creería. Y luego, complicaciones. No, mejor moriré con él”. Y sonreía ante sus dos hojas transparentes, resacas pero vivas, errantes y fieles a la vez.»²⁹⁰ En el relato la gente que rodea al personaje termina intuyendo que algo extraordinario ocurre en su casa, pero los pormenores de la situación no pueden conocerlos. Del mismo modo, nosotros como lectores, no sabríamos de esta manifestación de lo maravilloso de no tener la mediación del narrador. Trasladando este hecho al circuito comunicativo extratextual entre autor y lector, si el poeta asume tan sólo experimentar sus contactos con lo numinoso, entonces deja de serlo. Es necesario que se vierta esa experiencia en el texto. Asumir esta situación acarrea otra dificultad. ¿Cómo describir un fenómeno que por su misma naturaleza es inefable?

3.2 El mito como lenguaje

No se habla siempre
para ser entendido.

*La violencia creadora*²⁹¹

El mito no es sólo una forma de pensar el mundo, sino también una forma de re-presentarlo. De aquí que sea un lenguaje particular. Del mismo modo, Rosamel del Valle, al identificar mito y poesía, además de comprender el mundo desde una perspectiva “imaginaria”, la expresará de un modo mítico. En este caso, la poesía es también mito.²⁹² Gilbert Durand denomina a este lenguaje que se aleja

290 Rosamel del Valle: *OP II*, p. 160.

291 Rosamel del Valle: *La violencia creadora*, p. 64.

292 Esta descripción del fenómeno puede parecer tautológica, pero tiene la función de prevenirnos de ciertas formas míticas de comprensión del mundo que utilizan un discurso racionalizante. Por ejemplo, en algunas versiones del pensamiento cristiano, como la escolástica, al mismo tiempo que se asume la realidad de un dios que es tres personas y una, se busca comprender sus manifestaciones desde el pensamiento

del ámbito racional, el *imaginaire* o *imaginación simbólica*. Pese a que, como lo indica su nombre, hace una referencia imaginativa respecto al mundo, esta representación implica una relación profunda entre el sujeto y su medio objetivo: «[...] l'imaginaire n'est rien d'autre que ce trajet dans lequel la représentation de l'objet se laisse assimiler et modeler par les impératifs pulsionnels du sujet, et dans lequel réciproquement, comme l'a magistralement montré Piaget, les représentations subjectives s'expliquent "par les accommodations antérieures du sujet" au milieu objectif.»²⁹³ El *imaginaire* es un pensamiento simbólico (*pensé symbolique*),²⁹⁴ que abordará aspectos de la realidad que el lenguaje racional no puede abarcar. Como lo refiere Bauzá: «Se lo tiene en cuenta como una forma de lenguaje que expresa situaciones y modalidades diferentes a como las entiende el lenguaje "racional" y se ha puesto de relieve que, al igual que el lenguaje "lógico", el mito posee también una lógica, aunque *sui generis*.»²⁹⁵

El *imaginaire* se basa en lo que Durand denomina *los modos de conocimiento indirecto*. Aunque en su libro *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (1960) él se remite a varios tropos y fenómenos relacionados con la imaginación, en su texto de 1964, *L'Imagination Symbolique*, los remite a tres figuras principales: el signo, la alegoría y el símbolo. De ellas, será este último el que sea un medio privilegiado de representación del imaginario: «Le symbole est, comme l'allegorie, reconduction du sensible, du figure au signifié, mais en plus il est par la nature même du signifié inaccessible, *épiphane*, c'est-à-dire apparition, par et dans le signifiant, de l'indicible.»²⁹⁶

El símbolo no es una figura del lenguaje que "cambie" la forma en que representamos un objeto, sino que es una forma de hacer presente lo *indecible*. El símbolo tiene una apertura significativa que lo aleja de lo arbitrario del signo y lo acerca a interpretaciones asociadas a ámbitos *non-sensibles*: «inconscient, métaphysique, surnaturel et surréel. Ces "choses absentes ou impossibles à percevoir", par définition, vont être de façon privilégiée les sujets mêmes de la métaphysiques, de l'art, de la religion, de la magie: cause première, fin dernière,

lógico. No es lo mismo el trabajo de Santo Tomás de Aquino que el misticismo de los poemas de San Juan de la Cruz.

293 Gilbert Durand: *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. París: DUNOD, 1992 (11^e édition), p. 38.

294 *Ibid.*

295 Hugo Francisco Bauzá: *Op. cit.*, p. 20.

296 Gilbert Durand: *L'Imagination Symbolique*. París: Presses Universitaires de France, 1964, pp. 7-8.

“finalité sans fin”, âme, esprits, dieux, etc.»²⁹⁷ Es así como «Le symbole est donc une représentation qui fait *apparaître* un sens secret, il est l'épiphanie d'un mystère.»²⁹⁸ Lo anterior tiene la facultad de enlazar la retórica con una forma no racional (mítica) de conocimiento, por lo que el *imaginaire* se enlaza con la poesía, en particular con aquella que se piensa como una exploración metafísica y que ve en el lenguaje una forma de representar un aspecto *invisible* de la realidad, lo que está en total consonancia con la poética de Rosamel del Valle.

Una forma de representar a la poesía dentro de la obra de este autor es como una *mente alegórica*, concepto con el que titula uno de sus artículos de prensa en el que aborda el fenómeno poético: “De la Mente Alegórica o de la Poesía”. Como se mencionaba en el apartado anterior, la poesía es vista como una herramienta exploratoria de un territorio presentido, pero cuya existencia sólo puede ser imaginada, por ser *invisible*. Pero la representación de esto último no puede quedarse en una traducción al lenguaje lógico, a una explicación desmitificada, sino que necesita mantener su carácter “indirecto”. No sólo debe imaginársele simbólicamente, sino representársele de la misma manera.²⁹⁹

Aunque existe una diferencia nominal entre la conceptualización utilizada por del Valle y por Durand (alegórico o simbólico), puede asegurarse que ambos están desarrollando ideas similares sobre el lenguaje y la representación de un aspecto metafísico de la existencia. La diferenciación conceptual entre alegoría (del Valle) y símbolo (Durand) se debe a la presuposición de un nivel socializado en las definiciones que se ofrecen. Para Durand, «L'allegorie est *traduction* concrète d'une idée difficile à saisir ou à exprimer simplement. Les signes allégoriques contiennent toujours un élément concret ou exemplaire du signifié.»³⁰⁰ Esta *traduction* se debe a que el significante de una alegoría es «*Non arbitraire*, illustration généralement *conventionnelle* du signifié.», mientras que el significado es «*Difficilement* saisissable par un moyen direct, généralement est un concept complexe ou une idée abstraite.»³⁰¹ La convencionalidad del significante, implica que en un punto de su desarrollo, este elemento se ha estabilizado

297 *Ibid.*, p. 8.

298 *Ibid.*, p. 9.

299 Para los motivos de esta elección estética, vid. *infra* “La traducción de la experiencia poética”.

300 Gilbert Durand: *L'imagination symbolique*, p. 6.

301 *Ibid.*, p. 15.

con un significado preciso *en la sociedad*. Esto es importante, porque, en definitiva, cuando Rosamel del Valle nos induce a leer sus textos como alegorías de una región *invisible*, debiéramos tener ya un repertorio alegórico en nuestro sustrato cultural que permitiera esa *traducción* del poema con un significado determinado. Sin embargo, eso no es así. No existen tales alegorías previas a las cuales recurrir ni es posible hacer una traducción del significado. Los poemas continúan “cerrados” a una interpretación, pero al mismo tiempo “abiertos” a otorgarle uno. Es así como los elementos simbólicos, expresión del pensamiento mítico, pretenden representar sentidos determinados. Probablemente, detrás de esto esté la idea baudelaireana de la correspondencia existente entre los seres del mundo, que ya hemos visto presente en el pensamiento del autor chileno. Pese a ello, estos símbolos no pueden ser leídos como meras traducciones de una realidad referencial, sino que, reteniendo un significado primigenio, se abren a nuevos significados asociados y los integran generando redes simbólicas.

Un ejemplo de esta consciencia o *mente alegórica* que se estructura simbólicamente por la mirada mítica del sujeto, la encontraremos en el uso que se hace de los colores en ciertos textos de Rosamel del Valle. En *País blanco y negro*, el hablante-narrador reflexiona sobre la relación existente entre la contemplación del Puente de las Pirámides³⁰² y la aparición de la frase «Yo veo correr el viento», que él atribuye al trabajo de su memoria en contacto con aquel puente, cuando alguna vez pensó «Yo veo correr el agua.» Analizando las diferencias entre ambas y la capacidad del lenguaje de dar cuenta de lo que quiere decir, el sujeto se pregunta: «¿Es posible que una imagen cualquiera, explosión repentina, adquiera de inmediato el valor de expresión deseado?»³⁰³ En relación con esto, comenta: «Hay que pensar un poco –y ya se [ha] dicho tantas veces– en que nadie deja de imaginar que la muerte es blanca o que el misterio es negro o que

302 Este puente, llamado originalmente “Puente de la Paz” (por la avenida de ese nombre que se dirige al Cementerio General) o “Puente de los Obeliscos”, se encuentra hoy desaparecido, desmontado durante la presidencia de Eduardo Frei, c. 1965. Vid. Cristian Salazar Naudón: *La Vida en las Riberas. Crónica de las especies extintas del Barrio Mapocho*. Santiago de Chile: Ediciones Urbatorivm, 2011, pp. 301–303. Edición digital disponible en: <issuu.com/urbatorivm/docs/la_vida_en_las_riberas_tomo_uno> [Consulta: 01-04-2014]. Hablar de “pirámides” es por la referencia popular a los obeliscos ubicados en cada orilla del río Mapocho y que recordaban el lugar en que se emplazaba originalmente el Puente de Cal y Canto. El rol simbólico del “Puente de las Pirámides” en el texto está en que se ubica sobre el río Mapocho, que puede ser entendido como una manifestación del paso del tiempo, y es además la vía directa hacia el Cementerio General, final último de la existencia. Cabe mencionar que es en este cementerio que yace el cuerpo de Rosamel del Valle.

303 Rosamel del Valle: *OPI*, p. 77.

la idea o noticia de un crimen están siempre representadas de súbito por el color rojo.»³⁰⁴ Los colores nos ofrecen una comprobación de que existe un ámbito simbólico que encarna en algún hecho “real”. Hay una *traductibilidad* entre este lenguaje indirecto y lo referencial. Sin embargo, los colores aluden a ciertos elementos, cuyo significado se mantiene abierto para relacionar, ya sea a la muerte, al misterio o un crimen, con otros aspectos significativos. Precisamente, este fenómeno simbólico debe ser la fuente del uso de los colores que puede encontrarse en *Eva y la fuga* (1930). En esta novela es, según mi lectura, tanto una continuación de los temas de *País blanco y negro* (publicada un año antes) como una ampliación de uno de sus fragmentos, el de la mujer que conoce en sueños y que luego reencuentra en un paseo por la ciudad.³⁰⁵ En esta novela existe un desarrollo de aquel uso simbólico de los colores, en el sentido expuesto en el texto de 1929, especialmente en el diálogo entre el rojo y el blanco, el que aparecerá durante toda la narración. Así, ya en el comienzo de la trama puede leerse:

La Avenida España brilla como un ojo. Desde lejos –¿desde dónde?– diviso una mujer vestida de rojo. El color rojo. Veo un puente de fuego que se cimbra como una rama. La presencia de lo rojo me trae inmediatamente la idea de un crimen o de una fuga. (Por eso, tal vez y como justificando mi pensamiento, la mañana sangra por los cuatro costados del mundo). Por lo demás, esa mujer es Eva. La encuentro mirando un escudo de curiosos colores –entre los que se destacan el negro y claro, el rojo– y donde se lee: “NORGES LEGASJON”.³⁰⁶

304 *Ibíd.*

305 *Vid. ibíd.*, pp. 65–68. Del mismo modo, es posible entender el título de este libro como una mención indirecta a los sueños. Como dice Leonardo Sanhueza en su prólogo a *OP*: «título onírico-sugerente (salvo por aquellos que sueñan en colores, hoy por hoy no pocos) para un libro sin género.» Rosamel del Valle: *OP I*, p. 10. Es muy probable que el título sea una alusión también a la fotografía, que por entonces era mayormente en blanco y negro. Con ello no sólo se aludiría al sueño, sino también a la memoria, pues es en la fotografía que el pasado queda impreso para ser recordado. Esta situación es explotada especialmente en su novela hermana *Eva y la fuga*, en donde las fotografías que aparecen (Homero Arce sobre un paquebot, Eva a los ocho años) son las detonantes de la imaginación de los personajes, dimensión asociada a la memoria. Así mismo, la relación del narrador y Eva queda “fija” en una fotografía que ellos se sacan en uno de sus paseos, siendo también el testimonio de la identidad del primero. En el dorso de la fotografía Eva anota: «Eva y R, en la ex-Plaza Otoman». Rosamel del Valle: *Eva y la fuga*, p. 59. El instante es preservado en la fotografía en contra del paso del tiempo. Precisamente después de retratarse, el narrador alude a la vista que ambos tienen de la Morgue y la cúpula del Cementerio General, destino final del proceso temporal.

306 Rosamel del Valle: *Eva y la fuga*, p. 12.

En esta escena se ve el énfasis que el narrador pretende dar al color rojo que, al igual que en el fragmento citado de *País blanco y negro*, indica simbólicamente la idea de un crimen. Rojo es el vestido de Eva y rojo es también el “escudo” de Noruega.³⁰⁷ Pero el narrador amplía la significación de este color al integrar la idea de la fuga, que no es un concepto que se produzca “naturalmente” con el rojo. Es algo que *a él* le produce ese pensamiento. Del mismo modo, el narrador “distorsiona” la realidad para hacerla calzar con su conceptualización cromática al cambiar el azul de la bandera noruega por el negro. La razón de esto sería introducir la presencia del *misterio* (significado que le da a este color en *País blanco y negro*) como adelanto de la trama narrativa, pues éste es, como vimos, una parte fundamental del pensamiento mítico-poético del escritor chileno. Poco después, el narrador asociará el blanco a Eva:

Al estrechar la mano de Eva no pude menos que exclamar:

—¡Mi Eva en el país de la nieve!

La verdad, hace frío. ¿Puedo decir, además, que entre ella y el escudo noruego hay un río rojo y un viento demasiado blanco? “Un río rojo, el viento...”, dice Eva y veo que su rostro se vuelve hacia un país de nieve y niebla y que sus manos se doblan al peso de un pensamiento no del todo lúcido y sí un poco convulso. Efectivamente, Eva empieza a darme la impresión de un destino entre tinieblas.³⁰⁸

Como lo veíamos en *País blanco y negro*, el color blanco está relacionado con la muerte. Eva es una manifestación de este estado que, como ya sabemos, tiene en la poética del escritor chileno una dimensión trascendente y maravillosa, asociada también a la memoria y a la poesía. Estos conceptos estarán en diálogo en la trama de *Eva y la fuga* mediante la figura femenina y su relación erótica con el narrador-protagonista. Considerando lo anterior, esta primera parte del texto, que es cuando el narrador se encuentra con Eva, adelanta por medio del significado simbólico de los colores lo que será el conflicto de toda la trama. En las

307 Aunque el texto habla de un *escudo*, por los colores (a excepción del negro) es claro que el narrador se refiere a la *bandera* de Noruega, ya que el escudo de este país tiene un fondo rojo en el que se encuentra un león dorado con una corona y un hacha.

308 *Ibíd.*

experiencias descritas por el narrador que irán desde lo cotidiano a lo metafísico, entre el ciudadano que camina por las calles de la ciudad moderna al visitante de sus propios sueños, habrá una oscilación y complementación principalmente entre el rojo y el blanco, como símbolos de una dimensión trascendente que repercute en la vida cotidiana del sujeto.

La relación entre Eva y el blanco, se funda en el color de su cuerpo, dándole a este símbolo cromático un perfil fuertemente erótico. Es en el cuerpo de la amada que el narrador desprenderá la idea de la poesía. De este modo, amor y muerte se fusionan en la imagen de la mujer-poesía:

Veo con agrado a Eva un poco blanca entre un espacio de no menos blancos vapores. Su existencia es exactamente la raíz del humo y va de acá para allá, cansada entre las cosas. Su cabeza se inclina hacia la tierra y su paso resuena a lo lejos, en el verano. Un calor –un calor que no es de este mundo– avanza en bandadas y apaga la miel roja del día. ¿Qué clima es éste? Lo siento venir de su cuerpo y que le pertenece como un acto de magia y que aún, con el menor movimiento suyo podría hacer otro clima, otro tiempo, otras cosas, no menos sujetas a su tan propia realidad.³⁰⁹

De la contemplación del cuerpo se pasa a una descripción del mundo que va desde lo etéreo (*un calor que no es de este mundo*) hacia lo “real”, que será en definitiva el movimiento que se busca: el instalar la poesía en el mundo cotidiano. Es así como el mismo narrador continúa diciendo:

No puedo menos que admirar este país que Eva crea con su mano y que, por desesperación, lo hace a su semejanza. Nada me impide suponer con qué largo sueño lo habita, con qué extenso verano lo rodea. En el centro

309 Ibid., p. 44. Precisamente el erotismo de Eva será un diferenciador fuerte entre el texto de Rosamel del Valle y *Nadja* de André Breton. Como lo hace notar Hernán Castellano Girón respecto a la lectura que hace Anna Balakian del libro del chileno: «Respecto a *Eva y la fuga*, Anna Balakian parece objetar el erotismo de Eva respecto de la Nadja bretoniana, al menos poniendo cierta distancia con la relación “intelectual” o “espiritual” del narrador (Breton) con su personaje, pero en realidad las páginas 50–51 en que Rosamel del Valle describe en términos líricos y metafóricos el amor (más que el acto sexual) son extremadamente fuertes y logradas.» En: Hernán Castellano Girón: “La prosa de Rosamel del Valle”, p. 116.

de esta imagen Eva está tendida, vaporosa, blanca. De su cabeza desprende una aureola de humo que asciende en escalas. Los árboles y las plantas se doblan en un asfixiante sueño de estío.³¹⁰

Si bien la descripción de este ambiente es volátil (el *humo*, que ella esté *vaporosa*), hay una pretensión de materializar este *país*: «La veo pasar con la cabeza inclinada, siempre en sueños, pero atenta a un ritmo que la contiene. ¡*Eva en la vida!*, exclamo.»³¹¹

La identificación con la poesía mediante el uso del color blanco se refuerza en un pasaje como el siguiente:

Aun juzgando que Eva represente al último ser que lucha desesperadamente entre estos deslumbres, no puedo menos que creer en la autenticidad de las imágenes que llenan su vida y en la fuerza con que ellas extienden su dominio. De lo contrario ¿cómo excusar su constante iluminación interior respecto a la realidad? Hasta creo poder decir que su existencia se asemeja un poco a la tierra desde donde es posible que venga la poesía. Después de todo ¿por qué este afán de excusa? No he hecho más que preguntármelo, cuando Eva llama a mi puerta y la veo entrar con su paso tan semejante a la nieve.³¹²

Pero entre el rojo y el blanco, que es lo mismo que entre el crimen, la fuga, la muerte y la poesía, hay una relación tensa, la que queda en evidencia en el relato que Eva hace al narrador sobre un amigo suyo cuando ella tenía ocho años: «Un día, en... bueno, no importa dónde, he visto caer la nieve, así, en copos, ¿Por qué nieve? Pero no. No es eso sólo lo importante. Tenía yo ocho años y un amigo. Por supuesto ignoro hasta qué punto puede ser posible un amigo a esa edad. Sólo recuerdo que él no perdía oportunidad de manifestarme un sentimiento que, según lo he comprendido después, no estaba lejos del amor. Yo amaba la nieve...»³¹³ Cabe mencionar que la actitud de Eva hacia la aparición de la nieve

310 Rosamel del Valle: *Eva y la fuga*, p. 44.

311 *Ibíd.*

312 *Ibíd.*, p. 54.

313 *Ibíd.*, p. 22.

en su vida como algo extraño, puede tener relación con el espacio geográfico en el que se desarrolla la acción. No se da información de cuál es el origen de Eva, pero ella vive en Santiago y en esta ciudad, a excepción de las zonas cercanas a la cordillera, no es común que caiga nieve. Ésta es algo extraordinario en esta zona y es quizás esta cualidad la que Rosamel del Valle resalta para representar mediante su blancura un aspecto maravilloso de la muerte y la poesía. El niño le exige a Eva que lo mire a los ojos durante minutos y ella se pregunta: «¿Por qué le gustaba asomarse al fondo de mis ojos? ¿Qué veía en ellos? En cuanto a mí, accedía, aunque no siempre, a tal capricho porque sí y porque –¿cómo recordarlo bien ahora?– después de eso el mundo cambiaba de súbito.» El relato, que es una expresión de la memoria, pasa del amor infantil a la tragedia. Desde la felicidad de esa mirada sostenida, se llega a un destino que Eva no supo reconocer:

¿Quién podía decirlo? Los días pasan y los meses. Mi amigo va rodando hacia un término en que lo más visible es la angustia. Estoy segura de que aunque yo lo hubiese notado, nada habría podido cambiar en su camino. Hasta que una noche del próximo invierno huye de casa. Se le ve por los suburbios de la ciudad. Al día siguiente amaneció su cuerpo en la vía férrea. Su cuerpo, como una flor roja sobre la nieve...³¹⁴

El comienzo del relato con una ambientación blanca, hace pensar más en la pureza infantil debido a los personajes y su tema. Sin embargo, prevenidos de la significación profunda de este color como manifestación de la muerte, es una prefiguración del final, en la que el amigo de Eva muere *como una flor roja sobre la nieve*. Es posible leer este relato como una anticipación posible del destino del narrador. Como el amigo de infancia de Eva, él la contempla y es por ella que siente la poesía. Pero la fuga del niño ha sido hacia la muerte física y desmaravillada, no la muerte poética que representa Eva. Su destino será la posibilidad latente del narrador de acabar como él.

Este conflicto entre lo rojo y lo blanco será una expresión de las problemáticas poético-vitales del narrador, pero que al mismo tiempo animan una visión poético-mítica sobre el mundo. Es así como el narrador nos describe desde

314 *Ibíd.*, pp. 22–23.

su dormitorio la forma en que la luz cambia de color a medida que el sol se mueve durante el día, que va desde el azul al verde y después llega al rojo. En este proceso se genera una cadena de elementos asociados que nos muestran cómo opera la *mente alegórica*:

Luego el color verde desaparece, se diluye en finas chispas y surge rotando horizontalmente un anillo rojo. De nuevo el color rojo. Una violenta necesidad me obliga a descomponer este pequeño fenómeno visual por medio de ciertas variaciones verbales aunque absolutamente fáciles: “En un tiempo amé las cascadas de la alta noche y la piel un poco espesa de la lluvia. Porque eran una noche roja y una lluvia de fina sangre de ángeles. El color rojo. El color del pecho en trance de desesperación y de la mano vacía que apaga la muerte. Y los rojos caballos que cruzan el cielo perseguidos por la tormenta. Hasta el océano sangraba espumas y los barcos iban y venían como esos pensamientos que suelen visitarnos y de cuya presencia no estamos tan seguros como para creer que con ellos podríamos encender el vacío de una página. [...] Pero le tememos al viento algo pesado en su látigo, le tememos a la sangre desbordada, le tememos a la gran flor roja de las posibilidades. Por esta vez mi realidad delirante no es sino un monólogo alrededor de una mujer que algo tiene que ver con mi existencia y de una noche en que el vino era el último coral extraído por mi sueño del brillante corazón del mar.”³¹⁵

El mito como lenguaje se hace presente en este fragmento que transforma la tonalidad de la luz en el ambiente en una cadena de imágenes que se suceden por medio del color: la noche, la lluvia, la sangre, el pecho, los caballos, el mar, este último prefigurado por espumas y barcos. Todo ello desemboca finalmente en la *página*, el espacio de la escritura, pese a que el propio narrador se muestra escéptico del poder de esa fuerza que encadena todas esas imágenes. El delirio del que es consciente unifica en su energía abarcadora, tanto el crimen prefigurado en la sangre, como a la fuga, el otro sentido que se le ha otorgado al color rojo. La relación entre la imaginación y la creación se complementa a su vez,

315 *Ibíd.*, pp. 16–17.

hacia el final del fragmento, con la imagen de la mujer. Erotismo y poesía, se dan la mano en ese rojo omnipresente. Este hecho será problematizado hacia el final del libro. Una vez que Eva parece haber desaparecido, el narrador vuelve sobre la idea del delirio y agrega: «Quiero creer que muy cerca de mí hay un rumor que bien puede ser un pequeño pozo con una estrella en el borde. De nuevo, y creo que por última vez, el color rojo. Porque este pozo deja adivinar su presencia por un círculo rojo. Es el color del fuego, de la angustia, de las balas, del único clima posible. El color entre el que Eva ha huido como precipitándose, sin duda, en una hoguera.»³¹⁶ La tensión vital se incrementa por la desaparición de Eva. El blanco de la muerte maravillosa, de la poesía, se ha desvanecido y ha dado lugar al *único clima posible*, que es el del crimen y de la fuga. No un crimen perpetrado por el narrador, pero sí por el mundo que lo rodea y que lo inunda hasta la asfixia, con la fuga de Eva.

El uso simbólico de los colores en *Eva y la fuga* es una muestra de cómo se expresa el mundo simbólico de Rosamel del Valle. La concepción de la poesía como mito lo lleva a emprender una mitificación del mundo por medio del lenguaje. Los objetos que en él se encuentran y las personas que entre éstos se mueven adquieren a su vez un sentido particular que los sustrae de la mera referencialidad. La bandera de Noruega, mencionada al comienzo de la novela, no representará sólo a un país, sino que será la prefiguración de toda una trama en la que se conjugan el erotismo, la muerte, la poesía, el crimen, la fuga.

El lenguaje mítico que vemos aquí expresado es un ejercicio de la arbitrariedad de la imaginación creadora. Puede que en la cultura, socialmente, el fuego pueda ser entendido como un símbolo de purificación.³¹⁷ Sin embargo, el poeta chileno afirma en un texto posterior: «Y ya que nada me impide, por ejemplo, llamar sirena a la imaginación y jardín a la memoria [...]».³¹⁸ Con esta mención queda más claro el título de la sección en que se encuentra este texto dentro del libro *El sol es un pájaro cautivo en el reloj*, titulada “La sirena en el jardín”, que ahora podemos *traducir* por “La imaginación en la memoria”. Con ello vemos nuevamente la vinculación entre ambos elementos en el proceso creativo, en donde la imaginación no es mera invención, sino que es la aprehensión de una

316 *Ibíd.*, p. 79.

317 Cfr. Gilbert Durand: *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, pp. 195–196.

318 Rosamel del Valle: *OP II*, p. 141.

verdad que ya se poseía, pero se desconocía. Como se mencionó antes, podemos entender la función de la memoria en la poética de Rosamel del Valle como la *imaginación simbólica* de Gilbert Durand. Pero agreguemos, no como un reflejo simple del *imaginaire* socialmente instalado, sino en una función conscientemente creativa desde el individuo hacia la sociedad: ver el mundo míticamente y expresarlo del mismo modo con los ojos y la lengua del individuo. No es el aedo que recrea el mito de su pueblo, sino es el ciudadano que ve y habla desde su propia perspectiva. Considerando esto podremos entender la tensión entre lo simbólico y la arbitrariedad de su uso en los textos del escritor chileno y su concepto de *mente alegórica*.

Volviendo al texto, desde esta aclaración que nos hace el hablante respecto al significado de *sirena* y *jardín*, los términos aludidos adquieren un significado “preciso” dentro del texto, otorgándonos una clave de lectura. Pero esta “arbitrariedad” del signo no es social, sino personal. El poeta en su libertad creativa ha asociado a la *sirena* con la *imaginación* y al *jardín* con la *memoria*. Esta significación no ha sido socializada. Es una vinculación hecha tan sólo por el sujeto lírico. Así, aunque arbitraria, el sentido de los elementos de este texto se ve oscurecido si no contamos con aquella aclaración previa. Considerando el cambio de significado de los términos, debemos hablar retóricamente de una metáfora en sentido estricto. Pero en el grueso de la producción de Rosamel del Valle tal clave de lectura no existe. Y así vemos aparecer peces, lámparas, abejas y, sobre todo, el *tornasol*, términos sin un significado preciso para nosotros, pero que actúan dentro de los textos como sí lo tuvieran.³¹⁹ De este modo, podemos entender que, aunque el autor opera “alegóricamente” (buscando una

319 Un intento de “traducción” de estos términos lo hace José Ramón Heredia, quien afirma: «Nos encontramos en el curso de la poesía de Rosamel con palabras constantes, insistentes, que son como las “llaves” que el poeta nos entrega para nuestra entrada en sus regiones. Entre otras hemos podido observar: *Memoria, lámpara, sonido, sangre, llave, piel, estatua, sueño, aire, lengua, espadas, pies, raíz, alcohol*. [...] *Lámpara* parece representar unas veces el pensamiento, otras el espíritu humano, y, también, la vida. *Sonido*, algo así como presencia, bullir y movimiento de vida, y ese sonido moído [sic] que no permite dormirse definitivamente. *Sangre, piel, estatua*, siempre son alusivas a la vida material del hombre: la red que lo ata para satisfacer sus ansias de conocimiento, y le impide su viaje hacia un reintegro a la “memoria”; la cárcel que no le permite su vuelo milagroso; la escultura viviente y estática. Con *llave* alude al sueño, que entreabre las puertas del misterio, y al, –alguna vez por fin–, *sésamo* para la contemplación de las maravillas ocultas. *Lengua* es el reproductor imperfecto de las ideas, también, aún, imperfectas, y la mudez misma de los seres y las cosas, cuando obstinados callan sin dejarnos ver desde su envoltura exterior su esencia, su lengua. *Alcohol* para Rosamel es casi siempre fiebre, pesadilla, delirio. Con *tijeras* parece simbolizar el sufrimiento humano, la isla de soledad y aislamiento de cada ser en sí y esas ideas difusas que, llenándolo de dudas, atormentan al hombre en su búsqueda interior.» José Ramón Heredia: *Op. cit.*, pp. 81–82.

traducción entre significante y significado), en un plano socializado, en la lectura, veremos que se percibe el poema y sus partes como un símbolo. Como se mencionaba anteriormente, pese a la afirmación del autor chileno de que la imaginación poética –que identificamos acá con el *imaginaire* de Durand– actúa basada en una alegorización del mundo, lo cierto es que en los hechos, los elementos que compondrían esa alegoría, están lejos de la convencionalidad y mantienen una opacidad que permite, al mismo tiempo, “despertar” un sentido particular en la lectura.

Las referencias “simbólicas” que se aludían anteriormente, no son casuales ni repeticiones antojadizas. Estos elementos generan una red que nutre los textos de Rosamel del Valle y que explican la aparición de ciertas intertextualidades que, sin esa referencia, quedan sin explicación. Por ejemplo, el *mar amarillo* en el libro *País blanco y negro* aparecerá posteriormente en “Hotel del Mar Amarillo o La llave de las albas”. En el primer caso, el sujeto lírico nos refiere el viaje a Valparaíso que hace la mujer que había conocido y con la que salía:

Los días me eran un poco extraños, poco parecidos a los de antes. Con frecuencia me invadía la angustia. Algo que ella había dejado tras su recuerdo o algo que obraba inconscientemente decapitaba mis mejores horas. Pasaron entre tanto tres o cuatro días. Al quinto tuve un sueño en que aparecía el mar y el agua era amarilla. Hacía frío. Yo tenía que partir hacia un puerto no muy lejano, creo que Colón, pero se apoderó de mí un gran miedo y me quedé en tierra. Al sexto día recibí carta de ella. Decía: «Son las once de la noche. No me siento bien. Usted, mi gran amigo R, está siempre a mi lado, pero creo que su rostro no es el mismo. Hace frío y me parece que el mar –que está echado ahí al frente– tiene color amarillo.»³²⁰

En el segundo caso, el *mar amarillo* aludido en el título es parte de la ambientación del cuento. En la escena inicial, en una descripción que se mueve ambigua

320 Rosamel del Valle: *OPI*, pp. 67–68.

entre el sueño y la realidad, el narrador protagonista se encuentra en su hotel en la ciudad de Valparaíso y hace una descripción del puerto durante la noche:

Sí, el rumor del mar era el pensamiento más pegado a mí mismo, la atmósfera total de una idea sin salida. [...] He ahí el rumor del mar, mi idea. [...] Me volví hacia los cerros. Las luces parpadeaban en una especie de desfile. Y ese parpadeo obedecía ciegamente a cierta música, a una especie de sinfonía ejecutada en las cumbres y a cuyo ritmo leve y severo se mecían también los barcos y los pontones anclados en la bahía o sobre un césped de inconfundible color amarillo.³²¹

Cuando el narrador se reencuentra con *Madame*, mujer con la que desarrolla una relación erótica particular, ella introducirá la creencia de que las ideas tienen color: «A propósito, ¿sabe usted si el pensamiento tiene color? Y bien, tal vez sea así, y por ahora es *amarillo*...»³²² Al comienzo del cuento, el mar también es descrito como un pensamiento, una *idea sin salida*, la que para el narrador es, además, «el pensamiento más pegado a mí mismo.»³²³ Es decir, el mar se vuelve un símbolo en el que el narrador proyecta su interioridad. Pero, ¿qué podría significar el color amarillo?

Dentro del mismo texto, los colores asociados a las ideas varían. Si en el comienzo, el mar es amarillo, hacia el final, *Madame* le ha dejado una nota al protagonista en la que se lee: «Un pensamiento de color sin color, que estimo propicio para mí, me ha obligado a salvarlo a tiempo de un adverso destino. Debe tratarse del color del amor.»³²⁴ La referencia al amor no es sólo una anécdota del texto, sino que tiene que ver con un aspecto de la poética de Rosamel del Valle que se abordará más adelante y que es la personificación de la poesía. En el texto, *Madame* aparece en su habitación y repite «¿Eh? Como desde el fondo de un abismo.»³²⁵ Y más adelante, el narrador nos dice que «*Madame* era, pues, el amor en persona.»³²⁶ Es su intervención la que salva al narrador de ser

321 Rosamel del Valle: *Las llaves invisibles*, p. 69.

322 *Ibíd.*, p. 79.

323 *Ibíd.*, p. 69.

324 *Ibíd.*, pp. 85–86.

325 *Ibíd.*, p. 71.

326 *Ibíd.*, p. 80.

embaucado por los tres personajes que lo retienen y le exigen un pago. Es gracias a ese pensamiento *de color sin color*, que sería el amor, que *Madame* interviene. Habría aquí un contraste con la escena inicial en que el paisaje se mueve al ritmo de un rumor (el que, por el título que aparece más adelante, puede ser identificado con el tema “Rumores de los bosques de Viena”)³²⁷ en la soledad del balcón de un hotel y la escena final en que se ha encontrado, aunque sea por un instante el amor. El color amarillo sería, entonces, una expresión de los estados de ánimo asociados a la soledad. Es la misma situación en la que encontramos el *mar amarillo* en *País blanco y negro*. Es cuando la mujer amada se ha ido a Valparaíso cuando esta imagen aparece.³²⁸

Rosamel del Valle establece un lenguaje personal que, por esta misma característica, oscurece el sentido final de los textos. Sin embargo, pronto veremos, que lo que él pretende no es establecer un sentido único y definitivo, sino mantener “abierta” la significación de los símbolos que él utiliza. Este lenguaje personal y su interrelación en diferentes textos, parece buscar la realización de una representación de una determinada imagen de mundo que, según la proponemos aquí, se trataría de una visión mítica y cuya referencialidad sólo es posible mediante el lenguaje del *imaginaire*, de la imaginación simbólica.

3.2.1 La traducción de la experiencia poética

La utilización del lenguaje simbólico en Rosamel del Valle está justificada por una forma alternativa de pensamiento basado en la imaginación. Pero, además de esta visión mítica, debemos considerar el esquema místico de la poesía del

327 Hay un cambio en el nombre de la obra de Strauss que puede indicar una mala traducción o una manipulación intencionada. Originalmente el tema se llama “G'schichten aus dem Wienerwald”, pero en el texto de Rosamel del Valle *G'schichten* ha pasado a ser *rumores*, que en alemán podría traducirse por *Geräusche*, aunque en el contexto del bosque aludido en el título, sería mejor utilizar *Rauschen*. Probablemente, lo que se quiera con ello es resaltar la idea del ritmo de este vals, pero en un tono apropiado para la descripción que se busca hacer de Valparaíso.

328 Es posible que el simbolismo del color amarillo se remita a la tradición que se desprende de Swedenborg. Anna Balakian afirma al respecto: «A pesar de manifestar su nostalgia por una armonía perdida cuando intentó descifrar las claves del universo mediante imágenes cayó en burdas correspondencias entre colores y cualidades: amarillo por tristeza, rojo por alegría, etc. De hecho, tenían que producirse una serie de imagerías “amarillas” a la manera de Swedenborg entre los últimos románticos, como *Les Rayons jaunes*, de Saint-Beuve, y *Les Amours jaunes*, de Tristan Corbière.» Anna Balakian: *El Movimiento Simbolista*. Madrid: Ediciones Guadarrama, S.A., 1969, p. 39.

que se habló anteriormente. Recordemos que es posible entender la experiencia poética como una experiencia numinosa en la que un elemento divino –en este caso la poesía– produce en el sujeto una percepción distinta del mundo. Esto sucede, pues en el contacto el sujeto trasciende sus limitaciones y es capaz de percibir –aunque tal vez no comprender del todo– algo que es *totalmente otro*. De ahí que él adquiera un conocimiento nuevo que lo transforma. Desde esta perspectiva, podremos entender al poema como parte de una dinámica mística en la que participan autor y lector. Como lo explica Rosamel del Valle en el comienzo ya citado de “Poesía”, los textos buscan retener esa experiencia que, pese a lo poderosa y extraordinaria, es de todos modos frágil, para así poder reiterarla en la lectura. En ese mismo texto el autor afirma lo siguiente:

El calor –siempre humano, por lo demás– de este contacto, despierta al ser entre sus tinieblas. Y este despertar no puede ser representado ni invadido sino por leyes propias, en medio de una atmósfera exacta, en el centro de un clima cuya mayor dificultad no es sentirlo, sino expresarlo. En esto, como en otras cosas, el sentimiento es algo secundario. Luego, me parece una experiencia cuando lo que despierta en el ser tiene que valerse de un lenguaje para dar forma a algo que desea tocar, retener, ver una vez más todavía antes que el pensamiento vuelva a su sueño.³²⁹

El comienzo del fragmento amplía la idea del *contacto* desde la perspectiva mística. Una vez que el sujeto alcanza lo numinoso de ese *otro lado*, se produce un despertar del ser, entendiendo este concepto no como lo meramente existente, sino lo profundo y esencial del ser humano. Más adelante, en su libro *La violencia creadora*, Rosamel del Valle enfatizará este rol de la poesía: «Porque la virtud de la poesía no es como se cree, regocijar o entretener, sino, en muchos casos y como afirmaba Valery, “despertar”.»³³⁰ Si consideramos la función que la memoria tiene dentro del esquema mítico-místico en el autor chileno, entenderemos que la experiencia poética a la que se alude es llevar a la consciencia lo que el hombre ya era, pero que antes desconocía. Pero, además, este fragmento

329 Rosamel del Valle: “Poesía”.

330 Rosamel del Valle: *La violencia creadora*, p. 115.

señala la fragilidad de la experiencia poética, ya que una vez que ocurre, el pensamiento vuelve nuevamente *a su sueño*. La escritura busca compensar esta situación existencial para poder retener mediante las palabras aquella experiencia. El poema aparece como el espacio en el que se re-crea el contacto con la poesía, en un sentido numinoso. En el poema *lo que despierta en el ser* busca ser retenido por un lenguaje que sea capaz de «[...] dar forma a algo que desea tocar, retener, ver una vez más todavía antes que el pensamiento vuelva a su sueño.» Al respecto, Rosamel del Valle afirma en el final de “Poesía”: «Cuando el pensamiento se desprende de sus raíces el ser ve claro. Interpreta en sí el sentido de un lenguaje simbólico o mítico que desea traducir este contacto. Hace lo posible por moverse en torno a esta lucidez y ordena el golpe que viene desde el país de adonde.»³³¹

Para que la comunicación de lo maravilloso sea exitosa, no necesitamos un lenguaje directo que nos entregue *la verdad*, sino uno que sugiera el conocimiento que se oculta en el propio lector. Lo que Rosamel del Valle espera es utilizar la imaginación como herramienta de conocimiento. Y para que ella opere, necesita de un lenguaje que produzca lo maravilloso, sin perder su capacidad numinosa. Se mencionaba anteriormente a la escolástica como un ejemplo del intento de explicar racionalmente un hecho mítico, en contraposición con un místico como San Juan de la Cruz. Pero también el poeta español cayó en sus textos en esta tendencia de explicar bajo parámetros lógicos un fenómeno que se sustraía de ellos. Así, por ejemplo, en su *Cántico Espiritual*, además de los propios poemas (*Canciones*) incluye “argumentos”, anotaciones y declaraciones, en las que él intenta una racionalización de la experiencia numinosa del proceso que lleva al “matrimonio espiritual”.³³² Veremos que, por un lado, el intento de fijar un significado determinado al simbolismo presente en las “canciones” está muy lejos de la intención de Rosamel del Valle de incitar en el lector su propio conocimiento poético. Por otro lado, aunque las “declaraciones” de San Juan de la Cruz tienen un contenido místico y hablan sobre la experiencia mística, se ha perdido en ellas el aura que Rosamel del Valle llamaría “mágica” que los sustenta como texto. En su racionalización, se ha perdido lo numinoso, lo maravilloso.

331 Rosamel del Valle: “Poesía”.

332 San Juan de la Cruz: *Cántico espiritual*. Burgos: Monte Carmelo, 1991, p. 24.

Por otra parte, el *mysterium tremendum* de la experiencia poética marca las “reglas”, las “leyes” de cómo escribir un texto poético y no la tradición ni una escuela estética particular de la época. Y para reproducirlo en el texto, ese lenguaje es o debe ser simbólico, en el sentido que Gilbert Durand da al término, o alegórico, como lo vimos en el caso de Rosamel del Valle. Expresándose simbólicamente, los poemas, pese a su hermetismo, tienen la posibilidad de quedar “abiertos” a nuevas interpretaciones que trasladan lo maravilloso vivido en un primer momento por el poeta al ámbito personal del lector. Como lo explica en *La violencia creadora*:

Porque también se puede amar y celebrar con angustia. Y la celebración de lo maravilloso no es, a menudo o nunca, la repetición de lo maravilloso. *Recrear, inventar*, no han sido jamás palabras sin sentido. Por otra parte, la afirmación de que el poeta debe salir al encuentro de todo el mundo es discutible aun para el buen lector de poesía. Este no necesita evidentemente que le *enseñen* a sentir. Desde que cree circular entre el clima poético no recurrirá a que lo lleven de la mano. Sólo él mismo hallará no lo que busca. [...] sabrá que él mismo ha ido al encuentro del poeta y que esa voz más desinteresada que ninguna es o no es el intérprete de sus propios pensamientos poéticos, y en todo caso reconocerá en esas palabras algo distinto a lo suyo, algo que le está tratando de tocar en el hombro desde lejos. Por lo menos, una correspondencia *dejada* para más tarde o para nunca.³³³

El poema se vuelve una herramienta de comunicación bastante compleja, pues si bien nace de la descripción de la experiencia poética, del *contacto* con lo numinoso, no pretende imponer una versión de esto, sino que busca despertar lo maravilloso en el lector. El poeta no debe imponer, sino incitar. Siguiendo con lo expuesto en *La violencia creadora*, Rosamel del Valle afirma al respecto: «Por lo demás, la poesía es la menos imperativa de las artes: no ordena, no llama ni atrae sino por medio de la secreta correspondencia, en la cual poeta y lector suelen reunirse a causa de un golpe de azar. Y no una cita casual entre amigo y

333 Rosamel del Valle: *La violencia creadora*, pp. 62–63.

enemigo, conocido y desconocido, sonámbulo y despierto, etc., sino simplemente, en *relación* repentina, en encuentro fortuito y como si ambos tuvieran una misma cosa que decirse.»³³⁴

Desde el punto de vista místico, el lenguaje simbólico permite alcanzar (o tiende a ello) lo numinoso. Como lo señala Durand, el símbolo permite generar un equilibrio en el nivel vital, psico-social y antropológico. Todo lo cual conlleva un equilibrio en un plano mayor:

Enfin, après avoir instauré face à la mort, la vie, et face au dérèglement psychosocial, le bon sens de l'équilibre, après avoir constaté la grand catholicité des mythes et des poèmes et instauré l'homme en tant qu'*homosymbolicus*, le symbole, face à l'entropie positive de l'univers, érige enfin le domaine de *la suprême valeur* et équilibre l'univers qui passe, par un Être qui ne passe pas, à qui appartient l'éternelle Enfance, l'éternelle aurore, et le symbole alors débouche sur une *théophanie*.³³⁵

De este modo, el lenguaje simbólico del *imaginaire* es capaz de señalar (en la medida de lo posible) la experiencia místico-poética vivida por el poeta. Pero el símbolo es lo suficientemente abierto como para no agotar el sentido del texto o de la palabra en una sola versión. En su lectura, el lector “llenará” el sentido del texto con lo que –dentro del esquema rosameliano– su memoria le indique. De este modo, el factor numinoso de la poesía no se pierde, al no racionalizarse el *mysterium tremendum* con algún texto explicativo de tipo racional (como lo hacemos precisamente en este trabajo) y, al mismo tiempo, despierta la memoria del lector, provocando una experiencia numinosa particular, es decir, presentándosele a éste de una manera única. La opacidad del texto se transforma en una forma de iluminación personal. El *mysterium tremendum* que agitó al poeta ahora debe hacer lo mismo en el lector. Como afirmaba Rosamel del Valle en “Poesía”, el poeta es quien tiene la *videncia poética* y es ese don el que lo distingue del resto de las personas. Sin embargo, como se explicaba anteriormente, esto no implica una valoración del poeta como alguien por sobre el resto de la

334 Ibid., p. 152.

335 Gilbert Durand: *L'Imagination Symbolique*, p. 112.

humanidad. Su capacidad de ver lo invisible no lo convierte en un semidiós ni en un súper-hombre. Él utiliza la videncia para compartir con la comunidad el lado maravilloso de la realidad al que los demás no tienen acceso.

El poema necesita de un lector que sea capaz de hacer que el texto opere como un elemento maravilloso. Sin él, lo numinoso queda encerrado y sin vida. Relegado no sólo a la invisibilidad, sino al olvido. Este hecho lleva a Rosamel del Valle a preguntarse por las características del lector de poesía, lo que en su exposición nos mostrará en realidad, no la imagen general de éste, sino al lector ideal de sus propios textos. Esto cobra importancia debido al contexto en el que se encuentra. En 1935, momento en que “Poesía” aparece, y ya con dos obras vanguardistas publicadas, Rosamel del Valle ha participado en primera línea en la querrela entre los escritores y críticos que detentan una estética “tradicional” y los que promueven un “arte nuevo”. Estos últimos, pese a su activismo, son los minoritarios. Y en esta crítica se introduce en las reflexiones estéticas del texto “Poesía”. La preocupación por justificar que hay una razón que sustenta sus elecciones estéticas se debe a la crítica sobre un supuesto facilismo detrás de las producciones vanguardistas. Es verdad que Tristan Tzara recomendaba que para hacer un poema había que sacar frases recortadas de periódicos desde el interior de una bolsa,³³⁶ pero la escritura de Rosamel del Valle está muy lejos de esa crítica a la institución arte. Por el contrario. Como se desprende del carácter numinoso de la poesía, su obra es una reafirmación del arte, pero a través de una renovación de sus fundamentos.³³⁷ En su artículo “De la Mente Alegórica o de la Poesía”, Rosamel del Valle hace una defensa, no tanto de la poesía vanguardista como de la poesía metafísica que busca el brillo del «sol negro de Nerval»,

336 Vid. Tristan Tzara: “Pour faire un poème dadaïste” (*Manifeste sour l’amour faible et l’amour amer*, “VIII”). En: Tristan Tzara: *Oeuvres complètes. Tome 1 (1912–1924)*. París: Flammarion, 1975, p. 382.

337 Con esto se distancia también de la concepción que tiene Peter Bürger sobre el vanguardismo. Si bien se puede estar de acuerdo con él en la oposición que se genera en la sociedad burguesa entre la institución arte (*Institution Kunst*) y la práctica vital (*Lebenspraxis*)—idea que será ahondada en la segunda parte de este trabajo—no ocurre lo mismo con la relación dentro de la misma institución arte respecto a la tradición. Su descripción del vanguardismo es explícitamente eurocentrista: «Meine zweite These lautet: Mit den historischen Avantgardebewegungen tritt das gesellschaftliche Teilsystem Kunst in das Stadium der Selbstkritik ein. Der Dadaismus, die radikalste Bewegung innerhalb der europäischen Avantgarde, übt nicht mehr Kritik an den ihm vorausgegangenen Kunstrichtungen, sondern an der *Institution Kunst*, wie sie sich in der bürgerlichen Gesellschaft herausgebildet hat.» Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, p. 29. Al no considerar las expresiones vanguardistas de otras regiones, se genera una limitación de las características generales de este fenómeno y, con ello, la distorsión de pensar al vanguardismo latinoamericano como un epifenómeno que se aleja del modelo “auténtico” proveniente de Europa.

poesía que se aleja del sentido común y que «[...] cruzó las puertas cerradas, abatió la bella luz solar, penetró con la noche del mundo y del hombre, pobló el reino oscuro en cuya atmósfera vivía realmente, a pesar de Goethe, la mente alegórica del Fausto.»³³⁸ Esta poesía indagatoria de los misterios, y cuya triada ejemplar serían «Novalis, Blake, Nerval», al alcanzar su objetivo lo hace bajo un lenguaje determinado. Esta poesía, del *reino oscuro* se opone a una poesía de la claridad, del *resplandor* y la *salud*, en la que «[...] se busca a menudo una sensación de equilibrio. Se insiste en reafirmar esta sensación tratando de no abandonar la grata compañía, por ejemplo, de un Lucrecio, de un Dante, de un Goethe. Allí el mundo poético es, digamos, el resplandor, la salud. El poeta hace que el hombre toque todo cuanto pueda haber a su alcance y que sepa estremerse en una atmósfera diáfana o nebulosa, pero nunca terrible.»³³⁹ De estas dos formas de entender la Poesía, será aquella del *sol negro* la que Rosamel del Valle considerará como la más válida: «Aquí la creación poética no se prosterna ante los poderes brillantes, ni rechaza los guijarros mudos. Aquí el poeta reúne el universo y sus visiones, no para escoger la parte luminosa, la parte palpable, la parte de la salud, o del mal, como diría la filosofía, sino para remover las relaciones del hombre con [l]a tierra y con las divinidades; para remover el ruido interior, la ténue [sic] orquestación con que el ser suele dormitar en las tinieblas.»³⁴⁰ En esta defensa del “arte nuevo”, se revela otra vez la visión metafísica detrás de la actividad poética, según la entiende este autor. Esta poesía que se aleja del sentido común, se introduce en regiones que éste se niega a ver aunque estén ahí, en algún lado: «Aquí se enciende una nueva parte, una nueva dimensión de la naturaleza de las cosas, de la adoración alegórica, del equilibrio racional del hombre y del mundo.»³⁴¹

Al mismo tiempo que señala esta defensa a sus propios postulados estéticos en medio de un campo literario hostil, ya sea por la tradición modernista o por las exigencias político-estéticas del comunismo y su realismo socialista, Rosamel del Valle hace un análisis también del lector de poesía. La estética que ha desarrollado hasta ese momento, si bien tiene sus adeptos, éstos

338 Rosamel del Valle: “De la Mente alegórica o de la Poesía (I)”.

339 *Ibíd.*

340 *Ibíd.*

341 *Ibíd.*

son minoritarios y los comentarios todavía demuestran incompreensión o rechazo. Tómese por ejemplo la crítica que Raúl Silva Castro le hizo al libro *Orfeo* (1944): «[...] Ahora bien, leo y releo y torno a leer el “poema” del señor del Valle, y nada encuentro en él que me recuerde el mito de Orfeo. Es verdad que se nombra de cuando en cuando a este personaje y que alguna vez se alude a su canto, pero en definitiva parece que Orfeo mismo ha sido escamoteado de la atención del autor.» Y más adelante agrega: «[...] Temeroso de no poder acertar con lo que el poeta ha querido decir hemos vuelto una vez y otra a su “poema” tratando de hallar en él bajo símbolos y vestiduras lo que el lenguaje en su tenor literal no dice nada. Nada hemos hallado sino sombras.»³⁴² De ahí que las explicaciones de su poética posean alusiones a las discusiones dentro del campo literario que buscaban justificar sus elecciones poéticas y mostrarlas como consecuencias de una necesidad y no como algo arbitrario y sin valor estético, producto del facilismo, de una pretendida profundidad buscada en un hermetismo poco auténtico o, como muchas veces se entendió la vanguardia en Latinoamérica, como una copia irreflexiva de modelos foráneos. Es por esta escasez de lectores que Rosamel del Valle indaga en las características de aquel que recrea lo numinoso que vive en el poema.

En “Poesía” se encontraba la idea de que la videncia era lo que diferenciaba al poeta del resto de los hombres. El lector, si no es poeta, carece de esa capacidad, pero este hecho no impide que los demás participen del conocimiento que la poesía tiene, aunque esto requiere también de una sensibilidad especial por parte del lector de este tipo de textos. Por su parte, en “De la Mente Alegórica o de la Poesía”, Rosamel del Valle se pregunta «¿Hay, entre tanto, un lector de poesía? ¿Existe, en verdad, el lector de poesía? No podríamos asegurarlo.»³⁴³ Esta duda se remite al hecho de una falta en el público general

342 Revista *Orfeo*, nº 21–22, Santiago de Chile, 1966, p. 69. Publicado originalmente en *Las Últimas Noticias* el 14 de abril de 1945. Es interesante, también, tener en cuenta la respuesta que Rosamel del Valle le dio a esta crítica incomprensiva de Raúl Silva Castro que revela el tenor de la discusión en torno al “arte nuevo”: «Señor Raúl Silva Castro: leí con sumo interés su reciente “Crónica de Letras” de “La [sic] Últimas Noticias”, titulada: “Orfeo de vuelta del Infierno” y en la que me parece creer se refiere usted a mi poema “Orfeo”, recientemente publicado. Si ello es así, si a mi “Orfeo” usted se refiere, le agradezco profundamente el artículo y lamento que se haya tomado tanto trabajo, después de todo, para vaciar algo, o mucho, de esa buena cantidad de bilis contra la poesía chilena moderna a la que tan ciegamente rechaza usted desde hace años. Le ruego, pues, aceptar mis agradecimientos y mi complacencia puesto que mi libro le ha hecho tanto bien desde el punto de vista de la salud y por la cual rogaré a los dioses sincesar [sic].» *Ibid.*, p. 67.

343 Rosamel del Valle: “De la Mente alegórica o de la Poesía (I)”.

de esa “sensibilidad” hacia lo poético, como la entiende el autor chileno. En *La violencia creadora* afirma:

Naturalmente, el buen lector de poesía no es tampoco aquel que se satisface con simples entretenimientos escritos sino aquel que, en el afán de sentirse a sí mismo en ejercicios de orden superior, accede a dejarse conducir, a dejarse raptar de su sueño cotidiano no siempre y por muchas circunstancias un poco ajeno a la experiencia poética. El poeta mismo ¿podría jactarse de estar a menudo en esa especie de trance, de *reconocer* de inmediato el golpe turbio o alado de la poesía? No, no siempre, al menos que de todos modos tenga que dejarse despertar, dejarse ubicar en el resplandor de ese rayo de sol errante al cual no es posible asirse sin algún esfuerzo, sin alguna predisposición repentina, todo lo cual es parte todavía del trance y no de la comunicación.³⁴⁴

La exigencia al lector llega a ser tal, que nos dice: «Suele afirmarse a menudo, que esta poesía, digamos que no se deja “usar” fácilmente, ni que es posible llevarla en los bolsillos para la hora antipoética de los postres, sería una especie de “poesía para poetas”. ¿Y por qué la poesía estaría destinada, además, para quien carece de sensibilidad poética?»³⁴⁵ Hay que entender “sensibilidad poética” en el sentido que lo hemos tratado aquí, es decir, una capacidad de interrogar al enigma que es el mundo y el propio hombre, de participar de lo maravilloso que se encuentra oculto. Si bien la frase anterior expresa un elitismo fuerte, una especie de aristocracia del espíritu en lo referente a la participación de lo poético, hay que entenderla en el esquema que se plantea. Si la poesía es una herramienta tan poderosa en la generación de un conocimiento para la vida, desde la vida misma (el *Lebenswissen* del que hablábamos antes), ¿por qué renunciar a ese aspecto metafísico, al lenguaje simbólico que se desprende de sea interrogación del mundo, sólo por ser difícil para algunos que, además no les interesa esa poesía indagatoria? Desde la perspectiva de este autor, abandonar a este tipo de poesía es renunciar a las propias raíces del ser humano. Como

344 Rosamel del Valle: *La violencia creadora*, pp. 115–116.

345 Rosamel del Valle: “De la Mente alegórica o de la Poesía (II)”.

afirma en *La violencia creadora*: «Una de las mayores tentaciones del hombre no es la de conocerse a sí mismo, sino la de negarse a sí mismo.»³⁴⁶ Y en “De la Mente Alegórica o de la Poesía (II)”: «Ninguna mayor miseria para la poesía que esta renuncia al tiempo, que esta traición al hombre, a su época a su arte.»³⁴⁷ Lo último está referido a las críticas que se hacían desde el sector más conservador del campo literario a las propuestas vanguardistas, pues exigían un apego a las formas y temas ya fijados por la tradición. Para Rosamel del Valle, no es ésta la que dispone el tipo de poesía, sino que, como vimos en “Poesía” es la experiencia de ese contacto con el aspecto numinoso de la realidad.

El lector de poesía (el *buen* lector de poesía, diría Rosamel del Valle) comparte con el poeta estas preocupaciones y está abierto a la magia de las palabras. Debe afrontar lo maravilloso, pese a ser, en ocasiones, como hecho numinoso, también una expresión de lo terrible.³⁴⁸ Por este mismo motivo ridiculiza las posturas más tradicionales respecto al lector: «Resulta claro, entonces, que para este lector afortunado, la poesía deberá ser o una cancioncilla propicia para sus estados sentimentales, para sus “cuitas”, y no eso “antipoético” que intenta tocarle un poco más allá de su limitada realidad familiar, un poco más adentro de lo que sus sentidos son capaces de sentir o palpar, un poco en las zonas que su ser se oye pasar en sí mismo, pero que no le es posible formular.»³⁴⁹

Lo interesante de la propuesta rosameliana, es que si bien hace exigencias fuertes al lector (en definitiva, deja fuera a una buena parte de los lectores de poesía que no comparten su postura vanguardista y mítica, pero que sí participan del fenómeno poético), no pretende la sumisión total de él, la aceptación del *contenido* del poema, una versión monolítica de *la* verdad detrás de las palabras.

346 Rosamel del Valle: *La violencia creadora*, p. 155.

347 Rosamel del Valle: “De la Mente alegórica o de la Poesía (II)”.

348 Vid. *supra* “Lo maravilloso como un descenso al abismo”.

349 Rosamel del Valle: “De la Mente alegórica o de la Poesía (II)”. Es interesante que en esta crónica literaria de 1946, Rosamel del Valle introduzca el concepto de *antipoesía* ocho años antes de la publicación del libro de Nicanor Parra *Poemas y Antipoemas*, texto en donde adquiere mayor connotación. De todos modos, con la misma palabra se alude a dos situaciones diametralmente distintas. Mientras que Nicanor Parra pretendía resaltar las características cotidianas y prosaicas con la que se buscaba superar, al decir del propio Parra «La poesía egocéntrica de nuestros antepasados en que ellos tratan de demostrar al lector cuán estimable es el ser humano, cuán inteligentes y sensibles son ellos, cuán dignos de admiración son los objetos de este mundo, debe ceder el paso a una poesía más objetiva». (Citado por Jaime Quezada en: Nicanor Parra: *Poemas y Antipoemas*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2008, p. 14.) Por su parte, de las palabras de Rosamel del Valle se desprende que lo *antipoético* es una categoría que es el resultado de un prejuicio instalado en el campo literario en el cual escribe y que señala una poesía difícil y metafísica. Pese a esta diferencia, en los dos casos, lo *poético* sigue siendo lo tradicional.

Posteriormente, ya en 1963, Rosamel del Valle hace un cambio en el énfasis de la dificultad en la dinámica entre la experiencia poética, la labor del poeta y el lector. Si antes lo que importaba era la representación de la experiencia poética, ahora lo que importará es la lectura. En un pasaje de *El sol es un pájaro cautivo en el reloj* afirma: «¿Saber escribir? Eso se arregla. Saber leer, he ahí la dificultad.»³⁵⁰ A la luz de las ideas expuestas de Rosamel del Valle, esta frase no es sólo un ejercicio retórico, sino una advertencia respecto a saber captar lo *invisible* oculto, ya sea en la realidad o en el poema. Saber leer nos abre el misterio de la existencia. Recuérdese que todo lo que existe en el mundo es, para el autor chileno, un signo. Pero el significado de éste es opaco. De ahí la necesidad de la videncia. Por medio del lenguaje simbólico, que recordemos es expresión del pensamiento mítico, el lector que sea capaz de iluminarse con «el sol negro de Nerval», podrá ingresar también al contacto con aquella región numinosa, que es la poesía misma.

3.3 El mito como narración tradicional

Un tercer nivel de desarrollo del mito dentro de la obra de Rosamel del Valle es entenderlo como una narración tradicional. Esta forma de comprensión del mito es la más común para las personas en general, sin necesidad de una especialización académica, aunque tiene aparejada la dificultad de deslindar conceptualmente el fenómeno de otras narraciones tradicionales, como la leyenda, la saga o el *Märchen*. Esta es la perspectiva asumida por G. S. Kirk en su texto *Myth. Its meaning and functions in Ancient and other cultures*. Asumiendo esta dificultad conceptual, Kirk propone una definición de mito que lo sustraiga de las asociaciones con la religión o el ritual. Pese a que son las perspectivas más asumidas por los especialistas que se han acercado al fenómeno del mito desde diferentes áreas de estudio, él considera que estas asociaciones no son universales, pues hay mitos que no son religiosos y otros que no siempre son acompañantes de algún ritual. Es por ello que establece una definición más funcional y general que

350 Rosamel del Valle: *OP II*, p. 156.

una en la que haya una mención de las particularidades esenciales del mito. Con ello, él busca abarcar la mayor cantidad de expresiones del fenómeno.

What are usually termed ‘myths’ –apart, for the moment, from Greece– tend to behave differently. The characters, particularly the hero, are specific, and their family relationships are carefully noted; they are attached to a particular region, although the region may vary according to where the myth is being told. The action is complicated, and often broken up into loosely related episodes. It does not usually depend on disguises and tricks, but rather on the unpredictable reactions of individuals, personalities rather than types. Indeed one of the distinguishing characteristics of myths is their free-ranging and often paradoxical fantasy [...] ³⁵¹

Además:

[...] myths tend to possess that element of ‘seriousness’, in establishing and confirming rights and institutions or exploring and reflecting problems or preoccupations [...] their main characters are often superhuman, gods or semi-divine heroes, or animals who turn into culture-heroes in the era of human and cultural creation. For myths, specific though they may be in their characters and local settings are usually envisaged as taking place in a timeless past. Certain details of contemporary life may intrude, but they are superficial, unless the myth has been strongly complicated by legend. ³⁵²

Esta perspectiva asumida por Kirk sería una expresión de lo que Aleida y Jan Assmann denominan «Mythos als “narrativer Begriff”»: «[...] diese durch Aristoteles eingeführte Verwendung bestimmt Mythos als strukturierte Rede und ist heute etwa im Französischen noch gleichbedeutend mit *fable*, *légende* oder *mythe* im Sinne von erfundener, fiktiver Geschichte.» ³⁵³ Pese a ello, Kirk agrega

³⁵¹ G. S. Kirk: *Op. cit.*, p. 39.

³⁵² *Ibid.*, p. 40.

³⁵³ Wilfried Barner et al. (eds.): *Op. cit.*, p. 13.

el componente de la recepción social del mito al mencionar el aspecto de la seriedad. No es sólo una historia ficticia, sino que es una narración tradicional que expresa una visión de mundo del grupo social en el que se inscribe culturalmente. A diferencia del pensamiento que se desarrolló desde Platón respecto al mito, no hay un cuestionamiento moral hacia éste por ser una “mentira”. Kirk entra en el terreno de la neutralidad de la ficción mítica, en la que este tipo de narraciones son un fenómeno cultural dotado de un sentido que posee una función social. Precisamente, él se detiene en las funciones que los mitos cumplen dentro de un contexto en particular, que es el de la *Antigüedad*.³⁵⁴

Asumir el mito como una narración tradicional es entenderlo también como un elemento disponible en la cultura. Sin embargo, cuando se atiende al hecho de que un poeta latinoamericano del siglo XX utiliza un mito de origen griego o bíblico (las dos tradiciones más presentes en la obra de Rosamel del Valle), es necesario tener en cuenta ciertas consideraciones. Como lo señala Ottmar Ette, la literatura latinoamericana puede ser entendida como un campo de tensión, dentro del cual ubica seis polos culturales entre los que se encuentra «la cultura ibérica, tanto tiempo ejemplar, con sus vetas de tradición occidental que se extienden hasta la Antigüedad clásica [...]».³⁵⁵ La cultura greco-latina se mantiene como una fuente en la que es posible trazar una continuidad cultural. Pero también es parte de una relectura en la que actúan otros polos culturales pertenecientes también al contexto latinoamericano y que forzosamente implican una apropiación de matices muy distintos al “original”.

En primer lugar, el mito en su contexto original de formación y transmisión, es decir, en su rol de *narración tradicional* dentro de una *sociedad tradicional* (la que antes era llamada malamente “primitiva”), posee una *credibilidad* que pese a lo ficticio de su contenido, lo hace *real* tanto para sus transmisores como para sus receptores.³⁵⁶ Esa credibilidad se pierde en el momento en que

354 Las funciones que Kirk identifica son las siguientes: «The first type is primarily narrative and entertaining; the second operative, iterative, and validator; and the third speculative and explanatory.» G.S. Kirk: *Op. cit.*, pp. 253–254.

355 Ottmar Ette: *Literatura en movimiento*, p. 230. Los otros polos son las culturas indígenas, las culturas populares ibéricas, las culturas africanas, las culturas mixtas o híbridas «que resultan de aquellos polos culturales negados y marginados en un principio por la clase alta y letrada» y los fenómenos asociados a la cultura y comunicación de masas. Vid., *ibíd.*

356 Para Hugo Francisco Bauzá ésta es una característica importante de los mitos. «En la mayor parte de los casos, el mito añade un planteo ontológico o existencial a la narraciones por lo que, frente a otro tipo de relatos –leyendas, sagas, cuentos, etc.–, adquiere una dignidad tal que se traduce en la credibilidad por

esa cultura entra en un proceso de racionalización y cuestiona la verdad del contenido de sus mitos, que es lo que ocurre, en definitiva, cuando Platón hace una diferenciación entre *mythos* y *logos*, basándose en un criterio de veracidad.

En segundo lugar, el mito como *narración tradicional* implica también las transformaciones que adquiere junto con el desarrollo de la cultura en la que se inscribe. Esto ocurre tanto en el ámbito de su forma como en su contenido. En el primer caso, Hugo Francisco Bauzá considera que: «El mito, en sus orígenes, es un relato transmitido de generación en generación en forma oral.»³⁵⁷ Es por eso que el traspaso al ámbito letrado implica para él una degradación del mito:

El pasaje del *corpus* mítico –reitero– de naturaleza oral, a la literatura implica una degradación o, cuanto menos, una metamorfosis del mito, mutación que lo aparta de su cauce natural.

En otras palabras, la literatura nace allí donde el mito pierde valor, éste deja de ser un relato viviente para convertirse en un relato fosilizado.³⁵⁸

La oralidad sería propiamente el espacio en el que el mito vive, pues su recitación, el ritmo que posee (pese a ser narración, se transmite en verso) implicaba también una concepción del mundo en que se ingresaba al tiempo áureo, en la *transrealidad* de la que se habló antes. Para este filólogo argentino, el proceso de degradación del mito, ha implicado que la mitología se ha vuelto mitografía:

Cuando leemos un mito, más que adentrarnos en la mitología, penetramos en el mundo de la mitografía, que no es lo mismo. Por eso, toda vez que consideramos los mitos, convendría que tuviéramos en cuenta un aspecto que nosotros, acostumbrados a una cultura letrada, perdemos de vista: el tipo y forma de recitación. Cadencias, ritmos, pausas, silencios, determinadas entonaciones, todos ellos son elementos que hacen

parte de los oyentes a los que está dirigido.» Hugo Francisco Bauzá: *Op. cit.*, pp. 35–36. Sin la credibilidad, el mito se desnaturaliza como fenómeno y se transforma en otra cosa. Por ejemplo, Croce plantea la diferenciación entre mito y arte basándose en la credibilidad: «El mito puede convertirse en arte solamente para el que no cree en él, para el que se vale del mito como de una metáfora del mundo austero de los dioses como de un mundo bello y de Dios como de una imagen sublime.» Citado por José Ramón Heredia: *Op. cit.*, p. 79.

357 Hugo Francisco Bauzá: *Op. cit.*, p. 41.

358 *Ibid.*, p. 43.

al recitado y al que no sólo le dan vida, sino que también le imprimen carácter: un carácter sacro.³⁵⁹

Visto de esa manera, los mitos como *narraciones tradicionales*, pese a la racionalización, siguen perteneciendo al acervo cultural de una sociedad como la nuestra. Sin embargo, han perdido su fuerza performativa, su carácter sagrado, su capacidad de abrir la puerta del tiempo y hacernos ingresar a la transhistoria, al tiempo original. Pese a ello, es necesario entender que los mitos han sido transformados y resignificados desde el momento mismo de su creación. El mismo Kirk, en el caso de los mitos griegos habla de momentos de transformación:

The genuine mythopoeic urge lay in the hidden past; even Homer and Hesiod were working with a long, selective and formalized tradition; and with the poetry and drama of the fifth century ingredients were altered once again. And so there may be said to be two separate stages of conscious manipulation of Greek myths. The long stage of selection and codification culminating in Homer and Hesiod, and the stage of re-interpretation carried through especially by the great tragedians of the fifth century. They took the transitional and schematized mythology as a datum, and with new interests and techniques constructed out of it an erratic but vivid new world of myths, in which the preoccupations of contemporary society were reflected against the background of traditional narrative situations.³⁶⁰

Rosamel del Valle se apropia de estas *narraciones tradicionales* para resignificarlas dentro de sus textos y, al mismo tiempo, dentro de su contexto cultural. La función que cumplen los mitos, desde esta perspectiva, variarán desde la mención hasta la reescritura del mito al que se refieren. Es posible, pese a esta diversidad, distinguir dos grandes grupos de mitos: los que son apropiados sin un desarrollo textual mayor, pero que manifiestan un simbolismo específico en relación con las ideas estéticas de Rosamel del Valle; y, aquellos mitos que

359 *Ibíd.*, pp. 43-44.

360 G.S. Kirk: *Op. cit.*, p. 251.

alcanzan una grado de “ejemplaridad”, respecto a la poética del autor, como es el caso del mito de Orfeo o el de Verónica. Es posible sintetizar ambas posturas identificándolas como *mitos de apropiación textual simple* y *mitos de apropiación textual compleja*. Esta nominación puede ser engañosa, ya que en el primer caso se está, de todos modos, frente a un fenómeno complejo de reflexión poética en torno al mito. Los nombres de estas categorías sólo señalan el grado de desarrollo textual que es posible detectar en los escritos del autor. Además, en los dos casos las motivaciones son las mismas: expresar con estos mitos una visión del mundo y de la poesía. La división se hace como método de acercamiento al fenómeno dentro de la producción de Rosamel del Valle. A continuación abordaremos estas dos posiciones dentro de la apropiación que realiza este autor de los mitos del acervo cultural de occidente.

3.3.1 Mitos de apropiación textual simple

Los mitos que caben dentro de esta categoría son varios, pero nos concentraremos en dos que poseen una especial significación, debido a su conexión con la poética del escritor chileno: *la escala de Jacob y David*.

3.3.1.1 La escala de Jacob

Veo una escala. Está, sin
duda, llena de ocultas
músicas, de extrañas
pisadas y creo reconocer
en ella a la escala
blanca de los sueños.

Eva y la fuga ³⁶¹

La escala de Jacob es una visión que se le aparece en sueños a este hijo de Isaac en su camino a Padan-aram, donde iba a buscar esposa entre las hijas de Labán, por orden de su padre. En la Biblia se describe el episodio de la siguiente manera: «Y llegó a un cierto lugar, y durmió allí, porque ya el sol se había puesto; y tomó de las piedras de aquel paraje y puso a su cabecera, y se acostó en aquel lugar. Y soñó: y he aquí una escalera que estaba apoyada en tierra, y su extremo tocaba en el cielo; y he aquí ángeles de Dios que subían y descendían por ella» (Génesis 28:11–12).³⁶²

En el sueño de Jacob, la escalera es una unión entre el cielo y la tierra y señala, a su vez, la doble dirección posible entre los dos planos de realidad con el ascenso y el descenso de los ángeles, quienes ya son figuras de conexión entre lo divino y lo humano. Sin embargo, la visión de Jacob está marcada por el anuncio

³⁶¹ Rosamel del Valle: *Eva y la fuga*, p. 64.

³⁶² *La Santa Biblia*, pp. 40–41.

de Dios respecto a la heredad y su descendencia: «Yo soy Jehová, el Dios de Abraham tu padre, y el Dios de Isaac; la tierra en que estás acostado te la daré a ti y a tu descendencia.» (Génesis 28:13)³⁶³ Lo importante del relato bíblico es la promesa que hace Dios en el sueño. Éste es un medio de contacto con él, así como lo es la escalera, que es también un símbolo de esa relación. Pese a ello, si atendemos la aparición de este mitema en los textos de Rosamel del Valle, la promesa de Dios es algo inexistente. Él retendrá la asociación de la escala como medio de comunicación entre lo terrestre y lo divino, así como su relación con el sueño, pero dejará de lado todo mensaje propiamente religioso, en un sentido institucionalizado, pero manteniendo sí su carácter aurático.³⁶⁴

Una mención directa a la *escala de Jacob* la encontraremos en el poema “El amor mágico” texto publicado en el libro *El joven olvido* (1949). Sin embargo, ya en textos más tempranos hay una utilización del símbolo de la escala con el mismo sentido que lo encontraremos en aquel poema, como por ejemplo en “Escala de los sueños” (*Poesía*, 1939). Por lo que hemos tratado hasta acá, el *sueño* es un estado en que el hombre se conecta con su *memoria*, con lo que posee en su interior. La *escala* aparece como un medio de conexión entre el hombre y sí mismo. Si bien la escala sirve para subir y bajar, ninguno de los dos movimientos aparece descrito. Lo que sí hay es un *hacia adentro* del viaje del hombre hacia el sueño: «Fábulas ensimismadas desde siempre, en caminos de escalas desde siempre / Se encienden en la flor negra del aire inesperado.»³⁶⁵ El *siempre* puede ser entendido como una característica del tiempo mítico presente en el sueño y en el que ingresamos gracias a esos «caminos de escalas».

Como lo soñado es algo que se encuentra en lo profundo del hombre, las escalas estarían señalando un *descenso*. A diferencia del relato bíblico, las escalas no están colocadas entre la tierra y el cielo, sino entre el hombre y su profundidad. No hacia lo celeste, sino hacia lo telúrico. Se conserva la conexión con lo divino, pero ahora éste se relocaliza en el propio ser humano, en una dimensión de sí mismo. Este cambio en la ubicación de lo divino y en la dirección

363 Ibid., p. 41.

364 Esta misma actitud la encontraremos en la mención que hace de Santa Teresa cuando el narrador comenta *Las Moradas en Elina Aroma Terrestre*. En este texto, Rosamel del Valle destacará el aspecto místico del poema de la santa, pero lo despojará de su contenido cristiano para concentrarlo en la poesía. Vid. Rosamel del Valle: *Elina Aroma Terrestre*, pp. 46, 47, 121.

365 Rosamel del Valle: *OPI*, p. 97.

de la escala de Jacob podremos encontrarla en otros textos. Por ejemplo, en el poema “XII – Dios”. En el comienzo de éste se señala:

Qué escala mágica conduce y devuelve entre músicas
Y fuegos y aureolas y cuerpos despavoridos
En la potencia inútil y en el sueño realizado,
Más bello y mágico que la ola dentro del mar.³⁶⁶

La escala posibilita la aparición de lo *bello y mágico*, de lo divino, en última instancia. Aquí el movimiento del hombre hacia aquella región también es descendente:

Conducido y ciego visitante de nieve
De escala en escala y de abismo en abismo.³⁶⁷

Un dato importante de considerar es que, por el título y su estructura, este poema sería una descripción de Dios, pero en su contenido aborda las características de la escala. Dios es la escala mágica. Él no sería el fin, sino el medio por el cual alcanzar lo *bello y mágico*. O más bien, lo maravilloso se desenvuelve en el transcurso de un nivel a otro de lo existente, aunque la aprehensión de lo que ahí se halla permanece siempre difícil.

Mismo movimiento descendente lo encontraremos en “XXVI – Escalas”, poema en el que se habla «De un país que escucha debajo del alba»,³⁶⁸ que puede identificarse con esa región transhistórica en la que habita lo maravilloso y que alude al mismo tiempo a la noche y al sueño (*debajo del alba* es la noche) y a la iluminación. En este caso, el contacto más que visual es auditivo: «Es mi oído, mi oído en descenso de escalas».³⁶⁹

La escala en Rosamel del Valle es un símbolo conectivo asociado al acceso a un mundo en el que es difícil ingresar y cuya dirección es descendente.

366 *Ibíd.*, p. 147.

367 *Ibíd.*

368 *Ibíd.*, p. 153.

369 *Ibíd.*

La dificultad será enfatizada en “XXXV – Escalas Negras”, en donde las escalas poseen una inmaterialidad (*humo*) y tienen una relación con el abismo (*negro*):

...Pero aún hay olas ocultas y carbones que suben
Y pies sobre el corazón y pies de paso lento y pies
Extraviados y pies sobre escalas de humo negro
Movedizo como el estómago del agua.³⁷⁰

Unido a lo anterior, nuevamente encontramos a un movimiento descendente que lograría captar esas *olas ocultas*:

Desciende, descende pie de ruido seguro
Y voz sin boca en mi sueño.³⁷¹

En otros textos en los que aparece la *escala*, lo hace con las mismas características que hemos visto hasta ahora. Por ejemplo, en “La mano en el muro”, se alude al ingreso a un mundo maravilloso («Obscuras están las puertas que a mí te conducen»)³⁷² al que se llega mediante un movimiento descendente («Como si te viera descender las escalas llenas de viajeros dormidos que caminan en busca del trueno para la sed»)³⁷³. Ambos elementos son las características más constantes del símbolo de la *escala* en los textos de Rosamel del Valle.

Aunque en los textos que se han señalado hasta acá el mitema de la *escala de Jacob* no se menciona de manera explícita, sin duda están influidos por él, ya que los elementos con los que se asocia la *escala* aparecen de la misma manera en aquellos poemas en los que sí aparece referido directamente. En especial, su asociación con el sueño, así como la comprensión de esta imagen como una vía de ingreso a un mundo divinizado, como es el caso de “El amor mágico”. Este texto comienza con una mención a la Gorgona que señala una ruptura con la imagen idílica que plantea el título. Ella ordena al hablante lírico ir a Babilonia,

370 *Ibíd.*, p. 156.

371 *Ibíd.*

372 *Ibíd.*, p. 240.

373 *Ibíd.*

lo que lo induce a describir la relación con su amada que en la segunda estrofa se identifica con Beatriz:

No Beatriz resplandeciente, Beatriz llagada.
En un cielo sin círculos, en una puerta sin llave.
Yo te veía y entre coros puros te seguía.³⁷⁴

Esto abre la lectura inmediatamente hacia una identificación del hablante lírico con Dante y del *amor mágico* que se describe en el texto como un paralelo del “Paraíso” de la *Divina Comedia*. Lo anterior es reforzado por la mención a los círculos del cielo y el hecho de que el hablante sigue a Beatriz, que es la guía de Dante en su visita al Paraíso en la versión del poeta italiano. En este contexto intertextual, la *escala de Jacob* se señala como parte de las características especiales entre el hablante y su amada:

¿Recuerdas a la Gorgona? Ha dicho:
«Babilonia. Sí, irás». Eso es todo. Y ha venido
Un largo crepúsculo. Y la Gorgona
Cantaba para ti y para mí.
Tal vez. Pero yo sé que nunca tuve un canto
Mejor que cuando soñabas.
Nunca tuve más ojos
Que cuando dormías.
Ni nunca vi más cerca el mar
Que entonces.
Y ella decía: «Irás». Y yo veía
La escala de Jacob.³⁷⁵

En esta estrofa inicial del poema se hace referencia a la situación bíblica, en la que Jacob es conminado a marchar fuera de su casa. Pero en este caso, el poema subvierte el mito, principalmente en lo que respecta al emisor de la orden y

374 *Ibíd.*, p. 250.

375 *Ibíd.*

su motivación. Aunque ambos textos mantienen la idea de ir a Babilonia,³⁷⁶ el fondo del mandato es distinto. Mientras en la narración del Génesis Jacob parte debido a una orden que le da su padre Isaac para que se case y se aleje del hogar paterno, y así evitar la venganza de su hermano, en el poema de Rosamel del Valle es la Gorgona quien da la orden y, por las características de este personaje, más que el intento de una unión entre el hablante lírico y su amada como consecuencia de este traslado, pareciera ser más bien una separación. Este hecho parece estar confirmado por la descripción que se hace de ésta en el poema. En este marco, la *escala* surge como un elemento de contraste entre lo que era, símbolo de la unión mágica, y la situación actual del hablante en el momento de la enunciación, en el que la Gorgona le ordena partir a Babilonia, espacio que dentro de la tradición bíblica se ha asociado con el pecado. Aunque el poema está dirigido a Beatriz el hablante es el *viajero solo* que marcha lejos de ella. El poema es un recordatorio de los alcances de su relación, la que se ha roto debido a esta intervención de una diosa terrible. La separación de Beatriz implica una entrada en la muerte, pero ya lejos de la magia: «Y si te digo adiós, es que ando / Al compás de la muerte.»³⁷⁷ Esta subversión del mito puede entenderse como una forma de señalar una degradación del mundo ubicado en ese pasado remoto así como de la poesía (representada en el poema con el amor). Mientras que “entonces” tenía mayor poder, ahora éste se ha degradado.

Un último elemento que será asociado al símbolo de la *escala*, será la idea del *regreso*. En el poema “Celebración” (*Fuegos y Ceremonias*, 1952) el hablante lírico realiza una especie de recuento de su actividad poético-existencial. En ella surge nuevamente una relación entre la experiencia poética y el movimiento ascendente/descendente, dentro del cual se van a inscribir las escalas.

[...] Se ha pensado en la noche
Con una rama de llamas en el pecho. Y hemos subido
Hasta ella por la cuerda mágica de los faquires. Luego
Los descensos profundos al imán de los sueños

376 En el relato bíblico, Isaac ordena a su hijo Jacob ir a Padan-aram (Génesis 28:1-2), localidad que se encontraba cerca de la zona de Babilonia. Debido a esto, la mención en el poema de esta región sería una referencia a este hecho.

377 Rosamel del Valle: *OPI.*, p. 252.

Donde todo está escrito. Donde jóvenes monstruos
Celebran el ritual de la húmeda muerte con un cántico
Dedicado al invierno. [...] ³⁷⁸

Este fragmento comienza con una imagen contradictoria entre la oscuridad de la noche y la luz que se desprende de sus *llamas en el pecho*, lo que sería un indicador del conocimiento que habita en lo oscuro. A diferencia de la oscuridad del abismo, la noche es una imagen exterior y ascensional. De ahí que *se suba* hacia ella. Pero la oscuridad de la noche y su conocimiento son el símil del *imán de los sueños*, imagen también nocturna que introduce la idea de un movimiento involuntario pero al mismo tiempo satisfactorio. Como en la noche y su *rama de llamas en el pecho*, en estos descensos se encuentra el lugar *donde todo está escrito*. El llegar a este nivel de lo existente posibilita el acceso a ese conocimiento guardado en lo profundo. Es en este movimiento ascendente y descendente a la vez que se introduce la imagen de la escala, pero ahora relacionada, como se señalaba antes, con la idea del regreso: «[...] Y el regreso. El regreso por escalas / Parecidas a la respiración del que duerme.» ³⁷⁹

Nuevamente las escalas están asociadas al sueño. Pero a diferencia de los textos anteriores en que se encuentran las referencias a la escala, acá hallamos el doble movimiento de ascenso y descenso. Sin embargo, dada la relación entre la noche y el sueño que vimos anteriormente, ambos movimientos parecen ser parte de lo mismo. Esta ambigüedad aumenta cuando se tienen en cuenta la idea del regreso. Aunque el ascenso a la noche o el descenso al sueño implican que el sujeto “sale de” o “entra a” sí mismo y, por lo tanto, el regreso implicaría una restauración del estado previo, el texto parece decantarse por un regreso más complejo, pues ese “estado previo” parece ser el de *donde todo estaba escrito*. Un poco más adelante en el poema se nos dice:

378 *Ibíd.*, p. 327.

379 *Ibíd.*

[...] El regreso

Hacia el festival terrestre, con el corazón abierto

A una primavera recién nacida en la frente sola del mar.

Vivimos lo escrito. [...] ³⁸⁰

El sueño es el espacio en el que se encuentra aquello que somos, en *donde todo está escrito*. Gracias a la mediación de la *escala* podemos regresar hacia ese nivel de la existencia y restituir el mensaje de lo que somos, ya que por ella, podemos *leer* nuestra esencia. En definitiva, *vivir lo escrito*. Aquí hay un aspecto de la unidad profunda que existe en el poeta chileno entre el arte y la vida.

Rosamel del Valle se ha apropiado de esta imagen mítica de origen judío, pero resignificándola. Si bien mantiene el eje vertical propio de la escala, el lugar donde se posa varía, prefiriendo los espacios personales (*hacia adentro*) que a la proyección externa y celeste (*hacia afuera*, en un eje tierra-cielo), pero manteniendo el aspecto divino del espacio al que la escala permite acceder. Del mismo modo, se conserva la relación con el sueño, pero se potencia la idea de que por sí mismo es el espacio en que habita lo divino. Quizás esto explique el por qué la escala es la imagen de Dios, en el poema del mismo nombre, y no su simple acceso a él. Como ya hemos visto, aunque en ciertos momentos de la escritura de Rosamel del Valle encontremos temas bíblicos o un vocabulario y estructura similares a los de este tipo de textos religiosos, Dios no aparecerá como un tema por sí mismo, pero sí lo divino asociado a la poesía, siendo una de sus fuentes el mundo del sueño, junto con la memoria y la muerte. La *escala de Jacob* permite el acceso a lo divino pero es divina por sí misma y, ante todo guía al hombre hacia sí.

380 *Ibíd.*

3.3.1.2 Daniel y el foso de los leones

Yo soy vuestro Daniel cotidiano.
Mis palabras y mis profecías y
mis enigmas revelan, explican
y calman los deseos, los sueños
y el terror de los leones de
vuestros sueños confusos.

Elina Aroma Terrestre ³⁸¹

La apropiación del mito de Daniel es quizás más compleja que el de la *escala de Jacob*, ya que, como vimos, esta última tiene particularidades bien reconocibles en los textos de Rosamel del Valle, apareciendo con las mismas características y funciones en cada caso. Y, aunque la escala sea de Jacob, el foco está en el mito del sueño y su aparición y no en la historia completa del personaje bíblico. Poner énfasis en éste nos llevaría a la confianza del sujeto en la palabra de un dios trascendente y personal que le ha asegurado la posesión de un territorio y la seguridad de una descendencia prolífica, contenido religioso totalmente ausente en los textos del autor chileno.

Por su parte, el mito de Daniel será apropiado en función de por lo menos dos aspectos: su personaje y el mitema del foso de los leones, siendo el primero de ellos el predominante. En cuanto al personaje, una de sus mayores características es el don profético otorgado por Dios, con el que puede “leer” el significado de los sueños³⁸² («A estos cuatro muchachos Dios les dio conocimiento e inteligencia en todas las letras y ciencias; y Daniel tuvo entendimiento en toda visión y sueños.»), Daniel 1:17).³⁸³ Esta dinámica de interpretación de sueños se

381 Rosamel del Valle: *Elina Aroma Terrestre*, pp. 59–60.

382 La calidad de profeta dentro del judaísmo no está tan clara, pues el *Libro de Daniel* se encuentra entre los *Ketubim* (escritos) y no entre los *Nebiim* (profetas) como debería ser a una persona de su calidad. Vid. Naftali Herz Tur-Sinai (tr.): *Die Heilige Schrift*. Holzgerlingen: Hänssler Verlag, 1993, pp. 1211–1238. Sin embargo, tradicionalmente dentro del catolicismo, debido al contenido de sus interpretaciones de sueños y de sus visiones, Daniel ha sido ubicado dentro de los profetas. Es precisamente esta tradición la que sigue Rosamel del Valle.

383 *La Santa Biblia*, p. 1207.

extiende por todo el *Libro de Daniel* con distintos reyes, incluso de distintas naciones (caldeos y medos-persas), pero se amplía también a sueños propios y visiones, incluso durante el día. Los sueños tienen un contenido que se origina en la divinidad y su significado está proyectado hacia el futuro. Lo porvenir se materializa desde un lenguaje figurado, el que puede interpretar Daniel.

Según el mito bíblico, el poder que adquiere este personaje dentro de la administración Medo-Persa, provoca la envidia de los sátrapas y gobernadores. Y para perjudicarlo aprovechan la observancia de Daniel a las reglas de su Dios, utilizando un decreto que hacen firmar al rey Darío (Daniel 6:6–18). Y aunque el rey fue también engañado, pues autorizó el decreto sin saber que perjudicaría a Daniel, su favorito, se vio obligado a ejecutar la pena, ya que un decreto firmado por el rey es irrevocable. Es por ello que tuvo que enviar a Daniel al foso de los leones.

La mayor parte de las apariciones de Daniel y las más tempranas en la obra de Rosamel del Valle se encuentran en el libro *Orfeo*. En éstas, como en sus menciones posteriores, asumirá principalmente el rol del hombre en conexión con los sueños y con lo divino que en ellos habita. Así, por ejemplo, en este poema de 1944 existen a lo menos cuatro menciones a Daniel. La primera de ellas en el canto “V”. Esta sección del texto tiene un lugar privilegiado dentro de la estructura completa, pues en ella el Orfeo-hablante lírico llega al lugar donde se encuentra Eurídice. Es el final de la *catábasis* que ha emprendido para su recuperación. Antes de encontrarla, Orfeo menciona los lugares en los que solía habitar su esposa y muestra así los estragos de su ausencia en el mundo. Es aquí donde alude al olvido en que las personas tienen a Daniel:

«¡Ven, tan escondida!» Solamente bella y afable, vestida de tiempo.
Y su voz: «Con vosotras, señoras. Con vosotros, señores. Con vosotros,
Seres y tierra». Como nunca en el hombro fatigado de las aldeas,
En los salones de mesas verdes, en las bibliotecas, en los comedores
De las gentes que olvidan a Daniel, el taciturno.
(*Orfeo*, V, vv. 316–320)³⁸⁴

384 Rosamel del Valle: *OP I*, p. 185. Debido al formato de *Orfeo*, las citas a esta obra tendrán la referencia al canto correspondiente en números romanos y a los versos en números indoarábicos.

En el texto, Daniel es señalado con el epíteto *el taciturno*, característica que no aparece en el relato bíblico. El adjetivo vendría a señalar la relación entre Daniel y Eurídice. El retiro de ésta del mundo ha implicado un olvido *de las gentes* respecto del hombre capaz de ingresar al espacio de los sueños con su capacidad de comprensión onírica. Más adelante, en el canto “VI” el hablante lírico se referirá a él como «Daniel, el de los sueños.»³⁸⁵ Su tristeza viene de este olvido, de la pérdida de su importancia en una sociedad desmaravillada. Desde este mismo prisma se desarrolla la imagen del Daniel en *Orfeo*, como el perfil del hombre que, pese a su capacidad de entender el significado de los sueños, habita en un mundo sin magia.³⁸⁶

En relación con lo anterior, el canto “VI” realiza una descripción de este mundo sin la maravilla que representa Eurídice. Este canto, dentro de la estructura del poema *Orfeo* es el inicio de la *anábasis* del hablante lírico hacia el mundo de los vivos. Atrás ha quedado Eurídice y Orfeo debe reingresar a un mundo en ruinas que pareciera no tener arreglo sin su amada. En particular se alude a las consecuencias de la guerra.³⁸⁷ Después de describir un mundo devastado, el hablante afirma:

Sí, ella ha vuelto a su aldea. Ella me recuerda entre los amigos del
bosque.
El tigre, el león, el jabalí, el lobo, los coros todavía;
Pedro, el pastor; Simón, el carpintero, cantor de la parroquia; Narciso,
Al borde de su fuente; Juan, el sepulturero; Jerónimo, el visionario;
Diógenes regando su linterna; Angelina, sola, entre las tumbas;
Hölderlin: «Sí, Excelencia. Sí, Excelencia»; Daniel, el de los sueños.
(*Orfeo*, VI, vv. 389–394)³⁸⁸

En este mundo en que Eurídice *ha vuelto a su aldea* y se le llama desesperadamente, pero en vano, se menciona a Daniel en una enumeración de personajes

385 *Ibíd.*, p. 188.

386 Sobre una lectura de Eurídice como representación de la poesía dentro de este texto, vid. René Olivares Jara: *Op. cit.*, pp. 135, 145.

387 Sobre este tema, vid. *infra* “La guerra”.

388 Rosamel del Valle: *OPI.*, p. 188.

religiosos, filosóficos y poéticos. Ellos aparecen como un contraste con la situación negativa en la que se encuentra el mundo. Pero el mismo contexto los vuelve una imagen de la fragilidad de la dimensión trascendente a la cual representan. De ahí la mención a Hölderlin, cuyas palabras aluden a su enfermedad mental, cuando se hacía llamar Scardanelli y atendía a sus visitantes con extremada cortesía.³⁸⁹ Hölderlin, Diógenes y Daniel entre ellos, están ahí, pero disminuidos con la partida de Eurídice.

Daniel como un símbolo del hombre conectado con la región de los sueños y en contraste con un proceso de degradación del mundo por la pérdida de Eurídice, vuelve a encontrarse en el canto “VIII”. En él aparece un *Ellos* que alude a los muertos («¿Recuerdas que tampoco a *Ellos* les bastaba el fuego en el abismo?»),³⁹⁰ los que tienen una referencialidad ambivalente, pues pueden aludir tanto a los muertos “reales” como a los habitantes de este mundo desmaravillado al que pertenece Orfeo. Y él dice:

Duerman allí las garzas del delirio tan pegado a la noche,
Lo que puse en mi hombro quemante, madera o gavillas.
Duerman allí junto a la mano acusadora que espantó a Baltasar.
¡Daniel! ¡Daniel! ¡Diga tu boca el contenido de tanta hora
Desde la nada a Eurídice, desde Eurídice al tiempo!
(*Orfeo*, VIII, vv. 527–531)³⁹¹

Ante la impotencia de Orfeo, Daniel se vuelve la posibilidad de una solución de emergencia, de una conexión, aunque sea leve (*desde la nada*) con Eurídice. Sin embargo, el poder que se le otorga a este personaje mítico se ve disminuido por su no intervención y por la identificación entre él y Orfeo en el canto “X”. En éste hay una consciencia del fracaso de su viaje al infierno en busca de Eurídice,

389 Por ejemplo, Gunter Martens dice al respecto que «Hölderlin reagierte auf diese Belästigung als “Herr Hofbibliothekar” anreden ließ, sich bei solchen Gelegenheiten selbst Phantasienamen gab wie *Scardanelli*, *Buonarotti*, *Rosetti* und sein Gegenüber als *Hochgeboren*, als *Exzellenz* oder gar als *Eure königliche Majestät* titulierte». En: Gunter Martens: *Friedrich Hölderlin*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1996, pp. 134–135. Vid. también Johann Kreuzer (ed.): *Hölderlin. Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2002, pp. 53–54. Sobre la locura de Hölderlin, vid. Stefan Zweig: *Der Kampf mit dem Dämon*. Leipzig und Weimar: Gustav Kiepenheuer Verlag, 1988, pp. 21–130. En específico sobre “Scardanelli”, pp. 122–127.

390 Rosamel del Valle: *OPI*, p. 194.

391 *Ibid.*

así como del paso del tiempo. La pérdida del acceso a la dimensión transhistórica conduce al tema de la vejez, resultado de la introducción del tiempo lineal en el cuerpo del Orfeo-hablante lírico. Este recuento del fracaso asociará a Orfeo con Daniel y los unirá en el mismo destino de decadencia en el que entra el sujeto:

¡Orfeo! ¡Orfeo! Ni más ni menos que el ojo de tu dios en acecho,
Fijo en la debilidad de tus huesos, en la virtud de tu lengua.
No tú, él es el hacha suspendida en el aire. Él es el vapor de tu boca.
Ninguna espada ya, ni arpa mágica, ni canto entre los leones.
(*Orfeo*, X, vv. 647–650)³⁹²

Orfeo es el sujeto de la acción en el poema. Sin embargo, entre sus características aparece el *canto entre los leones*. Esta imagen tiene dos consecuencias. La primera, es que Orfeo, cuyo mito lo relaciona más con la catábasis infernal, asume la interpretación onírica gracias a esta asociación. La segunda consecuencia es que el mitema del foso de los leones es resignificado. Mientras que en la versión bíblica Daniel sobrevive gracias a la intervención de un ángel que aplaca a los leones, en la apropiación de Rosamel de Valle es el propio canto de Orfeo, lo que está en directa sintonía con su mito. Se dice de Orfeo que es capaz de calmar a las bestias. Pero la presencia de Daniel en varios pasajes del libro *Orfeo* (cantos V, VI, VIII y X) permite hacer esta vinculación, ya que se ha elegido a los leones de entre todas las bestias para, precisamente, identificar a Daniel con Orfeo. En esta relación la consciencia del fracaso se hace todavía más patente, debido al contraste entre la imagen de Daniel en sus primeras referencias respecto a esta última.

Una dinámica parecida a la que encontramos en el texto de 1944 entre Orfeo, Eurídice y Daniel, es la que podemos hallar en el poema “Del libro de los sueños” (*El joven olvido*, 1949). En él, el hablante lírico comienza el texto aludiendo a Daniel como su acompañante: «En extraña compañía de Daniel, un día, / Así un día de viajeros.»³⁹³ Posteriormente, asociará a su amada con lo sagrado:

392 *Ibíd.*, p. 199.

393 *Ibíd.*, p. 216.

Si allí no hay higueras, tú dirás. Si allí
O está el sueño junto, el hombre junto, la tierra junta,
Tú lo dirás, hija proscripta. Amor mío, tú lo dirás.³⁹⁴

Es en esta asociación con lo sagrado que aparece nuevamente Daniel: «¿Cómo no verte junto a Daniel? ¿Junto / A los leones de la noche?»³⁹⁵ Ella, depositaria de lo mágico, se encuentra en una situación del abismo (el *foso*) y el peligro (los *leones*), aunque ahora la imagen es trasladada a la noche. Este traslado de lo telúrico a lo celestial ya lo habíamos visto en poemas como “Escala de los sueños” o “XII – Dios” en relación con el símbolo de la escala. Lo celeste y lo telúrico se homologan. Más adelante en el poema, agrega:

[...] No lo ignoras, estás
Rodeada de la vida. De la muerte. Hay que tener paciencia.
Los leones de Daniel. Lo que dice Daniel.
Ya verás. Ya verás.³⁹⁶

Si ella es la representación de lo maravilloso, así como Eurídice en el poema *Orfeo*, es un símbolo de conexión entre las distintas regiones de la existencia. Y, al igual que el personaje mítico, se encuentra amenazada. De ahí la presencia de los leones.

El despliegue del amor entre el hablante lírico y *ella* se da dentro del marco “Del libro de los sueños”. Título que, debido a la presencia de Daniel, implicaría la existencia de un supuesto texto que comprendería las visiones de este “profeta”. De esta situación se desprenden dos consecuencias. La primera es que el amor de ambos se vincula al sueño sagrado. Por un lado, esto dota de inmaterialidad o de fragilidad a su relación. En el texto se alude a que son seguidos por algo («Somos los seguidos, tú lo sabes. Nos siguen»)³⁹⁷ que borra sus huellas («Al fondo / Alguien limpia las pisadas. Alguien lava las luces / Que hemos

394 Ibíd.

395 Ibíd.

396 Ibíd.

397 Ibíd.

perdido»).³⁹⁸ Pero también ellos buscan aquello que los borra («Siempre buscar. Buscar lo que nos sigue»³⁹⁹). Esto sería una expresión de la circularidad del tiempo, que se desprende del contacto con su memoria. De ser así, aquello que borra sus pasos es el olvido, la introducción del tiempo histórico en el terreno de la memoria: «Los años son la estatua del amor. Brilla detrás de ti. / Estamos allí y Daniel nos ve. Tú dirás tu canción.»⁴⁰⁰

La segunda consecuencia, es que Daniel es el testigo de esta relación y, aunque el hablante lírico asume la voz del poema, aquél es quien registra y puede darle un sentido a la “escritura” de la relación. Si bien, por la primera consecuencia se alude a la fragilidad de este amor mágico, por la presencia de Daniel se busca enfatizar en esa inmaterialidad un aspecto sagrado. El amor entre el hablante lírico y la mujer es un sueño. Pero éste es una dimensión ontológica que dota de sentido a la existencia de ambos amantes.

Volvemos a encontrar a Daniel en su rol de símbolo del hombre conectado con el aspecto divino del sueño en “Memorabilia” (*Fuegos y Ceremonias*). Este poema, como su nombre lo indica, tiene como eje central el tema de la memoria. A diferencia de textos anteriores, el hablante no asume una idea preconcebida respecto a ella (con esto me refiero a la concepción de la memoria como un fenómeno importante respecto a la esencia del ser humano y que lo conecta con un espacio divino), sino que la cuestiona. El poema comienza con la declaración «¿Qué eres tú, memoria mía?»⁴⁰¹ Si bien esto está de acuerdo con la función exploratoria de la poesía que postulaba Rosamel del Valle, también es cierto que introduce un cuestionamiento en la columna central de la poética de este autor. En este texto vuelve a asociarse a Orfeo con Daniel:

[...] El unguento ungió mi noche bajo el árbol
Que imitaba a Orfeo a la salida del infierno.
Tú, en el estropicio de mi boca. Allí Daniel

398 *Ibíd.*

399 *Ibíd.*, p. 217.

400 *Ibíd.*

401 *Ibíd.*, p. 323.

Reunía ya algunos signos para el encuentro
Y el despertar entre el mundo apenas entreabierto.⁴⁰²

En este caso no hay una identificación entre ambos personajes como ocurría hacia el final de *Orfeo*, pero sí una coordinación de funciones. *Orfeo en la salida del infierno* es un personaje que debe enfrentarse al fracaso de su proyecto e intentar vivir en un mundo al que no esperó hallar en esa circunstancia. Y es esta actitud la que llega al hablante lírico a través de su *ungüento*. Por su parte, Daniel aparece bajo su función interpretativa, pero como colector de signos de difícil lectura, pues está conectado con ese *mundo apenas entreabierto*. Y el lugar donde está Daniel es la *boca* del hablante y lo que es posible de entender como una imagen en que los signos son las palabras que vienen de ese *otro espacio* y que son el canto de Orfeo, la poesía del hablante lírico.

Otro poema en el que el hablante asume explícitamente el rol de Daniel es “Discurso en el foso de los leones”. Teniendo en cuenta el relato bíblico como subtexto, debemos entender que es Daniel quien nos habla durante su noche en el foso con los leones. Y si asociamos esta imagen a otros pasajes que ya hemos analizado, podremos entender esto como una representación del peligro que vive el poeta en su descenso al abismo. Pese a que en la versión bíblica Daniel se enfrenta a esa situación por observar las leyes de Dios y es salvado por un ángel, precisamente por ello, la versión de Rosamel del Valle está muy lejos de la actitud confiada del Daniel bíblico. Muy por el contrario, Dios está ausente del contenido del “Discurso” y el Daniel rosameliano expresa una amenaza vinculada al olvido y a los límites de su propio actuar. Por ejemplo, el poema inicia con:

El lamparero, decían, duerme al pie de su lámpara.
No tiene sal en la lengua, ¿qué palabra entender?
Los sueños, los años. [...] ⁴⁰³

«¿Qué palabra entender?» La capacidad interpretativa de Daniel, la que había sido el sustento, incluso dentro de poemas que hablaban del fracaso poético-vital,

402 *Ibíd.*

403 *Ibíd.*, p. 305.

como *Orfeo*, ahora es cuestionada. Daniel mismo entra en el dilema del Orfeo rosameliano. Esta desilusión parece promovida por la disyuntiva entre el mundo mágico de los sueños y la irrupción del tiempo (*los años*). La introducción de este último dentro de la experiencia poética, en la perspectiva de Rosamel del Valle, se expresa como olvido: «[...] No olvides que la vida / Nos dice adiós como el sol al moribundo.»⁴⁰⁴ Debido a esto, Daniel toma conciencia de su propia limitación. Se ve a sí mismo como alguien sin el poder requerido para lo que se proponía: «Pero yo no era el Ángel. Había que ser un ángel.»⁴⁰⁵ Estas limitaciones se ven intensificadas por el vínculo entre ese otro mundo y el del ser humano. A diferencia de esa relación indirecta, pero estrecha que se puede apreciar en el relato bíblico, el Daniel del “Discurso en el foso de los leones” se imagina una conexión frágil entre nuestro mundo y el otro: «Por un hilo de vidrio / Vuelve el hombre a la tierra.»⁴⁰⁶

Otro elemento que subvierte el mito, pero ya desde la perspectiva de la visión de mundo y no desde la fuente bíblica, es el final del texto. En él existe una alusión al tiempo cíclico, misma concepción que alimenta la idea de la *memoria* en la escritura del autor chileno. Pese a ello, a diferencia de otras ocasiones en las que dicha visión del tiempo se manifiesta, hay aquí un énfasis en el aspecto negativo. Si Daniel ve reducida su capacidad interpretativa y su vínculo con el mundo trascendente de los sueños, esto parece perpetuarse en un proceso de degradación que jamás termina.

Del mito bíblico de Daniel, Rosamel del Valle se apropia en este texto principalmente del personaje y del mitema del *foso de los leones*. Eventualmente aparece una alusión al muro escrito por una mano, hecho que asusta al rey Bel-sasar («Como yo pasé al través / De los muros escritos.»)⁴⁰⁷ Pero, por lo demás los otros dos elementos son los centrales. Como hemos visto, en general ambos aparecen con las mismas características a lo largo de los poemas que hemos analizado, transformándose en verdaderos símbolos, en el sentido durandiano, en relación a su apertura al mundo no sensible. Sin embargo, hay que señalar, por lo menos dos niveles en la apropiación de este mito. El primero de ellos es la

404 *Ibíd.*

405 *Ibíd.*, p. 306.

406 *Ibíd.*, pp. 305–306.

407 *Ibíd.*, p. 305. La referencia al muro escrito se encuentra en Daniel 5:5–6. *La Santa Biblia*, pp. 1215–1216.

transformación del mito bíblico en un elemento estético. El segundo, tiene que ver con el significado y función que estos elementos míticos tienen dentro de la obra del poeta chileno.

En el primero de los casos, el mito bíblico de Daniel ha dejado su aspecto estrictamente religioso, en que puede identificarse una función revalidatoria⁴⁰⁸ (reclamar un derecho adquirido sobre un territorio basado en la promesa de Dios), relacionado con la confianza en Jehová si es que se ha obrado con justicia. Dios favorece a Daniel, porque él sigue sus reglas, por eso lo ayuda a salir de sus problemas cuando es acusado injustamente. Lo que sí se mantiene es el rol interpretativo de Daniel respecto a los sueños y las visiones proféticas. Aunque en los textos que hemos visto, se enfatiza principalmente lo primero. En esta transformación estética del mito, mantiene su conexión con lo divino, pero ahora en un marco poético que lo vincula con la memoria y con una figura femenina depositaria de lo maravilloso (Eurídice o *ella, la hija proscripta*). Del mismo modo, Daniel seguirá teniendo la función onírico-interpretativa, aunque ahora asociada al quehacer poético.

El segundo nivel, es más complejo. Pese a que tanto Daniel como el mito del *foso de los leones* aparece más o menos con las mismas características, lo cierto es que, mientras este último es más o menos constante, el primero es muy dinámico y revela un quiebre en la confianza que el propio autor tenía respecto a los alcances de su poética mítica. Veamos primero el caso más estable.

En el relato bíblico *el foso de los leones* aparece como la situación de peligro a la que se ve expuesto Daniel por la envidia de los sátrapas y gobernadores. Los leones son la sentencia de muerte segura, pero Daniel no es devorado gracias a la intervención de un ángel. En los textos de Rosamel del Valle, el foso de los leones no posee un desarrollo especial, una historia. Aparece estático en los textos. De ahí su utilización como símbolo, pero alejado de una interpretación judeo-cristiana. Se muestra, como vimos en distintos casos, como un espacio de peligro al que se enfrenta el poeta en su descenso al abismo. En algunos poemas, los leones son relacionados también con la noche, vinculando lo telúrico con lo celeste, con su interpretación divinizante, pero siempre bajo la imagen de la obscuridad (el foso, la noche), en última instancia, con lo profundo.

408 Cfr. G.S. Kirk: *Op. cit.*, pp. 256–257.

Por su parte, en la apropiación estética del mito, Daniel se vuelve una representación del poeta, principalmente por ser una figura que en el relato bíblico está asociada a la interpretación de sueños y de las visiones proféticas. El rol constante de Daniel en poemas de distintas épocas de Rosamel del Valle se explica por una poética en la cual el sueño es una manifestación de la *mente o memoria alegórica*. Este vínculo genera dos consecuencias. La primera es su relación o identificación según sea el caso, con Orfeo. En los respectivos mitos originales, ambos descienden a un espacio ctónico y encuentran en él una manifestación de otra dimensión de la realidad. Orfeo, los secretos del mundo de los muertos; Daniel, la visión de un ángel que lo auxilia. Esta relación entre uno y otro personaje está ayudada por la idea de los leones calmados, aunque presentes en cada uno de los mitos, por poderes distintos (en Orfeo, su canto; en Daniel, el ángel). Además, ambos se complementan, ya que mientras Orfeo habla de lo ctónico, Daniel habla de lo celestial, pues en la versión de Rosamel del Valle, ambos planos se funden en la imagen del *foso*, el *sueño* y la *noche*. Como vimos con la escala de Jacob, *descender*, desde la perspectiva del poeta chileno, es también un movimiento interior.

La segunda situación que se desprende, y unida a la anterior, es la aparición de un *Libro de los sueños*. Éste no es identificable con el *Libro de Daniel* de la Biblia, pero nos revela un artefacto estético que incluiría los sueños de Daniel, uno de cuyos fragmentos es el poema “Del libro de los sueños”. Su contenido debe ser entendido, entonces, como una “revelación” divina, en la cual amor y sueño se identifican en un aspecto mágico y divinizado.

La figura de Daniel como símbolo del poeta conectado con una dimensión trascendente a través de los sueños es un elemento dinámico, ya que pasa de ser una representación de la seguridad de aquella visión mítica del mundo en la que reposa la poética de Rosamel del Valle a convertirse en un elemento cuestionado dentro de los propios textos. Mientras en *Orfeo*, como vimos, permanece como una representación de lo divino entre lo humano, pese a la situación desfavorable del contexto histórico en el que se desenvuelve el Orfeo-hablante lírico, ya hacia sus textos posteriores, Daniel aparecerá también como un sujeto consciente de sus limitaciones y desmaravillado.

La apropiación del mito de Daniel y en especial la transformación de la figura de este sabio intérprete de sueños y visiones revela un cambio en la

percepción de los alcances de la poesía y de la funcionalidad del poeta dentro de su contexto. Lo anterior se expresará textualmente en un resquebrajamiento del tiempo cíclico y la irrupción del tiempo histórico, como lo vimos en el poema “Del libro de los sueños”. Con esto, se ingresa en un proceso de decadencia del mundo mítico que representa la poesía, por lo que la comprensión de los sueños, su mensaje, así como su vinculación trascendente, se vuelve cada vez más difícil. Por su parte, el cuerpo mismo de Daniel sufre el tiempo y toma consciencia de su vejez y la consecuencia final de ello: la muerte. Ha habido una transformación desde la confianza del esquema onírico-mítico en una duda profunda de si todo ha valido la pena.

Como puede apreciarse, el mito de Jacob y el mito de Daniel no son trabajados en su amplitud, sino que son “reducidos” a un determinado mitema. En ambos casos, éste se asocia a la capacidad del hombre que tiene la facultad de *ver* lo que los demás no pueden, debido a su asociación con la divinidad. Jacob, en una imagen ascensional que conecta la tierra con el cielo. Daniel, en su descenso a la cueva de los leones, que está vinculado también a la capacidad de comprender lo que se anuncia en los sueños. En ambos casos, podremos hallar una manifestación de lo que Rosamel del Valle llama la *videncia*, capacidad propia del poeta y su idea de la conexión entre éste y una región metafísica. Si bien las menciones a mitos judeo-cristianos podrían conllevar una lectura “religiosa” desde esa perspectiva (judía y/o cristiana) de la escritura del poeta chileno, eso sería reducir al extremo su propuesta estética. Él no está interesado en *Dios*, sino en lo divino que se esconde detrás de lo cotidiano, lo *invisible* y que, como veremos, no se detiene en una versión estrecha de una determinada religión, sino que es una expresión de lo *humano*.

3.3.1.3 Verónica

El último mito que analizaremos, por su importancia en relación con la poética de Rosamel del Valle, es el de Verónica. Éste será apropiado dentro de la producción del autor chileno de un modo distinto a los vistos anteriormente. A diferencia de la escala de Jacob o de Daniel, no encontraremos la aparición continua de

elementos de este mito en sus textos. El mito de Verónica se remitirá al poema del mismo nombre, aparecido en el libro *El joven olvido* (1949), aunque existe una mención al personaje en otro poema del mismo conjunto, titulado “Entrada del reino”.⁴⁰⁹ Pese a esta menor cantidad de referencias, el autor enlaza profundamente su poética a la figura de Verónica, con lo que la convierte en una manifestación profunda de su modo de entender la relación entre el mundo y la creación poética.

Las fuentes del mito de Verónica constituyen otro nivel en el que se distancia éste del mito de la escala de Jacob y el de Daniel. Estos últimos provienen de elementos bíblicos judíos que han sido traspasados a la religión cristiana debido a la apropiación de la *Tanaj* hebrea como *Antiguo Testamento*. Pero en el caso del mito de Verónica se trata de una narración tradicional cristiana y, más propiamente, católica (aunque también es considerada por el anglicanismo) que no aparece en ningún evangelio canónico, pese a estar relacionado con el calvario de Jesús. Se dice que cuando éste cargaba su cruz hacia el monte en que sería clavado finalmente a ella, una mujer seca su rostro con un paño y en él queda impresa su imagen. Este episodio es señalado en la VI estación del *via crucis* tradicional.⁴¹⁰ Popularmente se cree que el nombre mismo de la mujer se desprendería de su relación con esta imagen por medio de una etimología que mezcla latín y griego: *vero*, del latín, *verdadero*; y *eikon*, del griego, *imagen*. Pese a ello, los estudiosos de temas bíblicos aseguran que el nombre proviene de *Berenice*, versión macedonia de *Pherenice*, que significa “portadora de la victoria”.⁴¹¹ Pese a esta divergencia, popularmente se ha asociado el nombre de la mujer del mito a la imagen del paño y es en este plano popular que los mitos en su origen (pensemos en lo que dice Hugo Francisco Bauzá) son creados y aprehendidos. Mujer anónima, en realidad, y sin historia, Verónica sólo es conocida por esta acción

409 «Tú pasarás por esas naves. / Por esos caminos de ángeles sin ojos. / Por ese rocío que se levanta del pecho. / Por esa Verónica sin lámpara. Con una luz junto a la piedra / Donde la tierra se va a abrir.» Rosamel del Valle: *OP I*, p. 206.

410 En 1991 hubo una reforma hecha por el Papa Juan Pablo II en la que éste y otros episodios considerados apócrifos fueron reemplazados de las estaciones del *via crucis* por otros hechos más documentados. De este modo, la escena de Verónica que se encontraba retratada en la Sexta Estación fue cambiada por la flagelación de Jesús y en donde le colocan una corona de espinas (Mateo 27:26-30).

411 «*Veronika*, fromme Frau in Jerusalem. Name: ursprüngl. von Beronike (Berenike), der makedonischen Form des griech. Pherenike (phérein = bringen, nike = Sieg): Siegbringerin. Etwa seit dem 12. Jh. wird er volksetymologisch mit dem lat.-griech. "Vera ikon" (wahres Abbild) gedeutet.» En: Otto Wimmer y Hartmann Melzer: *Lexikon der Namen und Heiligen*. Hamburg: Nikol Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG, 2002, p. 822.

no recogida por los libros canónicos. De todos modos, existe en los evangelios la mención a una mujer que sanó de una hemorragia menstrual continua gracias al contacto con la capa de Jesús,⁴¹² la que, pese a no tener nombre en estos textos canónicos, pronto será identificada con el nombre *Verónica*. Esto sucede explícitamente en el *Evangelio apócrifo de Nicodemo* (también llamado *Acta Pilati*), en el que aparece: «Una mujer, de nombre Berenice, dijo a gritos: “Padecía flujo de sangre, toqué la orla de su manto y se detuvo la hemorragia, que duraba ya doce años”. Dicen los judíos: “Tenemos una ley que prohíbe presentar a una mujer como testigo”» (Nicodemo 7:1).⁴¹³ Pero esa relación con la imagen de lo sagrado le basta al poeta chileno para utilizar este mito en función de su concepción poética y transformarlo.

En el texto de Rosamel del Valle, el hablante lírico se dirige enunciativamente a Verónica. Se centra en ella, pero especialmente en el lino con el que limpia ella la faz de Jesús y en el que queda ésta dibujada. Pese a ello, al igual que con los otros mitos bíblicos que hemos abordado, existe una relación con lo divino, en este caso con Jesús, pero sin desarrollar un mensaje propiamente cristiano. La estructura del poema se divide en dos momentos históricos. Uno es el pasado, en los tiempos de Jesús, y el otro es contemporáneo al momento de enunciación del poema, un poco antes de 1949, fecha de publicación de *El joven olvido*. Es posible hacer esta afirmación por la presencia de algunos objetos de uso cotidiano en aquella época, en especial por el modelo de auto Packard 1945.⁴¹⁴ De este modo, se pretendía involucrar al lector desde su experiencia contemporánea de este segundo momento del poema.

Entre el pasado y el presente existe un contraste en la actitud hacia lo sagrado. Antes el hombre vivía rodeado de él. Era parte de su vida. Mientras que en el presente lo sagrado pervive, pero degradado. Esta diferencia se introduce desde el comienzo del texto:

412 Hecho mencionado en Mateo 9:20–22, Marcos 5:24–34 y Lucas 8:43–48.

413 Antonio Piñero (ed. y tr.): *Todos los Evangelios*. Madrid: EDAF, 2009, p. 333.

414 Es posible establecer una relación intertextual entre el poema “Verónica” y la crónica “El espejo mágico de Manhattan”, publicada el 16 de mayo de 1948, en donde se menciona también un Packard y se adelanta el tono irónico de la degradación de los elementos míticos de índole judeo-cristiana en el contexto moderno, situación que analizaremos a continuación. En la crónica Rosamel del Valle se refiere a Long Island de la siguiente manera: «Un pequeño paraíso a veinte minutos de Manhattan y donde Adán cuida de su Packard 1948 y Eva lee la última novela policial sobre su mecedora tendida entre dos castaños gigantes.» Considerando que “Verónica” fue publicado en *El joven olvido*, texto de 1949, es posible considerar este fragmento de la crónica como el posible inicio de una idea que desembocará en este poema.

Verónica, aquel lino hinchado al viento
De la faz en fatiga. Lo he vuelto a ver en las calles
De mi ciudad. Y no era el asombro ardiente ni la prueba
Terrible y viva allí, en una red mágica, en una pesca de la cabeza extraí-
da. Ni era el abismo quien miraba a los pescadores sin luz. Ni
era la faz crecida en el lino. La faz que tus manos extrajeron del
umbral solo de la muerte.⁴¹⁵

El hablante del poema menciona la existencia todavía del lino de Ve-
rónica. Pero, pese a su permanencia, ya no tiene la misma dignidad que en el
tiempo en que ella tocó con él la faz de Jesús en aquel tiempo “mítico”:

Y la multitud, húmeda aún, dos días después del diluvio.
Y los espantados profetas, los santos con aureola
Corrida hacia la espalda, cantaban.⁴¹⁶

La muerte de Jesús tenía un sentido para las personas de ese momento:

Había un gran invierno en aquellas barbas ardientes.
Había un sol cortado en cada boca. Y cantaban.
Cantaban, sin duda, conducidos por la estrella mágica
Del amor a quien mataban allí, lejos de los olivos.⁴¹⁷

En cambio, en el tiempo actual, aunque existen instancias religiosas, éstas son
degradaciones del sentimiento original:

Y te vuelvo a ver en la brillante ciudad. Ahora hay templos.
El oro brilla en las cúpulas. Los nuevos apóstoles
Van alegres al banquete, aunque visten de negro. El cáliz

415 Rosamel del Valle: *OPI*, p. 211.

416 *Ibíd.*

417 *Ibíd.*

Es fresco vino. El pan es un manjar. Ninguna mujer
Envidia tu lino. [...] ⁴¹⁸

El lino tiene la función de preservar lo sagrado a través de la imagen. Más que el rostro de Jesús, es el portador de lo divino (quizás una referencia al significado del nombre *Berenice*) que permanece, mientras lo demás se transforma. Es posible entender esta situación como una caracterización del arte: la imagen es capaz de preservar la eternidad y lo sagrado. Más adelante en el poema se nos dice:

Ahora podemos hablar. Ahora puedo decir que el amor
Te llevó a rescatar el rostro herido. Querías
Guardar la imagen infeliz, tocar la eternidad abandonada. ⁴¹⁹

Esto queda reforzado por el hecho de que el hablante lírico no busca a Jesús, sino a Verónica. No está detrás del dios hecho hombre, sino de su representación pictórica (*lino*) y simbólico-alegórica (*Verónica*). El arte como preservador de lo sagrado contrasta con la actitud de los apóstoles y otros seguidores de Jesús. Mientras ellos cambian de conducta después de la muerte de su maestro, el lino, no. Él, junto a Verónica, representa una actitud más auténtica. Esta divergencia queda explicitada en el hecho de que los seguidores de Jesús iban tras otro maestro. Esto quiere decir, asumían una lectura distinta del mismo:

¿Y entre quienes iba? Aquellos que lo acompañaban
Mordían el amor y la fe. Seguían a un muerto distinto.
A un muerto sin mortaja, a un muerto que se iba
Con sus propios pasos al sepulcro. [...] ⁴²⁰

El lino y Verónica llegan a una identificación explícita en el poema, lo que revela el desarrollo de la idea popular del nombre como un resultado de esa etimología mixta greco-latina. Pero ante todo, que la mujer es la representación del lino y de lo que éste significa:

418 *Ibíd.*, p. 214.

419 *Ibíd.*, p. 213.

420 *Ibíd.*

Tú eras esa faz. Tú no habrías negado con la soberbia
De aquel apóstol. Tú habrías levantado en alto
La herida terrestre, la congoja abandonada.
¿Qué era aquella eternidad en un lino? Un viento
De los olivos. Un viento solo, un viento con ojos de quimera.⁴²¹

El rostro de Jesús en el lino es Verónica. No Jesús mismo, sino su representación pictórica. Ella es la *verdadera imagen* y en ella se traslada y mantiene lo sagrado. Habría, entonces, una relación profunda entre éste, el arte y la mujer. No cualquier mujer, sino que una volcada en su ser hacia lo sagrado. Verónica, por ejemplo, pretende llevar una vida como la que se le atribuye comúnmente a las primeras comunidades cristianas:

Oh, yo sabía que tu frente quería volver a las catacumbas;
Al consuelo de las viejas piedras, a la humedad
Del fervor sin guardias. Allí donde los pobres creían
Y crecían, tal vez en un jardín subterráneo, entre antorchas y cantos casi
sordos cuyo eco buscaba salida hacia el cielo para llevar hacia
allá la flor de la fe del corazón abierto.⁴²²

El tiempo de la enunciación de este fragmento, así como el inicio del poema, nos advierten de ese cambio operado en el mundo, pero también de una transformación de Verónica:

Y he ahí que en los muros de las catedrales
Crece el musgo. Crece la muerte. Crece el olvido.
Y tú no estás. Tú no estás como entonces. Vas vestida de soirée.
Vas al baile de máscaras. Desciendes del Packard 1945.
Vas enguantada y con un sombrero de flores. Un joven apóstol
Te da el brazo. Los mendigos creen reconocerte y les tiembla
La mano sin monedas. Los pobres creen verte de nuevo

421 *Ibíd.*

422 *Ibíd.*, p. 212.

Cuando cruzas el pórtico y pisas fuerte en la nave.
Ahí estás, arrodillada. Casi feliz de orar sin esfuerzo.
Los cirios son eléctricos. Las alfombras no admitirían los pies enlodados de los creyentes de las catacumbas. Pedro viste un Palm Beach. Santiago luce su frac. Pablo da quehacer al sastre debido a su obesidad. Judas va al Estadio y no confiesa los domingos. Mateo siente horror por las visiones.
Y tu joven apóstol bosteza. No eres muy bella cuando finges.
Él te prefiere en el lecho. Ardiente y abandonada.⁴²³

Verónica también se ha visto afectada por un proceso de degradación de lo sagrado. Aún hay catedrales y servicios religiosos, pero lo sustancial, lo que permanece en el lino, ha quedado olvidado. Por su parte, el hablante lírico no se limita a describir este contraste entre el tiempo mítico-sagrado y la actualidad degradada. Él es un sujeto activo en el poema. Es él quien avista nuevamente el lino en su ciudad y, como le dice a Verónica:

Y yo he estado allí, Verónica. Yo he seguido las gotas
Del dolor que caía de tus párpados. He tañido el laúd
Por los muertos. He leído en el libro. He aspirado
El azufre hacia el Calvario. Detrás de ti. Mi corazón
Cortaba sus rosas en silencio y contaba uno a uno
Los truenos que vendrían, justamente a la hora
De la más profunda muerte.⁴²⁴

La actitud que asume el hablante lírico en este fragmento es similar a la que podemos encontrar en Orfeo. En especial en el pasaje en el que afirma «He tañido el laúd / Por los muertos».⁴²⁵ Esta conexión con la catábasis órfica se complementa con el *azufre* que aparece un poco más adelante, aunque ahora

423 *Ibíd.*, pp. 214–215.

424 *Ibíd.*, p. 212.

425 Este fragmento recuerda a su vez el "Soneto IX" de la "Primera Parte" de los *Sonette an Orpheus* de Rilke: «Nur wer die Leier schon hob / auch unter Schatten, / darf das unendliche Lob ahnend erstatten.» En: Rainer Maria Rilke: *Die Gedichte*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2004, p. 680.

redirigido hacia la escena de la muerte de Jesús. El hablante se muestra como una versión de Orfeo. Su conexión con el reino de los muertos por medio del canto, su conocimiento de lo sagrado («He leído en el libro»), le permiten señalar a Verónica que comparten un lazo. Y si bien en ese tiempo originario ella era una fuente de inspiración vital para el hablante, ella se ha apartado con el paso del tiempo. Esto explica el tono de reconvención que adquiere el poema y también la nostalgia con la que se expresa el hablante lírico. Él es quien reprende a Verónica por dejarse arrastrar hacia ese mundo. Por entregarse a un apóstol que no es auténtico. El hablante lírico no puede comulgar con aquel ambiente degradado que en el poema aparece situado dentro de una iglesia:

Yo te veo desde afuera. Yo no entro allí.
Yo tengo el corazón puro, aunque esa eternidad lo enturbia.
No puedo adorar al dios perdido.
No puedo estar junto a aquella gente
Que vio el Calvario.⁴²⁶

Pese a lo “religioso” de la situación, todo es sólo un formalismo. De ahí la alusión al *dios perdido*. Por la relación entre Verónica y el lino, podemos entender que esta frase no es una expresión de la *muerte de Dios* nietzscheana. Verónica está perdida, pero puede volver a encontrarse, así como el hablante la ha encontrado. Esta posibilidad de regeneración queda vislumbrada hacia el final del poema:

Pero tú eres el amor. ¿Qué será de aquel lino?
El mundo está de fiesta. Se adora al asesinado.
Se adora la muerte terrible.
No. Yo quiero vivir. Tú quieres vivir.
Y bien, yo me acuerdo de aquel lino.
Pero te veré esta noche.
Esta noche cuando el joven apóstol
Te abandone en el lecho

426 Rosamel del Valle: *OPI*, p. 215.

Para ir a orar
Al Huerto de los Olivos.⁴²⁷

En definitiva, Verónica es un personaje conectivo. Enlaza lo humano con lo divino y es quien conserva esa unión (el *lino*). La lectura que acá se hace implica entender al lino como un símbolo de la sacralidad del arte, hecho que se extiende a Verónica por la identificación que se hace entre ambos en el texto. Además, la ficcionalidad del nombre de esta mujer (en la versión *vero-eikon*, que es la que sigue el autor), así como su exclusión de los textos religiosos considerados “verdaderos”, refuerzan la condición “estética” del personaje. “No existió”, pero simboliza una condición humana, lo que al mismo tiempo le da realidad. Como personaje mítico cuestionado en su realidad dentro de la misma religión a la que pertenece su referencialidad, es un elemento que se presta para ser apropiado como portador de una concepción estética. Rosamel del Valle ve en Verónica la oportunidad de representar la relación que él entiende existe entre el arte y lo sagrado.⁴²⁸ Podría entenderse esto último desde la perspectiva cristiana (especialmente católica, que es donde se desarrolló y pervivió más tiempo el mito de Verónica), pero la concentración en este personaje más que en Jesús, lleva a pensar que éste es solo un elemento de lo sagrado, a la luz de la mayoría de sus textos en los que, si bien podemos hallar elementos cristianos como los que se encuentran en este poema, está del todo ausente el discurso religioso. De este modo, es posible entender a Verónica como una representación más de la figura de la mujer-poesía en la obra de Rosamel del Valle. Esto se debería, por un lado, a la vinculación con lo artístico, que se mencionaba un poco antes; y, por otro lado, por la identificación explícita entre Verónica y el amor. Esto último la coloca dentro del grupo de personajes como *la mujer que vino del sueño*, Eva,

427 *Ibíd.*

428 Lo mismo puede encontrarse en su crónica “Nostalgia errante” (fechada en diciembre de 1946, pero publicada el 5 de enero de 1947 en el periódico chileno *La Nación*). En ella, Rosamel del Valle menciona una visita a la Catedral de San Patricio y luego la relaciona con la National Gallery of Art de Washington, en especial, respecto a los artistas bizantinos: «Y me pareció reencontrar el principio del universo, el secreto, la iluminación de la tierra y del hombre entre las cosas. Aquellas obras semejantes a pequeños cielos estrechados y donde la luz es de puro oro líquido y los volúmenes un conjunto de vísceras tornasol, guardaban allí y para la eternidad el lenguaje de toda una época, de toda una historia vivida ansiosamente entre la serenidad de la primera fe.» El vínculo entre el arte y lo religioso resalta más las características del primero. Es así como al final de la crónica afirma: «...Pero ahí está la catedral de San Patricio. La obra del hombre dominado por el futuro. Pero los que no ven allí la obra de arte sino la de la fe, están irremediablemente perdidos. Y no será de ellos el reino de los cielos.» Rosamel del Valle: *Crónicas de New York*, pp. 11, 13.

Eurídice, Elina o la Beatriz de “El amor mágico”. Ellas son amadas por el narrador o el hablante lírico y esa relación ilumina el mundo desde una perspectiva diferente a la cotidiana. El amor produce poesía.

Otro elemento destacable de esta apropiación del mito de Verónica es la contraposición entre el tiempo de la muerte de Jesús (que marca el símbolo de la fe cristiana) y la época contemporánea al autor, en base a la degradación de lo sagrado, hecho que afecta al mismo símbolo de éste que es Verónica. Ella es también el lazo entre las dos épocas. Siendo el lino una representación de lo eterno y, a su vez, siendo Verónica el lino, no es de extrañar su presencia en los dos tiempos. Pese a esta continuidad histórica, este hecho no hace sino resaltar las diferencias entre una y otra época. Verónica permanece pero dentro de un ambiente degradado, inauténtico, en el que ella misma decae. De todos modos, queda una puerta abierta para la regeneración. Pese a todo, Verónica permanece. El arte se vuelve un refugio y, a la vez, es la solución a los problemas de nuestro tiempo.

4. Conclusiones preliminares sobre la poética mítica de Rosamel del Valle

En el análisis que hemos hecho en los tres niveles en los que se desarrolla el mito en la obra de Rosamel del Valle, es posible observar un despliegue de los elementos más importantes en la concepción poética de este autor. Desde la perspectiva del *mito como una forma de pensamiento* se desprende una concepción ontológica en la que el mundo se encuentra compuesto por una dimensión cotidiana y empírica, lo *visible*, y una dimensión a la que sólo accedemos mediante la *visión poética*, que es lo *invisible*, región en la que habita lo maravilloso, es decir, la poesía. Si consideremos la situación física del sujeto, lo invisible se hace presente en una doble dimensión: externa, desplegada en el mundo, más allá de las cosas; e interna, en donde puede hallarse por medio de la *memoria* y de la *muerte*. Respecto a estos dos elementos, vimos que hay una visión cíclica del tiempo, típica del pensamiento mítico. Para Rosamel del Valle, lo *invisible* que se encuentra en nosotros se despliega como una doble nostalgia, hacia el

pasado y hacia el futuro. El ser humano vive suspendido entre uno y otro movimiento y desarrolla lo que *ya estaba escrito*. Esta concepción vincula profundamente el aspecto vital del sujeto (en el sentido de *bíos*) con la creación poética. Lo que vivimos y lo que escribimos es lo que ya se encontraba en nosotros y que se expresa mágicamente a medida que habitamos en el mundo.

Lo anterior se enlaza con la concepción del *mito como lenguaje*. Una forma alternativa de pensar requiere un lenguaje que dé cuenta del aspecto imaginario, pero al mismo tiempo metafísico, del *mythos*. Es ahí en donde encontramos que el *imaginaire* o *imaginación simbólica*, es la herramienta con la que Rosamel del Valle puede describir un fenómeno numinoso como la poesía, ya que el símbolo se interna en el ámbito no-sensible de la realidad. Desde la perspectiva asumida por el autor, la creación poética es un desarrollo de la *memoria*, o como lo llamará también, de la *mente alegórica*. Vimos cómo Rosamel del Valle desarrolla un lenguaje particular basado en la imaginación y que busca traducir sus experiencias poéticas. Palabras como *tornasol*, *lámpara*, *puerta*, etc., adquieren la categoría de símbolo, señalando un aspecto numinoso de la realidad, al mismo tiempo que su opacidad permite también un despliegue de la imaginación del lector. Además, apreciamos que, por medio del lenguaje simbólico del autor, existe una red intratextual que abarca textos de distintos géneros, creando lo que podría llamarse un “espesor simbólico”. Elementos que parecen superficiales en un primer momento, como lo es la mención a un *mar amarillo*, adquieren mayor relevancia al tener en cuenta su utilización en distintos textos.

Otra imbricación de la vida y la expresión poética podemos encontrarla en el fundamento que Rosamel del Valle da para justificar su estética. Para él, las reglas por las que se rige un texto parten más que de la teoría, de lo que él llama *experiencia* y que define como un *contacto* con el lado *invisible* de la realidad. Hemos analizado esta concepción desde la perspectiva de un misticismo poético. La creación poética, si bien surge del uso de la memoria, es entendida como una forma de dar cuenta de esa *experiencia* con la que el *ser que nos habita*, *despierta*. Es decir, el acto de “recordar”, es sinónimo aquí de despertar y de crear. Pero, ante todo, la actividad poética, es entendida como una forma de acercarse al *fenómeno numinoso* e intentar reproducirlo en el poema para que el lector, quien no posee la *videncia poética* pero sí una actitud especial ante la poesía (entendida dentro de este marco conceptual mítico), pueda acceder a una

experiencia del mismo tipo. En este punto, el uso del lenguaje simbólico permite que el lector pueda vivir este contacto con lo numinoso desde una perspectiva personal, ya que el texto apunta a despertar su propia memoria. Su imaginación será la que “llene” el significado de los símbolos oscuros de los que están compuestos los textos de Rosamel del Valle.

Ya en el plano del *mito como narración tradicional*, hemos visto el despliegue de distintos elementos conceptuales y temáticos de la obra del poeta chileno. Si bien sólo nos hemos detenido en unos pocos ejemplos de este nivel mítico, ellos quieren dar cuenta especialmente de la relación que el autor cree que existe entre el ser humano y lo *invisible*, así como del rol que el poeta tiene dentro de este esquema. En el análisis hecho de la *escala de Jacob*, pudimos entender la relación íntima entre el aspecto externo e interno de la dimensión numinosa. En ella vimos cómo lo celeste se vuelve también telúrico, enfatizando el rol que la *memoria* y la *muerte* tienen dentro de la poética del autor. Del mismo modo, el profeta David señala la concepción del poeta como un hombre conectado con ese aspecto numinoso de la realidad y que es capaz de traducir los sueños. A su vez, el *foso de los leones* enfatiza el aspecto vital del poeta, en específico, los peligros a los que éste se enfrenta en su actividad. Por su parte, Verónica simboliza a la mujer-poesía. Ella, en su relación con lo divino, desplegará las características que Rosamel del Valle atribuye a la poesía, pero deslizará al mismo tiempo, un hecho que abordaremos más profundamente en la siguiente parte de este trabajo: una crítica a la modernidad. Con Verónica, se enfatiza la diferencia profunda entre el tiempo mítico y el tiempo actual, en el que lo numinoso ha sido degradado a formas inauténticas que han afectado a la poesía. Pero, dentro de todo, lo poético pervive en Verónica, que es el vínculo con el tiempo mítico. Amándola, el hablante, que asume el rol del poeta, se relaciona con ese tiempo original en el que lo sagrado estaba en el mundo. La poesía, vista de esta manera, existe en la actualidad relegada a una posición marginal, pero es capaz, todavía, de hacer ese vínculo con lo numinoso.

Como puede verse, cuando Rosamel del Valle identifica a la poesía con el mito, no se trata de un mero hecho retórico, sino que es una concepción profunda que abarca prácticamente toda su estética. No es posible concebir ninguno de los elementos anteriores sin esa vinculación, la que al mismo tiempo que expresa una visión de mundo alejada del *logos*, acerca también lo poético a lo

sagrado, a lo numinoso. Esta fe en la poesía es necesario entenderla desde la advertencia que hacía Croce sobre la distinción entre mito y arte, basándose en la credibilidad del primero por parte del sujeto. La poesía se sustrae del mero ámbito de la expresión lingüística y estética y pasa a ocupar un lugar desde el cual brota lo que otorga un sentido trascendente al mundo y al ser humano. Sin embargo, como lo analizaremos en la segunda parte de este trabajo, esta fe será puesta a prueba. El mismo énfasis en las capacidades de la poesía desde una perspectiva mítica, la idealización de un pasado que se sustrae del tiempo, así como la vacilación del sujeto entre adentrarse en su época y un retraimiento necesario para su autoconservación, revela una tensión constante y cada vez mayor de los alcances posibles de la poesía, entendida desde una perspectiva mítica. En los tres niveles analizados se encuentran rastros de un progresivo cuestionamiento de los presupuestos estéticos de este autor basados en el *mythos*, debido a su despliegue en una época en la que esas mismas ideas se hallan cada vez más desacreditadas por el pensamiento lógico imperante y, en especial, por un racionalismo instrumental que, al mismo tiempo que afirma el imperio de la razón, la vacía de todo contenido que la guíe. La consecuencia de la afirmación de un tipo de poesía “mítica” en una época que no le es proclive será la expresión de una tensión que se mantendrá por gran parte de su producción, la que se moverá entre la confianza absoluta en los poderes de la poesía y su limitación por parte de una época que le da la espalda.

» Poesía mítica en el contexto moderno

No, había que ir hacia el
mundo, hacia la vida.

“Hotel del Mar Amarillo o
La Llave de las Albas”¹

¹ Rosamel del Valle: *Las llaves invisibles*, p. 82.

1. Una poética mítica abierta hacia el tiempo lineal

Y si ha muerto la magia, viva la magia.

“Ella se desprende del sueño ilegal”²

Y dudo si cantar

O morir

“Memoria Monólogo”³

En la primera parte de este trabajo hemos visto la profunda identidad y desarrollo del mito en la actividad literaria de Rosamel del Valle. La identificación que él realiza entre mito y poesía impregnará prácticamente todas sus nociones estéticas. Pero el mito, en su voluntad de sustraerse del tiempo lineal, acentúa la tensión existente entre esta propuesta poética y la época en la que se inserta. Además, en la modernidad, los presupuestos míticos son cuestionados por un proceso de racionalización que ya en la época de Rosamel del Valle se ha expandido por buena parte del mundo, en especial aquella bajo la influencia de la cultura occidental. Existe un choque entre un proyecto poético de base mítica que supone, además, una valoración especial para la poesía (la esencia de lo humano), una forma particular de acercamiento al hecho poético (misticismo poético), más una forma de creación poética que, aunque divide la experiencia poética de la confección de los textos asociados a ella –a la manera de T. S. Eliot en “Tradition and individual talent”–, entiende también que el poema busca recrear la experiencia numinosa del poeta en la experiencia de lectura del lector.

Una comprensión superficial de esta poética mítica puede llevarnos a creer que es pensada y desarrollada al margen de su contexto histórico, debido a

² Rosamel del Valle: “Ella se desprende del sueño ilegal”. *La Hora*, Santiago de Chile, 28-04-1946, p. 4.

³ Rosamel del Valle: *OP II*, p. 181.

la propuesta de Rosamel del Valle de una poesía que enfatiza lo mítico, lo místico y lo metafísico, hechos que van a contrapelo de las corrientes principales y más cotidianas de la experiencia moderna. Después de todo, lo que se busca con la creación poética y con la lectura es trascender los límites de la experiencia empírica cotidiana. Un salirse del mundo para entrar en un *más allá* que, como vimos, también es un *más adentro* del propio sujeto. Esta “salida del mundo” es entrar en esa transrealidad de la que hablaba Bauzá y que se encuentra en un tiempo original, un tiempo que es, desde el tiempo lineal, un tiempo a-histórico. Desde este punto de vista, la poesía como mito es una negación del tiempo cotidiano. Es este mismo movimiento el que puede explicar la tematización que hace el autor de la *fuga* en *País blanco y negro*, en el evidente título de *Eva y la fuga*, así como en ciertos momentos de sus otros textos, como en la hesitación del protagonista de *Brígida o el Olvido* (1934–1940) respecto a las posturas político-sociales de Natalia.⁴ En este último caso, ella le reprocha al protagonista el vivir siempre con miedo y abstraído del mundo. Pese a que este abandono de lo “real” es posible encontrarlo en sus textos, existe como una tensión, pues no se trata de una afirmación del “escapismo”, sino una problematización de la situación del sujeto en un contexto hostil. Como lo menciona el narrador de *Elina Aroma Terrestre*:

Y bien, repito, no vayas a creer que mi vida gustaba hacerse lo que hace tanto tiempo se da en llamar “torre de marfil”. Nada más lejos de eso. Mi existencia toda gustaba verdaderamente de lo humano, nada más que de lo humano, y si por entonces se había vuelto, digamos, hacia la pared, no era por el placer de desperdiciar el mundo, de gozar de cierta benéfica soledad, de no admitir o de negar desde lejos el desangre del hombre y del mundo. No, mil veces no. Se trataba solamente de una de esas crisis tan frecuentes en el hombre, de una de esas “huidas” hacia sí mismo y en las que el ser se somete a una especie de profundo examen de conciencia, de análisis y sondeo comparativo, propio de todo individuo responsable

4 Al respecto, vid. *infra* “Eurídice sin salida”.

para quien no en vano se va por el mundo. Todo lo digno de admirarse y de amarse era admirado y amado por mí.⁵

Como puede verse del fragmento anterior, el retraimiento del sujeto es sólo una etapa para encontrarse a sí mismo y reconectarse, gracias a esto, con el mundo desde una perspectiva más profunda. Es necesario entender, entonces, que este esquema poético de base mítico-mística, pese a sus características metafísicas y numinosas, está proyectado hacia el mundo, en por lo menos dos niveles. El primero de ellos, consiste en la experiencia poética de la que es capaz gracias a su contacto con las cosas del mundo. Pese a que su objetivo es atisbar lo *invisible*, éste se trasluce “detrás” de las cosas que pueblan el mundo cotidiano del ser humano:

¿Y por qué no creer en esa existencia sellada que se constituye en tan buena compañía y que carece por completo del sentido del terror? Nunca como entonces es posible llegar hasta el término de todo, idea o camino, y tocar con fuerza en las puertas en una absoluta necesidad de que se abran; de poner el oído allí, donde lo espantable está vestido de sueño; de tender las manos hacia el abismo pavoroso que debe existir, por ejemplo, detrás de un árbol o de un reloj; de llegar hasta el borde mismo en cuya hondura pasan las tinieblas en un cántico más bello mientras más percedero. No la eternidad. No el infinito. Solamente llegar junto a una Visión, hablarla sonriendo y sentarse junto a ella en espera de la fábula que lógicamente habrá de salir de su boca encantada.

He ahí la única luz eterna.⁶

La iluminación que alimenta a la poesía, aunque proviene de una región metafísica, se presenta en elementos cotidianos como un árbol o un reloj. Si bien el primero se inscribe dentro de la tradición romántica de idealización de la naturaleza como expresión de lo sublime, también las creaciones humanas que son

⁵ Rosamel del Valle: *Elina Aroma Terrestre*, p. 79.

⁶ *Ibíd.*, p. 19.

producto de la tecnificación y la modernización, como lo es un reloj, permiten esa experiencia de lo numinoso. La relación entre los objetos del mundo moderno, los adelantos tecnológicos y cotidianos con el *mysterium tremendum*, en el caso de Rosamel del Valle, está muy lejos de ser una expresión del fetichismo tecnológico que alcanzaron los futuristas. A diferencia de ellos, este tipo de objetos nuevos son presentados en los textos como parte integrante de la vida de los personajes que en ellos aparecen. Su aura –en el sentido de Walter Benjamin⁷– se desprende de la relación que pueden establecer con esa otra dimensión de la realidad y no de una veneración fanática de aquellas expresiones materiales de una época a la que el hombre ha llegado o puede llegar en un futuro utópico, en el que la *belleza es la velocidad*⁸ o en donde lo maravilloso es homologado a los adelantos científico-técnicos. Lejos de eso, los elementos de la modernidad en la obra de Rosamel del Valle, en especial desde *País blanco y negro*, aparecen como el escenario de la vida humana que el poeta intenta retratar por medio de sus escritos. Las calles de las ciudades, los autos y peatones que circulan cotidianamente por estas vías, tienen un espacio en sus textos, principalmente en sus obras narrativas, aunque en los poemas son revestidas de un significado potenciado. Por ejemplo, en el poema “Verónica”, ella baja de un Packard 1945 para señalar, como vimos antes, la degradación de lo sagrado; o la aparición de una TV en el retrato que se hace de Mrs. Stanford en “Corona para un astrónomo” para indicar la vida cotidiana de una mujer envejeciendo, o las reflexiones que las ruinas urbanas de lo que antes fue algo nuevo, como el “Puente de las Pirámides” en *Eva y la fuga* desde donde extrae una concepción del tiempo y ejemplifica su idea de la creación poética. El mundo moderno en el que el poeta y sus lectores viven no aparece desde la mera referencialidad para constatar la existencia de un escenario en el que se desenvuelven las reflexiones del autor, sino que está transformado en símbolo de una visión sobre la realidad. Lo paradójico de esto último, es que estos objetos son producto del tiempo que se busca trascender por medio de la experiencia poética y del poema que la reproduce.

7 «Was ist eigentlich Aura? Ein sonderbares Gespinnst aus Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag.» Walter Benjamin: “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Zweite Fassung)”. En: Walter Benjamin: *Aura und Reflexion. Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007, p. 383.

8 «Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità.» Filippo Tomasso Marinetti: “Manifiesto del Futurismo”. En: Francesco Crisi: *I futuristi*. Roma: Newton Compton editori, 1990, p. 28.

1.1 El lector, el poeta y la tradición estética vanguardista

Un segundo nivel es aquel conformado por los sujetos que participan del circuito comunicativo, pues ellos se encuentran en un contexto histórico que influye en la misma experiencia. Pese a que la concepción de Rosamel del Valle de la memoria nos ubica en un plano en el que el sujeto ya está predeterminado y se descubre en el desarrollo temporal, es precisamente ese tiempo el que influye en la forma en cómo aprehende el aspecto de la realidad, ya sea como el poeta-vidente o, posteriormente, con la lectura del texto que contiene esa experiencia. Aunque lo mítico se concibe a sí mismo como “fuera del tiempo”, este circuito comunicativo está desplegado en ese mundo cotidiano y de tiempo lineal que se desea trascender. Un primer aspecto de este punto es que la elección de un lenguaje simbólico está motivada por la necesidad de aprehender el hecho numinoso, lo que el autor llama la experiencia poética, para que así pueda recrearse en la experiencia de la lectura. Un segundo aspecto y que amplía el anterior, es que estas elecciones estéticas, tanto del autor como del lector (*el buen lector de poesía*) están motivadas por el contexto histórico, en especial respecto a la discusión en torno a las vanguardias literarias. Más que una ruptura buscada respecto a la tradición, Rosamel del Valle llegará a un alejamiento de la estética más tradicional debido a las características que hemos visto hasta ahora, dentro de las cuales está la concepción ontológica (*lo visible* y *lo invisible*) que exige un arte que no sea mimético, ya que esto sólo reproduciría los aspectos ya conocidos de la realidad. Por el contrario, este autor postulará un arte que intervenga en ella para mostrar el mundo desde una perspectiva diferente y así poder ver la realidad desde una mirada más amplia. La dependencia a esa imagen reducida de lo real es lo que provoca en los sectores más tradicionales la distancia respecto a las propuestas estéticas vanguardistas: «De ahí la extrañeza que produce cualquier experiencia donde a la simple vista parece que la realidad ha sido transformada, abolida o arrancada de raíz.»⁹ Es desde este punto que se desarrolla una defensa consciente de las posturas del “arte nuevo” frente a otros sectores del campo literario que son incapaces de entender estos postulados, entre ellos, los más tradicionales de raigambre romántica y modernista (junto a su desarrollo

⁹ Rosamel del Valle: *La violencia creadora*, p. 31.

postmodernista) y aquellos más politizados ligados a la izquierda política, los que, aunque desde otros presupuestos, también hacen cuestionamientos a este tipo de posturas “incomprensibles” y “no comprometidas”. El caso de Manuel Rojas es ilustrativo al respecto. Él comienza su carrera tempranamente como poeta dentro de la estética modernista-postmodernista y como un crítico literario con inquietudes sociales (comenzó en publicaciones de tendencia anarquista). Posteriormente, desarrollará una narrativa que profundiza en los problemas de este tipo, por lo cual es reconocido. En uno de sus textos críticos afirma lo siguiente:

Algunos amigos me han dicho: “Escriba usted sobre la nueva poesía. No la entendemos. Es preciso que alguien nos la explique...”

¿Será necesario que diga a esos amigos que yo tampoco *comprendo* la mejor –sino la mayor– parte de la poesía de hoy?¹⁰

La anterior cita de este escritor chileno aparece en “Divagaciones alrededor de la poesía”, artículo publicado originalmente en 1930 e incluido posteriormente en su libro *De la poesía a la revolución*, de 1938. Por la época de redacción y publicación, esta opinión de un agente del campo literario chileno es representativa de las discusiones existentes dentro de él. Si bien, en su caso personal, no existe un descarte prejuiciado de toda manifestación vanguardista ni su opinión es motivada por la militancia partidista (él fue más cercano a las ideas anarquistas que al comunismo militante), sí es interesante constatar que la distancia estética entre el crítico y los autores de este tipo de obras se produce por la incapacidad de su comprensión. Es entendible que en esta diferencia de concepciones estéticas, los sectores menos “experimentales” del campo literario tengan sospechas sobre el valor de los textos a los que no pueden acceder intelectivamente y que sus características parecen arbitrarias.¹¹ Ante esto, Rosamel del Valle afirma que

10 Manuel Rojas: *De la poesía a la revolución*. Santiago de Chile: Ediciones Ercilla, 1938, p. 44.

11 Si bien he dado el caso de Manuel Rojas para ilustrar las discusiones sobre la incomprensión de las posiciones vanguardistas en el campo literario chileno, es necesario y justo agregar aquí, que este autor no se cierra a la experimentación estética por anclarse a la tradición. De hecho, en el mismo artículo expone e intenta explicar las características de la “poesía nueva”. Posterior a la publicación del texto *De la poesía a la revolución*, llegará a la utilización de elementos “rupturistas” en sus textos narrativos, en especial en la

su postura estética no es algo injustificado, sino que se basa en una experiencia vital que marca las reglas del texto. Como vimos en su oportunidad, la forma del poema intenta adecuarse a este contacto numinoso para poder dar cuenta de él. La estética vanguardista del autor se desprende de este hecho, ya que las formas poéticas tradicionales no son capaces de captar ni reproducir el contacto con lo numinoso. Muchos de sus textos teóricos, ya sean ensayos o artículos de prensa, pretenden argumentar este hecho. La poesía de vanguardia, por lo menos como él la entiende y cultiva, no es un hecho antojadizo, sino una necesidad poética. Es por ello que en esta dialéctica entre tradición e innovación, Rosamel del Valle plantea que el poeta debe estar en sintonía con su tiempo. Pero a esto se suma la reflexión consciente en relación con la tradición literaria. Las afirmaciones que es posible encontrar en “De la Mente Alegórica o de la Poesía” advierten una relación profunda entre el sujeto y su tiempo. Es necesario que el escritor no dé vuelta la espalda a su época sólo para dar cuenta de la tradición. De hecho, para él esta actitud es una traición a esta misma:

Mientras el poeta se esfuerza por permanecer al servicio del hombre y de la poesía, ya reconstruyendo los cauces olvidados, ya acondicionando las experiencias de todo un movimiento [...] mientras, repetimos, el poeta y la poesía sienten acercarse la primera aurora, el primer reconocimiento o encuentro con aquella realidad, con aquella conciencia ante las que ha permanecido totalmente alerta, casi como en una idea fija, hay todavía quienes tratan de rechazar esta experiencia, de desentenderse de la responsabilidad que estos problemas imponen y de propiciar un “retorno” no ya a las formas tradicionales solamente, sino al simple escamoteo de una realidad y de una conciencia hechas, válidas para la tradición, pero absolutamente invalidadas para [la] época actual. *Ninguna mayor miseria para la poesía que esta renuncia al tiempo, que esta traición al hombre, a su época a su arte.* Y ninguna más falsa readaptación a la poesía que la idea de invadir las conquistas del pasado con la sola

saga que desarrolla desde *Hijo de ladrón* (1951) y que incluye *Mejor que el vino* (1958), *Sombras contra el muro* (1964) y *La oscura vida radiante* (1971). Sin embargo, a diferencia de los artistas del “arte nuevo”, no existe en él una voluntad rupturista, sino que un desarrollo de las técnicas narrativas para acomodar la forma del texto al contenido que desea tratar.

idea de una eterna ley y de una eterna moral poética o de una supuesta reintegración a una realidad ya vivida, a una conciencia naturalmente en crisis, puesto que el pasado nuestro, como todo pasado, no puede ser comprendido sino desde el punto de vista inobjetable de la revolución, o en último caso, de la evolución que naturalmente le diera conciencia y realidad a su debido tiempo.¹²

Lo que postula Rosamel del Valle es una relectura de la tradición que no sea un servilismo acrítico respecto de ella ni un rechazo injustificado en pos de un fetichismo por lo nuevo. Como agrega en el mismo artículo de prensa:

Nada de valedero en la poesía sin la experiencia, sin la renovación, sin la libertad. Pero nada tampoco menos favorable a la creación poética que la sumisión, la excusa, la costumbre, el vasallaje al libro abierto de los cinco sentidos no del todo trabajados en la experiencia poética. Sin esta adoración en libertad no nos hubiese sido posible contar nunca con un Rubén Darío, ni las [sic] experiencia europea nos hubiera encontrado con los ojos bastante abiertos, ni estos tiempos de renacimiento se nos hubiese presentado propicios para nuestro propio desarrollo, como lo prueba la clara existencia de una poesía chilena digna de todo respeto.¹³

Dentro de un esquema simplista de oposición entre modernismo y vanguardia, parecerá extraño encontrar la aparición de Rubén Darío como una figura de respeto por parte de un escritor como Rosamel del Valle. Sin embargo, hay acá un reconocimiento de que *estos tiempos de renacimiento* que vive la literatura del “Nuevo Mundo”¹⁴ se deben al esfuerzo de quienes ejercieron la *adoración*

¹² Rosamel del Valle: “De la Mente Alegórica o de la Poesía (II)”. El destacado es mío.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Poco antes en el artículo, Rosamel del Valle centra la discusión entre tradición e innovación en el contexto latinoamericano y más concretamente, chileno: «¿Nuestra poesía va a menudo a lo sublime? Tal vez no. Bastante independizada ya, ella va al “escape de la personalidad”, aunque no a la evasión de la experiencia Rimbaudiana, ni a la sublimidad metafísica de Novalis, ni a la pureza feérica de Mallarmé, ni a la escritura automática de André Breton, sino al escape, real y alegórico a la vez, de la atmósfera del Nuevo Mundo hacia su realidad e ilusión, hacia lo mágico y real del mismo, no demasiado a la vista ni bastante al alcance, sino más bien en “sublimidad diabólica” todavía, puesto que nuestras emociones y experiencias americanas permanecen en franco estado de ebullición y crecimiento.» (*Ibid.*) La referencia al *escape de la personalidad* alude a un concepto desarrollado por T.S. Eliot en “Tradition and the individual talent”, en donde el poeta anglo-estadounidense postula que la creación poética en su relación con la tradición es un fenómeno de

en libertad de la poesía, como lo hizo el poeta nicaragüense. Precisamente, éste es mencionado en “Puerta para no pasar”, poema que Hernán Castellano Girón considera «clave para develar y entender las fuentes poéticas rosamelianas.»¹⁵ Después de nombrar a personajes que hemos leído citados frecuentemente a lo largo de este trabajo, como Nerval, Poe, Hölderlin y Novalis, entre otros, el hablante nos dice: «Si los cisnes morían al borde de la fuente, era Rubén Darío en busca de la cítara.»¹⁶ De este modo, Rosamel del Valle reconoce en el poeta nicaragüense un elemento de la tradición que es importante en la medida en que abrió nuevos caminos exploratorios, siendo un poeta de su tiempo que no adoró a la tradición irreflexivamente.¹⁷

Como se desprende de las palabras de Rosamel del Valle, no existe en su pensamiento una invalidación de la tradición. Por el contrario, comprende que existe un valor en ella que es necesario apreciar. Pero, al mismo tiempo, entendiendo que no es posible anclarse a modelos del pasado, pues ellos fueron válidos para otra época que no es la nuestra. Tómese por ejemplo lo que afirma en una entrevista hecha por Pedro L. Azócar:

despersonalización, en el que «Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality. But, of course, only those who have personality and emotions know what it means to want to escape from these things.» T.S. Eliot: *Selected Prose of T.S. Eliot*. Londres: Faber and Faber, 1975, p. 43. La teoría de la *despersonalización* y del *escape de la personalidad* está relacionada directamente con la tendencia mística presente en la obra de Rosamel del Valle, así como en la tematización de la *fuga*, aunque en su caso más que una despersonalización existe una concentración extrema en sí mismo. Otro aspecto teórico en que se diferencian estos dos poetas, es que las ideas postuladas por Eliot en este artículo están relacionadas con el *valor* de las obras en relación con la tradición: «No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead» (p. 38). Por el contrario, esta intención está ausente del todo en el escritor chileno, quien se interesa más que nada en el *Lebenswissen* que la literatura del pasado puede entregarnos.

15 Hernán Castellano Girón: “Fuentes de la poética de Rosamel del Valle: la línea simbolista surrealista”, p. 57.

16 Rosamel del Valle: *OPI*, p. 257.

17 Una actitud semejante la encontramos en otros poetas vanguardistas como Vicente Huidobro o César Vallejo. El primero escribió un artículo llamado “Rubén Darío” en donde hace una alabanza a la obra del poeta nicaragüense y, si bien este texto fue escrito durante un período en el que todavía estaba influido por el modernismo (1912), nunca renegó de la figura de Darío. Algo similar ocurre con el escritor peruano, quien en su artículo “Estado de la literatura hispanoamericana” (1926) señala: «De la generación que nos precede no tenemos, pues, nada que esperar. Ella es un fracaso para nosotros y para todos los tiempos. Si nuestra generación logra abrirse un camino, su obra aplastará a la anterior. Entonces, la historia de la literatura española saltará sobre los últimos treinta años como sobre un abismo. Rubén Darío elevará su gran voz inmortal sobre la orilla opuesta y de esta otra, la juventud sabrá lo que responder.» En: Nelson Osorio T. (ed.): *Manifiestos, Proclamas y Polémicas de la Vanguardia Literaria Hispanoamericana*, p. 188.

Admiro a los clásicos y a los antiguos. Ellos han penetrado más profundamente que muchos modernos, no sólo ciertos sentidos a los que necesariamente su época debía impulsarlos, sino que además, en muchos aspectos de la vida que cobran relieve en nuestro siglo. Ya ve usted, muchos llamarían extravagancia o un sentido pervertido de la cultura el leer a Horacio, pero en él existe una fuerza que lo coloca más a tono con la realidad actual que muchos contemporáneos. Él piensa y escribe como todos los modernos debiéramos pensar, pero si Horacio no se libera del verso ni se vuelve contra los versificadores, se debe nada más que a su época, en la cual es sabido no podía hacerse o conseguir poesía, si no se escribía en verso, rígido y perfecto.¹⁸

Rosamel del Valle es una figura central en la vanguardia chilena, pero a diferencia de las lecturas simplificadoras respecto a este fenómeno cultural y literario, que lo entienden exclusivamente como una ruptura con la tradición, a la luz de este tipo de opiniones habría que considerar que, si bien existe un quiebre evidente en la superficie, la relación que se establece con la tradición es mucho más compleja. El primer momento vanguardista de este autor (*Mirador, País blanco y negro, Eva y la fuga y Poesía*) puede llegar a ser entendido como parte de esa dinámica ya “clásica” de ruptura con la tradición inmediatamente anterior, pero esto sólo podría ser aplicable a *Mirador*, pues ya en *País blanco y negro* se evidencia una preocupación metafísica que se profundizará en las siguientes obras. De este modo, se establece una nueva relación con la tradición en la que se recuperan autores y obras que se encuentran en consonancia con estas inquietudes. Muestra de ello son las menciones presentes en *Elina Aroma Terrestre*, en donde las literaturas clásica y medieval conviven sin contradicción con la literatura moderna producto de este énfasis metafísico volcado hacia un personaje femenino que simboliza la poesía y en el que lo poético y lo místico se enlazan con lo amoroso. Es posible entender esta relación con la tradición con posturas como las de T. S. Eliot, un autor que se abre a la experimentación poética, pero

18 Revista Orfeo, nº 21-22, p. 64. Originalmente en: Rosamel del Valle (*Habitante y Obrero de la zona que oscila entre la realidad y la ilusión*). La Hora, 24-02-1946, p. 3.

estableciendo más que una *tabula rasa* con la tradición, una *nueva* relación con ella, como lo señala en su artículo “Tradition and individual talent”:

The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the *whole* existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new. Whoever has approved this idea of order, of the form of European, of English literature will not find it preposterous that the past should be altered by the present as much as the present is directed by the past. And the poet who is aware of this will be aware of great difficulties and responsibilities.¹⁹

Volviendo a la mención de Horacio, Rosamel del Valle reconoce que existe en la escritura del poeta latino un *Lebenswissen* que se extiende desde su época hasta, por lo menos, el momento de la entrevista. El énfasis en la actualidad de Horacio respecto a la situación histórica de ese momento, puede entenderse por el hecho que sólo el año anterior a la entrevista había terminado la II Guerra Mundial. Si bien esto trajo un cese de la destrucción masiva, implicó casi inmediatamente la desconfianza entre los antiguos aliados: EE.UU. y la URSS. La Guerra Fría tendrá su repercusión en Chile cuando en 1948, sólo dos años después de esta entrevista, el presidente Gabriel González Videla, pese a haber llegado al poder con ayuda del Partido Comunista, lo prohíba mediante la “Ley de Defensa Permanente de la Democracia”.²⁰ En tal estado de cosas, el *Lebenswissen* presente en los poetas anteriores puede ayudarnos como guía cuando existe un estado de confusión e incertidumbre. Rosamel del Valle reflexiona sobre la relación de

19 T.S. Eliot: *Op. cit.*, pp. 38–39.

20 En torno a este tema, si bien no existen textos en que ataque abiertamente la decisión de González Videla (para entonces, el poeta era parte del servicio diplomático chileno en la ONU y ya había vivido la inestabilidad laboral, lo que puede ser un motivo para no hacer una crítica abierta), existen en sus cartas a Humberto Díaz-Casanueva cuestionamientos a la política llevada a cabo por él, así como al anticomunismo norteamericano. En una carta fechada el 27 de abril de 1950 desde Nueva York, comenta la visita oficial que hizo González Videla a EE.UU.: «Por supuesto, vino a N. Unidas y convocó a una reunión privada con los miembros chilenos del secretariado en uno de los pequeños salones de la sede. Estuve allí y, –la buena educación, etc., – estreché su mano presidencial. [...] No estuvimos muy de acuerdo, naturalmente pero la vida es así.» (*Brígida o el Olvido y La Radiante Remington*, p. 296.) Sobre el anticomunismo en Estados Unidos, vid. *infra* “El desencantamiento de la democracia norteamericana”.

este conocimiento profundo y vivo de las obras de la tradición, las diferencias de expresión respecto al contexto poético de la actualidad y la recepción de esas producciones antiguas. De este modo, el autor chileno entiende que las diferencias estéticas entre cómo verter ese *Lebenswissen* de la tradición en un formato estético determinado (un tipo particular de versificación) y lo que postulan las nuevas corrientes poéticas, es parte de las características propias del contexto de producción y no por ello habría que descartar lo que Horacio, entre otros autores, podría llegar a decirnos, pese a la distancia temporal. En este mismo sentido, hay en la misma entrevista una advertencia a los escritores más jóvenes: «Veo que los jóvenes solamente se preocupan de leer a los modernos y desprecian a los antiguos, permaneciendo por ello ignorantes de las aspiraciones que los antiguos sustentaron y en las que creyeron, y que en muchos casos, recién han empezado a mostrarse. Tal vez si entendieran esto no despreciarían a los que mucho antes que ellos, esperaban lo que están haciendo.»²¹ Esta es la misma idea que anima el poema “La muerte pública”, aparecido en la sección “La mano encendida” del libro *Poesía*. En él, el hablante realiza una identificación entre los habitantes del presente y los muertos del pasado, estableciendo una continuidad en el esfuerzo que estos últimos tuvieron respecto a los proyectos poético-vitales, conformando así una tradición:

Somos los muertos, somos la fatiga de su paso
Al través de las colinas nuevas y de la nueva fatiga.
[...]
No decir que solamente somos los muertos, ellos mismos
Más que todo somos el relámpago que ellos no alcanzaron.

21 *Revista Orfeo*, nº 21–22, p. 64. Esto puede complementarse con lo que aparece en una carta a Humberto Díaz-Casanueva fechada el 10 de julio de 1953 en el que aborda a los poetas jóvenes: «Ya sabe usted que son seres, estos también, que no han leído más que al dios [se refiere a Neruda] y que no tienen idea de lo que existe fuera de la tierra nativa. No leen mucho tampoco, siguen apegados a la especie de intuición en tono menor y no quieren oír hablar de disciplinas intelectuales. [...] Hablé con unos tres o cuatro, pero a las pocas palabras, a las pocas respuestas a las muchas preguntas me di cuenta de que un abismo nos separaba. Uno de ellos dijo en cierta ocasión: “Sí, Rilke, ese poeta término medio”. Y se cree metafísico. Otro: “Eliot es católico” y con eso lo borraba del mundo olímpicamente. Lo terrible, lo que apena, es que esos nuevos jóvenes no leen más que los periódicos y malas traducciones cuando se violentan demasiado.» En: Rosamel del Valle: *Brígida o el Olvido y La Radiante Remington*, p. 317.

El mensaje indescifrado, la isla que se les fue lejos, la página
Que dejaron a medio escribir, el bosque de incendio imaginado.
Y, más que todo, los portadores de la sangre destinada a derramarse
Por el hecho de sus muertes y porque nos siguen con sus lámparas.²²

Y así como nosotros representamos la continuidad de sus proyectos, ellos son también los guías de nuestra actividad presente:

Sus luces y sus heridas llenan nuestros pasos y su oído
Nos abre puertas oscuras y deseamos responder.²³

La propuesta poética mítica de Rosamel del Valle considera una vinculación íntima con la tradición como portadora de un *Lebenswissen* que se construye en el tiempo. El poeta actual está llamado a completar aquella *página que dejaron a medio escribir*.

1.2 La poesía como un compromiso con lo humano: Poesía y Política

Aunque la poesía proviene de otro plano de la realidad, Rosamel del Valle enfatiza su carácter humano. Pero esta afirmación no implica una limitación de lo poético a lo material, si es que lo humano se entiende como lo profano. Por el contrario, las características metafísicas que el autor chileno asocia a la poesía son trasladadas al ser humano. De ahí que lo numinoso y lo imaginario también pertenezcan al ámbito de preocupaciones del hombre. Esta es la idea detrás de un pasaje de *Eva y la fuga* como el siguiente: «Porque la existencia de Eva tiene todo el calor terrestre y nada le es extraño, ni lo mágico de esta realidad.»²⁴ Lo humano, representado como “terrestre” será lo que está detrás del título *Elina*

22 Rosamel del Valle: *OP I*, p. 131.

23 *Ibid.*, p. 132.

24 Rosamel del Valle: *Eva y la fuga*, p. 33.

Aroma Terrestre, en donde nuevamente la poesía mítica y metafísica, representada en Elina, será entendida como la esencia de la humanidad.

Detrás de la poesía de Rosamel del Valle existe una concepción de humanismo que hace una conjunción entre los aspectos materiales y contextuales con una dimensión trascendente de la existencia. Esta ampliación de lo humano, parece ser una defensa ante sectores politizados del campo literario, particularmente los ligados al Partido Comunista, que planteaban la necesidad de una estética particular: el realismo socialista. Rosamel del Valle fue también, como lo dice su esposa Thérèse Dulac, «un hombre de izquierda, porque era del pueblo y creía en él»,²⁵ aunque sin militancia partidista. Participó en grupos de autores antifascistas, siendo miembro fundador de la *Alianza de Intelectuales de Chile* y colaboró como coeditor y escritor en el volumen *Madre España* (1937), libro de los poetas chilenos en apoyo a la República Española y dedicado a Federico García Lorca. En la relación entre la poesía y las directrices partidistas, Rosamel del Valle prefería una autonomía estética, lo que, como ya vimos, no es un alejamiento de los problemas contingentes del mundo, sino el asumir que la poesía implica una libertad creativa. Al referirse a esta situación, Leonardo Sanhueza afirma que la obra del escritor chileno «ejemplifica cierta poesía política que es acción pura, del hombre al hombre».²⁶ Las razones de este distanciamiento entre lo poético, entendido como un campo “autónomo” (aunque pronto veremos que esto es relativo), y las corrientes políticas que en ese momento están influyendo fuertemente en las preferencias estéticas de los autores, pueden ser explicadas en pasajes como los de este artículo publicado en el diario *La Hora* en 1946:

Aunque se pretende otra excusa para la creación poética: la de que ésta tendría que ser la representación exacta de tal o cual consigna y que trata de reafirmar su responsabilidad eminentemente humana y poética cuando llega a ser traicionada, es insistir en premisas olvidadas. Pero lo que importa menos son las características al servicio de algo que no es precisamente lo mejor del hombre y de la poesía. Lo importante es la dilucidación, la limpieza del camino. En resumen, lo interesante es

25 Cit. por Leonardo Sanhueza: “Itinerario por los bellos desastres”, prólogo de Rosamel del Valle: *OP I*, p. 12.

26 *Ibíd.*

apartar la niebla. ¿Por qué hacernos de un compañero de viaje que insista en corregir el paisaje, en darle otro color a la luz solar, en hacernos creer que el hombre necesita de tal o cual poesía, cuando la verdad es que el hombre no necesita de ninguna clase de poesía? Es el poeta quien necesita ver y tocar lo que le rodea, mirar oír lo que pasa junto a él o a lo lejos, tratar de mostrarnos un cielo ardiente a la vez que un mar ardiente; un caballo tendido sobre el césped y un césped no poco crecido en la cabeza de un caballo; un meteoro en febril carrera y un meteoro detenido como un nido sobre la rama de un árbol. Y de todas maneras no será tampoco el poeta quien nos obsequie estos milagros, sino la poesía. La poesía no mixtificada ni en trance de repetición, de ayer, de hoy, de mañana y de siempre.²⁷

La concepción de que la poesía es un hecho personificado, una energía que anima al ser humano y al mundo (expresión de aquel *Moment des Energischen* del que hablaba Rudolf Otto), pero que viene desde otro lugar, adquiere las características estéticas de una autonomía. Ésta se expresa en afirmaciones como «Cuando la poesía habla de lo poético, y absurdo sería creer que deba hablar de otra cosa [...]»²⁸ o «Ya se sabe, para la poesía, lo poético. Y para comunicarla, nada más que una expresión vitalmente poética.»²⁹ Sin embargo, esta autonomía no es total, pues los ejemplos que brinda Rosamel del Valle en el fragmento citado, en donde la realidad es transformada (*un cielo ardiente y un caballo tendido sobre el césped* convertidos en *un mar ardiente y un césped no poco crecido en la cabeza de un caballo*) depende de la experiencia del sujeto ante tales estímulos. La imaginación poética no es independiente de la situación que enfrenta el sujeto en el mundo. Esta relación tensa entre el sujeto que experimenta el mundo y un lenguaje simbólico altamente metapoético, es posible hallarlo en *Poesía*.³⁰ En este libro, pese a la aparente autonomía de lo poético, Rosamel del Valle asume, sin abandonar su estética, las temáticas sociales y antifascistas producto de la

27 Vid. *Revista Orfeo*, nº 21–22, p. 66.

28 Rosamel del Valle: *La violencia creadora*, p. 32.

29 *Ibíd.*, p. 155.

30 Respecto a la dimensión metapoética de la escritura de Rosamel del Valle en relación con el mito de Orfeo, vid. *infra* "Orfeo: el mito del poeta".

Guerra Civil Española con una serie de poemas publicados, en su mayoría en la sección “La mano encendida”: “Paisaje del poeta Asesinado” (dedicado a Federico García Lorca), “España, muerte devuelta”, “Soldado de Madrid”, “Hombres y cárceles” (no tan claramente, aunque por su posición en el texto seguiría la temática de los demás poemas) y “Arma voluntaria”. A ellos hay que agregar el poema “Mensaje en el oído del Océano Pacífico”, dedicado a Rafael Alberti y no incluido en *Poesía*, aunque escrito en la misma época y publicado en *Madre España*.³¹ Es cierto que puede explicarse esta situación temática por el hecho mismo de que *Poesía* es una colección de distintos libros del autor,³² pero también es el resultado de la importancia que él le atribuye a la poesía como manifestación de la experiencia del ser humano en el mundo y no la mera expresión de una estética osificada en ciertos postulados teóricos. El desarrollo de sus propias posturas poéticas de fundamento mítico-místicas asumirá distintos tonos y temas, en donde lo cotidiano convive con lo metafísico sin problemas. En este sentido, el tratamiento poético de la Guerra Civil Española, más que una manifestación de poesía política (comunismo frente al fascismo), se trata de una expresión de una preocupación humana, como en el resto de su producción.

Puede apreciarse esta misma apertura de lo poético al mundo, pero con una crítica a la instrumentalización política de la poesía, en una carta que Rosamel del Valle envía en 1951 desde Nueva York a Humberto Díaz-Casanueva, en donde enjuicia a estas posturas como simplificadoras de lo que él cree es algo esencial para el ser humano. Al hablar de Neruda y su relación con la política afirma:

31 *Poesía* es publicado en 1939, mientras que “Mensaje en el oído del Océano Pacífico” es redactado en 1936 y publicado originalmente en VV.AA.: *Madre España. Homenaje de los poetas chilenos*. Santiago de Chile: Editorial Panorama, 1937, pp. 14–16 y recogido en *OP II*, pp. 325–328.

32 Respecto a *Poesía* es necesario tener en cuenta que más que un libro, es una compilación de libros (*Estación de los peces*, *Cuerpo Central*, *La mano encendida*, *El corazón sumergido*, *El hombre devorado*), algunos de los cuales ya habían sido anunciados por el autor de manera independiente. Así ocurre con *Estación de los peces* en una carta a Humberto Díaz-Casanueva del 9 de marzo de 1929 (Rosamel del Valle: *Brígida o el Olvido y La Radiante Remington*, p. 273) y una mención como obra inédita en la *Antología de poesía chilena nueva*, p. 102; *Cuerpo Central*, texto anunciado también como inédito en la misma antología; y *El hombre devorado*, en una carta a Humberto Díaz-Casanueva fechada el 25 de marzo de 1939 (*Brígida o el Olvido y La Radiante Remington*, p. 279). Probablemente, la falta de oportunidades de edición, hizo que se retrasara la salida al público de tales textos, lo que explica el “silencio” de diez años que media entre *País blanco y negro* y *Poesía*, así como un título tan general como éste.

Neruda es, en verdad, tanto para mí como para usted, un gran poeta. Más, un poeta enfermo también, y aunque él mismo no lo crea, y un poeta enfermo que ha atrapado una droga distinta, no nueva, distinta, y a ella se entrega con delirio. Por supuesto, incita a que todos le sigan en el distinto delirio, cosa que hará hasta que los dioses, también distintos, que él ha escogido, le den la palmada en el alma, como lo han hecho ya y lo siguen haciendo con otros delirantes de esa fe. Así, ¿para qué intervenir? Y nadie entiende nada en estos tiempos. Las pasiones inmediatas son poderosas, terribles. Naturalmente, ¿cómo aceptar esa invitación hacia el nuevo héroe? No, no lo creo necesario. Otro es el héroe en el cual yo pienso.³³

Las alusiones mezclan la relación que Neruda ha establecido entre poesía y política, pero en especial se refieren al culto a la personalidad que ha desarrollado en torno a sí mismo. En 1929 Rosamel del Valle le escribía a Díaz-Casanueva respecto a Neruda que «Él también comprende perfectamente que su amistad es, como la suya para mí, una gran alegría en fuga» y le recomienda «Escríbale Ud. también mi amigo. No hay que abandonar a ese hombre. Y Ud. sabe lo que es la verdadera soledad sobre la tierra.»³⁴ Pero estas relaciones personales parecen resentirse por la acción de la política militante y el culto a la personalidad. De aquellas expresiones de cariño, pasa a ironizar con su situación hegemónica en el campo literario diciéndole “dios”, cuando habla de su relación con los poetas jóvenes.³⁵ Pero en el terreno estético, la influencia de los ideales sociales, mal

33 Carta a Humberto Díaz-Casanueva fechada en Nueva York, 31 de enero de 1951. En: Rosamel del Valle: *Brígida o el Olvido y La Radiante Remington*, pp. 308–309.

34 *Ibid.*, p. 276. Referencias a esta primitiva amistad con Neruda en los textos de Rosamel del Valle se pueden encontrar en *País blanco y negro* («Entonces pensé en un posible hombre en batalla con una poesía profunda y mágica, algo fuera de límite. Este es un recuerdo de dos días antes de conocer a Pablo Neruda, recuerdo de breve espacio y que, por lo demás, nunca he podido interpretar de modo satisfactorio.» *OP I*, p. 83), *Eva y la fuga* («Acabo de recibir dos cartas, una de Pablo Neruda y otra de H. Díaz Casanueva. Inmediatamente me acuerdo que ayer, mientras Eva me observaba las líneas de la mano, la oí decir con el tono más distraído: // –Veo tres líneas que convergen hacia un punto. Entre otras cosas, es como decir que en dos países lejanos –uno más que el otro– hay dos personas en quienes piensas a menudo. Y la otra, eso es lo infinito. // Y bien, Eva, lamento que no estés conmigo ahora. Aquí están las dos líneas. ¿Y la otra? No es sin angustia que pienso en la posibilidad de una existencia determinada de este triángulo rojo.», pp. 40–41) y en *Las llaves invisibles* («¿Qué hacer? En el velador había un montón de libros. Empecé a revisar. [...] *El Habitante y su Esperanza* de Pablo Neruda.», p. 75).

35 «Sin embargo, noté que en Chile los jóvenes, a pesar de respetar y admirar al dios que los dirige a todos y que les reparte fichas para la inmortalidad, se apartan a medida de que son capaces de su influencia poética. Ya sabe usted que son seres, estos también que no han leído más que al dios y que no tienen idea

entendidos desde la perspectiva de Rosamel del Valle, involucran una desvalorización de la poesía:

Neruda ha declarado ya que la poesía [sic] debe volver a hacerse sencilla, al alcance de todos. “Escribir como se va silbando por la calle”, ha dicho, es lo que tratare [sic] de hacer en adelante. Lo mismo, el [sic] cree a propósito [sic] de la pintura que esta debe volver, –lo dice,– “a lo fotográfico”... Vea usted que nuevas genialidades aporta el provinciano genial. Y lo peor es que todos los poetas y pintores se volveran [sic] locos con esas ideas y rechazaran [sic] todo lo que no este [sic] en los siete círculos [sic] nerudianos. Ya imagino lo que dira [sic], si es que algo dice, de mi libro.³⁶

La crítica está exagerada por la confianza que brinda una carta personal, pero la idea principal se encuentra ahí. La poesía “sencilla” postulada por Neruda es una simplificación extrema. Detrás de la apariencia democrática de *escribir como se va silbando por la calle*, existe una limitación de la realidad y la poesía, fenómeno central de lo humano, ha sido reducida a un silbido.

Tenemos claro, entonces, que Rosamel del Valle propone una poesía que es identificada con el mito, pero que al mismo tiempo se entiende a sí misma como surgida de las problemáticas del hombre moderno, con una estética que se considera acorde a la época en la que se desenvuelve y dirigida a lectores que poseen experiencias poético-vitales compartidas con el autor. Hay una tensión entre esta concepción poética basada en un componente mítico, místico y metafísico y el contexto moderno, en donde tales posturas son minusvaloradas o rechazadas totalmente como falsas por las corrientes hegemónicas de pensamiento. Se busca lo *invisible* en las cosas del mundo, pero al mismo tiempo, éste está estructurado de una manera en que lo metafísico se hace cada vez más imposible de concebir. En este sentido, la propuesta estética del autor chileno puede entenderse como moderna en el sentido que le da Octavio Paz, como

de lo que existe fuera de la tierra nativa.» Carta fechada en Nueva York el 10 de julio de 1953, en: Rosamel del Valle: *Brígida o el Olvido y La Radiante Remington*, p. 317.

36 Carta fechada en Nueva York, 26 de septiembre de 1952 (ibíd., pp. 313–314). Por la fecha de la carta, el libro al que se refiere debe ser *Fuegos y Ceremonias*.

«una apasionada negación de la modernidad».³⁷ De todos modos, habría que ser cautos con lo de “apasionada”, ya que si bien interpela a la experiencia cotidiana de la realidad, Rosamel del Valle le abre la puerta a la vida moderna tanto en lo temático como en lo formal. Es decir, más que negación, hay una tensión entre su postura poética y la modernidad. En definitiva, es una poesía moderna que expresa el debate entre una visión cuestionada por la propia modernidad debido a su concepción mítica y la apertura hacia el mundo de experiencias que esa época posee, ya sean positivas o negativas. Es en esta dialéctica que la poesía de Rosamel del Valle evidencia tensiones que cuestionarán la eficacia del proyecto poético del autor. Se dudará si *el habitar del hombre sobre esta tierra* es poético o no. Poesía abierta a su tiempo, sufrirá un desgarró profundo que por un lado alimentará a los textos del escritor chileno y, por otro lado, limitará la eficacia del proyecto poético-vital.

2. Hacia un concepto procedimental de *modernidad*

Para poder describir las tensiones producidas entre la poética mítica propuesta por Rosamel del Valle y la modernidad, necesitamos definir y describir lo que acá entenderemos como tal. No obstante, debido a la variedad y amplitud de los cambios que se realizan en este período histórico, existe una dificultad para realizar esa tarea de manera cabal. Las transformaciones político-sociales, el cambio en la percepción del tiempo, el desarrollo de nuevas formas de convivencia, así como el cuestionamiento de las anteriores, y el cambio en las creencias de todo tipo, son fenómenos perceptibles en el contexto moderno, pero que complejizan la labor de definir los aspectos particulares de la modernidad sin correr el riesgo de mutilar alguna de ellas.

La modernidad es, pese a la profundidad de su impacto en mayor o en menor grado en la vida de los habitantes del mundo, un fenómeno cuyas características han sido muy estudiadas, aunque sin llegar a un consenso total al

³⁷ Octavio Paz: *Op. cit.*, p. 57.

respecto, en especial cuando se piensa en la pertinencia del fenómeno en las zonas dependientes de las metrópolis modernizadas, como es el caso de Latinoamérica. Pese a ello, es necesario considerar una definición, aunque sea procedimental para dar cuenta de las particularidades del contexto de emisión y de recepción de los textos de Rosamel del Valle y para entender la aparición de ciertas tensiones en el corazón del esquema mítico-poético del autor.

Una opción es el grado de consciencia por parte de los habitantes de la modernidad de los cambios que se producen a su alrededor. Esta es la perspectiva que utiliza Marshall Berman como criterio para dividir a la modernidad en tres fases. Ellas son el resultado de la dialéctica entre lo que él denomina la modernización y el modernismo,³⁸ pero ante todo, describen el grado de consciencia que las personas adquieren de los cambios que se desarrollan a su alrededor. La primera fase descrita por Berman va desde el comienzo del siglo XVI hacia el final del siglo XVIII. En esta fase, «people are just beginning to experience modern life; they hardly know what has hit them. They grope, desperately but half blindly, for an adequate vocabulary; they have little or no sense of modern public or community within which their trials and hopes can be shared.»³⁹ La segunda fase comienza con la ola revolucionaria de 1790's: «With the French Revolution and its reverberations, a great modern public abruptly and dramatically comes to life. This public shares the feeling of living in a revolutionary age, an age that generates explosive upheavals in every dimension of personal, social and political life.» En la perspectiva de la *experiencia de la modernidad*, Berman enfatiza que en el siglo XIX existe todavía una consciencia de cómo era vivir material y espiritualmente «in worlds that are not modern at all.»⁴⁰ Y, por último, una tercera fase de la modernidad —que es la que nos interesa en este trabajo— se despliega en el siglo XX. En él:

38 Recuérdese que para Marshall Berman, la modernización (*modernization*) se refiere a «the social processes that bring this maelstrom [los cambios de todo tipo] into being, and keep it in a state of perpetual becoming.» Por otro lado, para este autor estadounidense, el modernismo (*modernism*) estaría compuesto por las «visions and ideas that aim to make men and women the subjects as well as the objects of modernization, to give them the power to change the world that is changing them, to make their way through the maelstrom and make it their own.» Marshall Berman: *Op. cit.*, p. 16.

39 *Ibíd.*, pp. 16–17.

40 *Ibíd.*, p. 17.

[...] the process of modernization expands to take in virtually the whole world, and the developing world culture of modernism achieves spectacular triumphs in art and thought. On the other hand, as the modern public expands, it shatters into a multitude of fragments, speaking in incommensurable private languages; the idea of modernity, conceived in numerous fragmentary ways, loses much of its vividness, resonance and depth, and loses its capacity to organize and give meaning to people's lives. As a result of all this, we find ourselves today in the midst of a modern age that has lost touch with the roots of its own modernity.⁴¹

Pese a que esta caracterización de las tres fases de la modernidad propuesta por Marshall Berman tiene una base eurocéntrica,⁴² de todos modos es importante, pues permite explicar las distintas posturas que ha adoptado la crítica respecto a la extensión de la modernidad. Para Berman no se trata de un haz de fenómenos que apareciera por un período relativamente corto de tiempo (como en la identificación de los contenidos de la modernidad con los discursos centrales de la Ilustración), sino que una toma de consciencia de un proceso de largo aliento que aumenta progresivamente en extensión, en profundidad y en aceleración.

A lo anterior es necesario agregar la problematización desde lo local, desde Latinoamérica, de un proceso que parece expandirse desde Europa hacia el mundo con un modelo de desarrollo al que los demás deberán adaptarse si es que quieren ser modernos. Ante este panorama, el sociólogo chileno Jorge Larraín afirma: «La pregunta crucial que se pretende contestar aquí es cómo es posible una concepción de la modernidad que por un lado establezca los elementos principales comunes a toda modernidad (aquellos sin los cuales no sería modernidad) y por otro considere los elementos que permiten la existencia de diversas trayectorias a la modernidad.»⁴³ Esto es importante para esta investigación, en la medida que la obra de Rosamel del Valle surge y (se) cuestiona a partir de su contexto moderno, pero desde las características que se desarrollan

41 *Ibíd.*

42 En su exposición de lo que llama el *maelstrom* de la modernidad Marshall Berman se basa en ejemplos europeos como el de Rousseau y después establece un desarrollo de tales ideas al contexto anglo-americano. El diálogo que establece principalmente en este desarrollo de la modernidad es entre Europa y EE.UU.

43 Jorge Larraín: *¿América Latina moderna? Globalización e identidad*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2005, p. 5.

principalmente en Chile.⁴⁴ El problema surge porque ha existido, en general, una mirada eurocéntrica y europeizante respecto a la modernidad, a la que se ha entendido como un modelo que las demás regiones del planeta necesitan alcanzar. Mientras más europeo (y en esto se quiere decir “de Europa Central”), entonces, más moderno. El predominio de EE.UU. en los procesos de modernización, así como su hegemonía política y económica y, por ello, también cultural, ha “abierto” el modelo hacia un territorio extraeuropeo, pero se mantiene el concepto de la ejemplaridad de los países hegemónicos como modelos de desarrollo.⁴⁵

A la complejidad propia del fenómeno, otra dificultad, más bien práctica, es la extensa bibliografía sobre los temas asociados a la modernidad, a lo que se suma la postmodernidad, cuando se piensa en si aquella ha terminado o no. De aquí surge la discusión entre quienes consideran, como Habermas, que la modernidad es un *proyecto incompleto* que todavía es actual y ofrece desafíos a la vida de esta época,⁴⁶ y quienes asumen que ya estamos en otro paradigma temporal con sus propias características. La bibliografía es tan amplia que sería pretencioso cerrar la discusión en este trabajo. Pese a ello, es necesario tener una definición operativa que nos permita entender cómo ciertos fenómenos pertenecientes a este período afectan la escritura de Rosamel del Valle y que nos permitan comprenderlo en una manera más cabal.

Una respuesta a este problema parece encontrarse en la obra de Jorge Larraín. Él, en su intento por responder qué y cómo sería la modernidad en Latinoamérica, hace un deslinde teórico del término que evita la esencialización, critica lo eurocéntrico y tiene en consideración las particularidades de los países de aquella región. Para ello, basa sus planteamientos en Cornelius Castoriadis, especialmente en las ideas que éste expone en su libro *El mundo fragmentado*

44 Pronto agregaremos a esta situación contextual, el hecho de que parte importante de la producción de Rosamel del Valle se escribe en Nueva York e incluye referentes de esta ciudad, así como de EE.UU., pero está dirigida a un público principalmente chileno (hecho evidente en sus crónicas, aunque también muchos de sus poemas y algunos relatos). Con ello, el diálogo entre una modernidad que podríamos llamar paradigmática y hegemónica, entra en diálogo con otra “tercermundista” y periférica.

45 Para Jorge Larraín, la diferencia que existe entre el modelo europeo y el modelo norteamericano se basa en el énfasis entre la dimensión colectiva o individual de la dimensión de autonomía y su integración, ya sea en el ámbito político o en el mercado. En el caso del modelo europeo, se enfatiza la autonomía colectiva integrándola dentro de lo político, mientras que en el caso del modelo norteamericano se enfatiza la autonomía individual integrada dentro del mercado. Pronto definiremos las “dimensiones” o *significaciones imaginarias* de la modernidad. Vid. Jorge Larraín: *Op. cit.*, p. 31.

46 Jürgen Habermas: *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt*. Leipzig: Reclam Verlag, 1994.

y las complementa con las proposiciones de Peter Wagner, en especial aquellas relacionadas con lo que este estudioso llama las *problemáticas modernas* y de las instituciones con las que las sociedades intentan responderlas. Es principalmente con estos dos estudiosos que Jorge Larraín establecerá una versión de la modernidad de índole “interpretativa” (en el decir de Wagner) que es trasladable al contexto latinoamericano y que permite también una periodización histórica, en la medida que son rastreables los cambios institucionales (en un sentido social y no sólo político del término) en la comunidad. Con ello, Larraín imbrica fuertemente las nociones de modernidad e identidad dentro de una región marcada por el “subdesarrollo” y la dependencia a los centros metropolitanos del poder económico y político.

El sociólogo chileno asume la postura de Castoriadis respecto a la presencia de dos dimensiones que caracterizarían a la modernidad y que el filósofo greco-francés denomina *significaciones imaginarias*: la *autonomía* y el *control*. La primera de estas dimensiones está asociada a la capacidad social e individual de «darse uno mismo sus leyes». ⁴⁷ Al respecto, Castoriadis dice: «llamo autonomía a una sociedad que no solo sabe explícitamente que ha creado sus leyes, sino que se ha instituido a fin de liberar su imaginario radical y de poder alterar sus instituciones por intermedio de su propia actividad colectiva, reflexiva y deliberativa.» ⁴⁸ En este tipo de sociedades las leyes son susceptibles de ser cuestionadas y, por lo mismo, abiertas al cambio. ⁴⁹ La autonomía, así entendida, se despliega tanto en un ámbito individual como colectivo, aunque es este último el que Castoriadis enfatiza. ⁵⁰

47 Cit. Jorge Larraín: *Op. cit.*, p. 18.

48 *Ibíd.*, p. 19.

49 En las sociedades heterónomas el *nomos* social es fijado por otro elemento, por ejemplo, la religión en la sociedad medieval. Como aclara Jorge Larraín al respecto: «Tanto en la sociedad autónoma como en la sociedad heterónoma el individuo debe interiorizar las leyes, pero en la heterónoma interioriza además una metaley que dice “no cuestionarás las leyes”. Por el contrario, la metaley de una sociedad autónoma no puede ser sino ésta: obedecerás la ley –pero puedes cuestionarla– y eventualmente cambiarla.» Jorge Larraín: *Op. cit.*, p. 19.

50 Esto tiene que ver con el cambio que Castoriadis experimenta al criticar sus posturas teóricas previas. Mientras en su período marxista identificaba el proyecto democrático con el socialismo, después entiende a la autonomía como una dimensión en disputa por distintas interpretaciones. De ahí que Jorge Larraín explique que «Por ejemplo, el énfasis en la autonomía individual para emprender [sic] como el elemento central de la autonomía no es necesariamente lo mismo en su significación que el proyecto de una democracia ampliada que mira más bien la autorregulación del grupo humano.» Jorge Larraín: *Op. cit.*, p. 20.

Por su parte, la segunda *significación imaginaria* de la modernidad, la del control, será la expresión de «la expansión ilimitada del dominio racional.»⁵¹ Este aspecto está enfocado fuertemente a la explotación de los recursos naturales, pero también es posible trasladarlo al ámbito social. Naturaleza y sociedad son susceptibles de ser controlados. De este modo, la autonomía es un ámbito que estará asociado a la libertad, mientras que el control lo estará a lo racional. En lo que respecta a lo directamente relacionado con la obra de Rosamel del Valle, el énfasis que hará la modernidad en el aspecto del *control*, evidencia el proceso de racionalización del mundo en el que el *logos* se desarrolla a costa del *mythos*. Éste fenómeno es descrito por Max Weber como un desencantamiento del mundo (*Entzauberung der Welt*). El sociólogo alemán relaciona este hecho con el desarrollo del capitalismo y lo enfoca en un primer momento al ámbito religioso, aunque es un proceso más amplio de cambio de mentalidad.

Los descubrimientos geográficos cada vez más acelerados desde 1492 (aunque la llegada de Colón fue parte de un proceso de exploración previo) hicieron que el hombre dejara progresivamente de imaginar lo desconocido y sencillamente, lo viera. Los mapas medievales, en donde los monstruos y pueblos fabulosos no eran sólo un adorno, sino afirmaciones de una verdad supuesta, dan paso a cartografías cada vez más precisas y despojadas de todo elemento maravilloso. Por su parte, la Reforma Protestante, aunque todavía mantiene una visión metafísica del mundo, es un movimiento que racionaliza en clave religiosa, las creencias cristianas. La crítica a los dogmas, entre ellos el de la transubstanciación del pan y el vino en la carne y la sangre de Cristo durante la Eucaristía, es una manifestación del afán de dejar de lado lo imaginario en pos de una religión más racional, una expresión de lo que Max Weber llama en su texto *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*: «Säkularisation aller Lebensinhalte durch den Protestantismus [...]»⁵² Más adelante profundizará la relación entre protestantismo y racionalización al afirmar que:

51 *Ibíd.*, p. 19.

52 La frase completa es: «Von protestantischer Seite benutzt man diese Auffassung zur Kritik jener (wirklichen oder angeblichen) asketischen Ideale der katholischen Lebensführung, von katholischer antwortet man mit dem Vorwurf des "Materialismus", welcher die Folge Säkularisation aller Lebensinhalte durch den Protestantismus sei.» Max Weber: *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*. Köln: Anaconda Verlag, 2009, p. 30.

Dies, der absolute (im Luthertum noch keineswegs in allen Konsequenzen vollzogene) Fortfall kirchlich-sakramentalen Heils, war gegenüber dem Katholizismus das absolut Entscheidende. Jener große religionsgeschichtliche Prozeß der *Entzauberung* der Welt, welcher mit der altjüdischen Prophetie einsetzte und, im Verein mit dem hellenischen wissenschaftlichen Denken, alle *magischen* Mittel der Heilssuche als Aberglaube und Frevel verwarf, fand hier seinen Abschluß.⁵³

De este modo, pese a que la misma religión puede ser atacada desde el punto de vista ilustrado como un fenómeno fantasmático, dentro del seno de las distintas formas de protestantismo se hace un ataque a las creencias que eran entendidas como supersticiones:

Der echte Puriter verwarf ja sogar jede Spur von religiösen Zeremonien am Grabe und begrub die ihm Nächststehenden sang- und klanglos, um nur ja keinerlei "superstition": kein Vertrauen auf Heilswirkungen magisch-sakramentaler Art, aufkommen zu lassen. Es gab nicht nur kein magisches, sondern überhaupt kein Mittel, die Gnade Gottes dem zuzuwenden, dem Gott sie zu versagen sich entschlossen hatte.⁵⁴

Pero es sin duda con la Ilustración y, poco después, con la Revolución Científica, que el racionalismo, como un método para entender la realidad despojada

53 Ibid., pp. 90–91. Más adelante se referirá a este proceso como «Die Ausschaltung der *Magie* als Heilmittel» (p. 102) y en las notas del texto Weber se referirá a él como «der Ablehnung der sakramentalen *Magie* als Heilsweg» (p. 211). Pero posteriormente en su texto *Wissenschaft als Beruf*, leído el 7 de noviembre de 1917 en Múnich con el título original de "Geistige Arbeit als Beruf", *Entzauberung der Welt* es entendido como un proceso general de la modernidad y no sólo como un fenómeno dentro de las creencias religiosas: «Es ist das Schicksal unserer Zeit, mit der ihr eigenen Rationalisierung und Intellektualisierung, vor allem: Entzauberung der Welt, daß gerade die letzten und sublimsten Werte zurückgetreten sind aus der Öffentlichkeit, entweder in das hinterweltliche Reich mystischen Lebens oder in die Brüderlichkeit unmittelbarer Beziehungen der einzelnen zueinander.» Max Weber: *Gesamtausgabe. Band 17*. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1992, pp. 109–110. En otro aspecto del contenido del fragmento citado, Max Weber en *Wirtschaft und Gesellschaft* atribuye al protestantismo y, en especial al puritanismo, un racionalismo que ha hecho posible el desarrollo económico por medio del capitalismo. En una comparación que hace con las religiones asiáticas como el budismo, el taoísmo y el hinduismo, Weber afirma: «So ziemlich das gerade Gegenteil ist wahr gerade die rationale ethische Bändigung der "Gewinnssucht" ist das dem Puritanismus Spezifische. Und jede Spur eines Beweises dafür fehlt, daß geringere natürliche "Begabung" für technischen und ökonomischen "Rationalismus den Grund des Unterschieds abgiebt".» Max Weber: *Wirtschaft und Gesellschaft*. Tübingen: Mohr Siebeck, 1980, p. 378.

54 Max Weber: *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, p. 91.

de todo elemento mítico, adquiere un nivel mucho más profundo y consciente de sí mismo como forma de comprensión “privilegiada”. A través del *logos*, el ser humano es capaz de conocer realmente el mundo en que vive y, también, de controlarlo. Como lo señalan Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, «Das Programm der Aufklärung war die Entzauberung der Welt.»⁵⁵ Es posible estar de acuerdo con quienes señalan que pese a este énfasis racional existe igualmente en la modernidad un desarrollo del pensamiento mítico.⁵⁶ No sólo con la supervivencia de ciertas prácticas que se basan en él como la alquimia o la formación de grupos que buscan rescatar el legado mítico del pasado, como los rosacruces o los masones, sino también con la generación de sus propios mitos: la idealización del Estado, la mistificación de las razas y su jerarquización, la máquina, el progreso, etc. Pero es necesario considerar que el mito de la razón se hace a expensas de una visión trascendentalista de la existencia, del énfasis de la razón instrumental⁵⁷ y de la alienación del ser humano respecto a su medio

55 Max Horkheimer y Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1988, p. 9.

56 Ya Horkheimer y Adorno implicaban que aunque la Ilustración despojaba al mundo de su carácter mítico, se instalaba a sí misma como una nueva mitología. En su texto *Dialektik der Aufklärung* identifican a Odiseo como la representación del hombre moderno, en especial del burgués, quien utiliza la razón como un instrumento en pos del beneficio: «[...] der Held der Abenteuer erweist sich als Urbild eben des bürgerlichen Individuums, dessen Begriff in jenen einheitlichen Selbstbehauptung entspringt, deren vorweltliches Muster der Umtriebene abgibt.» Max Horkheimer y Theodor W. Adorno: *Op. cit.*, p. 50. Ya en un contexto más contemporáneo, Silvio Vietta y Herbert Uerlings, al margen de los trabajos que asocian al mito con los románticos (hay una larga bibliografía, por ejemplo, respecto a Hölderlin y Novalis, sólo por nombrar a los más notables), enfatizan en su prólogo a *Moderne und Mythos* la relación entre el poder y un renacimiento del mito: «[...] mit der Zeit um 1800 beginnt auch eine andere, 'unheilige' Renaissance des Mythos. Die Selbstrepräsentation und Selbstinszenierung der nationalen Macht und Größe schon bei Napoleon und von ihm an über das deutsche Kaiserreich bis zu den totalitären Nationalismen des 20. Jahrhunderts lassen diese nationalen Mächte selbst als Bewegungen mit mythischen Heroen und Erlösungsvisionen erscheinen.» Agregan más adelante que «Die Moderne ist eben auch eine Epoche der Remythisierung der Macht.» Esta afirmación la trasladan a diferentes ámbitos, no sólo políticos: «Die moderne Industrialisierung, die Großstadt, die Technik, die Wissenschaft werden mythisiert, und wo die 'großen' Mythen nicht mehr tragfähig sind, treten die Mythen des Alltags an ihre Stelle. Aus dieser Sicht kann es scheinen, als sei die Moderne weniger eine Epoche sich beschleunigender Säkularisierungsprozesse als die Fortsetzung des alten Kampfes zwischen Mythos und Aufklärung, Säkularisierung und Re-Sakralisierung.» Silvio Vietta y Herbert Uerlings (eds.): *Moderne und Mythos*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2006, p. 8.

57 Vid. Max Horkheimer y Theodor W. Adorno: *Op. cit.* En este texto, aunque no utilizan explícitamente el concepto *instrumentelle Vernunft*, sí caracterizan el fenómeno en el que la razón, en su afán de conocimiento del mundo, también amplía su relación de poder sobre éste y el ser humano. Posteriormente Max Horkheimer amplía y precisa el concepto en su obra *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft*, en donde lo entiende como el resultado de la objetivación de la razón subjetiva (*subjektive Vernunft*), que él define como «[...] die Fähigkeit der Klassifikation, des Schließens und der Deduktion, ganz gleich, worin der besondere Inhalt besteht – das abstrakte Funktionieren des Denkmechanismus» (p. 15). La razón objetiva (*objektive Vernunft*), por su parte, es «Diese Ansicht behauptete das Dasein der Vernunft als einer Kraft nicht nur im individuellen Bewußtsein, sondern auch in der objektiven Welt – in den Beziehung zwischen den Menschen und zwischen sozialen Klassen, in gesellschaftlichen Institutionen, in der Natur und ihren Manifestationen» (p. 16). En este proceso en el que la razón subjetiva se objetiviza, se genera una formalización de

ambiente. De este modo, el mito en la modernidad o, más bien, los mitos de la modernidad, aun manteniendo su carácter mítico como pensamiento, provocan una pérdida del elemento numinoso del mito. Ejemplo de ello son el racismo nazi, que si bien lo justificaba en posturas míticas como las ideas raciales de Madame Blavatsky,⁵⁸ tenía también su base en los estudios científicos que habían clasificado y jerarquizado los distintos fenotipos del hombre, en especial aquellos que surgieron de una lectura del darwinismo en el ámbito humano, en especial el social.⁵⁹ La ciencia actuaba ideológicamente⁶⁰ para darle espesor racional a este tipo de mitos modernos.

Ambas *significaciones imaginarias* tienen distintos orígenes y son independientes entre sí, y pese a la relación que establecen entre sí en la modernidad, ésta es de todos modos tensa.⁶¹ Es con el surgimiento del capitalismo que ambas significaciones imaginarias se enlazan íntimamente: «Para Castoriadis el proyecto de autonomía nace en Grecia clásica en la práctica del autogobierno

la razón (*Formalisierung der Vernunft*) en la que el medio por el cual se busca algo, se independiza de los fines. Como lo afirma Horkheimer: «Die Formalisierung der Vernunft hat weitreichende theoretische und praktische Konsequenzen. Wenn die subjektivistische Ansicht stichhaltig ist, kann das Denken nicht helfen zu bestimmen, ob irgendein Ziel an sich wünschenswert ist.» Max Horkheimer: *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft*. Frankfurt am Main: Athenäum Fischer Taschenbuch Verlag GmbH & Co., 1974, p. 19. Con esto se abre la puerta a la utilización excesiva del poder y control sobre la naturaleza y el ser humano.

58 Vid. Helena Petrovna Blavatsky: *Die Geheimlehre*. Hamburg: Nikol Verlagsgesellschaft, 2005; en especial el "2. Buch" titulado "Anthropogenesis", pp. 239–367.

59 De todos modos, la ciencia europea estaba predispuesta al racismo antes del darwinismo, como es posible hallarlo en la obra de Cornelius de Pauw. Al respecto, vid. Ottmar Ette: "Wörter – Mächte – Stämme. Cornelius de Pauw und der Disput um eine neue Welt". En: Markus Messling, Ottmar Ette (eds.): *Wort Macht Stamm. Rassismus und Determinismus in der Philologie (18./19. Jh.)*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2013, pp. 107–135.

60 Utilizo el concepto de ideología en el sentido que lo expone Jorge Larraín al analizarlo en la obra de Karl Marx: «Con Marx el término ideología finalmente alcanza y sobrepasa la crítica de la religión, estableciendo así su carácter negativo y crítico [...]» Jorge Larraín: *El concepto de ideología. Volumen I: Marx*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2007, p. 30. Para una diferenciación entre "ideología" e "ideas", vid. Larraín: *Op. cit.*, pp. 62–72. En los cuatro volúmenes de *El concepto de ideología*, este sociólogo chileno analiza distintas posturas respecto al tema con un enfoque histórico, desde la aparición del término, la introducción del carácter *negativo y crítico* por parte de Marx y las posturas que entienden a la ideología como un concepto "neutro", en donde no describe una visión distorsionada de la realidad, sino un conjunto de ideas.

61 «La modernidad supone entonces principios y significados que la caracterizan y que fundamentalmente se refieren a la libertad y la autonomía por una parte y a la racionalidad y capacidad de control por la otra. Pero estos principios no conducen a soluciones institucionales necesarias y permanentes como en las teorías de la modernización. Más aun, la misma incertidumbre producida por el compromiso político con la libertad es la que refuerza la tendencia al control racional del mundo y la sociedad, porque aumenta su predictibilidad, y esta tendencia inevitablemente le pone límites a ciertas formas de autonomía. De allí que, como ya lo había advertido Castoriadis, en la modernidad existe una tensión persistente entre autonomía y control. Según Wagner, el énfasis en la libertad subjetiva es acompañado y virtualmente restringido por el reconocimiento de que también hay fines colectivos, objetivos y valores comunes que existen antes de los individuos, que deben limitar las libertades individuales. Esta es la fuente de la ambigüedad que rodea la modernidad.» Jorge Larraín: *¿América Latina moderna? Globalización e identidad*, p. 23.

democrático y viene a mezclarse con el control racional de la naturaleza durante el nacimiento del capitalismo.»⁶² De este modo, lo que caracteriza a la modernidad no es la presencia de la *autonomía* y el *control*, que en definitiva son *significaciones imaginarias* que ya habían aparecido en el horizonte histórico, sino la coordinación (en tensión) que se produce entre ellas con el desarrollo del capitalismo. Lo que se desprende de esta situación es que, dentro de los fenómenos que se desarrollan en la modernidad, él juega un rol fundamental, por lo que su análisis nos permitirá entender las transformaciones sociales que produce y estudiar así el cambio de percepción en la imagen del poeta, que resulta de la dinámica entre la especialización de su actividad y la precarización de su persona. Por un lado, su profesionalización; y, por otro lado, su pauperización o, por lo menos, su inestabilidad social acompañada de una estimación decreciente. Como veremos en su oportunidad, la integración de Latinoamérica en el sistema capitalista mundial al final del siglo XIX significó un cambio profundo en el campo literario, que afectó la relación del poeta con su sociedad. Se refuerza la idea del arte como un bien supremo, pero al mismo tiempo, se genera también la situación desmembrada de la poesía como discurso social y de los poetas mismos como sujeto. Esto configura una tensión entre el campo literario y la sociedad que será tematizada por Rosamel del Valle.

Las propuestas de Castoriadis le sirven a Jorge Larraín para analizar la modernidad en Latinoamérica al entender la manera en cómo tales *significaciones imaginarias* se han desarrollado en la región. Para esto se ayuda de las ideas de Peter Wagner sobre lo que él llama las *problemáticas de la modernidad* y las instituciones que surgen de ellas. Peter Wagner enfoca el problema de las distintas formas de modernidad desde una óptica “interpretativa”, que parte de las propuestas de Castoriadis y que asume que «los seres humanos conceptualizan problemáticas básicas de la vida social, que son alteradas una vez que la modernidad aparece.»⁶³ Las principales de estas problemáticas son la epistémica («búsqueda de un conocimiento cierto y verdadero»), la política («la construcción de un orden político bueno y viable») y la económica («la forma en cómo se organiza la satisfacción de las necesidades»).⁶⁴ El enfoque de Peter Wagner

62 *Ibíd.*, p. 19.

63 *Ibíd.*, p. 21.

64 *Ibíd.*

asume que para responder esas tres problemáticas, cada sociedad genera ciertas instituciones. Como lo señala Jorge Larraín: «[...] la propuesta central de Wagner es que no hay un solo tipo de institucionalización de la modernidad sino más bien es posible pensar en formas plurales de institucionalización o de respuestas concretas a los desafíos planteados por la búsqueda de la autonomía y el control racional. Es en este sentido que se puede hablar de diferentes trayectorias a la modernidad.»⁶⁵

Tanto las *significaciones imaginarias* de Castoriadis como la perspectiva interpretativa de Wagner respecto al surgimiento de distintas instituciones en las sociedades para responder a las problemáticas epistémicas, políticas y económicas, permiten un marco lo suficientemente amplio como para integrar bajo el concepto de modernidad a regiones que han sido entendidas como carentes de ella o con un “retraso” respecto al proyecto moderno (léase el modelo europeo o estadounidense de la modernidad). La diversidad que experimenta la modernidad en sociedades como la latinoamericana respecto a su versión “paradigmática”, tendría que ver con la manera distinta con que han interpretado las problemáticas planteadas por estas nuevas formas de vida (*Lebensform*, en el sentido que le da Ottmar Ette), surgiendo con ello instituciones que le dan un cariz particular a la región.

De lo anterior se desprende que aquellas instituciones pueden variar en el tiempo, en la medida en que estas sociedades generen nuevas interpretaciones. De este modo, esta perspectiva permite sustraernos de las definiciones esencialistas respecto a la identidad latinoamericana. Como lo expone Jorge Larraín, las proposiciones teóricas sobre el fracaso de la modernidad en Latinoamérica, asumen que existe una identidad cultural a la que debe respetársele totalmente y hay otras que creen que es necesario abandonarla. Las posturas conservadoras asumen que el fracaso de la modernidad en la región se debe a que se asume un modelo “externo” de desarrollo (europeo o estadounidense) que es ajeno a la *modernidad barroca* de nuestros pueblos.⁶⁶ Por otro lado, las posturas más libe-

65 Ibid. p. 25.

66 Al respecto Jorge Larraín comenta: «[...] algunas corrientes conservadoras de pensamiento de origen católico han sostenido la existencia de una “modernidad barroca” en el siglo XVI, que sería más genuina y más antigua que la modernidad ilustrada del siglo XVIII, y que estaría representada por la Contrarreforma española y por el Concilio de Trento [sic]. Dentro de la así llamada “época moderna” habría, por lo tanto, dos tipos diferentes de modernidad.» Más adelante agrega: «Maravall ha descrito los rasgos de la cultura

rales, plantean que tal *modernidad barroca* debería dejarse de lado para aceptar e implementar la *modernidad ilustrada*. El fracaso de la modernidad en Latinoamérica estaría en la supervivencia de aquellos elementos pre-modernos y en no implantar ni desarrollar el modelo europeo o estadounidense. De este modo, seremos más modernos, mientras más abandonemos lo que somos. Sin embargo, ambas perspectivas sobre el problema son dos errores en los que se cae por esta postura esencialista. La identidad de la región, así como las características que asume la modernidad en ella, son construcciones históricas que pueden (y a menudo lo hacen) cambiar en el tiempo. Es por ello que desde esta concepción “interpretativa” de la modernidad, Jorge Larraín esbozará en su libro las distintas etapas en las que se despliega la modernidad en el contexto latinoamericano y que nos servirán para ubicar a Rosamel del Valle dentro de las coordenadas histórico-sociales que le tocó enfrentar y responder desde la literatura. Esto será particularmente valioso cuando abordemos sus crónicas, ya que establecerá una comparación, muchas veces sin proponérselo, entre EE.UU. y Chile, pero ante todo, un puente entre un escritor chileno en Nueva York y sus lectores en el Santiago de mediados de siglo.

3. Orfeo: el mito del poeta

El mito de Orfeo es sin duda el más representativo de la obra de Rosamel del Valle. Tanto es así, que el cantor tracio se ha convertido en la imagen más asociada a su poesía y a él mismo. Las razones por las cuales esto se produce, tienen que ver, en parte, por la aparición del mito del cantor tracio en varios textos del autor, situación acrecentada por ciertas ideas sobre el orfismo que parte de la crítica ha extrapolado a la escritura de Rosamel del Valle. Así, por ejemplo,

barroca y entre otros menciona la conexión con una sociedad señorial, el intento por fortalecer el régimen de privilegios de la sociedad tradicional, y el apoyo a la monarquía absoluta» (Ibíd., p. 11). La crítica a la *modernidad barroca* que realiza Larraín se basa principalmente en la idea de que la modernidad no es sólo una extensión temporal, sino que posee también ciertos contenidos. De este modo, esta *modernidad barroca* no es realmente moderna ni es alternativa ni más genuina que una modernidad ilustrada. Como lo afirma Larraín: «Lo que se esconde detrás de esa “modernidad barroca” es, en realidad, una serie de procesos antimodernos, una reacción en contra de la modernidad incipiente en el siglo XVI» (Ibíd.).

María Eugenia Urrutia afirma que «Es necesario establecer que el orfismo de Rosamel del Valle se traduce en una poesía hermética, simbólica, plena de imágenes oníricas y subconscientes, y en la alusión constante a la figura de Orfeo.»⁶⁷ Pero si bien esta caracterización permite explicar parte de las propiedades de la escritura del autor, es demasiado general como para abordar lo específico de sus propuestas estéticas y la profunda identificación que él hace conscientemente entre el poeta y Orfeo. Al analizar la obra de Humberto Díaz-Casanueva en *La violencia creadora*, Rosamel del Valle asume la declaración que hiciera su amigo: «En estas condiciones, el trabajo poético es un ejercicio órfico. Siento a Eurídice en mis brazos, pero si la miro, la mato. Huye la visión si el pensamiento ilumina demasiado su desnudez. Para mí el poema ha sido siempre una lucha, una agonía, un amargo juego dialéctico.»⁶⁸ El poeta se asume en la creación como el mismo Orfeo, convirtiendo a Eurídice no sólo en la imagen de la amada, sino en un símbolo que intenta abarcar lo numinoso del fenómeno poético. Es en esta identificación que en mi trabajo de Magíster analicé la relación que existía entre los discursos poéticos postulados por el autor y la forma en cómo ellos se organizaban alrededor del mito de Orfeo. Con ello, se buscaba explicar esa identificación entre su obra, principalmente poética, y este mito. No es sólo un hecho temático, sino que es la expresión de un modelamiento discursivo que el autor hace mediante él. Algo que T. S. Eliot denominaba *mythical method*,⁶⁹ concepto al que se refería al uso del mito de Ulises en la obra de Joyce del mismo nombre, pero que en esa anterior investigación la apliqué desde el texto a la producción poética de Rosamel del Valle. Es así que puede apreciarse cómo el mito se vuelve *ejemplar* respecto a la poética que sustenta su apropiación.⁷⁰ El mismo hecho que el libro antes citado de María Eugenia Urrutia sea una investigación sobre *Poesía*, libro anterior a *Orfeo*, es indicador de que la estética desarrollada ahí puede ser entendida desde este marco conceptual. *Orfeo* representa una cristalización de su discurso estético y se convierte así en un prisma desde donde ver

67 María Eugenia Urrutia: *Op. cit.*, p. 20.

68 Rosamel del Valle: *La violencia creadora*, p. 16.

69 «It is simply a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history.» T. S. Eliot: "Ulysses, Order, and Myth". En: T. S. Eliot: *Op. cit.*, pp. 175-178. Grínor Rojo al abordar la obra poética de Rosamel del Valle desde la perspectiva de la ciudad, prefiere hablar de *correlato objetivo*, otro de los conceptos de la terminología del mismo T. S. Eliot. Vid. Grínor Rojo: "El regreso de Rosamel del Valle", p. 104.

70 Vid. René Olivares Jara: *Op. cit.*

su obra en distintos niveles. De este modo, la historia de Orfeo en rescate de su esposa se vuelve un correlato estético de la labor del poeta respecto a la poesía, lo que manifiesta una coordinación del discurso erótico con la dimensión metapoética del texto.⁷¹ El amor es la poesía. Al mismo tiempo será la expresión de esa tendencia mística que hemos apreciado ya en sus obras. Sin embargo, existen elementos contextuales que motivan las temáticas del *Orfeo* de Rosamel del Valle y que dan cuenta de una tensión entre su aparato estético-conceptual y el contexto histórico, la que se extrapola al resto de su producción. En este apartado buscaremos estos rastros en que la poesía problematiza al mundo y a sí misma y que, más que un problema estético, desemboca en un problema vital sobre el quehacer poético. El mito de Orfeo es el “mito” del poeta, pero no sólo nos concentraremos en él, sino que también en Eurídice, encarnación de la poesía, pero desde una perspectiva histórica. Asumiendo la identificación entre Orfeo y el poeta, nos concentraremos en un primer momento en analizar la retirada de Eurídice del mundo y cómo esto significa una transformación de éste, siendo la ciudad su representación.

Cuando Rosamel del Valle, aborda el mito de Orfeo se inscribe en una larga tradición de apropiación y transformación del mito que incluye un aspecto religioso y otro literario. El primero podemos subdividirlo en cómo es percibido el mito en general dentro de la religión griega y, en particular, en las distintas sectas órficas. El segundo es una tradición en donde es difícil precisar un comienzo, pero que se remonta por lo menos a Esquilo (*Las Basárides*), pasando por Eurípides (parcialmente en obras como *Alceste* e *Hipólito* y pasajes de obras conservadas sólo en fragmentos),⁷² escritores del período helénico como Hermesianacte de Colofón (del que sólo hay fragmentos) y Mosco de Siracusa (*Lamento por Bión*), hasta decantar en Virgilio (*Georgica* IV, vv. 453–525) y Ovidio (*Metamorfosis* X, vv. 1–XI, v. 84).⁷³ Desde este punto, la tradición literaria se extiende hasta nuestros días, aunque con distintos momentos de auge en

71 Sobre la dimensión metapoética en la obra de Rosamel del Valle, vid. María Eugenia Urrutia: *Op. cit.*, pp. 33–46, en especial sus conclusiones, pp. 45–46.

72 Sobre Orfeo en Eurípides cfr. Sara María Macías Otero: *Orfeo y el Orfismo en Eurípides (Tesis Doctoral)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2008.

73 De acuerdo a Francisca Moya del Baño, «A partir de Virgilio los textos mitográficos no añaden en esencia nada nuevo». Francisca Moya del Baño: “Orfeo y Eurídice en el *Culex* y en las *Geórgicas*”. En: *Cuadernos de Filología Clásica*. Universidad Complutense de Madrid, Vol. 4, 1972, p. 194.

su reutilización. Particularmente a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX es apreciable un reavivamiento de la apropiación de este mito por parte de los escritores, especialmente de los poetas. Ahí tenemos los casos europeos de Paul Valéry (“Orphée”), Gottfried Benn (“Orphische Zellen”, “Orpheus’ Tod”), Georg Trakl (“Passion”), por nombrar algunos de una lista muy amplia, siendo el más notable de todos ellos, tal vez, *Die Sonnete an Orpheus* de Rilke.⁷⁴ En el ámbito latinoamericano, podemos nombrar a Rubén Darío, aunque en la mayoría de los poemas en los que menciona al cantor tracio, lo hace más como una referencia secundaria que como un tema principal elaborado.⁷⁵ De todos modos, Grínor Rojo asume una lectura más profunda del mito de Orfeo en la obra de Darío. Para él: «[...] la seducción que ejercen sobre la poesía de Rosamel los llamados “misterios” del orfismo [...] estaba ya en el Dario de *Azul...*»⁷⁶ Pese a este primer momento que se da con Darío, el interés por el mito de Orfeo en esta zona del globo es bastante posterior. Desde entonces hay pocos poemas u obras que aborden este mito como algo central. Rosamel del Valle y Humberto Díaz-Casanueva son autores que tempranamente manifiestan y desarrollan una poética que podría llamarse órfica. Una excepción en este panorama es quizás el libro-poema *Eurídice, la joven del canto* que publica en 1959 Carlos Sabat Ercasty con el seudónimo de “Orfeo”.⁷⁷ Sin embargo, este texto es posterior a la publicación del *Orfeo* rosameliano y no podría decirse que el mito del cantor tracio ocupe en la producción del poeta uruguayo un rol ejemplarizador de una poética. Algo más hará José Lezama Lima con su ensayo *Introducción a los vasos órficos* (1961), pero este texto también es posterior a la publicación de *Orfeo*. De todos modos, respecto a este último caso hay que tener en cuenta la opinión de Einat Davidi para quien «Lezama Lima se interesa menos por el mito de Orfeo que por el orfismo en tanto fenómeno histórico y en tanto religión de misterios que subyace al mito. No se trata entonces del mito de Orfeo en el sentido de Ovidio

74 Para una lectura comparada de esta obra con *Orfeo* de Rosamel del Valle, así como de sus posturas estéticas relacionadas con el mito de Orfeo, vid. René Olivares Jara: *Op. cit.*

75 Poemas de Rubén Darío en los que aparece mencionado Orfeo son: “Elogio de la seguidilla”, “A los poetas risueños”, “Syrinx”, “Letanía de Nuestro Señor Don Quijote”, “Visión”, “Sum...”, “Retorno”, “Canto a la Argentina”, “Pequeño poema de carnaval”, “En las constelaciones”.

76 Grínor Rojo: “El regreso de Rosamel del Valle”, p. 104.

77 Orfeo (Carlos Sabat Ercasty): *Eurídice, la joven del canto*. Montevideo: Imp. Libertad, 1959.

o Virgilio, sino ante todo una “teogonía, que comprende un dios de la Tracia prehistórica; una religión, el orfismo del siglo VI, A. C.”».⁷⁸

Aquel momento de la apropiación del mito (primera mitad del siglo XX) continúa la identificación que la literatura occidental ha hecho entre Orfeo y el poeta, señalada y estudiada por Charles Segal en su texto *Orpheus, The Myth of the Poet* (1989). Tal identificación puede ser pensada, desde la perspectiva de Segal, como una mediación entre el arte y la vida vinculada con ciertos temas asociados al mito: «My leitmotif is Orpheus’ place in the triangular relation of art to life, and especially to love, death and grief.»⁷⁹ Con variaciones en los acentos de esta triada, este *mito del poeta* formará sus principales características con Virgilio y Ovidio para extenderse hasta nuestros días. Lo interesante de la postura de Segal es que señala que el enfoque que se ha hecho de este mito desde la modernidad se ha enfatizado la relación entre arte y vida:

In modern literature, Rilke’s poems about Orpheus are arguably the richest poetical recasting of the myth since classical antiquity. Rilke draws on the ancient ambivalences between triumph and failure in the myth when he uses Orpheus in the *Sonnets to Orpheus* as an embodiment of poetry as monument and poetry as metamorphosis. In this work, Orpheus highlights the paradoxical relation between art and life. Poetry transcends time and change, expressing the invisible life of the spirit; and poetry necessarily exhausts itself as it accepts its physical impulse toward the momentary beauty that is its origin and inspiration and accepts also its own materiality in a world that flowers and dies.⁸⁰

El mito de Orfeo, desde esta perspectiva, busca una reflexión sobre los alcances del lenguaje poético en la realidad. Si bien Segal apunta al ciclo vital de florecimiento y muerte, lo que haremos nosotros es sumar a esa perspectiva del *zoé*, la más amplia del *bíos*, asumiendo las relaciones que el poeta y la poesía tienen respecto a distintos fenómenos del mundo en que se desenvuelven.

78 Einat Davidi: “La noche órfica de José Lezama Lima”, en VV.AA.: *José Lezama Lima. La palabra extensiva*. Madrid: Editorial Verbum. S.L., 2011, pp. 105–106.

79 Charles Segal: *Op cit.*, p. xiv.

80 *Ibid.*

4. Eurídice: espíritu del mundo

...Y ellos decían con los ojos: ¡Eurídice!
Y he aquí las llamas solas, lejos de los pastores y de los guardias,
En la penetrante soledad de un mundo vaciado.

Orfeo, IV, vv. 252–254.⁸¹

El libro *Orfeo* fue publicado por Rosamel del Valle en 1944 y en él, el mito del poeta del que habla Segal se transforma en una búsqueda de la restitución de un mundo perdido. Eurídice será la representación de aquella poesía numinosa que analizamos en la primera parte de este trabajo. Ella es una expresión más de la personificación de la poesía que podemos encontrar en otras imágenes femeninas de la obra del autor chileno, como Eva, Elina, Beatriz y Brígida. Eurídice no es la simple amada de Orfeo. Ella es la manifestación del espíritu que sustenta la vida en el mundo, en el sentido que vimos anteriormente de transformación del *zoé* en *bíos*. Su presencia significa el florecimiento del mundo en su máxima expresión, mientras que su ausencia, debido a su confinamiento en la región subterránea de los muertos, ha vuelto el espacio de los vivos en un lugar inhóspito y terrible. Debido a esto, Orfeo emprende un viaje para recuperarla y restituir el orden primigenio del mundo. Es posible homologar a Eurídice con lo que Jane Ellen Harrison en su obra *Themis* (1912) denomina el daimón del año (*year-daimon*).⁸² Sin embargo, este concepto implica el sacrificio del dios en pos de que su muerte traiga una regeneración del mundo. Este es un proceso cíclico ausente en el poema. En el texto de Rosamel del Valle, veremos que lo que se desarrolla es la irrupción del tiempo histórico dentro del tiempo mítico, lo que implica una *Entzauberung der Welt*. El poema asume una diferenciación temporal entre un *antes*, en el que Eurídice habitaba en el mundo y el hombre vivía en armonía consigo mismo, con los demás y con la naturaleza, y un *ahora*, en el que ella se ha retirado, produciendo una pérdida de “vida” y llevando al hombre

⁸¹ Rosamel del Valle: *OP I*, p. 183.

⁸² Jane Ellen Harrison: *Themis: A Study of the Social Origins of Greeks Religion*. Cambridge: Cambridge University Press, 1912.

a la desgracia. Es desde este presente degradado que se produce la idealización de ese pasado mítico en el que lo maravilloso era lo cotidiano:

Creedme el hijo de la noche, el espacio abierto y sepultado;
Oyéndote pasar hora a hora no lejos de su cuerpo amado por el musgo.
Podría recordar todos los himnos en que eras una imagen:
El atardecer y la noche en las aldeas, en las casas de color;
En danzas y música, en un vino único, resplandeciente;
En el cuerpo de cuerdas tensas de las novias, en las coplas
Del ágil mancebo, sin obscurecer la sonrisa de las madres ataviadas;
Y la pareja de amantes, pecho a pecho, oyendo caer todo alrededor.
Es decir, entre los aldeanos que me recibían en su dicha de dioses solos.
Y estabas allí y yo no quería verte. [...]
(*Orfeo*, V, vv. 352–361)⁸³

Eurídice vivía entre los hombre de manera cotidiana y gracias a su presencia el mundo adquiría un halo mágico, que en este fragmento se describe como una celebración de la vida. Esto se asocia con el concepto que tiene en mente Rosamel del Valle cuando piensa en el orfismo. Desde un punto de vista más histórico, las sectas que conforman lo que nosotros llamamos actualmente orfismo, poseían características que las acercaban más a una visión apolínea de la vida. Orfeo, desde la perspectiva religiosa, parece ser una figura de mediación entre dos principios vitales representados por Apolo y Dionisos, que dentro de las creencias de la religión popular griega terminaron identificándose.⁸⁴ El rol civilizador del Orfeo mítico, así como las reglas de los seguidores órficos respecto a la vestimenta y la alimentación, nos muestran una imagen mucho más apolínea que dionisiaca. Sin embargo, lo que destaca Rosamel del Valle es la vinculación de Orfeo con esta última perspectiva, en la que la celebración de la vida en su aspecto menos regulado tiene un rol central. Como lo destaca Hugo Francisco Bauzá, es por medio de la celebración, así como del mito y el rito, que podemos romper con el tiempo histórico e ingresar al tiempo áureo: «[...] en el tiempo

83 Rosamel del Valle: *OP I*, p. 186.

84 Respecto a esta ambigüedad, vid. W.K.C. Guthrie: *Orfeo y la religión griega: estudio sobre el "movimiento órfico"*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1970, pp. 43–44.

profano existirían “grietas” –la fiesta, la celebración, el rito, la rememoración de ciertos mitos, la llegada de un nacimiento tenido por “divino”– por donde lo sagrado se filtra y se hace patente a los mortales.»⁸⁵

La celebración de la vida es posible gracias a la poesía. La vinculación que hace Rosamel del Valle entre ella y el mito órfico se entiende desde la lectura “dionisiaca” del mito del cantor tracio. Sin embargo, esta perspectiva vitalista de lo poético y de la vida, contrasta fuertemente con la realidad en la que se desenvuelve. La cotidianidad de la presencia de Eurídice en el mundo que se refleja en el pasaje antes citado de *Orfeo* es lo que provoca su invisibilidad, situación que con el tiempo se vuelve un olvido consciente («Y estabas allí y yo no quería verte»). Con esto el mundo pierde su vitalidad y la celebración se convierte en lamento. Es así como Eurídice se vuelve la *luz perdida*:

¡Oh, luz perdida, lámpara en rehenes en el tiempo!
Un día los hombres se miraban en ella para verse pasar.
El cántico solo daba una forma de vino,
Las piedras se movían en la tierra de los muertos,
Lejanas, habitadas, oyéndose llamar.
Toda la vana esperanza estaba allí, en lo perdido,
En la familiaridad de la noche.
(*Orfeo*, II, vv. 145–151)⁸⁶

El olvido que el hombre hace de Eurídice introduce un quiebre en el estado de plenitud en el que se encontraba cuando la poesía (la visión maravillosa del mundo y, con ello, de todo el mundo encantado) habitaba con el ser humano. La caída en desgracia, la salida del paraíso, no es el pecado de la desobediencia en pos del conocimiento, como en el mito bíblico, sino que el olvido del *cántico*. Con esto también el hombre se ha olvidado a sí mismo, pues era en Eurídice, en aquella luz ahora perdida, que las personas se miraban para verse pasar. Ella es el espíritu que puede traer al hombre a sí mismo y, así, vivir nuevamente en conexión con el mundo. De ahí la importancia de la memoria en su recuperación.

85 Hugo Francisco Bauzá: *Op. cit.*, p. 53.

86 Rosamel del Valle: *OPI*, p. 179.

El olvido que el hombre ha hecho de Eurídice y que le ha sacado del mundo, debe entendersele como parte del proceso de racionalización que desemboca en la *Entzauberung der Welt*. Hay un vaciamiento del mundo de su dimensión trascendente y numinosa, que conlleva un sentimiento de orfandad:

¡Oh, fuerza de oro de la zona prendida
Al extraño vacío de los dioses ausentes!
Pero no, ahora ni el cántico; ahora ni el sonido;
Ni la llama en los cabellos, ni la tempestad en las piernas.
[...]
¿Qué es la respiración del hombre entre los hombres?
(*Orfeo*, I, vv. 76–79, 93)⁸⁷

Los dioses se van del mundo, lo que Schiller denominó *die entgötterte Natur*.⁸⁸ La salida de Eurídice es un síntoma de aquello. Si bien ella en la tradición no es propiamente una divinidad, debido a las características que encarna, adquiere esa dignidad en el poema. Sin ella: «Perdido está el cántico del mundo, la noche del hombre / Amparado del miedo al lado de sus muertos». ⁸⁹ Eurídice es la representación de la poesía, pero sus características están asociadas simbólicamente a la luz y, particularmente, al fuego. Se le llega a decir *hermana del fuego* (*Orfeo*, II, v. 111),⁹⁰ en el sentido que comparte su naturaleza con este elemento, que en su simbolismo, dota a la Eurídice del poema de un carácter numinoso. Personaje ígneo, representa el aspecto benéfico del fuego como representación de la vida (el calor), así como del intelecto. Como afirma Gilbert Durand sobre el símbolo del fuego:

Des considérations anthropologique viennent confirmer le symbolisme intellectuel du feu; l'emploi du feu marque, en effet, "l'étape la plus importante de l'intellectualisation" du cosmos et "éloigne de plus en plus

87 *Ibíd.*, p. 177.

88 Friedrich Schiller: "Die Götter Griechenlandes". En: Friedrich Schiller: *Schillers Werke. Erster Band. Gedichte*. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger, 1943, p. 194.

89 Rosamel del Valle: *OP I*, p. 180.

90 *Ibíd.*, p. 178.

L'homme de la condition animale". Cest pour cette raison spiritualiste que le feu este preque toujours "présent de Dieu" et se voit toujours doué d'un pouvoir "apothropéique".⁹¹

En este último aspecto, Eurídice brinda una comprensión del mundo. Es ella quien le da un sentido. De ahí que su luz entrega la posibilidad de un conocimiento de origen divino que aleja el mal. Sin embargo, pese a las características superiores que se le otorga a Eurídice, ella es un fuego amenazado. Por un lado, ya ha desaparecido del mundo *visible*. Por otro lado, se encuentra atrapada en el mundo de los muertos. Su rescate posible por parte de Orfeo implica su resurrección y, con ello, la del mundo. Este fuego divino se ve amenazado por otro fuego, que también ilumina, pero sin el aspecto numinoso de la poesía, una luz sin misterio:

Quieren el fuego siempre... El aburridor fuego de la luz
Y no el del abismo, el que eligieron un día,
El que fue hecho de ilusión y de espanto.
(*Orfeo*, IV, vv. 289–291)⁹²

Este fuego es el del racionalismo empírico que en vez de mostrar la dimensión oscura del mundo, lo que desconocemos y nos funda al mismo tiempo, se contenta con mostrar lo evidente. Como lo veíamos en el desarrollo argumentativo del ejemplo de Blake en "There is no natural religion", con el racionalismo empirista caemos con este tipo de "iluminación" en una tautología. Además, alejado de su aspecto numinoso, el fuego pierde su carácter vital y se convierte en un símbolo destructor. De ahí la descripción del mundo destrozado que veremos más adelante.

No hay que entender lo anterior como una apología a lo irracional, como es posible hallar en la ortodoxia surrealista del *automatismo psíquico puro*. Más que una lucha en contra de la consciencia freudiana y su liberación en una práctica poética liberada del racionalismo, se trata, más bien, de una advertencia al

91 Gilbert Durand: *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 197.

92 Rosamel del Valle: *OPI*, p. 184.

uso excesivo de la razón, la que ha invadido el mundo deshabitándolo de todo aquello que ilumine de otra manera, como es el caso de la poesía entendida como un fenómeno mítico. La representación arquetípica del racionalismo llevado a su discurso consciente y omniabarcante será el discurso cientificista. Esta crítica se encuentra en la mención indirecta a los científicos:

Verlos otra vez ¿sería un sueño? Verlos pasar y debatirse
Con la barba pegada al pecho, aplastados de ciencia, confundidos
De tener ante la vista las cosas selladas. Verlos otra vez,
Ávidos de dejarse traspasar y de hundir negras armas.
(*Orfeo*, VII, vv. 431–434)⁹³

Rosamel del Valle hace aquí una relación entre este racionalismo cientificista y las consecuencias bélicas que éste conlleva. Este aspecto lo abordaremos dentro de poco. Por ahora es necesario enfatizar la pérdida de la vitalidad del mundo debido al abandono de Eurídice por el conocimiento excesivamente racional, encarnado aquí por el cientificismo. Aunque una lectura más superficial de la discusión entre ciencia y poesía, en los textos del autor chileno podría llevarnos a pensar en una oposición estereotipada entre ambas, un examen más cuidadoso de los mismos, nos revelará esta relación complementaria, aunque siempre será la poesía, quien⁹⁴ sea el elemento más importante de este binomio. Para Rosamel del Valle, la diferencia principal existe en la forma en cómo abordan lo maravilloso. Mientras que el científico en su explicación deshace lo maravilloso, el poeta es capaz de mantener el aura numinosa del hecho poético y lo devuelve al mundo *para que siga maravillando*. Así, en *La violencia creadora* afirma:

Se asegura que el hombre de ciencia vive tan en contacto con lo maravilloso como el poeta, puesto que lo maravilloso para él reside en lo todavía no descubierto, en lo increado. Pero no sería aventurado pensar que el hombre de ciencia *desmaravilla* lo maravilloso, aun contra su voluntad, en cuanto lo levanta ante su vista. ¿Por qué? Porque la maravilla

93 *Ibíd.*, p. 191.

94 Téngase en cuenta la personificación de la Poesía, que analizaremos más adelante.

descubierta pasa en el acto a cumplir un objetivo, no entre las manos de su creador, sino entre manos sin destreza para utilizar maravillosamente lo maravilloso. El poeta, al contrario, está y permanece más *ligado* que el científico a los elementos que flotaban en su noche maravillosa, y cuando lo maravilloso surge ante sus ojos es todavía maravilla y la suelta hacia la luz como se suelta un pájaro al aire para que lo maravilloso continúe maravillando.⁹⁵

Como puede apreciarse, no hay una negación de lo científico, pero sí una valoración menor respecto a la poesía, en particular por la relación con lo maravilloso. Es indudable que detrás de esta afirmación opera lo que Charles Percy Snow llama “las dos culturas”.⁹⁶ Pero si bien Rosamel del Valle no entra en el detalle de lo científico en pos de la descripción de lo poético, deja abierta la puerta a la discusión respecto a estas dos formas de conocimiento. Ciencia y poesía producen lo maravilloso, pero la actitud de una y otra difieren al respecto. Si ponemos atención a las palabras de Rosamel del Valle, lo que él llama científico abarca también lo técnico, aunque él no lo menciona explícitamente, y es este aspecto el que es destacado para diferenciarlo de lo poético. Lo maravilloso científico – técnico, agreguemos nosotros– deja de maravillar al entrar en el ámbito de lo utilitario. Los ejemplos que da el autor en una nota al pie de página sobre estos objetos son: «el cinematógrafo, la radio, la televisión, la energía atómica. Pocos ejemplos, en verdad, pero de una evidencia escalofriante por su utilización y administración comparados, verbigracia, con las ciencias humanísticas.»⁹⁷ Estos objetos son por sí mismos maravillosos y no podrían haber sido creados sino por medio de los adelantos científicos. Pero al mismo tiempo, y el caso de la energía atómica es particularmente evidente al respecto, pueden ser mal utilizados y transformarse en algo muy distinto a lo que idearon sus creadores.

La oposición a la ciencia es, entonces, parcial y está dada por el utilitarismo o, más bien, por la razón instrumental que se apodera de los objetos científico-técnicos. Lejos está el rechazo de los adelantos de la razón en pos del mito,

95 Rosamel del Valle: *La violencia creadora*, p. 157.

96 Charles Percy Snow: *The Two Cultures*. Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1993.

97 Rosamel del Valle: *La violencia creadora*, p. 157.

como en muchos de los románticos en su alabanza por lo natural. De este modo, no hay en Rosamel del Valle una oposición prejuiciada a las ciencias, sino una preferencia por lo poético en virtud de esta relación con lo maravilloso. Sin embargo, en el poema *Orfeo*, el hablante extrema ambas posiciones en pos de resaltar estas diferencias, culpando no a la ciencia, sino al discurso científicista de desalojar a lo poético del mundo, con los resultados negativos aparejados a ello. La descripción que se hace de los científicos en este texto –que puede ser trasladada también a todo saber académico– es una mezcla de falta de vitalidad (ellos están *aplastados de ciencia*) y de autosuficiencia (*barba pegada al pecho*). Y pese a la arrogancia que les da su conocimiento, se encuentran *confundidos*, ya que el saber que ellos poseen no es capaz de revelarles cómo son las cosas en realidad, pues ellas se encuentran *selladas*. El misterio en el que se ocultan sólo puede penetrarse gracias a la poesía. Y ella, Eurídice, ya no se encuentra en el mundo como para hacerlo.

Al considerar este aspecto excesivamente racional de la modernidad, es entendible la oposición que parece haber entre ella y el mito. Con la ascensión del *logos* como eje desde el cual se evalúa el mundo, el *mythos* es visto como un fenómeno del pasado y que es necesario superar. De ahí el surgimiento de movimientos intelectuales y/o políticos como la Ilustración, el positivismo, el socialismo utópico, el marxismo, etc., los que buscan generar un control sobre el aspecto natural y/o social, mediante la razón.⁹⁸

Del mismo modo, el desarrollo de un *logos* instrumentalizado profundiza la *Entzauberung der Welt*. El énfasis progresivo de la dimensión de control en la vida de los habitantes de la modernidad implicó una pérdida de la visión mítica y el surgimiento del *Paradigma Cartesiano*. Pese al nombre, el historiador de las ciencias Morris Berman asegura que este paradigma epistemológico

98 De todos modos, considerando la cantidad de hechos violentos en pos de la razón, el componente utópico detrás de los programas políticos revolucionarios y la fe en el progreso sólo por nombrar algunos fenómenos asociados, son evidencia de la presencia en ellas de un aspecto mítico. *Mythos y logos*, pese a ser formas distintas de pensamiento, se encuentran inherentes en la mente humana, por lo que se expresan continuamente en el quehacer del hombre. No es posible entenderlos como etapas de un supuesto "mejoramiento" del pensamiento, como se le entendió durante en el siglo XIX y que ya entrado el siglo XX, dio origen a una obra como *Vom Mythos zum Logos*, de Wilhelm Nestle (1940). Como lo plantea Hugo Francisco Bauzá, ambos deben actuar juntos o se genera un desequilibrio nocivo: «Frente a tal aseveración es preciso adoptar una actitud prudente: por un lado, no hay que caer en el antimitismo de la Ilustración pero, por el otro, hay que evitar el panmitismo de los románticos; ambas situaciones extremas son perniciosas.» Hugo Francisco Bauzá: *Op. cit.*, p. 147.

basado en el uso excesivo de la razón no se debe tan sólo a René Descartes.⁹⁹ Dentro de este concepto se incluye también al empirista Francis Bacon, oponente intelectual del racionalismo cartesiano. Pese a las diferencias metodológicas, las consecuencias en ambos casos es el desarrollo de lo que el mismo Berman llama una *razón no participativa* (*nonparticipating consciousness*). En este tipo de consciencia, el sujeto se comprende como una entidad separada del mundo, pero también establece una distinción entre su mente (*mind*) y su cuerpo (*body*): «The identification of human existence with pure ratiocination, the idea that man can know all there is to know by way of his reason, included for Descartes the assumption that mind and body, subject and object, were radically disparate entities. Thinking, it would seem, separates me from the world I confront. I perceive my body and its functions, but “I” am not my body.»¹⁰⁰ El énfasis excesivo del *logos* conlleva incluso la adopción de un sistema de relación mente-cuerpo que, desde la perspectiva de Berman, tiene similitudes con el esquema que R. D. Laing propone para la interacción esquizoide.¹⁰¹ De este modo, la percepción del mundo que propone el llamado “Paradigma Cartesiano”, sería un modelo de por sí “enfermo”.

La crítica de Morris Berman no debe enténdersela como una propuesta irracionalista, sino como una exposición de las consecuencias del énfasis excesivo del *logos* dentro de la modernidad, el que lleva, por un lado, a la explotación desorbitada de los recursos naturales sin entender que el hombre necesita convivir con su medio ambiente y, por otro lado, la alienación del propio ser humano al concebirse como dos entidades separadas: mente y cuerpo. En este sentido, Berman señala a Isaac Newton como un personaje particularmente alienado. Mientras en su vida pública se mostraba como el modelo de un científico comprometido con las metodologías racionalistas gracias a sus libros y logros en el terreno profesional, en la vida privada cultivaba lo que para Berman es la última expresión de la consciencia participante: la alquimia. Conocedor de los juicios a los que se exponía por cultivar una “pseudociencia”, Newton se cuidó de ocultar a sus pares científicos su inclinación por la alquimia. Los “dos Newtons”, epistemológicamente opuestos, convivían conflictivamente en un mismo sujeto.

99 Vid. Morris Berman: *Op. cit.*, p. 24.

100 *Ibíd.*, p. 34.

101 *Ibíd.*, pp. 20 y 35.

Esto puede complementarse con la idea de Horkheimer de que la razón instrumental es la objetivación de la razón subjetiva. Al hacer esta transformación, lo que antes era una conceptualización de fenómenos mentales del individuo o de la comunidad se traslada al mundo, pero ya vaciada de ese contenido y erigida como *la* manera en cómo opera la realidad. Esta proyección de la razón subjetiva hacia la naturaleza, oculta esta situación en una forma que, podríamos agregar, es ideológica, ya que produce una distorsión de cuáles son las reglas que rigen los fenómenos del mundo. Es así como esta manera particular de pensamiento se erige como la forma “verdadera” de cómo opera la realidad. De este modo, pese a los logros en el área del conocimiento, el énfasis excesivo en lo racional en independencia de otras facultades del intelecto, genera un alejamiento del hombre consigo mismo. Éste es, precisamente, el conflicto que ve Rosamel del Valle en el hombre *vuelto de espaldas hacia la memoria* y propondrá a la poesía como un modo de *recuperarse*.

Para Berman el proceso de *Entzauberung der Welt* tiene su origen tanto en la cultura judía como en la cultura griega. Ambas serían responsables del proceso de *desencanto del mundo*. La primera, por establecer una separación entre el hombre y la naturaleza, a medida que se imponía el monoteísmo frente a los dioses paganos que representaban las potencias naturales:

The Old Testament is the story of the triumph of monotheism over Astarte, Baal, the golden calf, and the nature gods of neighboring “pagan” peoples. Here we see the first glimmerings of what I have called non-participating consciousness: knowledge is acquired by recognizing the *distance* between ourselves and nature. Ecstatic merger with nature is judged not merely as ignorance, but as idolatry. The Divinity is to be experienced within the human heart; He is definitely not immanent in nature.¹⁰²

La cultura griega, por su parte, evidencia un cambio de mentalidad en el que se acentuará el pensamiento racionalista: «At some point between the lifetime of Homer and Plato, a sharp break occurred in Greek epistemology so as to turn it

102 *Ibíd.*, pp. 70–71.

away from original participation and contribute, out of very different motives, to the gradual disappearance of animism.»¹⁰³ De ahí que «The separation of mind and body, subject and object, is discernible as a historical trend by the sixth century before Christ; and the poetic, or Homeric mentality, in which the individual is immersed in a sea of contradictory experiences and learns about the world through emotional identification with it (original participation), is precisely what Socrates and Plato intended to destroy.»¹⁰⁴ Pese a los antecedentes pre-modernos, es en la modernidad que el *desencanto del mundo* se profundizará y se expandirá hasta cubrir las experiencias cotidianas que el hombre como individuo, tiene en relación con su mundo.

Berman considera que la emergencia de un yo separado del objeto es un fenómeno histórico. Existe un punto en el desarrollo de la consciencia en que el ser humano hace ese salto desde una consciencia participante hacia una no participante. Según él, habría condicionamientos históricos que permiten esta situación, los que habrían surgido con la modernidad. Sin embargo, no es posible ni deseable renunciar a la razón en pos de una consciencia participante en este nivel del desarrollo histórico. Desde este punto de vista, la concepción mítica detrás de la consciencia participante original es imposible debido a la pérdida de la “inocencia” intelectual. Una vez con consciencia de la separación entre nosotros y el mundo es imposible renunciar a nuestra propia individualidad psíquica.

Es necesario considerar, sin embargo, que es insuficiente entender el *desencanto del mundo* como consecuencia del desarrollo de una ciencia que aliena al sujeto de su entorno y de sí mismo. Morris Berman está viendo el problema desde el discurso científico, pues como especialista le concierne la historia de la ciencia. Su preocupación por el *desencanto del mundo* es un problema epistemológico. Si bien considera que es algo nocivo por las consecuencias en el plano ecológico (la depredación de la naturaleza) y psicológico (la alienación del sujeto), Berman centra el problema en la superación de un tipo de aproximación cognitiva. Su exposición del desencanto del mundo es en pos de un sistema

103 Ibid., p. 71. Silvio Vietta enfatiza el hecho de que la tendencia racionalista dentro de la filosofía griega comienza con Parménides. Según él: «Für Parmenides bleibt daher nur ein Weg zur Wahrheit, das ist der Weg des Logos. Alles andere sei "weder vernünftig sagbar noch denkbar".» Silvio Vietta: "Mythos in der Moderne – Möglichkeiten und Grenzen". En: Silvio Vietta y Herbert Uerlings (eds.): *Op. cit.*, p. 14.

104 Ibid.

epistemológico que reintegre al ser humano consigo mismo y con el mundo sin renunciar a los beneficios que sin duda la razón ha entregado.

Lo que le hace falta a la exposición de Morris Berman es la conjunción de su visión del papel de las ciencias en el proceso de *desencanto del mundo* con el catalizador de lo *zweckrational* (así en el original) que es el capitalismo, el que, como lo señala Castoriadis, impulsa la relación entre las dimensiones de autonomía y control. Si bien aborda el aspecto comercial, enfatiza el rol de las ciencias en el cambio de percepción del mundo, que se sintetiza en el Paradigma Cartesiano. En vez de preguntarnos las causas del fenómeno, el “por qué” (*why?*), sólo intentamos respondernos el “cómo” (*how?*).¹⁰⁵ Con la pérdida del valor, la razón se vuelve instrumental: «Reason is now completely (at least in theory) instrumental, *zweckrational*. One can no longer ask, “Is this good?” but only, “Does this work?” a question that reflects the mentality of the Commercial Revolution and the growing emphasis on production, prediction and control.»¹⁰⁶

Desde la perspectiva de Rosamel del Valle, la poesía es ese discurso capaz de darle sentido al mundo y responder el *¿por qué?* y no sólo el *¿cómo?* Sin embargo, mientras el fuego de la ciencia sólo se queda en la superficie de los fenómenos, la poesía puede ofrecer un significado para la vida en el mundo, lo que Ottmar Ette llama un *Lebenswissen*, que por las condiciones históricas, pronto veremos, se transforma en un *ÜberLebenswissen*. Lamentablemente, pese a su importancia, es necesario, como el mito, creer en la realidad de la poesía para que el mundo pueda regenerarse.¹⁰⁷ El racionalismo, y su extremo, el cientificismo y la razón instrumental, son fenómenos que minan el desarrollo de la imaginación simbólica y la posibilidad de un modo alternativo de pensamiento. Con ello, se cohibe no sólo a la imaginación como herramienta cognitiva personal, sino a la posibilidad de pensar al mundo, a la vida dentro de él, lejos de los paradigmas que han llevado al ser humano a una situación abrumadoramente negativa como la descrita en *Orfeo*. Como se mencionó antes y veremos ahora con más detalle, no es sólo el *logos* sobre el *mythos* de lo que se trata, sino de la

105 *Ibíd.*, p. 28.

106 *Ibíd.*, p. 54.

107 Recuérdese la opinión de Hugo Francisco Bauzá respecto al “planteo ontológico” del mito. Hugo Francisco Bauzá: *Op. cit.*, pp. 35–36. Vid. nota 356 de la primera parte.

reducción de la realidad, pero también de las consecuencias destructivas de la guerra, la que se desata producto de la razón y no pese a ella.

5. La guerra

Todos lo sabemos: hoy día “paz” quiere decir “guerra”.

“Viaje alrededor de Manhattan”¹⁰⁸

Orfeo fue escrito y publicado durante el desarrollo de la II Guerra Mundial. No es de extrañar, entonces, que este acontecimiento aparezca tematizado dentro del texto. Sin embargo, éste ofrece una lectura que no se detiene en constatar los hechos del contexto histórico. La guerra aparece como una consecuencia de las acciones de los personajes, las que son escenificadas en el poema. Como se mencionó anteriormente, el hablante del texto relaciona directamente a los sabios *aplastados de ciencia* con las *negras armas*. Pese a que las distintas manifestaciones del racionalismo (ilustración, positivismo, etc.) han apuntado a la capacidad de perfeccionamiento del ser humano gracias a su desarrollo del *logos*, lo cierto es que ese mismo conocimiento se ha vaciado en cuanto a estas metas y se ha vuelto servil a un poder que los sobrepasa. Estos mismos sabios se encuentran «Ávidos de dejarse traspasar y de hundir negras armas». Ya sea como víctimas o perpetradores de la violencia, su razón se ha instrumentalizado a la manera descrita por Adorno y Horkheimer, convirtiéndose en medios de un poder destructor en el que participan, pero que incluso los aniquilará a ellos mismos. Este fragmento de *Orfeo* es la expresión de la relación cada vez más evidente entre el conocimiento científico y el poder bélico. Las dos guerras mundiales acentuaron esto mediante el desarrollo industrial armamentista, que nutrió al conflicto de armas y equipos cada vez más sofisticados. No deja de ser sorprendente este pasaje de *Orfeo*, pues el desarrollo tecnológico de la

108 Rosamel del Valle: *Crónicas de New York*, p. 224.

maquinaria bélica producto de la II Guerra Mundial todavía no se expresaba con todo su poder. Aún faltaba conocer la racionalidad industrial de la muerte en los campos de concentración y de exterminio, así como las bombas atómicas que cayeron en Hiroshima y Nagasaki al año siguiente de publicarse el libro de Rosamel del Valle. Respecto a este rol de los científicos en la maquinaria de guerra se ha vuelto casi un tópico la frase que Robert Oppenheimer dijo en una entrevista para conocer sus impresiones después de probar por primera vez la bomba atómica en Nuevo México. Citando al *Bhagavad-Gita* afirmó: «Now I am become Death, the destroyer of worlds.» Pese a que a Rosamel del Valle todavía le faltaba conocer toda la destrucción que finalmente hubo en esta guerra, ya en el momento en que escribió y publicó *Orfeo* estaba claro para él que existía una relación entre una razón desenraizada de un proyecto humanista más amplio que le diera sentido, y los horrores de la guerra tecnificada y total. Es posible ver, entonces, a la guerra como una consecuencia extrema de la *Entzauberung der Welt* y más precisamente, de la instrumentalización progresiva de la razón, ya despojada del sentido que podría proveer la poesía representada en Eurídice. Como lo destaca Horkheimer, «In der Neuzeit hat die Vernunft eine Tendenz entfaltet, ihren eigenen objektiven Inhalt aufzulösen.»¹⁰⁹ El mundo desde el cual viene el Orfeo rosameliano, aquel de la historia entendida como el tiempo lineal, contrasta totalmente con la imagen idílica del tiempo original, del tiempo mítico en el que Eurídice vivía en el mundo entre los hombres:

¿Recuerdas? Un día, los mercados se desbordan de muertos, de soldados,
De mujeres arrastradas de los cabellos, de ebrios con arpas en la cabeza.
«¡Id! ¡Id! El fusil es un lirio...» Y las palas rumorosas, las horquetas,
Las hoces de media luna, campanas todas, cambian de sol y se duermen.
El animal del mundo quiere otra piel, Eurídice. Las fieras de mi canto
Caen también los bosques de cañones, junto al lecho
¿Y aquella ciudad donde las estatuas cantaban? Sólo verás su cielo en pie.
(*Orfeo*, VI, vv. 379–385)¹¹⁰

109 Max Horkheimer: *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft*, p. 23.

110 Rosamel del Valle: *OPI*, p. 188.

La guerra ha destruido el mundo y eso ha ocurrido, desde la perspectiva del autor, debido a la retirada de lo maravilloso. La sospecha a la razón emprendida por el postmodernismo, se basó en parte a la relación entre los proyectos de mejoramiento social que se desarrollaron en la modernidad y las consecuencias nefastas expresadas en las dos Guerras Mundiales. La tecnificación de la guerra y la despersonalización de la violencia, que hacen posible matar a miles de personas a distancia, son el resultado de la razón instrumental.

En la oposición entre la guerra y la poesía es necesario abordar aquí algunos discursos desplegados en el contexto histórico que enmarca el tratamiento de este tema en el poema *Orfeo* y que se entrelaza con la posibilidad de desarrollar una poesía mítica (o cualquier poesía) frente a un escenario tan destructor como lo fue la II Guerra Mundial. Aunque ésta todavía duraría un año más después de la publicación del libro de Rosamel del Valle, en ese momento no podría asegurarse cuándo terminaría. Ya la humanidad había vivido una catástrofe similar con la I Guerra Mundial. Pero ahora, las consecuencias eran aun mayores que “La Gran Guerra”. Como ya se mencionó, todavía quedaba conocer, por lo menos a este lado del mundo pasado los Andes, las atrocidades de los campos de concentración y exterminio del régimen nazi, así como el poder atómico que se desataría sobre Japón al año siguiente. Pero ya la violencia había sobrepasado los límites antes conocidos. El horror era perceptible desde la distancia. Si bien los periódicos durante lo que duró la neutralidad chilena en el conflicto no tenían autorizada la propaganda para uno u otro contrincante,¹¹¹ sí informaban de los acontecimientos de la guerra gracias a los medios de prensa en un mundo cada vez más globalizado. Respecto al conflicto, Chile guardó una diplomática e interesada distancia. Sólo las presiones de los aliados occidentales, en especial de EE.UU., país con el que Chile estaba en una situación de dependencia política y comercial,¹¹² pudo hacer que Juan Antonio Ríos,¹¹³ presidente

111 Cfr. Raffaele Nocera: *Chile y la Guerra 1933–1943*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2006, p. 112.

112 Según Raffaele Nocera, «Chile padeció en la primera mitad del siglo XX una influencia directamente proporcional al aumento de las inversiones estadounidenses y a la orientación, esta también siempre más decidida, de su comercio exterior hacia el mercado norteamericano.» Raffaele Nocera: “Ruptura con el eje y alineamiento con Estados Unidos. Chile durante la Segunda Guerra Mundial”, *HISTORIA* 38, II, diciembre 2005, p. 397.

113 Juan Antonio Ríos (1888–1946) fue un político militante del Partido Radical que había sido antes de su mandato como presidente (1942–1946) partidario de Carlos Ibáñez del Campo. Este último fue un general que unos años antes había participado en el Golpe de Estado que derrocó a Jorge Alessandri (1925), siendo él mismo presidente en dos ocasiones (1927–1931 y 1952–1958), en una política populista de perfil

en ejercicio en ese momento, rompiera las relaciones diplomáticas con el “Eje” en 1943 y declarara finalmente la guerra a Japón en 1945.¹¹⁴ Esto debe entenderse más como una acción diplomática que bélica, ya que Chile no envía tropas a la guerra, aunque algunos de sus ciudadanos participan de manera personal en los ejércitos de los países en conflicto. De todos modos, el país se ve afectado, como todo el mundo, por los sucesos.

El carácter omnipresente de la II Guerra Mundial implicó que los discursos artísticos y políticos que existían previos al conflicto fueran subsumidos dentro de sus acontecimientos. De este modo, existieron grupos que entendían que el destino de sus respectivos proyectos dependía del desarrollo y desenlace del conflicto. Tiempo antes de la II Guerra Mundial, las vanguardias históricas irrumpieron en el escenario cultural con mensajes que, en algunos casos, no implicaban sólo un cambio dentro del campo artístico, sino que pretendían ser propuestas para unas formas de vida (*Lebensformen*) distintas. El caso más ilustrativo fue el del surrealismo, el que propuso, ante todo, una práctica vital. Como lo buscó el romanticismo en su oportunidad, se intentaba enlazar profundamente vida y arte. El interés por este aspecto vital entra en sintonía con las inquietudes de cambio social, proveniente principalmente del proletariado y de las organizaciones políticas que los representaban. Siguiendo con el ejemplo del surrealismo, la inquietud social implicó una fuerte adhesión a los movimientos de izquierda, especialmente al comunismo, lo que lleva a André Breton a declarar en su “Discours au Congrès des Écrivains” de 1935 en París: «“Transformer le monde”, a dit Marx; “changer la vie”, a dit Rimbaud: ces deux mots d’ordre pour nous n’en font qu’un.»¹¹⁵ La literatura, y el arte en general, no buscaban ser sólo un *Lebenswissen*, sino ante todo, un medio de transformación de la vida.¹¹⁶ Pero esto implicó también una discusión fuerte dentro de los propios movimientos vanguardistas, de la relación entre el arte y la contingencia

muy parecido al que se manifestó en Argentina alrededor de la figura de Perón, en un movimiento interclasista y de amplio espectro. Vid. Joaquín Fernández: *El Ibañismo (1937-1952): Un Caso de Populismo en la Política Chilena*. Santiago de Chile: Instituto de Historia Pontificia Universidad Católica de Chile, 2007.

114 Sobre la neutralidad chilena en la II Guerra Mundial, vid. Raffaele Nocera: *Chile y la Guerra 1933-1943*.

115 André Breton: *Position politique du Surréalisme*. París: Société Nouvelle des Éditions Pauvert, 1975, p. 68.

116 De ahí la insistencia de Peter Bürger en ver al vanguardismo como una forma de transgresión de la autonomía de la obra de arte: «Die Avantgarde wendet sich gegen beides – gegen den Distributionsapparat, dem das Kunstwerk unterworfen ist, und gegen den mit dem Begriff der Autonomie beschriebenen Status der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft.» Peter Bürger: *Op. cit.*, p. 29.

política. Existía una presión sobre los escritores vanguardistas de “izquierda” que no adherían al realismo socialista, política cultural oficial de la URSS desde 1932 y consagrada totalmente después del Congreso de Escritores Socialistas de 1934. Con él, la literatura volvía a un modelo mimético en pos de utilizar el campo literario como herramienta de adoctrinamiento político. Los elementos distintivos de las vanguardias fueron entendidos como el resultado de un arte burgués decadente que se ensimismaba en lo estético en vez de buscar el cambio político-social. Esto implicó o la “conversión” completa de los escritores con inquietudes sociales o su marginación del campo cultural hegemonizado por el comunismo estalinista. Antiguos escritores vanguardista como Louis Aragon y Pablo Neruda, se convirtieron en figuras importantes en la discusión en contra de sus antiguos camaradas “estetizantes” y pequeño-burgueses. El primero con una polémica agria con Breton, quien seguía una línea política y cultural ligada al trotskismo. Prueba de esto último es el “Manifiesto por un arte revolucionario independiente” (1938) firmado por Breton, Trotsky y Diego Rivera. El segundo, se convirtió en una figura que con el tiempo adquirió un peso político de nivel mundial. Su rol como embajador chileno en España, su apoyo a la República y su actuación como “salvador” de los españoles perseguidos por los franquistas gracias al ya mítico barco “Winnipeg”, que él dispuso siendo cónsul en España, y que los llevó a Chile, le dieron un aura de franco heroísmo.¹¹⁷ El punto álgido de esta querrela en el contexto chileno será la confrontación entre los miembros del Grupo Mandrágora y Neruda. Ya convertido en el escritor más importante de Chile y consolidado como un diplomático humanitario y el político quizás más relevante del comunismo chileno, fue atacado estética y físicamente por los miembros de este grupo. Se ha vuelto “mítica” la irrupción de éstos en el Salón de Honor de la Universidad de Chile el 11 de julio de 1940, en un acto para despedir al poeta antes de irse a México. Según Gonzalo Rojas, Braulio Arenas «le arrebató a viva fuerza el discurso que Neruda leía como despedida del país ante la admiración de sus oyentes, alcanzando a arrojarlos en pedacitos al toro de ese público por encima de un piano, segundos antes de ser devuelto a su

117 Esto se acrecentará todavía más cuando escape clandestinamente por los pasos cordilleranos del sur de Chile, en un viaje que toma el carácter de aventura, después de la prohibición del Partido Comunista debido a la “Ley de Defensa de la Democracia” (la llamada “Ley Maldita”) en 1948, que lo transformó de senador a forajido. Es precisamente después de ese viaje que publica *Canto General* ya estando en México.

butaca por el aire, merced al despiadado punch de un nerudiano boxeador, harto elocuente.»¹¹⁸ Más allá de lo anecdótico, es posible ver este incidente como el momento simbólico (pero no por ello menos real) del enfrentamiento entre un sector vanguardista “estetizante” y la corriente más politizada del campo literario. No debe entenderse esto dentro de la dinámica simplificadora entre derecha e izquierda. Los “mandragóricos” siguieron al pie de la letra los lineamientos estéticos de Breton y se enfrentaban, en consecuencia, con la línea estalinista de la izquierda cultural chilena. De ahí que al mismo tiempo que participaron en acciones antifascistas, combatían a figuras como Neruda. A lo anterior hay que agregar que dentro del mismo sector politizado del campo literario chileno existía una discusión entre Pablo Neruda, Vicente Huidobro y Pablo de Rokha que se movía entre las diferencias políticas dentro del Partido Comunista, las de orden estético y una animadversión personal entre ellos que se enfocaba principalmente en contra de Neruda.¹¹⁹

Pese al énfasis en esta querrela político-poética, la II Guerra Mundial significaba un cambio radical de la realidad que experimentan los seres humanos en la época. Ambos proyectos de transformación del mundo, el poético y el político, se jugaban su futuro en la contienda. Si la Alemania nazi derrotaba a la URSS, el mundo caería en la barbarie y la tiranía. De ahí el tono épico que tomó la Batalla de Estalingrado (1942–1943). Del mismo modo, las consecuencias del conflicto se veían tan profundas –y pronto se sabría que lo eran más–, que ya finalizada la guerra Theodor W. Adorno redactará una frase que sintetiza el conflicto entre una cultura occidental que se pensaba racional y las consecuencias de ese mismo racionalismo vuelto razón instrumental: «Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frißt auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben.»¹²⁰ La guerra era la demostración de la pérdida del aura que parecía

118 Gonzalo Rojas: “Prólogo” del libro de Braulio Arenas: *El mundo y su doble*. Santiago de Chile: Ediciones Altazor, 1963.

119 Textos que manifiestan esta querrela son “Aquí estoy” (1938) de Pablo Neruda, un poema lleno de impropiedades a título personal dedicados a Vicente Huidobro y a Pablo de Rokha; y *Neruda y Yo* (1956) de este último. Para una visión panorámica de esta querrela personal y literaria, vid. Faride Zerán: *La guerrilla literaria*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 1997.

120 Theodor W. Adorno: “Kulturkritik und Gesellschaft”. En: Theodor W. Adorno: *Prismen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1969, p. 31. La versión original está escrita en 1955.

tener la poesía, en especial en los proyectos poéticos románticos, de buscar un mundo mejor.¹²¹ Antes de 1945, parecía que el mundo iba hacia su *Untergang*.¹²²

La poesía, en un sentido mítico, parecía no tener cabida en un mundo en el que un *logos* hipertrofiado había relegado al *mythos* a una posición subalterna y desvalorizada. Sin embargo, al llegar al extremo de la barbarie experimentada por la humanidad en la II Guerra Mundial, la poesía no sólo es desplazada, sino que es cuestionada por Adorno en su validez como discurso. El *Orfeo* de Rosamel del Valle se hace cargo de esta crítica que se desprende del verdadero horror. Pero, aunque asume la destrucción del mundo y el valor relativo que un poema pueda tener en ese escenario, también reafirma a la poesía como discurso al señalar su importancia en el otorgamiento de un sentido de la vida. Como lo señala Ottmar Ette, el concepto mismo de *sentido* como significado nos lleva a una poética del movimiento en la que se asocian lo real y lo ficticio mediante la relación entre el encontrar (*Finden*), el inventar (*Erfinden*) y el experimentar (*Erleben*).¹²³ Para Rosamel del Valle, la poesía no es un discurso institucionalizado como la religión, que entregue verdades inmutables y que pueda llegar incluso a justificar el horror dentro de un plan divino, sino la aventura del individuo en busca de sí mismo. La poesía permitirá ese encuentro e iluminará el camino a seguir. Si la guerra ha ocurrido, ha sido porque el hombre se ha perdido. Desde el punto de vista de Rosamel del Valle, la poesía es la solución.

121 Desde la vereda del *mythos*, puede verse también la transformación de ciertas concepciones románticas que fueron integradas al nacional-socialismo. Desde la perspectiva de los ideólogos del nazismo, según Rüdiger Safranski, habría un interés en ciertos aspectos de la tradición romántica como «die Ideen über Volk und Volkskultur, die romantischen Organismus-Vorstellungen in bezug auf Staat und Gesellschaft und die romantischen Mytheninterpretationen eines Görres und Creuzer.» Rüdiger Safranski: *Romantik. Eine deutsche Affäre*. München: Carl Hanser Verlag, 2007, p. 350. Sobre una discusión respecto a las lecturas que relacionan al romanticismo y el nazismo, vid. el "Siebzehntes Kapitel: Romantik unter Anklage. Wie romantisch war der Nationalsozialismus? [...]", pp. 348–369.

122 Sobre la *decadencia* en la cultura occidental, vid. Arthur Herman: *La idea de decadencia en la historia occidental*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1998. En este libro Herman hace un estudio sobre distintas ideas que han aparecido en el desarrollo de la cultura occidental respecto a la decadencia, en especial aquellas que se desprenden del desarrollo de la modernidad y la problematización del concepto de progreso. Dentro de su distinción de dos tipos de pesimismo, uno que se conduce de la situación y otro que él llama *pesimismo cultural* (en donde «La pregunta clave no es si la sociedad americana o la civilización occidental pueden salvarse, sino si lo merecen.»), el *Orfeo* de Rosamel del Valle se inscribe dentro del primero.

123 Vid. Ottmar Ette: *ZusammenLebensWissen. List, Last und Lust literarischer Konvivenz im globalen Maßstab (ÜberLebenswissen III)*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2010, pp. 31–32.

6. Eurídice sin salida

El sentido que entrega la poesía, teniendo en cuenta la *Poetik der Bewegung* de Ottmar Ette, se desprenderá del movimiento “hacia adentro”. El viaje que emprende Orfeo para recuperar a Eurídice es un viaje interior hacia la memoria. Ella representa a la poesía en un sentido numinoso y su presencia en el mundo es señalada como un tiempo mítico. Por su parte, Orfeo es el hombre arrojado al devenir. El mundo que él nos describe y desde el cual él canta es el del tiempo lineal que, pese al proyecto de la Ilustración, no ha mejorado gracias al uso de la razón, sino que todo lo contrario. El despoblamiento de la dimensión numinosa del mundo, la *Entzauberung der Welt*, ha creado las condiciones para que la realidad se vuelva hostil, al perder el ser humano su propio fundamento. Al retirarse del mundo, Eurídice se convierte en un recuerdo de la humanidad en su máximo desarrollo espiritual. El poema es una expresión de la memoria. Eurídice vive como recuerdo en la zona de la muerte. Esta relación está coordinada por el descenso de Orfeo. Como lo vimos al analizar el mito de la escala de Jacob, ir *hacia abajo* será también un ir *hacia adentro*. En el canto “I”, el hablante lírico hace una serie de alusiones a lo subterráneo y a los muertos, las que apuntan al descenso de éste hacia el infierno («Al fin en el espacio que cruzan ángeles y demonios, / Y donde el hombre se quema los pies. / Pero el agua, el agua muerta revive y lava la noche»),¹²⁴ pero este descenso se confunde con un movimiento interior: «La cabeza cerrada, el mundo afuera.»¹²⁵ Este verso enfatiza una concentración absoluta del sujeto en sí mismo. Se produce una separación fuerte entre su interior y el *afuera*. Esta frontera se ampliará en el desarrollo del poema cuando se aborde el tema de la ciudad y de sus habitantes. El *arriba*, entonces, se identificará con ese espacio externo al sujeto y que, como vimos, es descrito como un terreno hostil y degradado. Las descripciones que aparecerán de este *afuera* variarán según el tiempo al que se aludan. En algún momento hubo cierta armonía, pero *ahora* todo es negativo, producto de la violencia y de la falta de sentido de la vida. Esta descripción está dirigida fundamentalmente al espacio

124 Orfeo, I, vv. 20–22, *OP I*, p. 175.

125 Orfeo, I, v. 25. *Ibíd.*

urbano. El ingreso en sí mismo pareciera el intento desesperado por restituir la esperanza de una solución.

Podemos entender el desplazamiento de Orfeo dentro de la perspectiva que propone Ottmar Ette en torno al viaje. Es verdad que no se trata de un viaje “real”, pero como él mismo lo propone, puede haber un relato de viajes sin viaje:

[...] en la medida en que se refiere menos a los movimientos que se siguen al comprender, sino a un comprender dialogal en movimiento. Sin embargo, esto no queda reducido al terreno de la literatura de viajes; más bien libera una *literatura en movimiento* precisamente en aquellos textos literarios que subvierten o desacatan las fronteras establecidas.¹²⁶

Así mismo, es necesario tener en cuenta que «El viaje no implica necesariamente un movimiento físico.»¹²⁷ Podemos entender el viaje del Orfeo rosameliano como un “viaje interior”, cuya lectura escenifica un viaje simbólico sobre el mundo contemporáneo del autor y del lector de ese momento. Desde la perspectiva de las *figuras* del viaje propuestas por Ottmar Ette, podemos entender el viaje desplegado en *Orfeo* como el de un círculo, pero no ubicado en un eje horizontal como en el de los viajes de descubrimiento –si pensamos en el desplazamiento por la cartografía, ya que en la realidad “real”, la tierra tiene una superficie que se curva–, sino un eje vertical en el que su *culminación* se encuentra al final de la catábasis, sin representar por ello el final de su viaje.¹²⁸ Importante en este tipo de viajes es lo pre-sabido. Esto interviene en la experiencia que el viajero tiene en su desplazamiento, lo que incluso «puede llegar a cubrir por completo la experiencia empírica».¹²⁹ Pese a ello, el viaje puede llevar a un conocimiento. Como lo explica el romanista alemán a propósito de Flora Tristan:

De todos modos, el sujeto se vuelve sobre sí mismo, sobre sus movimientos interiores, y confrontado con los espacios desiertos de la naturaleza. Como consecuencia de la desilusión, de la des-ilusión (*Ent-täuschung*),

126 Ottmar Ette: *Literatura en Movimiento*, pp. 66–67.

127 *Ibíd.*, p. 55.

128 Sobre las *figuras del viaje*, *vid. ibíd.*, pp. 52–64.

129 *Ibíd.*, p. 55.

el círculo hermenéutico del movimiento del viaje ha conducido a un nuevo conocimiento —y no precisamente a una vuelta a lo viejo, al viejo mundo—. El viaje se abre a un proceso de adquisición de conciencia modelado autobiográficamente. Es un viaje alrededor del mundo hacia lo propio.¹³⁰

Ese conocimiento hacia lo propio es lo que la poesía representa.

Volviendo al poema de Rosamel del Valle, si el viaje de Orfeo fuera netamente *hacia abajo*, podría esperarse que la cabeza del personaje estuviese *cubierta* o que se expresara algún adjetivo que denotara el paso del cuerpo hacia un nivel en el que el suelo se convirtiera en una bóveda sobre él. En cambio, una vez que se hace patente el ingreso al mundo de los muertos, Orfeo se dirige a su esposa y dice: «Aquí están mis secretos tanto tiempo en rehenes / En una iluminación fría, nocturna, cerrada en la frente» (*Orfeo*, I, vv. 60–61).¹³¹ Con esto se remarca que el inframundo está ubicado en un espacio interior. Y dentro de éste no en el pecho o en las entrañas, lo que llevaría a una lectura asociada al sentimiento o a las necesidades físicas, respectivamente, sino a la zona del raciocinio y de la imaginación, de la inteligencia en un sentido amplio. Eurídice está *cerrada en la frente*. Ahí están los secretos de Orfeo, que por el texto se identifican con su esposa. El cantor tracio ha entrado en sí mismo para reencontrarse con Eurídice.

La ambigüedad entre el movimiento descendente y el interior (que en último término busca mantener como equivalentes al descenso en el infierno y la entrada en uno mismo) se enfatiza cuando el hablante nos dice «El rumor del cuerpo caído de noche en el abismo» y, más adelante, «*En la sombra infinita, por fin*» (*Orfeo*, I, v. 28).¹³² Estos pasajes del poema nos advierten del juego de identidades entre diferentes símbolos y que operarán dentro del texto. El *cuerpo caído de noche* alude por la acción al *sueño*, pero por el contexto que ofrece el mito, lo hace también a la muerte, la *noche infinita*. De este modo, *noche*, *sueño*, *abismo* y *muerte* se complementan entre sí para generar una red de símbolos,

130 *Ibíd.*, p. 57.

131 Rosamel del Valle: *OP I*, p. 176.

132 *Ibíd.*

cuyo significado, como veremos, se mueve entre lo negativo y lo positivo. Por un lado, es el espacio de la muerte y, por ello, del peligro. Por otro lado, ahí se encuentra Eurídice. Y si bien por las características del mito el infierno asemeja a una prisión, en el poema de Rosamel del Valle, su presencia en el inframundo le entrega a éste una capacidad de iluminación.

Esta revalorización de la muerte es una expresión de lo que Gilbert Durand llama la eufemización de la noche.¹³³ Ésta, al ser el opuesto del cielo diurno, sufre un proceso de inversión.¹³⁴ Éste le otorga características que, a la luz de la mortalidad del ser humano, son apreciadas como positivas. Citando a Lewitzky, Durand afirma:

“Le monde des morts, écrit Lewitzky, est en quelque sorte le contrepartie du monde des vivants, ce qui est était vieux, abîme, pauvre, mort sur la terre, y devient neuf, solide, riche, vivant...” La chaîne isomorphe est donc continue qui va de la revalorisation de la nuit à celle de la mort et de son empire. L’espoir des hommes attend de l’euphémisation du nocturne une sorte de rétribution temporelle des fautes et dés mérites.¹³⁵

En la medida que el mundo “real”, el de *arriba* es un escenario en el que se ha perdido la vitalidad y que ha sido destruido por la guerra, el mundo nocturno de los muertos adquiere una revalorización como compensación. Lo “otro” adquiere las características positivas que lo propio no tiene.

El mito de Orfeo se centraba más que nada en la apreciación de la muerte como un límite vital. Por el contrario, la versión rosameliana abre el símbolo hacia una apreciación doble que generará una tensión respecto a qué es mejor, si el mundo de los vivos o el mundo de la muerte, en el que se encuentra Eurídice.

133 «Chez les Grecs, les Scandinaves, les Australiens, les Tupi, les Araucaniens d’Amérique du Sud, la nuit est euphémisée par l’épithète “divine”.» Gilbert Durand: *Les structures anthropologiques de l’imaginaire*, pp. 247–248.

134 En algunas culturas éste puede representarse incluso mediante una descripción física. Durand afirma: «La Nyx hellénique, comme la Nott scandinave, devient la “Tranquille”, la *Stille Nacht*, la “Sainte”, le lieu du grand repos. Chez le Égypties, le ciel nocturne, assimilé au ciel d’en bas, la *Dat* ou *Douat*, manifeste explicitement le processus d’inversion: ce monde nocturne étant l’exacte image renversée comme en un miroir, de notre monde: “Les gens y marchent la tête en bas et les pieds en haut.” Ce processus est encore plus net chez les Toungouse et les Koriak pour lesquels la nuit est le jour même du Pays des morts, tout étant inversé dans ce royaume nocturne.» *Ibid.*, p. 248.

135 *Ibid.*

Como se mencionaba anteriormente, este viaje interior parece ser producto de la esperanza de alguna solución que se encuentra en la muerte. Allí *debe haber algo* que restituya lo que se ha perdido en el mundo humano. La exposición voluntaria del sujeto a los peligros del mundo de los muertos o, en esta lectura “interiorista” del viaje, a los aspectos desconocidos de sí mismo, se explican por la esperanza de una solución.

La muerte aparece como un espacio central en el poema. No sólo todo el texto se desarrolla en ella. En la muerte se piensa está la respuesta a lo que se busca. Lo que anima a la vida misma. Además, los propios personajes son identificados o asociados con ella. Según las versiones antiguas y clásicas del mito, Orfeo es un personaje vinculado a la muerte, pero ajena a ella. Él viene desde *afuera*, desde *arriba*, para devolver a su esposa al mundo de los vivos. Es un agente vital, pese a su fracaso.¹³⁶ Pero en la versión de Rosamel del Valle tendrá una relación profunda con la muerte. En el poema le llaman *hijo de la noche*.¹³⁷ Él proviene de la oscuridad y comparte, por lo tanto, una esencia que se despliega en el mundo de los muertos, representación simbólica de la noche. Por su parte, su esposa Eurídice es identificada con la muerte:

Sola en las calles, en el Luna Park los Domingos o el Zoo.
Sola y a la vez amiga de todos, animadora
De las fiestas, de las transfiguraciones, de las catástrofes.
La muerte... ¡Y yo fuera de ella! Fuera de Eurídice, en el descenso
Hacia el cántico de fuego sepultado un día desde el ángel.
(*Orfeo*, IV, vv. 280–284)¹³⁸

136 Sara María Macías Otero al referirse a la tardía nominación de la esposa de Orfeo como Eurídice, comenta que: «Existe una hipótesis, que se basa en la aparición tardía del nombre de la esposa, para proponer que Orfeo, en un estadio más antiguo del mito, habría bajado al Hades con el fin de rescatar a varias personas anónimas, quizá sus seguidores, y que Eurípides en su *Alceste* habría innovado introduciendo un motivo más personal: la muerte de su amada cuando era aun joven.» Aunque, como ella misma acota «[...] esta hipótesis carece de base sólida, pues no hay ningún testimonio que la apoye.» Sara María Macías Otero: *Op. cit.*, p. 44. De todos modos, esto revela que el centro de la historia está en el poder del canto de Orfeo, siendo la muerte una instancia para probarlo y no la fuente desde donde arranca. Esto cambiará principalmente con la lectura que las sectas órficas harán del mito, en donde el viaje al infierno será el elemento que justifique la veracidad del contenido de los *himnos órficos* que se utilizaban como textos sagrados. Lo que ellos decían eran lo que Orfeo *había visto*. En este punto, el discurso erótico será desplazado en función del religioso.

137 «Yo soy el hijo de la noche de oídos abiertos.» *Orfeo*, III, v. 204. Rosamel del Valle: *OP I*, p. 181.

138 *Ibid.*, pp. 183–184.

La identificación de Eurídice con la muerte queda puesta de relieve especialmente en el penúltimo verso de este fragmento. El sujeto está *fuera de la muerte*, que es lo mismo para él que estar *fuera de Eurídice*. Ella no sólo está en el espacio subterráneo de los muertos (o también, en el espacio interior del sujeto), sino que ella es la muerte.

Contradictoria y complementariamente a lo anterior, ambos personajes presentan características lumínicas, contrapuestas a lo oscuro que supone lo nocturno, pero que la complementan. Orfeo es el *hijo de la estrella* (*Orfeo*, IX, v. 589)¹³⁹ y Eurídice, la *hermana del fuego* (*Orfeo*, II, v. 111).¹⁴⁰ En un poema posterior aparecido en *La visión comunicable* (1954) podremos encontrar el título “Eurídice es la estrella olvidada”.¹⁴¹ Esto remarca el hecho de que el viaje hacia la muerte está asociado con la obtención de un conocimiento identificado con Eurídice. Pronto veremos que esta capacidad lumínica es traspasada desde ella al poeta. Eurídice es la fuente desde donde él obtiene su canto y su conocimiento del mundo. Teniendo en cuenta el esquema místico desplegado por Rosamel del Valle en su *Orfeo*, en el tiempo presente, en el tiempo lineal e histórico, el encuentro con Eurídice se vuelve problemático, debido a la distancia cada vez mayor entre ella y el poeta. Si antes convivía cotidianamente con el hombre, ahora se encuentra en un plano distinto de la existencia. Si antes la poesía, entendida como lo maravilloso, era un hecho común y experimentable por cualquiera, ahora sólo el poeta puede observarla gracias a la *videncia poética*. Aunque no siempre, ya que, como lo admite Rosamel del Valle, «La poesía no es una intervención permanente ni siquiera en el poeta.»¹⁴² La videncia es una capacidad limitada.

El *Orfeo* de Rosamel del Valle es el poeta del mundo moderno en busca de la restitución del mundo mítico. Y pese al voluntarismo de su empresa que, en definitiva, es la justificación vital de su rol de poeta, este proyecto está destinado al fracaso. El mito de Orfeo en sus versiones más tradicionales funciona como un subtexto siempre presente en la lectura de esta reescritura. Tomando

139 *Ibíd.*, p. 196.

140 *Ibíd.*, p. 178.

141 Rosamel del Valle: *OP II*, p. 44.

142 Rosamel del Valle: *La violencia creadora*, p. 33.

en cuenta la relación entre el viaje y lo pre-sabido,¹⁴³ este viaje sin viaje, un viaje interior del autor, es un viaje simbólico del poeta dentro del espacio discursivo de la visión mítica enfrentada a la modernidad. El lector que emprende este viaje literario, lo hace con el conocimiento previo de la tradición. Sabe que el rescate de Eurídice no ocurrirá, al menos como el horizonte de expectativas más probable. La exaltación de su figura viene a reforzar la pérdida de lo numinoso desde la perspectiva del lector moderno. El conocimiento asociado al viaje del personaje es el del reconocimiento de la imposibilidad de traer a Eurídice de vuelta al mundo, que es también un reconocimiento de la futilidad de la actividad poética. En el canto “V”, Orfeo se encuentra con Eurídice, aunque ella no aparece directamente en el presente del texto. Él llega al convencimiento de la imposibilidad de su empresa:

Tú, esposa mía, bajo la bóveda de la tierra, como el ser, sin salida.
(*Orfeo*, V, v. 372)¹⁴⁴

Esta afirmación representa la cancelación de toda esperanza. Se cierra la posibilidad de restitución de la Eurídice-poesía al mundo. Orfeo no es capaz de recuperarla y ella queda relegada al espacio de la muerte. Sin embargo, este confinamiento de la poesía lejos del reino de los vivos no se produce, como en las versiones más clásicas del mito, por la amorosa desobediencia de mirar a la amada antes de llegar al destino. Rosamel del Valle ha desplazado el momento de la consciencia de la pérdida desde el final de la historia, como ocurriría en el modelo clásico, hacia el centro del texto. De hecho, aquel verso es el último del canto “V”, que marca el final de la catábasis de Orfeo siendo el punto medio de todo el viaje representado en el poema. Con este desplazamiento del reconocimiento del fracaso se enfatiza la descripción que el Orfeo del poema hará del mundo de *arriba*, hacia el cual se dirige en su anábasis. En esta segunda parte del viaje el hablante realizará una reflexión sobre la poesía en contraste con el mundo de los vivos, en donde se expresará la *dobles nostalgia* de la que habla Rosamel del Valle. Por un lado, continúa el recuerdo de Eurídice y reflexiona

143 Vid. Ottmar Ette: *Literatura en Movimiento*, pp. 53–57.

144 Rosamel del Valle: *OPI*, p. 187.

sobre cómo era antes el mundo con ella y, por otro lado, se imagina cómo será su propio regreso a ese mundo en ruinas que intentó cambiar. Esto último nos remitirá al tema de la ciudad y el mundo moderno, que abordaremos dentro de poco. Pero también nos señala uno de los puntos más tensos en esta relación entre una poesía basada en una mirada mítica y el espacio en el que intenta desarrollarse: la consciencia de la imposibilidad de conciliar ambas situaciones. Ya hemos advertido un cambio en el entusiasmo del poeta chileno hacia la modernidad entre *Mirador* y su libro siguiente *País blanco y negro*. Como desarrollo de este mismo proceso ocurre una divinización de la poesía en un sentido numinoso (no en el sentido religioso institucionalizado), que puede ser entendido como una compensación a la hostilidad del mundo. Mientras lo visible, en especial lo que el hombre moderno ha hecho del mundo “real”, aparece sin magia y cargado de conflictos políticos, sociales, etc., lo invisible se muestra con mayor fuerza como una dimensión de la realidad mucho más deseable. Su encarnación en la figura femenina no hace sino intensificar este deseo por medio de un erotismo que, aunque físico, tiene características místicas. El reconocimiento del encierro de Eurídice patentiza la tensión entre un proyecto poético-mítico y la consciencia de la realidad que desgarrar los textos de Rosamel del Valle, convirtiendo a la memoria en un símbolo central de la creación poética, la que los dota también de una nostalgia evidente por un pasado mítico, que es más bien un futuro utópico frustrado.

El confinamiento de Eurídice es parte de la expresión del *Leitmotiv* presente en los textos del autor chileno de la pérdida de la amada símbolo de la poesía. Pese a la relación íntima entre el poeta y ella, en la obra de Rosamel del Valle es posible observar un proceso en el que ésta se vuelve cada vez más inalcanzable. Lo anterior expresa una toma de consciencia progresiva respecto a los límites de la poesía dentro de las condiciones del mundo.

Una de las secciones de *País blanco y negro* que comienza con «PERO UNA MAÑANA...» nos presenta el relato de la relación que el hablante-narrador establece con una mujer que ha visto primero en el sueño y después “reconoce” en un paseo por el cerro Santa Lucía, el que se encuentra en el centro de Santiago. El hablante-narrador, que sabremos después que se llama “R”, dice de ella: «Puedo decir que esta mujer contaba con una rica memoria. Es decir, con un país de hechos extraños y de extrañas videncias lo que le permitía evocar

un suceso íntimo ante la presencia de cada cosa y aún ante cosas que no siempre tenían presencia.»¹⁴⁵ Este aspecto etéreo le permite participar de las dos dimensiones de la realidad, anticipando eventos o estableciendo paralelismos que trascienden las fronteras geográficas o personales. Por ejemplo, en la escena ya comentada en la que “R” sueña con un mar amarillo y ella le escribe una carta desde la costa comentándole que le parece que el mar tiene ese color. Mientras él *sueña* con este mar amarillo, ella lo *ve*. Este tipo de experiencias se despegan del paradigma racionalista, introduciendo al sujeto en un ambiente en que lo cotidiano se llena de acontecimientos inesperados y mágicos. Pero el encantamiento termina. Cuando ella le dice «Casi no puedo estar sin usted», por la noche de ese mismo día a él le «pareció ver en ella una mujer absolutamente parecida a las demás.»¹⁴⁶ Después de este reconocimiento, la mujer desaparece: «Por la tarde la busqué incesantemente por todos los lugares que a ella le gustaba frecuentar. Nada. Volví a mi cuarto. Salí de nuevo. Y así hasta el alba.»¹⁴⁷ Lo maravilloso se ha marchado. Primero, de la imagen de la mujer. Luego, la mujer misma desaparece. El amor queda inconcreto.

Lo maravilloso se hace presente por poco tiempo. Es posible plantear que *Eva y la fuga* es una ampliación de esta historia de amor de *País blanco y negro*. Ambos narradores tienen el mismo “nombre”, “R”, la caracterización de la mujer es similar, aunque mucho más detallada en la novela. Como lo señala Anna Balakian, el nombre de Eva indica que ella es la fuerza primitiva (*primitive force*). Para la crítica estadounidense, Eva –siguiendo los conceptos de Lévy-Strauss– es «the *cru*, the prerational surge rather than the postrational or antirational reaction.»¹⁴⁸ Aunque ella se concentra en las características surrealistas del personaje, es posible agregar a lo pre-racional, el hecho de que Eva es una representación del mito del origen. Este carácter se complementa con ciertas descripciones en que «todo es Eva»¹⁴⁹ y también es la vida¹⁵⁰ y la poesía.¹⁵¹ Finalmente, la cadena de identidades presentadas en el texto hace que Eva sea la

145 *Ibíd.*, p. 67.

146 *Ibíd.*

147 *Ibíd.*

148 Anna Balakian: “Introduction”, p. 9.

149 Rosamel del Valle: *Eva y la fuga*, p. 28.

150 *Ibid.*, p. 36.

151 *Ibid.*, p. 54.

vida, el infinito, todo, la poesía, el amor, «casi lo que no es»,¹⁵² una fugitiva. En ella se conjuga lo etéreo, que se expresa en una disposición a las visiones como a desaparecer continuamente. Estas cualidades la ponen en un plano de la existencia distinto al resto de los seres y que, como el personaje de *País blanco y negro*, le es posible tener una perspectiva mucho más profunda del mundo. Como lo señala el narrador: «Porque la existencia de Eva tiene todo el calor terrestre y nada le es extraño, ni lo mágico de esta realidad. Cuando dice: “Veo”, expresa lo que no se ve a simple vista.»¹⁵³ Esta capacidad de ver e interpretar hechos inusuales la convierte, como lo manifiesta Anna Balakian, en una vidente.¹⁵⁴ Pero Eva no es sólo lo etéreo. Ella es una encarnación de esa dimensión trascendente y, por lo mismo, es una entidad que media entre el mundo cotidiano y el *invisible*. De este modo, pese a las descripciones abstractas de Eva, ella es un personaje que expresa un erotismo físico. Ella es la tercera línea de un triángulo que ve en la mano del narrador y que representa el infinito¹⁵⁵ y es también el amor, aunque esta palabra le parece poco para lo que Eva es:

Así, por ejemplo, su rechazo de la palabra *amor* es en ella un sentimiento tan justo como lo sería el rechazo de cualquier otro mito, de cualquiera otra celada cuyo resplandor es, a pesar suyo, su propio destino. Nada costaría decir, refiriéndose a su difícil paso por el mundo: *Eva o el amor*; y sin embargo, con esto no se entraría en ningún punto secreto, ni se estaría cerca de la verdad, cuando la herida de su alma no ha crecido al borde de ninguna esperanza sino, al contrario, ¿cómo no creer que el mundo le ha cerrado sus puertas? Aquí podría entrar en juego la muy honorable moral de las muy honorables gentes. Pero tratándose de Eva, es inútil mezclar algo semejante a la inmundicia.¹⁵⁶

Aunque las descripciones asociadas a Eva parecen poco concretas, ella es un personaje que está inserto en el mundo contingente. Es por ello que mantiene

152 *Ibíd.*, p. 63.

153 *Ibíd.*, p. 33.

154 Vid. Anna Balakian: "Introduction", p. 10.

155 Esto fue abordado anteriormente. Las otras dos líneas son Humberto Díaz-Casanueva y Pablo Neruda. Vid. Rosamel del Valle: *Eva y la fuga*, pp. 40-41.

156 *Ibíd.*, pp. 67-68.

características profundamente físicas. Ella no es lo *invisible*, sino una manifestación sensible de la otra dimensión de la existencia. Es una figura de unión y, como tal, presenta cualidades de ambos planos de la realidad. Es así como el amor entre el narrador y Eva se expresa también físicamente. En un encuentro sexual que aparece en el texto, el cuerpo de Eva es descrito con un lenguaje simbólico, pero muy concreto:

Ahora mismo veo a Eva –“la fugitiva”, según Estéfano, sirviéndose esta vez de una palabra de naturaleza musical que es, desde luego, su propia naturaleza–, tendida en mi lecho como sobre rosas. Sus brazos se abren batientes y mi boca recorre una por una las calles de su cuerpo, calles entre las que soy el último transeúnte del mundo. La cabeza le palpita como si una tempestad hubiese pasado hace poco por su cabellera, sobre su cabellera que recuerda a la miel, porque cae brillando. Por supuesto que su boca respira sueños y en ella pongo mi oído. Entonces comprendo una vez más que la escritura no es cosa del amor, ni el sueño el drama para dos cuerpos enlazados. Porque en esta atmósfera el tiempo es como si no existiese y ni lo que sucede entra, justamente, en la curiosa seducción del tiempo.¹⁵⁷

El cuerpo de Eva en la expresión física del amor se convierte en la fuente desde donde emerge lo poético. A diferencia de la ciudad hostil del poema *Orfeo*, aquí la mujer es una ciudad maravillosa y el narrador es un ciudadano que recorre sus calles. Lo que la realidad moderna niega, y que pronto veremos se refleja en la imagen de la ciudad, acá es personificado por la mujer. Ella es la ciudad de lo maravilloso. Rosamel del Valle se hace parte de una tradición en la que la visión mística del amor se une a la poesía, pero ya no desde un ámbito idealista en el que el cuerpo es desvalorizado en pos del espíritu. Por el contrario, el cuerpo es un territorio en el que el amor se concreta y que es fuente también de lo poético, tanto en su experimentación (*Erleben*) como en su escritura. Es en el contacto con esta fuerza primitiva, de la que habla Balakian y que es homologable al *Lebenskraft* que menciona Ette, que el poeta se introduce en un plano distinto

157 *Ibíd.*, pp. 50–51.

de la realidad, desde el cual, al volver, puede observar su entorno con otra perspectiva. Pero este contacto es siempre efímero respecto al mundo cotidiano. Y aunque el mundo logra por momentos contagiarse de la magia poética del amor, tarde o temprano se vuelve a un prosaísmo limitante:

Podría decir que en la ventana espera la noche que los vidrios dan hacia adentro y no hacia afuera, de modo que el mundo nos ve enlazados y cree en el amor por nosotros, nada más que por nosotros. Y el amor sale a la calle y llena la ciudad. Las mujeres entran a sus casas y se tienden sobre sus lechos, algunas sin hombres. Pero pronto desde las faenas o desde los sitios de reunión cotidiana los hombres acuden a la cita, a la cita que aunque de todos los días, saben ignorar aún con exactitud los detalles. La entrada en sus habitaciones es como el principio del drama recommenzado. Y es que, por nosotros, el amor gime en todos los lechos del mundo. A través de los vidrios todos nos han visto abandonar el Paraíso.¹⁵⁸

La unión sexual, que resume el amor místico y lo poético en su sentido maravilloso, es la representación del mundo antes de la expulsión del hombre del Paraíso. Es, como la poesía, un evento en el cual es posible romper el tiempo histórico y volver a la época del origen. Sin embargo, esto es sólo momentáneo. De ahí que cuando se aluda al sexo se hable del *drama recommenzado*. En él hay una situación agónica (en su sentido de lucha) entre lo cotidiano y lo maravilloso, en donde este último irrumpe con fuerza, pero sólo momentáneamente. Existe en el narrador la consciencia de una separación fuerte entre el mundo cotidiano y la excepcionalidad de Eva. El primero es entendido como un terreno negativo en el que lo convencional es «la podredumbre subterránea»,¹⁵⁹ y que tensiona la presencia de Eva: «La verdad, hay en mí un sueño o una muerte. Pero es a través de todo esto que he despertado en un país que no se alimenta, justamente, de sueños ni de muertes, sino de olvido. Cómo hacerte comprender, amigo mío, que cuando mi vida sale de la de Eva, una noche pesada de barrotes le cierra los pasos.»¹⁶⁰ Podemos comprender el conflicto entre realidad y poesía, mediante la dinámica

158 *Ibíd.*, p. 52.

159 *Ibíd.*, p. 49.

160 *Ibíd.*, p. 72.

que ya conocemos entre sueño, muerte y memoria. Eva, como símbolo de la poesía, es una representación de la plenitud de estos conceptos. Sin embargo, como lo expresa el mismo narrador: «la vida no es siempre un sueño».¹⁶¹ Con ello, la presencia de Eva en el mundo se vuelve escasa y frágil. La vinculación del amor con lo físico y el carácter momentáneo del ingreso del sujeto a un terreno paradisíaco, son elementos que marcan un contrapunto con el final del relato y con la descripción que se hace de la mujer-poesía en otros textos. Al terminar *Eva y la fuga*, este personaje, que era una fugitiva de sí misma,¹⁶² finalmente no vuelve. Considerando lo que representa, Eva es una realidad que se aleja constantemente del sujeto, dejándolo en un aislamiento cada vez mayor: «Por cualquier camino que sigas, te pierdo.»¹⁶³ El sentimiento de pérdida que la realidad empírica infringe en lo poético es algo que cruza el texto. Ya antes el narrador había expresado: «No pienses, Eva, en ninguna posible salida para tu existencia. Cada puerta de escape da sobre ti misma.»¹⁶⁴ Como en la Eurídice de *Orfeo*, Eva es un personaje “encerrado”. Pese a ofrecer una salida al mundo desmaravillado, ésta es frágil y momentánea, revelándose ante la realidad empírica como algo sumamente débil.

Desde acá se desarrolla un proceso de abstracción que marca cada vez más una distancia entre el sujeto y la mujer-poesía. En *Elina Aroma Terrestre*, este personaje amado por el narrador no será una mujer que camina por las calles de Santiago, sino que una figura que puebla otro mundo y que se asoma al del poeta, al nuestro, por una ventana. Ella vive en un mundo distinto al del narrador, cuya frontera es una «doble avenida de azucenas».¹⁶⁵ Elina nunca aparece “físicamente” en el texto y el acercamiento que podemos tener de ella como lectores es más bien indirecto, por medio de las menciones que hace el narrador. Lo más cercano a una exposición directa de este personaje es el capítulo titulado “El diario de Elina en manos de un joven demonio”. Aunque no se

161 *Ibíd.*, p. 58.

162 Es interesante señalar que la *fuga* de Eva está relacionada también con el concepto musical del término: «Ahora mismo veo a Eva –“la fugitiva”, según Estéfano, sirviéndose esta vez de una palabra de naturaleza musical que es, desde luego, su propia naturaleza–, tendida en mi lecho como sobre rosas.» *Ibíd.*, p. 50. Esta relación con la música “abre” la situación existencial del personaje con una perspectiva estética de la misma, enlazando vida y arte.

163 *Ibíd.*, p. 74.

164 *Ibíd.*, p. 47.

165 Rosamel del Valle: *Elina Aroma Terrestre*, p. 15, *passim*. Probablemente esta imagen es una representación de la muerte. De ser así, se profundizaría la distancia que el autor quiere enfatizar entre el narrador y la mujer-poesía.

trata de una alusión directa de las palabras de ella, sino que la “reproducción” de éstas. El narrador cita pasajes del diario, exponiendo la opinión de Elina sobre diversos temas y sobre sí misma, pero al mismo tiempo, apropiándose de ellas al incluirlas en su propio texto. De este modo, ella es un personaje más lejano que Eva. A su separación ontológica del narrador, se le suma la distancia con el lector.

Pese a lo anterior, el narrador es capaz de contactarse con Elina, aunque este vínculo siempre es frágil. Acá la relación con la literatura es fundamental, pues señala un vínculo entre ésta y la vida. Elina es «la única verdad»¹⁶⁶ y también la poesía, pues «la poesía se llama Elina».¹⁶⁷ Ambos conceptos, están asociados a los sueños, con los que es identificada Elina:

¡Elina! exclamé. ¿Qué otra cosa hace el hombre de veinte años que ha tenido la sorpresa de reconocer en la escritura de “la mujer de los sueños”, la propia escritura de su alma, el estremecimiento de su corazón oculto bajo los siete sellos de la adolescencia? “¡Mi estrella! ¡mi estrella! Ahí va mi estrella...”, gritaba Gerardo de Nerval, divisando a su Ángel de la Melancolía en el fondo de la noche. ¡Elina! ¡Elina! me repetía yo sin cesar y como tratando de alcanzar la veloz máscara demoníaca que sin duda se debatía debajo de las campanas.¹⁶⁸

Este fragmento nos permite entender a Elina como un desarrollo de “la mujer de los sueños”, que acá se asocia con la *estrella* del poema “El Desdichado” de Nerval, pero que podemos vincular también al personaje femenino del que hablamos respecto a *País blanco y negro*. Sólo que esta “mujer de los sueños” se ha retirado de la ciudad hacia otra dimensión de la existencia, siendo los libros de la biblioteca del padre del narrador el primer puente entre él y Elina. No hay un reencuentro en la realidad empírica como en *País blanco y negro* o una plenitud, aunque momentánea, del contacto mediante el amor físico, como en el caso de *Eva y la fuga*. Sin embargo, el narrador todavía es capaz de mantener un contacto con Elina, aunque indirectamente por medio de la lectura y la imaginación.

166 *Ibíd.*, p. 20.

167 *Ibíd.*, p. 101.

168 *Ibíd.*, p. 53.

Ella es una personificación de la poesía en el sentido mítico y vitalista que hemos visto anteriormente. Aquí, más que en otros textos de Rosamel del Valle, la tradición es desplegada como un reservorio de saberes de y sobre la vida.¹⁶⁹ No un saber enciclopédico, sino un mensaje que “ilumina” la vida del narrador. De ahí su nombre: Elina.¹⁷⁰ Pero pese al carácter numinoso del personaje, Rosamel del Valle la entiende desde una perspectiva más “terrenal”, que lo contrapondrá a la idea que comúnmente la religión ha hecho de los dioses:

Pienso en Elina. ¿Qué será de ella? Por medio de este amor comprendo cómo los hombres sienten la necesidad de contar con sus dioses. El ser abandonado es el habitante de las tinieblas. Y se dice que toda religión es amor. ¿Cómo tener bastante valor para buscar lo que en mí sea, no el amor, sino lo religioso?

No, el amor no es ni será jamás una especie de temor. ¿Y no afirman todos los dioses: «Yo soy el temor»?

Jamás será eso mi amor.¹⁷¹

169 Si bien en casi toda la producción literaria de Rosamel del Valle (incluyo acá poemas, narraciones y crónicas) existe un despliegue grande de citas de textos y autores pasados y contemporáneos del autor, es en *Elina Aroma Terrestre* que esta tradición se vuelve central en el texto y su explicitación se hace extensiva e intensiva. La intertextualidad se convierte un fenómeno esencial para la comprensión cabal del texto, pues es por medio de ella que el autor enfatiza la relación entre la visión mítica de la realidad y la literatura, así como una vinculación entre ésta y la vida al asociar la lectura a una experiencia vital. Otro texto en el que la intertextualidad tiene un rol similar es *El sol es un pájaro cautivo en el reloj*. Pero en este caso, las menciones están trabajadas más por yuxtaposición y con cierta independencia del resto de las partes del libro, pues hay una intensificación de la fragmentariedad. Citas de textos son asumidas como “propias”, sintetizando una idea que el autor ha hecho suya, integrándola en un tejido hecho de fragmentos diversos.

170 Téngase en cuenta que Elina es un nombre derivado de Helena, que significa “la que ilumina”: «Name: griech. (-minoisch?) heláne, heléne (Fackel): die Leuchtende.» Otto Wiemmer y Hartmann Melzer: *Lexikon der Namen und Heiligen*, p. 354. Se refuerza con ello la idea que es un ente que muestra aquello que estaba oculto en la realidad. Es posible asociar también a este personaje con el discurso de la memoria dentro de un plano biográfico. En su crónica “Solicitud de permiso para vivir” (20-03-1949) Rosamel del Valle al mencionar sus lecturas de infancia en la Quinta Normal de 1910 añade: «Allí donde tuve una compañera de errancia que se llamaba Elina y a quien hace poco vi pasar junto a mí cargada de años y de hijos.» Rosamel del Valle: *Crónicas de New York*, p. 238. En el momento en que esta crónica aparece, *Elina Aroma Terrestre* es todavía un libro inédito, por lo que la mención a este encuentro en un medio público (diario *La Nación*) es un guiño personal que constata la diferencia entre la idealización de aquella amiga de infancia en la mujer-poesía de la novela que ilumina la vida desde lo literario y la mujer real desmaravillada *cargada de años y de hijos*. De hecho, esta descripción no es menor si se considera que el poeta escribe sobre el tema a Humberto Díaz-Casanueva: «Eso de Mireya [la primera esposa de Díaz-Casanueva], me alegra y me espanta. Yo no sé entender esas cosas ni comprendo que el hombre, sobre todo el artista, deba llenarse de hijos con la mayor tranquilidad del mundo. Pero en ustedes, para mí, todo está y estará siempre bien hecho. Por el momento, felicitaciones.» Rosamel del Valle: *Brígida o el Olvido y La Radiante Remington*, p. 301. Esta opinión desfavorable a la paternidad enfatiza la desilusión que debió tener al ver a la Elina real.

171 Rosamel del Valle: *Elina Aroma Terrestre*, pp. 84–85.

Sin embargo, pese a la importancia que adquiere Elina, la distancia ontológica entre el narrador y ella llevan a imaginarla confinada, como en el caso de la Eurídice del *Orfeo* rosameliano. Como lo afirma la misma Elina en su “diario” respecto al narrador: «Me cree perdida, sola, en una especie de muerte. Tal vez sea cierto.»¹⁷² Esta misma descripción podría aplicarse sin problemas también a Eva. Pese a la distancia y a la “pérdida” de Elina, la forma de reconstruir el vínculo con ella será por medio del mito: «Y vivo en una fábula. Me parece necesario salir a la vida por la puerta de la fábula. ¿Cómo hallar lo divino, de otro modo, en lo terrestre? Es, pues, necesario caminar con palomas en la mano.»¹⁷³ Es por medio de la *fábula*, que es una forma más de referirse al mito como algo imaginario, pero de todos modos real, que Elina se hace presente en nuestro mundo. La poesía promueve ese vínculo con lo maravilloso, que es lo que precisamente despliega el narrador con sus menciones a autores y obras. Elina vive en la medida que la imaginamos en la lectura.

A este proyecto se le opone el contexto histórico en el que se desenvuelve el narrador, que es una proyección simbólica del propio autor:

Y yo también tuve mi sueño y mi canto.

[..]

Y los hombres me echaron de menos. Y vinieron a verme. Y hablaron despacio, primero. Después, fuerte. Y yo les mostré mi sueño plantado en el jardín. Ellos no comprendieron. «La edad de los sueños ha muerto», dijeron. «No lo sabía», respondí. Y lo entendieron mal. De todos modos, y en nombre de la vieja amistad, entraron en mi casa. Y comieron y bebieron. Y al irse, por supuesto, me abrazaron meneando la cabeza. Lo comprendí: me querían demasiado para no odiarme. Y se fueron, victoriosos, seguros de sí mismos y compadeciéndome.¹⁷⁴

«La edad de los sueños ha muerto.» El poeta que ha enterrado sus sueños en el jardín y espera a que broten se encuentra en un mundo en el que sus acciones ya no tienen sentido. De ahí que el poeta, pese a todo, siga al cuidado de los sueños,

172 *Ibíd.*, p. 47.

173 *Ibíd.*

174 *Ibíd.*, p. 74.

que son una manifestación de Elina, pero dentro de un ambiente hostil que no comprende sus esfuerzos. Este texto escrito según los datos que proporciona su edición, entre 1929 y 1940, prefigura lo que encontraremos en Orfeo. Por un lado, el confinamiento de la mujer-poesía y, por otro lado, la expresión de una voz colectiva, representante de la época, que es mayoritaria respecto a la futilidad de lo poético. Estos dos aspectos tensionarán aun más la narración de *Elina Aroma Terrestre*. El confinamiento de Elina dará paso a una etapa más en el proceso de alejamiento y desaparición de la mujer-poesía, ya que ella, a diferencia de los otros personajes “muere”. Esta situación ocurre simbólicamente al final del texto, pero está anticipada por una muerte previa escenificada en el paisaje urbano de Santiago. El narrador ve a una muchacha viendo unas flores en el “Jardín Mercurio” ahora desaparecido y la sigue por distintas calles del centro de la ciudad.¹⁷⁵ Incluso entra con ella en una librería en donde la mujer observa varios libros, aunque sale sin interesarse finalmente por ninguno. El narrador prosigue su persecución, pero decae su interés por ella cuando nota que sólo hace un paseo en zig-zag. Pero cuando la mujer atraviesa la calle frente a los Tribunales de Justicia, él tiene la sensación de que esa muchacha va a ser atropellada. Es ahí cuando deja de perseguirla. Unos diez minutos después el narrador siente gritos frente a “El Mercurio” –las dependencias de un diario del país– y nota que «yace el cuerpo destrozado de la joven mujer».¹⁷⁶ Las referencias al espacio urbano, se cruzan con elementos mítico-simbólicos. El jardín y el edificio de un diario, llamados ambos “Mercurio”, están asociados con la imagen psicopompa del mismo poeta, quien al encontrar el cadáver de la mujer afirma «En verdad, los muertos siguen conmigo.»¹⁷⁷ Él ha seguido a la joven por las calles de la ciudad, pues ella le daba un aire mágico al ambiente. Mientras en el calor de la capital «las gentes caminaban con el rostro ceñudo o desencantado y a menudo hasta topándose sin necesidad unas a otras»,¹⁷⁸ él ha entrado en una aventura que se carga de erotismo, pero también de lo poético, debido

175 Hay una referencia al Jardín Mercurio en el poema “El séptimo día” del libro *El joven olvido* (1949) que puede conectarse con el mismo movimiento persecutorio del narrador de *Elina Aroma Terrestre*. En él puede leerse: «Tienes un amor que anda, una mujer que aparece y desaparece. / Y hay quien se detiene en el Jardín Mercurio / Donde viven agónicas las fucsias.» Rosamel del Valle: *OP I*, p. 231.

176 Rosamel del Valle: *Elina Aroma Terrestre*, p. 84.

177 *Ibíd.*

178 *Ibíd.*, p. 83.

a lo inesperado. Se hace evidente en este contrapunto entre los habitantes de la ciudad y esta mujer, la diferencia entre los hombres que viven sin el contacto con lo maravilloso y aquella joven que se fija en las flores y vaga despreocupada por las mismas calles que otros utilizan para llegar a algún lugar específico para cumplir sus obligaciones. La vida en la ciudad nos muestra habitantes con una vida sin vitalidad, como aquellos de la urbe del poema *Orfeo*. Por el contrario, la mujer representa lo azaroso y lo que no se conoce bien del todo. Ella es una mujer sin nombre, sin pasado, sin rumbo aparente. Es fácil identificarla con *la mujer de los sueños* de *País blanco y negro* o con Eva. Pero en este caso, la representación de la mujer-poesía se vuelve todavía más frágil, ya que lo maravilloso durará mucho menos en el mundo. En un primer momento, por el desencanto del narrador en su interés de pronto perdido, y luego, por la muerte de la joven. Esta misma escena persecutoria por las calles del centro de Santiago, muchas de las cuales se repiten en los distintos textos, la encontraremos posteriormente en *Brígida o el Olvido*, anticipando la imposibilidad de concretar la relación erótica, que es lo mismo que la imposibilidad de su realización poética en el mundo.

A esta muerte se le suma hacia el final de *Elina Aroma Terrestre* la de una muchacha que cae al río desde un puente. Ella encarnará imaginativamente a Elina. En el capítulo XI, titulado “Nuevas páginas de diario”, el narrador consigna la desaparición de Elina y se pregunta constantemente qué será de ella. Esta duda alienta esperanzas y desesperanzas, tensión que se resuelve negativamente una vez que encuentran a la muchacha muerta en el río:

Mi bello sueño empieza a derrumbarse. Un suceso me lo está indicando. Hoy, de mañana, han encontrado el cadáver de una joven ahogada en el río. [...] Y he ahí lo que tenía que suceder. La joven ha caído de repente a causa de la quebradura de una tabla. El río es hondo y la corriente va de prisa. La sacaron muerta.

He ido a verla. Y como en todas partes y en todas las cosas veía yo a Elina, he ahí, pues, que en la joven he visto a Elina, ahogada. A ella que amaba los lagos.¹⁷⁹

179 *Ibíd.*, pp. 145–146.

Esta muerte simbólica de Elina es la constatación de la consciencia del narrador de la claudicación de lo poético frente a la realidad. La joven antes de caer «se detuvo largos instantes en el puente.»¹⁸⁰ Esta contemplación del mundo la predispuso al accidente que acabaría con su vida. Después de esta muerte, hay un cambio en la gente:

Todo ha cambiado. Las gentes van con el ceño adusto. Miran sin ver. Saludan con desgano. Pero todo su rencor va hacia donde yo estoy. Es decir, hacia las cosas de la hacienda. Ellas saben que la casualidad nada tiene que ver con esa muerte. No. Hay una mano que pudo evitarla. Una mano un poco hosca. Ellas saben que hay un culpable. Y hacia ese culpable va su odio repentino. Mañana lo olvidarán todo, sin duda. Pero ahora... He aquí, pues, el mundo. El mundo de todas partes, de siempre. El mundo petrificado que todo lo perturba. Yo lo sé. Yo siento cerca de mí esas miradas y miro, a mi vez, con ese mismo odio. Es una cosa que flota a mi alrededor. Pero los que me hospedan apenas, si se dan cuenta. Aquí también hay jóvenes y niños ¿Y si hubiese sido alguno de ellos la víctima?

No, no lo comprendo. La obscuridad esta en mí de nuevo.¹⁸¹

Elina, así como lo será después Eurídice, es el espíritu que le da vitalidad al mundo. Con su “muerte”, éste se vacía de lo maravilloso, afectando con ello a sus habitantes. Más adelante, en la penúltima entrada del “Diario”, la del “Viernes 11”, el narrador apunta:

He aquí la verdad. ¿Por qué no vivir siempre en la mentira? Los cristales están de luto. La mansión de Elina ha sido invadida por la noche. Alguien me lo ha dicho tranquilamente. Elina ha muerto lejos.

He aquí, pues, la doble muerte de Elina.¹⁸²

La realidad empírica ha cerrado la posibilidad de la imaginación. Elina ha muerto en una *doble muerte*, la representada en la mujer que cae al río y ésta, que es

180 *Ibíd.*, p. 145.

181 *Ibíd.*, p. 146.

182 *Ibíd.*, p. 147.

la de Elina misma como símbolo de la mujer-poesía del texto. Como Eurídice, su reintegración en el mundo cotidiano se ve dificultada por esta *doble muerte*.¹⁸³ Ante esto, el narrador nuevamente se revela como un ser tensionado por la distancia entre los hechos del mundo y por sus pretensiones poético-vitales. Pese a la constatación de la pérdida, hay una reafirmación de la vida:

Con ella o sin ella, nada me habría detenido. El cántico ardía en mi [sic].
Y yo era el náufrago. El menor movimiento del mundo lo hubiera alcanzado mi mano. Con ella o sin ella.

Elina, aroma terrestre.

Adiós.¹⁸⁴

Hay aquí al parecer una despedida que puede significar el abandono de la actividad poética o, por lo menos, de la poesía desde la perspectiva mítica representada en Elina. Pero las abundantes fuentes con las que Rosamel del Valle construye su texto y los once años invertidos en su escritura, dan cuenta más de una reafirmación que de un abandono. Este hecho se corrobora además cuando se piensa en que el texto nunca fue publicado en vida del autor, como sí lo fueron otros libros en la misma línea estética posteriores en su escritura a *Elina Aroma Terrestre*, como lo son *Orfeo* y *Las llaves invisibles*. En la disyuntiva entre las condiciones adversas del mundo para la poesía y las pretensiones poético-estéticas, el narrador asume la pérdida de Elina, pero al mismo tiempo ratifica un compromiso vital con aquello que lo habita, lo que lo introduce nuevamente en la poesía “pese a todo”. De todos modos, la mujer-poesía se hace cada vez más abstracta y distante.

183 Las similitudes entre Elina y Eurídice, en especial en esta explicitación del motivo de la *doble muerte*, pueden explicarse por la relación temporal existente entre ambas obras. Sabemos por una carta de Rosamel del Valle a Humberto Díaz-Casanueva, fechada el 19 de noviembre de 1940 en Santiago de Chile, que en esa época *Orfeo* ya estaba siendo escrito. Vid. Rosamel del Valle: *Brígida o el Olvido y La Radiante Remington*, p. 282. En ese mismo año terminó la redacción de *Elina Aroma Terrestre*, por lo que no es de extrañar que *Orfeo* continúe ciertos temas de aquella “novela” como la *doble muerte* y el *confinamiento de la mujer poesía*, aunque son intensificados en el texto publicado en 1944. En cierta medida, el aspecto temporal en la redacción de los textos también explica las similitudes temáticas con *Brígida o el Olvido*, novela terminada también en 1940, aunque sus características, como veremos dentro de poco, se distancian de las obras anteriores.

184 Rosamel del Valle: *Elina Aroma Terrestre*, p. 152.

Brígida o el Olvido es un texto escrito entre 1934 y 1940, por lo que coincide en parte con la escritura de *Elina Aroma Terrestre*, lo que explica la conjunción de ciertos temas comunes como la memoria, la muerte, el amor y la creación poética. Pese a esto, estéticamente, *Brígida o el Olvido* es la que más se ajusta a los parámetros más tradicionales del género de la novela. En ella se repite el esquema de los relatos anteriores en los que el narrador protagonista da cuenta de su historia amorosa con una mujer, símbolo de lo poético, relación que tiñe al texto de una ambientación maravillosa de sucesos extraordinarios. Los conflictos sociales aparecen, junto con otros fenómenos del mundo contingente con una referencialidad que no es posible apreciar con tanta claridad en otros textos (exceptuando los poemas sobre la Guerra Civil Española y algunos pasajes de *Eva y la fuga*). A diferencia de éstos, el personaje principal se encuentra inserto en un mundo totalmente realista. Él es un habitante más de Santiago de 1936, año en el que transcurre la novela, una ciudad que vive una expansión geográfica y poblacional debido al desarrollo económico y que pronto se acelerará todavía más con los programas de sustitución de importaciones llevados a cabo por los gobiernos radicales (1938–1952). En esta época se acentúa el dinamismo social, con la generación de una clase media emergente y de movimientos políticos como el socialismo, el comunismo y el nacismo, que asumirán las inquietudes de los grupos en pugna por el poder de un Estado cada vez más grande. Éste tendrá en la época un rol fundamental en la conducción de la economía.

Durante el segundo gobierno de Arturo Alessandri (1932–1938),¹⁸⁵ época en la que transcurre la acción de la novela, ocurrieron una serie de hechos violentos producidos por la represión que hubo a las manifestaciones políticas y sociales, ya sean de la derecha o de la izquierda, que se salían de la línea marcada por el Ejecutivo. En 1934 ocurrió la llamada *Masacre de Ranquil*, en donde la población mapuche de Malleco, al protestar en contra de las condiciones de trabajo, fue reprimida por la policía, habiendo un enfrentamiento armado con un saldo de, por lo menos, 200 muertos. Y ya en 1938, dos años después de lo relatado en la novela, pero dentro del período de escritura de la misma, ocurrió

185 El primer gobierno de Alessandri fue el último de la etapa que suele llamarse la "República Parlamentaria" (1891–1925) y se extendió entre 1920 y 1925, año en que es derrocado por un Golpe de Estado dirigido por Carlos Ibáñez del Campo. Y aunque participa en la creación de una constitución presidencialista en ese mismo año con Ibáñez como ministro, termina renunciando luego de enemistarse con él y verse imposibilitado de sacarlo del gabinete.

la *Matanza del Seguro Obrero*, en la que un grupo de jóvenes nacistas,¹⁸⁶ después de un fallido intento de Golpe de Estado,¹⁸⁷ fueron apresados por la policía chilena, llevados al edificio de la Caja del Seguro Obrero y ejecutados a balazos sin juicio. El saldo fue de 59 nacistas muertos (algunos de ellos, en los enfrentamientos previos) y sólo cuatro sobrevivientes.

El mundo de Chile de 1936, por lo tanto, es uno en el que la realidad se transforma aceleradamente y llena de inquietudes de todo tipo. Exige de sus habitantes una adecuación a los parámetros materialistas, ya sea en lo social, político o económico. La poesía, ya sea como fenómeno numinoso o como discurso, pareciera no tener cabida en él. El narrador, a diferencia de los otros relatos que hemos visto aquí, no es un sujeto con inquietudes artísticas, sino que un empleado de la firma “Simón Hermanos”. Lleva una vida prosaica en la que se asoma una incomodidad frente al medio que lo rodea. Su trabajo no le satisface y encuentra desagradables a las personas que pretenden moverse en aquel mundo de poderes mínimos, en el que abunda el cinismo de los buenos modales. Pese a ello, él es un personaje que no tiene en mente un proyecto de transformación de sus condiciones de vida, por lo menos, en el aspecto social. El desagrado respecto a la realidad que lo rodea lo lleva a un retraimiento. Sin embargo, este aislamiento no es físico. Él es un personaje que trabaja, que interactúa con amigos y conocidos, pero que lo que realmente piensa y siente no desemboca en una acción frente al mundo. La narración es más discursiva que en los otros relatos, pues el narrador interactúa más con otros personajes, pero se mantiene el tono reflexivo. Se revela acá un mundo interior opuesto a lo real, en el que Brígida Helmes, la mujer-poesía de la novela, aparece en el relato sólo como alucinaciones del narrador o como un recuerdo. La novela comienza con el narrador mirando la vitrina de una tienda en la que se encuentra un maniquí. De pronto cree ver que cobra vida y que camina por las calles de Santiago. Como en el caso de la muchacha atropellada de *Elina Aroma Terrestre*, el narrador comienza una persecución en la que ella «caminaba algo desprendida del fondo y sus pasos dejaban una leve estela, una pequeña niebla, un espacio blanco por el que me

186 Los miembros del Movimiento Nacional-Socialista de Chile, dirigidos por Jorge González von Marées, preferían llamarse “nacis” para establecer una distancia con su símil alemán, en un afán de enfatizar que eran partidarios de exaltar los elementos autóctonos del país.

187 Los nacional-socialistas chilenos buscaban que, tras su alzamiento, el Ejército se les uniera para derrocar al gobierno, lo que no ocurrió.

era difícil perderla.»¹⁸⁸ Brígida transforma así el espacio corriente de la ciudad en un hecho mágico. Después de dar vueltas por varias calles del centro de Santiago, ella entra en una tienda. El narrador reflexiona sobre su situación y es tanta su concentración que olvida la presencia de Brígida en aquel lugar. Cuando se acuerda, ya la ha perdido. Este pasaje es la escenificación del conflicto presente en la novela y que podríamos trasladar también al conflicto del poeta en los otros textos. Ciudadano de su época, el poeta persigue un ideal poético que se pierde en las calles de la ciudad prosaica y sin magia de la realidad. Hay aquí una actualización de “El rayo de luna” de Gustavo Adolfo Bécquer, pero despojado de esa proyección hacia el pasado medieval. Las ruinas, los bosques y la soledad son reemplazados por los edificios, las calles y la vida agitada de una urbe en expansión. Brígida es un personaje que nunca aparece directamente en el relato, sino como una proyección de la imaginación del narrador. Es una habitante de su pasado, pero nunca se aclara su historia. No sabemos ningún detalle, salvo esta fijación del narrador hacia ella. Ciertas acciones y la relación que el narrador tendrá con otras mujeres, como Natalia Bracián o Mónica, se desarrollarán como una proyección de Brígida sobre ellas. A la primera la conoce en una circunstancia similar al comienzo de la novela. La persigue y termina entrando en su casa sin saber muy bien por qué. La segunda, es una prostituta con la que establece una relación que podría calificarse de amistad. Con ella el narrador reflexiona sobre las características del amor. La escena de sexo que se relata de cuando se conocen en un prostíbulo se asemeja a la que ya vimos en *Eva y la fuga*. A ellas se suma otro personaje femenino pero que habita en la memoria del narrador. Poco después de haber ido al funeral de su padre en Valle Húmedo, en octubre de 1921, el narrador vuelve a la capital en un coche tirado por caballos. Como es el único que va en ese momento a Santiago, una familia le pide que lo comparta para llevar a una muchacha enferma junto a su tía que la cuida. La joven parece jugarse la vida en el viaje, pues, aunque no se sabe la enfermedad que padece, pareciera ser de gravedad, debido a la poca energía que tiene. Durante esta convivencia inesperada y trágica, se genera entre ella y el narrador una atracción amorosa que se expresa muy sutilmente. Esta historia es intercalada en el desarrollo de la novela como un recuerdo. Esta situación

188 Rosamel del Valle: *Brígida o el Olvido y La Radiante Remington*, p. 37.

estructural del relato es asumida explícitamente en el título del capítulo III: “La joven enferma va de página en página”. De este modo, en el relato intercalado se combinan la memoria y la presencia constante de la muerte, así como del olvido. No se sabe nada más de la joven enferma después de que llegan a su destino, ni tampoco puede afirmarse completamente que ella sea o no Brígida. En esta presencia de la mujer del pasado, la novela se convierte en una expresión de la voluntad del recuerdo frente al olvido. Ante la realidad hostil, el narrador opone la memoria. Pero este escudo es frágil y el mundo sin magia, de un empleo molesto y del cinismo de las convenciones sociales, irrumpe en la experiencia del narrador violentamente hacia el final del texto.

Los conflictos sociales que se desprenden de las dinámicas de esta nueva etapa del desarrollo chileno, se expresan en el texto resaltando los discursos diversos en torno al tema y las respuestas posibles. Por ejemplo, en este período ocurre el desarrollo de una clase media amparada en la ampliación del Estado, el que toma un rol fundamental en la dirección de la economía del país. Esta expansión del Estado vuelve a la burocracia un elemento de protección para las clases sociales emergentes, ya que brinda una estabilidad social que no se encuentra en otras ramas de la producción. Del mismo modo, el crecimiento del aparato estatal conlleva los problemas propios de un sistema altamente legalista y de una distribución del poder jerarquizada. En una reunión social a la que es invitado el narrador, se entabla una discusión entre dos esposas de empleados públicos:

En ese instante se hablaba de ciertas fallas de la burocracia fiscal, tema muy de moda en ese tiempo –¿o en todo tiempo?– en que [1]a persona que no tuviese un empleo público parecía considerársele como a un desamparado. Según me pareció entender, la señora que estaba al lado de Mauricio, esposa de un funcionario del ministerio, defendía con calor la actuación de dicha burocracia, a la vez que la del lado, esposa también de un funcionario fiscal, pero en una repartición dedicada a la atención de público, la defendía también, pero quejándose amargamente de la falta de capacidad de los altos jefes para conceder en justicia los ascensos del personal a sus ordenes [sic]. En resumen, in [sic] intrínquilis

burocrático como todos los que han echado a perder por completo la vida chilena desde la independencia hasta nuestros días.¹⁸⁹

Lo que está detrás de esta discusión es la lucha de clases soterrada dentro de los aparatos estatales. La diferencia entre un funcionario de alto rango y otro dedicado a *la atención del público*, es la expresión de la desigualdad social entre aquellos que han heredado el poder y aquellos que lo han obtenido, aunque sea en pequeñas cuotas gracias a la expansión del Estado. Fuera de él, «[l]a persona que no tuviese un empleo público parecía considerársele como a un desamparado». Dentro de él, se consideraba un privilegiado. Como lo menciona Mauricio Bartolomé, un colega del narrador, en la misma discusión:

[...] un puesto fiscal no es un cargo como, por ejemplo, el de una empresa comercial o industrial. De ningún modo. Un cargo fiscal es más bien un reconocimiento de méritos, una recompensa. La persona que llega a él tiene y debe sentirse reconocida y recompensada. Y, por supuesto, no tiene por qué romperse la vida trabajando como pudiera haberlo hecho sencillamente en cualquier puesto de distinta índole. Ese es el asunto.¹⁹⁰

Sin embargo, pese al amparo del Estado, persisten en él las diferencias sociales entre los mismos empleados fiscales. Esta misma discusión refleja también el cinismo detrás de las convenciones sociales. La esposa del funcionario de mayor rango hace una defensa de los privilegios utilizando un vocabulario muy cuidado, pero dejando entrever indirectas a su contrincante. Las reglas de la buena educación impiden un enfrentamiento directo. Del mismo modo, la esposa del funcionario de menor rango no puede expresarse abiertamente sobre el tema, porque teme perjudicar a su esposo.

Si bien el narrador, siente un profundo rechazo ante este tipo de discusiones y actitudes, cae también en el cinismo de la época. Después de visitar un prostíbulo junto a su amigo Felipe Lández en donde conoce a Mónica,

189 *Ibíd.*, pp. 130–131.

190 *Ibíd.*, p. 132.

encuentran que hay un movimiento extraño en las calles a esa hora temprana de la mañana entre los obreros:

Cuando salimos a la calle eran más o menos las seis. Nos sorprendimos al ver que los obreros marchaban en pequeños grupos y no de a uno o de a dos como acostumbrábamos verlos a esa hora en que empiezan a resonar los pitos de las fábricas y en que los primeros carruajes del abastecimiento público comienzan a ponerse en estrepitoso movimiento.

–Me parece notar algo extraño –dijo Felipe.

–No lo veo –respondí, haciendo un gran esfuerzo pues el frío de la mañana empezaba a estremecerme.

–No puedo equivocarme –prosiguió Felipe–. Además he oído algunas cosas. ¿Y sabes? Envidio a esta gente. Verdaderamente y de corazón. Sólo ellos son capaces de cambiar la vida. Y de hacerlo cambiar a uno. Porque... ¿te has dado cuenta lo que somos nosotros? ¡Dos patanes que vienen saliendo de una casa de putas!¹⁹¹

Los movimientos sociales de izquierda serán la expresión de ese intento por transformar aquella realidad limitante de la que se queja el narrador. Sin embargo, su retraimiento del mundo lo pone en una inacción que es reprochada por Natalia, personaje mucho más inserto en el mundo y sus problemáticas: «[...] me sería preferible verlo poniendo atención al *ruido* de estas gentes, a sentirlo caminar entre nubes.»¹⁹² Es ese vínculo con la realidad que ella posee lo que le atraerá al narrador. En su casa, él siente que ella es «*la de la casa donde no entra la niebla*».¹⁹³ Es ella quien disipa la oscuridad en la que el narrador afirma estar constantemente sumido. Pero este amor posible se ve truncado por la tragedia, precisamente por la situación de los movimientos políticos en ese momento histórico en Chile. Hacia el final del texto, la madre del narrador enferma y él sale a buscar un médico muy temprano en la mañana. Ya en la calle siente que alguien le dice «¡Huya, camarada!». El hombre que se encontraba en una reunión política disuelta por los organismos policíacos, asume que el narrador

191 *Ibíd.*, p. 99.

192 *Ibíd.*, p. 130.

193 *Ibíd.*, p. 124.

es uno de los “suyos” y para protegerlo lo lleva consigo hasta una puerta y se esconden mientras afuera se oyen disparos y unos gritos de mujeres. Cuando ha pasado el peligro, el hombre que lo ha ayudado, al saber que busca un médico responde con una desconfianza fundada en las diferencias de clase: «¿Y a estas horas? ¿Crees que los señores médicos se levantan a las seis de la mañana para atender a los enfermos?»¹⁹⁴ En vez de salir a buscar uno de ellos, él le propone: «-Te acompañaré. Yo conozco a uno. Es de los nuestros. Él irá con nosotros. ¡Los médicos! –exclamó, con desprecio.»¹⁹⁵ La solidaridad de la clase obrera es la respuesta ante la indiferencia que las clases más privilegiadas tienen con ellos. Pero la organización política se encuentra reprimida por la policía, debido a los intereses políticos de aquella clase hegemónica. La posibilidad de un cambio en la realidad se ve impedida por la violencia. El narrador se da cuenta al poco andar que «dos esquinas más allá» había un cuerpo: «Mire [sic] hacia la camilla, allí recostada, casi amortajada, yacía Natalia. ¡Natalia Bracián!»¹⁹⁶ Después de tomar consciencia de la muerte de su amiga, el narrador exclama:

“¡Oh!”, me dije. He vivido al lado de un rumor al lado de un sonido largo y sin sangre. Personas, máscaras, sucesos, cosas... ¿Qué significado tiene todo eso cuando uno pasa entre ellas como un fantasma? No se me hable de la *verdad*. Jamás he buscado la verdad. No se me hable de la razón. Jamás he buscado la razón. No se me hable de la justicia. Jamás he buscado la justicia. No se me hable del hombre solo o con su dios. Jamás he buscado al hombre solo o con su dios. No se me hable de la terrible y perversa necesidad humana de justificar de por sí una existencia.

[...]

Aparto como puedo las poderosas tinieblas que me envuelven para salir, al fin, del sueño que no me he creado, pero que me ha ido empujando lentamente y casi sin saberlo, hacia todas partes. ¿Y qué? Se dirá. ¿Y qué? Repite también la pesada noche sin puertas de mi nostalgia.

194 *Ibíd.*, p. 241.

195 *Ibíd.*, p. 242.

196 *Ibíd.*

...Sólo una hora después di con el médico y lo llevé a toda prisa a la casa.
Mi madre acababa de morir.¹⁹⁷

Hay aquí una clausura a la salida política. Una toma de consciencia del mundo “tal cual es”, lo que se refuerza con la muerte de la madre del narrador. El conocimiento obtenido de la experiencia es este: «Y ahora más que nunca, comprendo la dificultad de aproximarse a eso tan simple que uno llama la vida.»¹⁹⁸

Al final de la novela, el narrador se encuentra con Nicolás, un personaje que él llama “el oscuro” por el tono y los temas que aborda siempre en su conversación. Es, de todos modos, un personaje reflexivo como él mismo, pero que ha exagerado los puntos negativos de sus ideas. Él le cuenta al narrador que ha muerto Pancho Soler, un amigo que él también conoce, lo que ha dejado a Nicolás muy mal. Paradójicamente, esta muerte también lo ha impulsado a la vida: «Hoy es una nueva vida. Hoy que cargo más desgracia sobre los hombros es cuando más deseo vivir. No lo comprenderá usted. Pero es la verdad. ¡Quiero vivir! Diga usted lo que guste. Piense lo que quiera. Me voy ahora mismo a rodar tierras. A cualquier parte. ¡Ah! Se asombra usted, señor mío. ¡Es que usted no conoce la resurrección de los miserables.»¹⁹⁹

Este encuentro puede entenderse como un contrapunto de lo sucedido con Natalia. Si bien el mundo puede ser doloroso y clausurar salidas diversas a los problemas existentes, esto es una posibilidad de lo que puede ocurrir. Lo bueno y lo malo son parte de la aceptación de la vida, que es lo que importa. Incluso la ausencia de Brígida, personaje más fantasmal que real, es aceptada como tal:

—¿Y yo? Dejadme preguntar, dejadme tratar de saber, dejadme tratar de sentir lo que me estremece, lo que me toca desde algo que no es sino el olvido.

Pero, basta ya. Como mi amigo Nicolás, como ese pobre ser terrestre que ahora, un poco tarde quizás, va en busca de lo que no hizo más que llevar sobre sí mismo, yo también salgo un poco fuera de mí y quiero

197 *Ibíd.*, p. 243.

198 *Ibíd.*, p. 245.

199 *Ibíd.*, p. 255.

ahora abrazar esta luz viva que me huye, esta lámpara que ya no se llama Brígida Helmes, pero que tiembla al borde de mi propio corazón deshabitado.

Dejadme. Lo único que podéis hacer es tratar de buscarme entre los miles o millones de transeúntes que van de prisa hacia alguna parte, aún cuando no sea más que a la muerte. ¿Qué no nos veremos jamás? No importa. Es la vida, nada más que la vida.²⁰⁰

El problema político y el poético parecen resolverse, por lo menos en este texto en la praxis vital. En una *actitud* hacia el mundo. Desde el punto de vista pragmático, esto puede derivar en un inmovilismo social. Pero el interés del narrador no es que todo siga igual. Por el contrario, su actitud revela la convicción de que la vida “se mueve” y es necesario aceptarla como es. Que Brígida viva en la memoria o en el olvido, no la hace menos real ni la situación más dolorosa.

Brígida, por lo tanto, adelanta al *ser sin salida* que es la Eurídice del poema *Orfeo*. La secularización del mundo, más que en su aspecto religioso, que es desde donde lo aborda Max Weber, implica la pérdida de todo lo numinoso, incluida la visión mítica de la poesía. Si ella es una forma de enfocar la existencia del hombre, el énfasis materialista y racionalista de la época implica un resquebrajamiento del modelo poético de Rosamel del Valle, que acá hemos visto trasladado a la mujer-poesía. En este recorrido de algunos textos del autor hemos visto que ella se vuelve cada vez más abstracta hasta perder todo contacto con el sujeto que simboliza al poeta dentro de ellos. La contradicción entre lo etéreo de la poesía y el mundo que reclama al sujeto como actor, se resuelve al asumir una actitud vitalista que incluya la vida en toda su expresión y poder. Si bien Eurídice no vuelve con Orfeo, su contacto o el intento de llegar a ella es lo que anima al texto. Se lee como un viaje del fracaso, pero también es una reafirmación de la poesía. Hacia el final de *Orfeo* el Tiempo asume la voz del poema y sostiene una dinámica entre el tiempo profano y lineal que él representa y la configuración mítica del tiempo representada en Eurídice:

²⁰⁰ *Ibíd.*, p. 256.

*El amor es distinto de un cuerpo a otro, de una copa a otra copa.
El hechizo está naciendo siempre, la boca arroja nuevas llamas.
Donde hemos separado la cabeza es sólo una puerta abierta.
Y si todo recomienza, todo debe seguir.
Yo soy el Tiempo y crezco de noche como las enredaderas.
Puedo hacer que el templo de mi sangre cambie el calor de sus columnas;
Puedo acallar los órganos a cuyo sonido despiertan el Hombre y el Ángel.
Yo soy el amor y sobre todo la Vida, pues soy el que abraza y el que
sepulta.
Y para que todo siga, Eurídice es mi muerte.
(Orfeo, X, vv. 680–688)²⁰¹*

El Tiempo asume la totalidad de la existencia, tanto de lo humano como de lo celeste (*el Hombre y el Ángel*). Pero acepta también que en esa dinámica del cambio en el que la vida se inserta, lo mítico, representado en Eurídice debe también acabarlo. Se expresa aquí un esquema mítico de dos principios contrarios que, por lo menos en este texto, manifiestan una tensión que pareciera progresiva, como lo es la *Entzauberung der Welt*, pero que se resuelve en una dinámica cíclica de muerte y resurrección de estas dos potencias antagónicas. El principio paradisiaco del mundo en el que Eurídice vivía, se traslada ahora hacia un futuro probable en el que la poesía vuelva a vivir en el mundo. El tiempo de Orfeo, que es el tiempo de Rosamel del Valle, es entendido como un momento de tragedia, pero de transición. No queda claro el mecanismo que llevará a reinstalar lo poético en el mundo. Pero mientras eso sucede, cabe sólo insertarse en la vida, lo que también implica asumir el destino poético. El poeta asume así el rol que le asignara después Jorge Teillier: «El poeta es el guardián del mito y de la imagen hasta que lleguen tiempos mejores.»²⁰²

201 Rosamel del Valle: *OP1*, pp. 200–201.

202 Jorge Teillier: "Sobre el mundo donde verdaderamente habito o la experiencia poética". En: Jorge Teillier: *Prosas*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana Chilena, 1999, p. 62. Sin duda esta frase es un desarrollo de la idea de Rainer Maria Rilke respecto a la responsabilidad que le cabe al poeta de mantener las cosas en su sentido auténtico, en su valor humano y lárco. Esto aparece en una carta que le envía Rilke a su traductor polaco Witold Hulewicz el 13 de noviembre de 1925, la que se abordará más adelante. Vid. *infra* "La multitud".

De este modo, vemos cómo los hechos del tiempo histórico son entendidos como circunstancias cada vez más negativas para la instalación de una poesía mítica *en el mundo*. De ahí la progresiva abstracción del personaje femenino que encarna a este tipo de poesía. Aunque aparece en un comienzo como una *mujer de los sueños*, ella se introducía en la ciudad como una de sus habitantes. Ya con Brígida, su presencia es sólo su ausencia. Una “ausencia presente” que habita sólo en la memoria. El juego de identidades que se genera entre ella y los otros personajes femeninos de la novela abstraen todavía más a la mujer-poesía, ya que, pese a “iluminar” a otras con sus cualidades, es una confirmación de la imposibilidad de su plenitud. Las mujeres “reales” son sólo una dimensión de la totalidad que Brígida representa. Y si en algún momento el narrador pensó en concretar una relación con Natalia, es decir, en aceptar lo contingente como proyecto personal, la muerte de ella representa la imposibilidad de esa salida.

7. Valoración del poeta en el contexto moderno: entre el héroe y el vagabundo

Como lo señalara Segal, el mito de Orfeo puede leerse como el mito del poeta. Y según lo que el autor o la versión que se utilice –agreguemos nosotros– intencionalará la idea del poder del canto o su limitación. Esta tensión ya contenida en las versiones más tradicionales del mito, posibilita su apropiación como un elemento que exponga el conflicto del poeta moderno que se sabe partícipe de un poder fundamental capaz de transgredir las barreras de la experiencia cotidiana de la realidad y la consciencia de que esa misma experiencia cotidiana desdeña su actividad. Esta tensión entre las pretensiones del oficio poético y el contexto histórico-social en el que intenta desarrollarse es algo que es posible encontrar en gran parte de la tradición que se desprende desde el romanticismo. Es lo que ocurre, por ejemplo, en un poema como “l’Albatros” de Baudelaire, en donde esta ave será la representación simbólica del poeta y de este conflicto con su tiempo. Mientras se encuentra en vuelo, en contacto con este “arriba”, expresión de lo sublime y lo poético, es un animal majestuoso, pero apenas toca el piso de los barcos, se transforma: «Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule! / Lui,

naguère si beau, qu'il est comique et laid!»²⁰³ Lo peor de esta situación es que queda expuesto a los golpes que le dan los marineros. El poema concluye con el símil entre el ave y el poeta:

Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.²⁰⁴

La tensión que se establece entre el poeta y su época se desprendería, según Grínor Rojo, de un malentendido:

Pensándose a sí mismos como los guardianes de la trascendencia («Pararayos celestes, torres de Dios...»), es lo que exclama Darío en un poema de *Canto de vida y esperanza*, a lo que Neruda responde con su jactancioso «para mí que entro cantando como con una espada entre indefensos...»), pero a cargo de unas funciones que sus empleadores califican de supernumerarias en el mejor de los casos, el artista y el filósofo modernos actúan obnubilados por un malentendido. [...] Porque, a despecho de lo que Hegel afirma, el artista y el filósofo modernos carecen del poder y ni siquiera concitan el silencio que sus antecesores premodernos se granjeaban de parte de los miembros de sus comunidades respectivas.²⁰⁵

El menoscabo del ámbito espiritual dentro de la modernidad implica, para Grínor Rojo, la fuente desde la cual manan las ideas redentoras del arte:

[...] la creencia en los «plenos poderes» del arte, así como de la creencia en el para ellos posible remedio gracias a sus servicios balsámicos de las penurias espirituales de la modernidad, de donde exprime su entusiasmo la entera familia de los poetas románticos y postrománticos. La inmensa nostalgia del paraíso perdido, así como el resentimiento derivado de sus

203 Charles Baudelaire: *Op. cit.*, p. 10.

204 *Ibíd.*

205 Grínor Rojo: *Diez tesis sobre la crítica*, p. 53.

tratos con la bajeza y la barbarie que ocupó el lugar vacante, el mismo en el que alguna vez reinó la dicha, eran, son todavía, el combustible no tan misterioso que se encargaba y se encarga de alimentarles la pluma.²⁰⁶

El malentendido al que alude Grínor Rojo, a medida que se desarrolla la modernidad y se llega al período de las vanguardias históricas, se vuelve una consciencia cada vez más asumida de que el arte no es esa esfera trascendental que los poetas románticos y postrománticos le atribuían. La visión cada vez menos sublime de la poesía se traslada, por extensión, al poeta. En el contexto latinoamericano, esto comienza a cambiar con la acción de los escritores y grupos de vanguardia que sí asumen ese modelo más europeo del vanguardismo descrito por Peter Bürger, en especial los influidos por el futurismo, el dadaísmo y ciertas expresiones del surrealismo que expresaba una progresiva desaparición del autor, como el “*cadavre exquis*” o la misma escritura automática. Pero, ante todo, esto cambió con la influencia de la antipoesía de Nicanor Parra con la publicación de *Poemas y Antipoemas* en 1954. En este texto se asume conscientemente un proyecto desublimador del poeta. Sin embargo, Rosamel del Valle no cambió fundamentalmente su concepción de la poesía, expresando, por lo mismo, esta tensión a menudo desgarradora entre la pretensión poética y la realidad social. La emergencia de lo cotidiano, más que una invitación al prosaísmo y al abandono de una visión sublime del oficio poético, será integrado como parte de su concepción metafísica, lo que intensificará esa distancia entre el poeta y su tiempo. De ahí que puede apreciarse una doble imagen del poeta en *Orfeo* que nos ayuda a entender el conflicto en el resto de su producción. Por un lado, el poeta héroe que se siente en posesión de un poder preciado. Por otro lado, un vagabundo que se encuentra desamparado en medio del mundo.

206 *Ibíd.*, p. 54.

7.1 El poeta como héroe: Orfeo, Eneas, Prometeo

La primera imagen que se configura en el poema *Orfeo* es la del poeta héroe. El cantor tracio asume la peligrosa tarea de adentrarse en el mundo de los muertos para rescatar a Eurídice y así restituir el mundo utópico del pasado mítico en el mundo del tiempo histórico. Su empresa es una acción con consecuencias sociales: el mejoramiento de su comunidad. Lo que le permite a Orfeo asumir este proyecto es el poder que le otorga su relación con Eurídice. Rosamel del Valle, para enfatizar esto, agregará ciertos elementos en su texto que “abren” el mito a una complementación que precisa el tipo de poeta y de poesía a los que se refiere el autor. Uno de estos elementos es la *varilla de oro*. Orfeo aparece en el poema detentando este instrumento ajeno a las versiones más clásicas y conocidas del mito. De los objetos que porta Orfeo, el más característico es la lira. Con ella acompaña su canto y con ella ha sido representado textual e iconográficamente dentro de la tradición. Sin embargo, la lira es desplazada en el poema por esta *varilla de oro*. Ya en el canto “I”, el que señala el ingreso del poeta al mundo de los muertos, aparece Orfeo con ella: «Y la varilla de oro, la lengua que hizo danzar el polvo / En la enfurecida danza fuera del día y de la noche» (vv. 62–63).²⁰⁷ En estos versos, se señala una relación entre este implemento y el *cántico* de Orfeo. La *varilla* está unida a la imagen de la *lengua*, la que produce a su vez una *danza*. Esta última es un resultado de la acción del *cántico* en el mundo. Pero a diferencia de un canto normal, éste se produce fuera del tiempo («del día y de la noche»), lo que señala su carácter metafísico y la expresión de una concepción mítica del tiempo (la *transhistoria* de la que habla Hugo Francisco Bauzá). La *varilla de oro*, por lo tanto, es un símbolo que resalta las facultades supernaturales del canto de Orfeo y su conexión con una dimensión metafísica. Esto último se complejiza cuando un poco más adelante, en el mismo canto “I” el hablante lírico se detenga a caracterizar el oro, material de esta *varilla*:

¡Oh, fuerza de oro de la zona prendida
Al extraño vacío de los dioses ausentes!

207 Rosamel del Valle: *OPI*, p. 176.

Pero no, ahora ni el cántico; ahora ni el sonido;
Ni la llama en los cabellos, ni la tempestad en las piernas.
(*Orfeo*, I, vv. 76–79)²⁰⁸

Los versos anteriores ya se habían mencionado al abordar la *Entzauberung der Welt*, pero ahora se agrega el contraste del valor que lo poético tiene ante ese panorama. En el fragmento se reemplaza el término *varilla* por *fuerza*, remarcando el poder que se atribuía anteriormente cuando se hablaba de la danza fuera del tiempo. Pero, además, el vínculo con esa *zona* más allá de la experiencia humana, se da respecto a *los dioses ausentes*. Esta afirmación entrega a la *varilla* características divinas, lo que al mismo tiempo la convierte en una especie de sucedáneo de aquellos dioses. Pero también señala una degradación de esos mismos poderes. Si antes se aludía a la relación entre la *varilla* y el *cántico*, en este fragmento se retoma esa idea, pero se fija una tensión respecto a ello, en relación con el proceso de desencantamiento del mundo. En el momento en que Orfeo emprende el viaje al infierno, no hay cántico, ni siquiera sonido.

Las características con las que aparece la *varilla* en el texto la colocan como un instrumento de doble aspecto. El más evidente es su vinculación con la magia. La *varilla* es el instrumento con el que el mago opera sobre el mundo. La magia, como fenómeno, implica la realización de acciones que se salen de las reglas conocidas que controlan el orden natural. Su excepcionalidad la hermana con lo maravilloso. Como este concepto, la magia se sale de un marco moral, pues puede ser entendida desde dos polos valóricos. Sin embargo, en este texto, así como en otros de este mismo autor, la magia de la poesía busca la transformación positiva del mundo por medio de la sanación:

¡Ah, la varilla que daba beber rocío a la noche!
Las cavernas terrestres se han deshecho en sombras y fraguas
Poseídas de pronto, en el viaje donde mi boca
Adormecía el sonido de los animales bebiéndoles el miedo.
(*Orfeo*, II, vv. 101–104)²⁰⁹

208 *Ibid.*, p. 177.

209 *Ibid.*, p. 178.

La capacidad que el Orfeo del mito tiene de calmar a las fieras es explicada en el texto de Rosamel del Valle por medio de la *varilla* que bebe el miedo. Como se mencionaba antes, ella está vinculada al *cántico*, por lo que en realidad se nos dice en este fragmento que la poesía es, en definitiva, la que tiene el poder de conjurar el mal, de restituir la calma.

Volviendo al carácter mágico de la varilla, la poesía desde la perspectiva de Rosamel del Valle, es capaz de transformar el mundo de una manera positiva. En su ensayo *La violencia creadora*, el autor chileno realiza una defensa de la poesía vanguardista en general, pero en particular de aquellas expresiones estéticas que se desprenden de una concepción ontológica distinta a la que se entiende normalmente:

Porque la realidad no es ese rayo de sol de aparente perfección y eternidad que nos sonrío a toda hora sino lo que en él camina sin ser visto y que está siempre pidiendo a gritos ser liberado de su engañosa apariencia. De ahí la extrañeza que produce cualquier experiencia donde a la simple vista parece que la realidad ha sido transformada, abolida o arrancada de raíz. Por supuesto, nada más inútil ya que continuar dando beligerancia a la antigua disputa sobre si la intervención del arte en la realidad deberá ser francamente una intervención o una subordinación. Y si ancha es la sonrisa de quienes continúan auspiciando el *término medio* en el problema, más ancha es todavía la de los que prefieren penetrar en el misterio de la realidad para hacer brillar la parte insólita que en ella es como el tiempo y la acción durante el sueño. Sin este golpe de azar la poesía sería imposible.²¹⁰

Ya antes habíamos citado el comienzo de este fragmento respecto a la concepción ontológica del autor, pero acá está ampliado para entender la consecuencia de dicha idea. Como se señalaba anteriormente, para Rosamel del Valle el concepto de realidad que comúnmente se concibe es estrecho y, por lo mismo, falso. Para captarla en toda su complejidad, es necesario un arte que intervenga en el mundo. En específico, que *muestre* aquello que está *oculto*, que entre en él para

210 Rosamel del Valle: *La violencia creadora*, pp. 31–32.

comprenderlo. El lenguaje utilizado por Rosamel del Valle en este fragmento de su ensayo, expresa una oposición entre un arte pasivo y otro activo respecto a la realidad. Entre uno que se conforma en representar una visión estrecha del mundo, y otro que busca transformarlo por medio de un lenguaje simbólico (o *alegórico*, según la terminología del autor). Sin embargo, de todos modos puede entenderse esta estética propuesta por el poeta chileno como una armonización entre el arte y su concepción de la realidad.²¹¹

El segundo aspecto de la *varilla* es ser una representación simbólica de la *rama dorada* sobre la cual James George Frazer articula su trabajo del mismo nombre. Esta relación está sugerida por Leonardo Sanhueza en su introducción a la *Obra poética* del poeta chileno titulada “Itinerario por los bellos desastres de Rosamel del Valle”.²¹² Si bien Sanhueza se detiene en la relación entre Orfeo y Bálder –que sin duda existe–, me parece que la asociación entre la *varilla de oro* y la *rama dorada* amplifica todavía más las referencias míticas. Es con la *rama dorada* que Eneas puede entrar al reino de los muertos y le es posible conocer los secretos de ese mundo vedado para la experiencia cotidiana. La *varilla de oro* que lleva el Orfeo rosameliano aúna el canto y la posibilidad de ingresar a un plano usualmente cerrado para el ser humano.

Frazer afirma que la *rama dorada* de Eneas es en realidad un muérdago. Como lo expone en su texto,²¹³ esta planta es interpretada míticamente como el alma externa del roble. Mientras éste parece morir durante el invierno, el muérdago continúa verde. De ahí que se le atribuyan una serie de propiedades mágicas asociadas al mantenimiento de la vida y que están en estrecha relación con el simbolismo del roble, en especial con la vinculación de éste a la simbología solar que se desprende del rayo y el fuego. De este modo, podemos entender a la *varilla mágica* del Orfeo rosameliano como el símbolo de la vida que, si bien es externa al personaje, concentra en sí misma su vitalidad.²¹⁴ Pero la vida que

211 Al respecto, Rosamel del Valle menciona en otro texto la relación entre la estética del arte nuevo y la realidad que rodea al poeta: «Y tampoco se puede afirmar que el poeta se haya valido del caos de una época o de un afán pueril al permitir que la poesía haya llegado a valerse de medios de expresión, que de acuerdo con la naturaleza de esas experiencias, ha creído necesarias y como propias como más en concordancia con ese acto hacia la realidad por la ilusión.» En: Rosamel del Valle: “De la Mente Alegórica o de la Poesía III”.

212 «El símbolo que cruza el poema es la varilla de oro –*The Golden Bough*.» Cfr. Rosamel del Valle: *OP I*, p. 16.

213 Me remito aquí especialmente al capítulo “The golden bough” del libro del mismo nombre. Vid. James George Frazer: *The Golden Bough*. Londres: Papermac, 1988, pp. 701–711.

214 Leonardo Sanhueza llega a una opinión similar, pero desde otros presupuestos. Para él, la relación

encierra la *varilla de oro* de Orfeo no obtiene su poder de éste, sino de Eurídice: «Y la mía, la varilla –tú, viejo Orfeo petrificado– / Desbordante de los cabellos de Eurídice está» (*Orfeo*, IV, vv. 296–297).²¹⁵ El poder de la varilla proviene de Eurídice. Sus cabellos le permiten ingresar al mundo de los muertos y darle al canto una capacidad metafísica. Más adelante, en el canto “VII”, reaparece la varilla, pero detentada por Eurídice:

¡Oh, no, Eurídice! Lo sé desde estas soledades que se apartan,
Desde donde te veo entrar en el mundo, en las cosas, en los hombres:
Con la varilla del hada terrestre, segura del hondo sonido;
Segura de la magia a punto de crecer; y segura del tiempo del hombre.
(*Orfeo*, VII, vv. 480–483)²¹⁶

La *varilla de oro* es ahora terrestre, pues si bien es capaz de ejercer magia sobre el mundo, proviene y actúa en el nivel humano. Pese a las características metafísicas del conflicto poético-existencial, la problemática surge y tiene sus consecuencias en el ámbito terrestre. De ahí que el hablante lírico nos advierta: «*Prometeo*, no. *Orfeo*, no. ¡El hombre! ¡El hombre! Oído exilados. / El hombre eterno, el hombre a la vez dichoso e infeliz» (*Orfeo*, III, vv. 211–212).²¹⁷ Y un poco más adelante, en el canto “V”: «*Eurídice*... Sí, Eurídice terrestre para un terrestre Orfeo» (*Orfeo*, V, v. 337).²¹⁸

Por su material, la *varilla de oro* es un símbolo solar. Y si tenemos en cuenta la relación de Eurídice con el fuego (*hermana del fuego*) y con la varilla misma, entenderemos que hay aquí un dinamismo entre la oscuridad a la que descende Orfeo, el instrumento que le sirve para *cantar* y transformar el mundo, y su amada a la que pretende rescatar. Ella es –como se dijo antes– la *luz perdida*.

con la *rama dorada* implicaría una identificación entre Orfeo y Bálder, personaje que muere debido al muerdago. Pero este elemento mortífero invierte su sentido: «Este engrane con J. G. Frazer nos sugiere en su intertexto una conclusión fundamental en el cuerpo simbólico del *Orfeo* de Rosamel: si la muerte depende de una cosa, de la varilla en este caso, el instrumento de muerte se torna a su vez recipiente de vida.» En: Rosamel del Valle: *OPI*, p. 16.

215 *Ibíd.*, p. 184.

216 *Ibíd.*, p. 192.

217 *Ibíd.*, p. 181.

218 *Ibíd.*, p. 186. Esto se complementa, por ejemplo, con la idea detrás del título *Elina Aroma Terrestre*. Pese a las características numinosas de la poesía encarnada en la figura de la mujer, ella es una expresión de la experiencia humana.

Con la *varilla de oro* Orfeo es capaz de ingresar en la oscuridad de la muerte, iluminar su camino y guiarse hacia Eurídice. La vinculación entre esta luz de la *varilla* y el canto está en directa relación con lo que señala Durand sobre las tinieblas y el oído. Siguiendo a Bachelard, él afirma al respecto:

Le thème du mugissement, du cri, de la “bouche d’ombre” est isomorphe des ténèbres, et Bachelard cite Lawrence pour qui “l’oreille peut entendre plus profondément que les yeux ne peuvent voir”. L’oreille est alors le sens de la nuit. Au long de trois pages Bachelard nous montre que l’obscurité est amplificatrice du bruit, qu’elle est résonance. Les ténèbres de la caverne retiennent en elles le grognement de l’ours et le souffle des monstres. Bien plus, les ténèbres sont l’espace même de toute dynamisation paroxystique, de toute agitation. La noirceur, c’est “l’activité” même, et toute une infinité de mouvements est déclenchée par l’illimitation des ténèbres dans lesquelles l’esprit quête aveuglément le “nigrum, nigrius nigro”.²¹⁹

De este modo, aunque la *varilla* es un símbolo fundamentalmente visual, su vínculo con el *cántico* dentro del texto hace que se metaforice la luz en una sinestesia. Orfeo logra adentrarse en las tinieblas, puede *ver* gracias al canto.

El hecho de que el cantor tracio en la versión rosameliana intente rescatar el fuego-Eurídice para los hombres, asimila a Orfeo con Prometeo. El rescate de Eurídice es la reactualización del robo del fuego realizado por el titán, pero ahora, por parte del hombre, del poeta. Así como lo vimos con la escala de Jacob, existe en este rescate una inversión de la dirección. En el mito, Prometeo *sube* al monte Olimpo y *baja* con el fuego hacia el nivel humano. Su viaje es ascensional. En lo alto se encuentra lo más puro,²²⁰ lo que, de acuerdo a Gilbert Durand, está relacionado con la reconquista de un poder perdido.²²¹ En nuestro caso, Eurídice, asimilada con el fuego. En el mito de Prometeo, el fuego se entiende

219 Gilbert Durand: *Les structures anthropologiques de l’imaginaire*, p. 99.

220 «Il est donc naturel que ces schémas axiomatiques de la verticalisation sensibilisent et valorisent positivement toutes les représentations de la verticalité, de l’ascension à l’élévation. C’est ce qui explique la grande fréquence mythologique et rituelle des pratiques ascensionnelles.» *Ibid.*, p. 140.

221 «[...] les symboles ascensionnels nous apparaissent tous marqués para le souci de la reconquête d’une puissance perdue, d’un tonus dégradé par la chute.» *Ibid.*, p. 162.

como un elemento de origen divino y que el hombre puede utilizar gracias al regalo del titán, pero a costa del castigo de Zeus. Gracias al fuego, el hombre puede transformar su medio. En el poema de Rosamel del Valle, el héroe no asciende sino que baja al mundo de los muertos. En esta inversión se mantiene la sacralidad de la cima, ahora convertida en *sima*. De todos modos, la *catábasis* cumple con la función de la montaña: ser un espacio de prueba, en la que el sujeto, al enfrentarse con las distintas dificultades, se purifica a medida que las resuelve.²²² La muerte se convierte en un espacio de prueba. El poeta espera llevar a la poesía al reino de los vivos y así revivir al mundo. El rol de Orfeo es el de civilizador, pero no desde la perspectiva práctica del fuego (como utensilio), sino que manteniendo su sacralidad. La poesía no cae en la instrumentalización de la razón, sino que mantiene un vínculo entre el hombre y el mundo.

Sin embargo, aunque el fuego puede ser purificador y a la vez animar la vida,²²³ también puede ser un agente destructor. Si bien esto último también está relacionado con la purificación, este valor es producto del *sentido* detrás de las llamas. Si el fuego actúa sin un significado particular sólo existe destrucción. Esta doble significación del fuego se encuentra expresada en la *doble llama* del poema:

Y decías: «¿Qué fuego es éste? ¿Se quiebra alrededor?»
Me reconoces en la propia eternidad aguda,
En el mundo cerrado del fuego.
¿Por qué una doble llama? La de aquí es la del abismo
(*Orfeo*, III, vv. 164–167)²²⁴

Eurídice es el fuego que habita en el abismo. Ella ilumina, como se mencionaba anteriormente, en un sentido intelectual y divino. Ella entrega entendimiento y vida («Del ser al fuego, del fuego al ser, en las tinieblas», *Orfeo*, III, v. 175).²²⁵

222 «Nous avions déjà remarqué que tous les symboles qui gravitent autour de l'ascension ou de la lumière s'accompagnent toujours d'une intention de purification.» *Ibíd.*, p. 191.

223 «Le feu serait ce "dieu vivant et pensant" [...]». *Ibíd.*, p. 197. Téngase en cuenta el *Moment des Energischen* de Rudolf Otto, que es la imagen del *lebendige[r] Gott*, tanto en su aspecto destructivo como el del amor. Cfr. Rudolf Otto: *Op. cit.*, pp. 24–25.

224 Rosamel del Valle: *OP I*, p. 180.

225 *Ibíd.*

Pero se nos habla de una segunda llama que, si bien comparte algunas características con Eurídice, es de una naturaleza distinta. La mención a esta segunda llama aparece en el mismo canto “III”. En éste existe la irrupción dentro del discurso de Orfeo de una voz colectiva que, por el lugar donde aparece, puede ser identificada con la de los muertos. A ellos pertenece este segundo fuego:

El abandonado reino crece debajo de los abismos.
Y día y noche entran los viajeros a sus fuentes.
A la eternidad sin cánticos, pero cierta.
Y ahora cuidad de los ojos. El árbol de los ciegos escucha.
(*Orfeo*, III, vv. 194–197)²²⁶

Y ellos preguntan a Orfeo:

Y bien ¿dónde está el fuego que pierde? ¿El fuego que estremece?
¿Os acompaña aún? Mostradnos su varilla.
(*Orfeo*, III, vv. 198–199)²²⁷

A lo que Orfeo a su vez responde:

¡Campanas perdidas, orgullo, asombro, liviana tenacidad!
Vuestro fuego endurece; el mío es la boca, la frente;
No la muerte, la alegría alrededor; la mano poderosa
En la lámpara y en la tiniebla.
Yo soy el hijo de la noche de oídos abiertos.
(*Orfeo*, III, vv. 200–204)²²⁸

Los muertos tienen esa *otra llama*. Un fuego que *endurece* puede entenderse como una manifestación de la muerte en contraposición con el movimiento, que es la expresión de la vitalidad. La naturaleza de este fuego de la muerte es ambigua, al igual que Eurídice. Por un lado, pertenece a la región de los muertos,

226 *Ibíd.*, pp. 180–181.

227 *Ibíd.*, p. 181.

228 *Ibíd.*

como ella. Pero, por otro lado, no entrega un conocimiento, pese a que, como es de suponerse, también ilumina. Como se mencionaba antes, ellos quieren «el aburridor fuego de la luz / Y no el del abismo», que es el fuego de lo evidente, de lo ya conocido, de esa realidad engañosa y que se remite sólo a los cinco sentidos. Este fuego no purifica ni da vida. Es un fuego inauténtico.

7.2 El poeta como vagabundo: Profesionalización y precarización

Y ellos no me verán. Mi estatua va de abismo en abismo.
¿Para qué mi cántico? [...]

Orfeo, VII, vv. 484–485.²²⁹

Y nunca como entonces siento con mayor
angustia que soy la especie abandonada.

“Devolución del sueño”²³⁰

En el canto “VII”, Orfeo se imagina cómo será recibido por los habitantes de su mundo. Los primeros de ellos son *vagabundos*, quienes viven alejados de la ciudad. Ellos intervendrán en el canto con su propia voz:

Junto a las piedras solas, lejos de la ciudad, los vagabundos
Volverían la cara a mi paso, se pondrían coronas de almendros silvestres
Para decir detrás de mí [...]
(*Orfeo*, VII, vv. 438–440)²³¹

229 *Ibíd.*, p. 192.

230 Rosamel del Valle: *OP II*, p. 241.

231 Rosamel del Valle: *OP I*, p. 191.

El hecho de que ellos vivan *lejos de la ciudad*, nos advierte de que se distinguen del resto de los seres humanos. No viven de la misma manera, aunque también sufren por la ausencia de Eurídice. Debido a la preocupación que tienen respecto a Orfeo y su destino, puede entenderseles tal vez como una representación de los poetas, como colectivo. Por lo mismo, puede asociárseles con una imagen previa del canto “V” en el que se mencionaba: «...Y ellos, los Ermitaños del fuego [...]» (*Orfeo*, V, v. 327).²³² La idea de soledad y relación con la poesía, por medio del vínculo con el fuego, hacen pensar en la situación desmedrada de los poetas.

El mundo en ruinas es lo que convierte al poeta en un ser desarraigado, pues su canto no encuentra sustento en los habitantes de la ciudad. En el poema “Hamlet 1950” de su libro *Fuegos y Ceremonias*, el hablante enfatiza la distancia entre la época que habita y su rol de poeta. El nombre del texto caracteriza a este último como un personaje dubitativo en medio de su tiempo, reversionando el «to be or not to be» shakespereano: «¿Es el tiempo de callar? Los enigmas pierden las hojas / En un invierno que endurece el corazón. Es el tiempo de gritar, tal vez. [...]»²³³ El poeta no sabe qué hacer en este mundo que lo desatiende:

[...] Entramos a la ciudad
Y no somos reconocidos. Alabamos al hombre
Y responde el gusano. Es el tiempo
Del gusano vestido de gala que se hace coronar
El domingo. Quien repita, vivirá. Y se repite
Para todos la orden reseca de los muertos.²³⁴

Como en el caso de la ciudad en *Orfeo*, aunque hay vida (*zoé*) ha perdido su vitalidad más profunda. El poeta busca ser escuchado por el hombre pero le responde el gusano, que es la representación de la muerte. La verdad poética ha sido reemplazada por un discurso religioso vacío de sentido (*El gusano que se hace coronar / El domingo*) y que se complementa con los conflictos políticos:

²³² *Ibíd.*, p. 185.

²³³ *Ibíd.*, p. 272.

²³⁴ *Ibíd.*

[...] ¿Dónde está el hombre
Que en un tiempo levantaba el día a su puerta?

No veo sino ciudades con banderas de ceniza.
Se pasa entre escombros reunidos. Se alaba
Lo que hiere. Queremos el vivo resplandor.
Pero para resplandecer hay que morir. Y
Siguen los días con trajes inconocibles.²³⁵

Pero el hablante no se limita a describir la situación apocalíptica de su tiempo, sino que reflexiona sobre la función que debería tener en ese mundo:

Si decimos que es el tiempo
De levantar al fin la hoguera de la vida,
¿Quién nos entendería? Si decimos que es el tiempo
De callar, ¿qué sería de nosotros? ¿Cómo reforzar
La jaula del corazón entre las iras? Y al decir
Que es el tiempo de gritar, ¿quién recogería
El grano oscuro de nuestra lengua? Y si intentamos
Decir que es el tiempo de morir, ¿cómo refugiarnos
Lejos de las miradas del hombre carcomido?
¿Qué excusas dar a aquellos que nos llevan
De golpe hacia la humedad ardiente de los muertos?²³⁶

El poeta debe reaccionar de alguna manera ante los desafíos que la época le pone enfrente, pero la situación catastrófica en la que se encuentra y la poca atención que los hombres (los muertos) le prestan a su canto, lo desplazan a una situación deficitaria muy alejada de lo que él cree que puede hacer por el mundo. Su duda se basa en la incomprensión. La tensión que tiene el poeta con su tiempo se fundamenta en la catástrofe, imagen entendible después de la II Guerra Mundial. Pero también se comprende respecto a un proceso social que ha socavado

235 *Ibíd.*

236 *Ibíd.*, p. 273.

la imagen del poeta y que lo ha distanciado a la vez de su comunidad. En esto juega un rol importante el proceso de profesionalización del oficio poético en el contexto moderno, el que, al mismo tiempo, conlleva una mayor precarización.

Si atendemos a la tradición poética occidental en Europa, el poeta medieval subsistía ya sea por su vinculación con alguna institución o mediante la diversificación de sus actividades. En el mester de clerecía el poeta era un miembro de la Iglesia dedicado a funciones académico-estéticas. Los poetas de la corte, por su parte, podían vivir de lo que ésta les otorgaba por su trabajo, mientras que los nobles que se dedicaban a este oficio, podían vivir de los medios que le proporcionaba su estatus social. En el caso de la poesía popular, el juglar, aunque poeta, no sólo se dedicaba a la composición o recitación de textos, sino que también debió diversificar sus actividades para poder vivir. Este último era el que tenía la mayor inestabilidad social. En Latinoamérica este esquema varió durante el período colonial, pero sustancialmente mantenía la dependencia de los escritores a otras instituciones. En el caso chileno, los primeros escritores que ejercieron el oficio en el país –ya fueran españoles de paso (como Alonso de Ercilla), o criollos todavía sin conciencia nacional (como Pedro de Oña)– fueron soldados con inquietudes poéticas o intelectuales eclesiásticos. Sin embargo, debido al desarrollo del capitalismo, se produjo una creciente especialización social vinculada a actividades de generación de la riqueza (extracción de materias primas, manufacturación –en el caso de los productos artesanales o proto-industriales– y comercio de las mercancías). Las actividades intelectuales que no se ajustaban a este esquema capitalista se volvieron actividades improductivas, “ociosas”, si es que no participaban del mercado. Es posible ver la publicación de folletines en la prensa, especialmente en la época de la Revolución Industrial, como un acomodo del campo literario a las pautas del capitalismo.²³⁷ Aunque algunos escritores, como Alexandre Dumas padre, fueron verdaderas empresas editoriales,²³⁸ la poesía se volvió una forma cada vez más marginal de expresión estética. La “inutilidad” de la poesía, fue lo que los sectores más

237 «Corrélativement, la littérature entre, au cours du XIX^e siècle, dans le circuit de la production capitaliste, elle devient “industrielle”, selon le mot (méprisant) de Saint-Beuve.» Lise Queffélec: *Le roman-feuilleton français aux XIX^e siècle*. París: Presses Universitaires de France, 1989, p. 3.

238 Respecto al uso de escritores “negros” (aquellos que escriben a nombre de otro sin figurar como autores) por parte de Alexandre Dumas padre, vid. Eugène de Mirecourt: *Fabrique de romans: Maison Alexandre Dumas et compagnie*. París: Imprimerie de Hauquelin et Bautreuche, 1845.

estetizantes de la literatura francesa explotó como parte de la imagen del dandy o del decadentista. El *arte por el arte*, es una reivindicación de la importancia de la poesía como un elemento no comercial, alejado de un sistema de valores a los que se criticaba.

El capitalismo disminuye el valor de la poesía como discurso social al instaurar un criterio de evaluación basado en la participación dentro del circuito de generación de la riqueza. Sin embargo, al mismo tiempo, su escasez cae en la lógica capitalista de que el valor relativo de un producto está mediado por su disponibilidad. Mientras menos haya de algo, más valor tiene. Paradójicamente, la burguesía rescata a la poesía dentro, ya no de la comunicación socializada, sino gracias al capitalista retratado por Darío en “El rey burgués” o, en el mejor de los casos, por el cenáculo de artistas. Esta situación es descrita por Jorge Teillier de la siguiente manera: «La burguesía ha tratado de matar a la poesía, para luego coleccionarla como objeto de lujo.»²³⁹

Como lo señala Nelson Osorio T., el proceso de modernización que se llevó a cabo a fines del siglo XIX en donde América Latina ingresa a la civilización industrial, se produce en condiciones de una «nueva dependencia (la que Haperin Donghi llama el “pacto neocolonial”».²⁴⁰ Esto significó un cambio profundo en el campo literario. En un primer lugar, como lo señala Osorio y otros críticos, esta incorporación al mercado capitalista mundial, «constituye el marco continental en el que surge y se desarrolla el movimiento literario que en el ámbito hispanoamericano se conoce como el Modernismo.»²⁴¹ Ángel Rama ha enfatizado la relación entre el desarrollo del pensamiento liberal que acompaña al capitalismo y las ideas estéticas del modernismo, como lo es el caso del concepto de la *novedad*.²⁴² Julio Saavedra Molina llega a afirmar: «Lo que se ha llamado modernismo en literatura no es otra cosa que lo que en política se llama liberalismo. [...] Confirma esta interpretación, a nuestro parecer, la historia misma del modernismo literario, la cual corre pareja con la suerte de

239 Jorge Teillier: *Op. cit.*, p. 61.

240 Nelson Osorio T.: *Manifiestos, Proclamas y Polémicas de la Vanguardia Literaria Latinoamericana*, p. XII.

241 *Ibíd.*

242 Respecto a esto, Ángel Rama consigna la polémica que se entabló entre Julio Herrera y Reissig y Roberto de las Carreras por la paternidad del verso «el relámpago luz perla que decora su sonrisa». La polémica entre ambos poetas uruguayos se enmarca dentro del afán de originalidad. Al insertarse dentro del mercado, los distintos autores enfatizan las diferencias de sus obras respecto al resto. Vid. Ángel Rama: *Rubén Darío y el modernismo*. Barcelona: Alfadil Ediciones, C.A., 1985, p. 16.

las ideas liberales: allí donde el liberalismo es acosado por el dogmatismo tradicionalista (por ejemplo, Chile después de la revolución de 1891) el modernismo se retarda.»²⁴³ Con ello comenzó un proceso de autonomía del campo literario que va aparejado de una profesionalización de la actividad poética.²⁴⁴ Pero, en segundo lugar, cambia la percepción social hacia el poeta. Como lo señala Ángel Rama:

En las últimas décadas del siglo XIX y comienzos del XX, en ese período propiamente modernista que se cierra en 1910, no sólo es evidente que no hay sitio para el poeta en la sociedad utilitaria que se ha instaurado, sino que ésta, al regirse por el criterio de economía y el uso racional de todos sus elementos para los fines productivos que se traza, debe destruir la antigua dignidad que le otorgara el patriciado al poeta y vilipendiarlo como una excrecencia social peligrosa. Ser poeta pasó a constituir una vergüenza. La imagen que de él se construyó en el uso público fue la del vagabundo, la del insocial, la del hombre entregado a borracheras y orgías, la del neurasténico y desequilibrado, la del drogista, la del esteta delicado e incapaz, en una palabra –y es la más fea del momento– la del improductivo.²⁴⁵

Si durante las guerras de independencia el poeta fue un agente político importante para la conformación simbólica de la nación, con la penetración del capitalismo en la sociedad se ve en una posición cada vez más marginalizada. Aunque el poeta buscó el acomodo dentro de la situación social que se le presentaba, se encontraba con la incomprensión del medio o con su marginación como sujeto improductivo. Síntoma paradigmático de lo primero es un texto como “El rey burgués” de Darío que, como comenta Ángel Rama, «[...] en definitiva el rey ignora el valor artístico de su propio fasto».²⁴⁶ Y agrega más adelante: «“El rey burgués”, más que a la generalizada actitud de ignorancia respecto al arte nuevo

243 Citado por Ángel Rama: *Op. cit.*, p. 31.

244 Vid. Gonzalo Catalán: “Antecedentes sobre la transformación del campo literario en Chile”. En: José Joaquín Brunner y Gonzalo Catalán: *Cinco estudios sobre cultura*. Santiago de Chile: FLACSO, 1985, pp. 69–175.

245 Ángel Rama: *Rubén Darío y el modernismo*, p. 57.

246 *Ibíd.*, pp. 98–99.

por parte del consumidor potencial –el que dispone de dinero–, se alude a su actitud específica respecto a la creación literaria: el dueño de “lacas de Kioto” y de “porcelanas de muchos siglos” no sabe para qué sirve un poeta.»²⁴⁷

Respecto a lo segundo, para los poetas provenientes de las clases altas y burguesas, el dedicarse a la poesía llegó a ser una especie de pecado social. Como lo cuenta Ángel Rama: «J. A. Silva prácticamente no publica en vida para mantener la fachada social de su postiza naturaleza de comerciante.»²⁴⁸ En el caso chileno, puede mencionarse a Allán Samadhy, seudónimo que oculta el nombre de Higinio Espíndola (1876–1927). Por mucho tiempo no se tuvo ninguna noticia de quién era el hombre detrás de Allán Samadhy hasta que el poeta chileno Juan Cameron encontró un ejemplar de su libro póstumo *Poesías* (1928) en el que se revelaba en el prólogo la verdadera identidad del escritor.²⁴⁹ Durante mucho tiempo de él sólo se sabía que había nacido en 1876 en San Isidro de Viña. Pero gracias al trabajo de Cameron conocemos los motivos que llevaron a Higinio Espíndola a ocultar su facunda labor como general de brigada de la República. Las obligaciones militares estaban lejos de sus inquietudes poéticas. Más todavía en un país que después de la Guerra del Pacífico (1879–1883) era llamado *la Beocia americana*, lo que se acrecentó aun más con la influencia prusiana en la organización del Ejército (1885).²⁵⁰ Como lo señala su semblanza con la que aparece en *Selva Lírica*: «Se trata del seudónimo con que un literato ha dado a conocer su labor artística, a fin de evitar, a todo trance, (como si cumpliera estrictamente una consigna militar), que su verdadero nombre figure en público al pie de sus poesías.»²⁵¹

247 *Ibíd.*, p. 99.

248 *Ibíd.*, pp. 58–59.

249 Juan Cameron: “El adiós a las armas de Allan Samadhy. Un poeta secreto.” En: *Semanario Liberación* s/n, Malmö, 21-07-2006, s/p.

250 Esta fecha corresponde a la contratación del oficial prusiano Emilio Körner (Halle an der Saale, 1846 – Berlín, 1920) como parte del plan de reestructuración del Ejército de Chile ideado por el presidente de la época, Domingo Santa María. Con Körner se inaugura un intercambio militar creciente con el Imperio Alemán, el que se traducirá en la creación de la Academia de Guerra en 1886, la venida de oficiales alemanes como instructores, así como la estada de oficiales chilenos en el país europeo. Esta influencia llegó incluso a la adopción de uniformes y los cascos prusianos por parte del Ejército de Chile.

251 Julio Molina Núñez y Juan Agustín Araya (O. Segura Castro) (eds.): *Selva Lírica*. Santiago de Chile: Soc. Imp. y Lit. Universo, 1917, p. 392. El caso de este poeta es particular, pues además del desconocimiento casi total de su persona, figura –según *Selva Lírica*– con una crítica en el *Frankfurter Zeitung* hecha por «el hispanófilo y crítico alemán Profesor Dr. S. Grafenberg.» Queda abierta la discusión sobre la relación transaccional entre Samadhy y Alemania, pues fue allí en donde se publica esta crítica favorable, así como su texto póstumo *Poesías*. La publicación en un país extranjero se entiende en la lógica de ocultamiento de la persona, pero escoger a Alemania y hacerlo en español en un ambiente intelectual menos abierto a lo

Los casos de José Asunción Silva y de Allán Samadhy vienen a ilustrar este cambio en la percepción social del poeta y de la poesía. Ambos pertenecieron a la burguesía, la que se instala como hegemónica en este período de la modernización, precisamente por su vinculación intrínseca, como clase, al desarrollo del capitalismo. Desde este punto de vista, sus actividades artísticas perjudicaban su “buen nombre”, por improductivos.

Sin embargo, paralelamente al desarrollo de la sociedad capitalista industrial en América Latina, se genera una mayor movilidad social, producto de las transformaciones que se gestan en el paso desde un sistema de producción agrario a otro industrial, lo que promueve una migración desde el campo hacia la ciudad que convierte pronto a los campesinos en obreros y a las capas medias relacionadas con oficios liberales, en sujetos ávidos de “prosperar” en este nuevo ambiente. Como lo señala Domingo Melfi: «A partir de 1891 la literatura y los hombres que a ella se entregaron, pertenecían a otra clase social: la clase media... No eran escritores como los del año 80, hombres elegantes, ni asistían a los bailes, ni bebían champagne, sino por excepción. Eran otros los círculos sociales en los cuales se les veía discurrir, y más de algunos por no decir muchos, la mayoría, apenas si podía subsistir por sus precarias entradas.»²⁵²

Pese a esta ampliación del campo literario, que revela un interés de otras clases sociales a una actividad que hasta hace muy poco estaba circunscrita a una muy pequeña cantidad de personas, que Gustavo Catalán describe como *círculos cerrados*,²⁵³ la actividad literaria sigue en entredicho. Por ejemplo, el crítico literario más importante de mediados del siglo XX, Alone afirma respecto a la carrera literaria:

Estimulan algunos padres en sus hijos la afición literaria y me han preguntado más de una vez si en los míos hallé ese apoyo. Siempre he eludido una respuesta clara. Ahora es inevitable. No, lejos de eso. Mi precoz

multicultural que en la actualidad merece un examen más minucioso. Por otro lado, la mención a la frase «como si cumplierse estrictamente una consigna militar» hace pensar en que los editores de *Selva Lírica* probablemente sí conocían la identidad del poeta y hacen aquí un “guiño”.

252 Citado por Gonzalo Catalán: *Op. cit.*, p. 119.

253 «Círculos cerrados, de extrema selectividad (sus instituciones político-literarias no logran superar el centenar de adherentes), su estilo es una réplica casi perfecta del “partido de notables”, más aún cuanto que su posición en el campo de la cultura es una derivación de su ubicación en el campo del poder.» *Ibid.*, p. 99.

tendencia a la lectura aun sin prever su consecuencia, el amor a la escritura, inspiraba en mi casa ideas siniestras. De ahí, por esa senda, sólo podían venir en cortejo encadenado: la ruina, la irreligión, el descrédito, la pérdida de la fe y de las buenas costumbres y como funesto corolario, la siutiquería. Todos los medios imaginables se pusieron en obra para impedírmela: vigilancia, asechanza, prohibiciones, conminaciones, persecuciones, amenazas, gritos, golpes. La palabra “literato”, que se pronunciaba frunciendo mucho los labios, contraponíase con violencia a la de “persona decente” y hasta implicaba, junto con la ridiculez, cierto descuido, una indumentaria roñosa y el delito de pedir plata prestada o “pegar sablazos”.²⁵⁴

Hernán Díaz Arrieta (Alone), como hijo de una familia de clase media, tenía sobre sus hombros la responsabilidad de continuar el desarrollo económico de la familia, proyecto que se veía truncado por su interés literario. Pese a este prejuicio presente en los sectores más interesados en el desarrollo económico capitalista, hacia fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, paralelo a la ampliación social del campo literario surge, según Catalán, un proceso de autonomía del mismo. Éste es visto como «condición *sine qua non* para un desarrollo más maduro y moderno del quehacer literario», lo que está relacionado, a su vez, con la dinámica en cómo la literatura «redefine sus vínculos y posiciones con un sistema hegemónico que, en el intertanto, padece sustanciales transformaciones.»²⁵⁵

La forma en cómo Catalán entiende la autonomía del campo literario se desprende de los trabajos sociológicos de Pierre Bourdieu, entendiendo que no se encuentra aislado ni independiente de los otros campos sociales, pero se enfatiza que dentro de él se genera un mercado simbólico en el que los valores transados (autores, obras, etc.) dependen de una dinámica propia. Si en la literatura decimonónica el escritor unía su pluma a la política, en el período que se inaugura con el modernismo, hay una tendencia a ejercer únicamente el primer oficio. En este plano, la profesionalización de la actividad de escritor es

254 Alone (Hernán Díaz Arrieta): *Préterito Imperfecto*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1976, p. 15.

255 Gonzalo Catalán: *Op. cit.*, p. 118.

un paso necesario para alejar al campo literario de la influencia de los demás. Como lo señala Augusto D'Halmar (seudónimo de Augusto Goemine Thomson, 1882–1950) respecto a la profesionalización:

Yo fui el primero aquí que gané dinero con la literatura. El primer cuento del primer número de *Zig-Zag* de entonces era mío y se llamaba “Página Blanca”. De entonces data el ambiente literario actual, el que Uds. conocen, que no es el único que haya habido nunca en Chile; porque no crean Uds. que antes existía lo mismo. Los escritores de otros tiempos eran algo así como grandes personajes que bajaban hasta la literatura y volvían después a su política, a su diplomacia, a sus “estudios serios”. Sólo desde muy poco tiempo atrás se ve al tipo de artistas como ahora se encuentra.²⁵⁶

Es así como aparejado a la autonomía del campo literario se produce una profesionalización del escritor. Y he aquí un punto conflictivo respecto al esquema presentado por Gonzalo Catalán. En primer lugar, aunque existe un desarrollo de la autonomía y, con ello, de todo un circuito de producción y consumo de obras literarias, la profesionalización por lo menos en el contexto chileno, fue incompleta y, si es que llegó a serlo en un momento (en el esquema de Catalán, en la década del '20 del siglo XX), lo fue por muy breve tiempo. El caso de Augusto D'Halmar es ilustrativo al respecto. Más allá de sus virtudes como escritor, las que fueron apreciadas transversalmente por el campo literario chileno, fue destacado como uno de los primeros en vivir de aquello que escribía. Pero admitir esto también implica considerar que aquello era un valor para sus colegas de profesión, ya que eran pocos los que podían vivir realmente de su trabajo literario. Como lo afirma Jorge Teillier ya en 1968 en su artículo “Espejismos y realidades de la poesía chilena actual”:

Fuera de Pablo Neruda en sus últimos años (antes fue diplomático y parlamentario) y de Pablo de Rokha, que debía recorrer duramente todo el país vendiendo los libros que el mismo se editaba, ningún poeta chileno

²⁵⁶ *Ibíd.*, pp. 122–123.

ha vivido o podría vivir exclusivamente de sus obras. Y esto es grave, un obstáculo a una labor creadora que necesita continuidad y dedicación en grado que llamaría profesional [...]²⁵⁷

Esta situación es admitida a medias por Gonzalo Catalán y que luego disculpa como parte más de una tendencia que de una realidad:

La tendencia a la *profesionalización* de la literatura –que se trasunta en estos hechos y que queda ratificada por el aumento que registra la productividad de los escritores de esos años– no alcanza, sin embargo, a consolidar una base sólida que permitiera a los literatos salvo excepciones vivir de sus obras.

Con todo, la disposición de invertir el máximo de tiempo en la producción literaria –el vivir *para* la literatura– no deja de tener consecuencias importantes en relación a los medios de subsistencia a que apelaron los escritores.²⁵⁸

De este modo, paradójicamente, la tendencia a la profesionalización tiene aparejada un proceso de precarización. Ángel Rama asume que el cambio en la situación social del poeta respecto a la economía, se produce en el abandono del patrocinio como medio de subsistencia. Es por ello que «el escritor debía incorporarse al mercado: vivir dentro de él, como pudiera, aunque fuera muy mal, pero dentro de sus coordenadas específicas.»²⁵⁹ De este modo, la incorporación de Latinoamérica a la economía capitalista mundial implicó un desafío profundo a los escritores para vivir, o más bien, sobrevivir de su trabajo. De acuerdo al censo hecho en 1920 en Chile, sólo 5 personas en todo el territorio (y todas ellas hombres) ejercían la labor de “literato”. Los escritores profesionales en Chile en esa época podían contarse, literalmente, con los dedos de una mano.²⁶⁰

257 Jorge Teillier: *Op. cit.*, pp. 50–51.

258 *Ibíd.*, p. 136.

259 Ángel Rama: *Rubén Darío y el modernismo*, p. 53.

260 Cfr. Dirección General de Estadística: *Censo de Población de la República de Chile. Levantado el 15 de diciembre de 1920*. Santiago de Chile: Soc. Imp. y Litografía Universo, 1925, p. 407.

Hasta antes de Augusto D'Halmar nadie había vivido exclusivamente de lo que escribía. Los escritores decimonónicos pertenecían a las clases aristocráticas o burguesas, por lo que podían permitirse, como él mismo lo indica, “bajar hasta la literatura” sin riesgo de su condición social (salvo aquellos que sentían un menoscabo de su actividad principal, como es el caso de Higinio Espíndola transformado en Allán Samadhy). Pero aquellos escritores que venían de las capas menos favorecidas de la sociedad y que ahora tenían la posibilidad de una carrera literaria, se topaban con el impedimento de no poder vivir de lo que escribían, lo que conllevaba una precariedad social. De ahí que para muchos el Estado o la prensa escrita fueron las fuentes de estabilidad que la literatura no proporcionaba. El primero, mediante los empleos que la burocracia de un Estado en expansión podía ofrecer, como funcionario ministerial, bibliotecario o diplomático (Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Humberto Díaz-Casanueva, etc.). El segundo, mediante el empleo como periodista en cualquiera de sus funciones: crítico literario, cronista, etc. El mismo Rosamel del Valle cumplirá ambas funciones como funcionario chileno en las Naciones Unidas (al doble amparo del Estado de Chile y de una organización internacional) y la labor previa y más extensa de cronista en diversos medios escritos del país.

El motivo de esta autonomía y profesionalización incompletas puede deberse al escaso desarrollo de un mercado literario, pero ya no en un sentido simbólico como en el esquema bourdieuano de Catalán, sino en un sentido comercial. Como lo señala él mismo, a fines del siglo XIX «[l]a literatura es redescubierta por los periódicos como un ingrediente que no puede estar ausente de sus páginas y cada diario se esfuerza por conseguir las plumas más reputadas o promisorias.»²⁶¹ Este interés de la prensa por la literatura puede entenderse como un símil a lo que ante había ocurrido en Europa. La prensa escrita era un medio mucho más accesible que los libros en ese tiempo, tanto por el arribismo cultural que se generaba entre la clase alta –principalmente, su preferencia por la literatura francesa por sobre la nacional– como la poca disponibilidad de libros, producto esto último tanto por la falta de librerías como por su alto precio.²⁶² Pero también es cierto que el analfabetismo en Chile fue mayoritario

261 Gonzalo Catalán: *Op. cit.*, p. 120.

262 Téngase en cuenta un comentario como el de Gonzalo Catalán: «Si el escritor era pudiente, como es el caso ya visto de Vicente Grez, editaba de su bolsillo los libros y los regalaba a sus amigos. El propio Blanco

hasta entrado el siglo XX. Recién en el censo de 1920 la población alfabetizada superará a la analfabeta, pero de manera muy menor, ya que es tan sólo un 50,3% en un total de 3.753.799 habitantes.²⁶³ En los hechos, la mitad de la población no sabía leer. Esto implica que los autores se desenvolvían en un campo literario que de por sí tenía pocos lectores, lo que no podía sustentar un mercado editorial fuerte. A esto sumémosle el problema de las tendencias literarias. En el mismo censo, la población urbana todavía es minoritaria respecto a la rural (46,60%),²⁶⁴ por lo que se entiende un predominio de las formas literarias populares. Esto en parte explica por qué el vanguardismo no alcanzó nunca un estatus “incumbente” dentro del campo literario chileno.²⁶⁵ Al reducido público que podía leer, se suma la escasez de lectores interesados en este tipo de propuestas rupturistas, del *buen lector de poesía*, al decir de Rosamel del Valle.

Esta situación deficitaria se refleja biográficamente en este autor. Él es una de las personas que son parte de la ola migratoria desde el campo hacia la ciudad, producto de la modernización del país y que acrecentará la población de Santiago, urbe que hasta la década de 1920, prácticamente no se había ampliado geográficamente. Con la muerte de su padre en 1918, comienza a trabajar con 17 años en la imprenta “La Ilustración” y se inicia poco después como reportero en el diario *La Nación*.²⁶⁶ Moisés Filadelfio Gutiérrez Gutiérrez deberá ganarse la vida como obrero y dedicará un tiempo largo de su vida al oficio de linotipista. Pese a no ganar mucho dinero con esta actividad, será lo que en realidad lo mantendrá económicamente, a lo que sumará los artículos y crónicas que publicará más o menos regularmente en periódicos y revistas. Esta precariedad económica y el intento de subsanarla con artículos periodístico-literarios podemos verla expresa en su correspondencia con Humberto Díaz-Casanueva:

Cuartín nos advierte que si Barros Arana no hubiera obsequiado su monumental “Historia de Chile” en el círculo de sus amistades nadie la hubiera leído.» *Ibíd.*, p. 94.

263 Dirección General de Estadística: *Op. cit.*, p. 373.

264 *Ibíd.*, p. XXVII.

265 Gonzalo Catalán y José Joaquín Brunner utilizan una nomenclatura para señalar los distintos grupos en disputa de la hegemonía. Para ellos: «La dinámica del campo cultural, sea que se le tome en su conjunto o según su subdivisión en campos especializados, admite por lo general la identificación de un antagonismo principal: el que se desarrolla entre los grupos establecidos y dominantes en el campo (los incumbentes) y los grupos contendientes que emergen y buscan contestar las ortodoxias. Son estos últimos los que habitualmente presentan la demanda por una reforma intelectual y moral.» José Joaquín Brunner y Gonzalo Catalán: *Op. cit.*, p. 28.

266 Vid. Rosamel del Valle: *Elina Aroma Terrestre*, p. 153.

Acabo de recibir un envío del poeta Pascual Venegas Filardo, el que le ruego agradecerle a mi nombre. También los dos tomos de la Antología de la moderna poesía Venezolana, la del poeta Otto D'Sola, lo que también tendrá usted que agradecer, agregando que escribiré un art. para la Rev. Nac. de Cultura sobre los poeta del 1935 que figuran allí. Usted me dirá a quien debo dirigirlo y además le especificará que el dinero que me den por él deberá ser enviado a nombre y dirección del gerente de Intemperie. No se olvide de este gran detalle. De lo contrario...²⁶⁷

Hay un interés de enfocar la labor periodística a una mirada literaria, lo que se verá con más claridad en las crónicas que el autor escribe en diversos medios chilenos. Pero unido a eso, está la preocupación por el sustento material, que se expresa en el temor a que el dinero que se le dará por esta actividad en un medio extranjero se extravíe.

Para cuando escribe *Orfeo*, pese a su situación contendiente y, por lo mismo, subalterna dentro del campo literario, Rosamel del Valle había adquirido un “valor” dentro del mismo, al ser uno de los escritores más representativos de la vanguardia en Chile. Había participado en la creación de dos revistas literarias de esa tendencia *Ariel* (1925) y *Panorama* (1926) – cada una con dos números–, había aparecido en el *Índice de la Nueva Poesía Americana* (1926), la antología más importante a nivel latinoamericano de este tipo de producciones,²⁶⁸ y en la publicación también canónica en este sentido, pero en el contexto chileno, *Antología de poesía chilena nueva* (1935). Además, pese a la mala recepción de *Orfeo* por parte de críticos más tradicionales como Raúl Silva Castro, ya podían sumarse críticas positivas como las de Santiago del Campo:

...Sería preciso un espacio mucho más extenso que éste para estudiar el sentido cósmico que alienta en el ORFEO de Rosamel del Valle, para ubicar y definir su estilo, para encontrar el secreto de sus trágicas revelaciones, para traducir, al mundo subterráneo y místico que bulle en

267 Rosamel del Valle: *Brígida o el Olvido y La Radiante Remington*, p. 282.

268 El volumen reúne a 62 poetas provenientes de Argentina, Chile, Perú, México, Uruguay, Ecuador, Colombia, Guatemala, Nicaragua y Venezuela. Como lo señala Nelson Osorio T., la selección estuvo a cargo de Alberto Hidalgo. Vid. Nelson Osorio T.: *Manifiestos, Proclamas y Polémicas de la Vanguardia Literaria Hispanoamericana*, p. 205.

el fondo del mar de sus palabras. Sería tentador trazar un panorama de la poesía chilena, colocando este libro en la cima, como la cruz más alta de un edificio construido para su honor y homenaje suyo. Comparar, por ejemplo, el ORFEO de Rosamel del Valle con las mejores obras de Neruda y Huidobro, es presenciar dos mundos distintos pero unidos en ciertas instancias. El sonambulismo vegetal de Neruda, atravesando de oscuras raíces de fosforescencia ciegas, y la brillantez ágil, de garganta abierta, de Huidobro, son los primeros tramos de este Rosamel del Valle, sereno en medio de la angustia, fuerte, central, recibiendo y donando una música de conjuros, videncias y eternidades.²⁶⁹

Las palabras de Santiago del Campo son sintomáticas de una valoración creciente de la escritura de Rosamel del Valle, lo que se reforzará dos años después cuando su libro de cuentos *Las llaves invisibles* sea publicado en una colección dirigida por Alone y gane el premio al “Mejor libro del mes”.²⁷⁰ Pero en 1944, fecha de publicación de *Orfeo*, Rosamel del Valle, pese a que podría considerársele un escritor profesional, todavía no tenía la estabilidad económica que le permitiera dedicarse totalmente a la literatura. Por esa misma fecha la imprenta “La Ilustración” quiebra, dejándolo en una situación económica todavía peor. Su amigo y poeta Homero Arce, quien trabajaba por entonces en el Servicio de Correo, le ayuda a conseguir empleo en el Correo Central. Aunque esto le permitió subsistir, se trataba de un trabajo difícil. Como consigna Leonardo Sanhueza: «[...] dicen que hasta debía barrer el piso».²⁷¹ Homero Arce cuenta que el poeta se refería a este lugar como «“un barco de negreros” por las pesadas labores que en un principio le asignaron».²⁷² Aunque después lo trasladan a la sucursal que se encontraba dentro del Palacio de La Moneda, lugar al parecer más benevolente, Homero Arce afirma que en una carta en la que Rosamel del Valle le cuenta sus vicisitudes laborales menciona que «Ahora se llama Gutiérrez el

269 Cit. en: *Revista Orfeo*, nº 21–22, p. 69. Originalmente fue publicado en el diario *La Hora* en diciembre de 1944.

270 *Las Últimas Noticias*, septiembre de 1946. Vid. *Revista Orfeo*, nº 21–22, p. 69.

271 Vid. Leonardo Sanhueza: “Itinerario por los Bellos Desastres de Rosamel del Valle.” En: *OPI*, p. 18.

272 Homero Arce: “La mágica existencia de Rosamel del Valle”. Separata del *Boletín de la Universidad de Chile*, nº 63. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1966, p. 12.

tipo».²⁷³ La profunda diferencia entre sus pretensiones estéticas y sus actividades laborales, generan este desdoblamiento entre el poeta Rosamel del Valle y el ciudadano Moisés Gutiérrez, empleado de Correos. Será ya en 1946 que por medio de otro amigo, Humberto Díaz-Casanueva, que por entonces trabajaba en el servicio diplomático chileno, consiga un empleo como corrector de pruebas en el Departamento de Publicaciones de las Naciones Unidas. Será este mecenazgo entre estatal e internacional lo que le permitirá cierta estabilidad hasta su jubilación y posterior regreso a Chile en 1963.

Pese a la resolución “feliz” de su situación económica, el empleo en la ONU aparece como un *Deus ex machina* que patentiza el hecho de que sin él la situación de este autor autodidacta y obrero habría seguido, muy probablemente, en la precariedad. De este modo, podemos ver que, por lo menos en el contexto chileno, el desalojo de Eurídice del ámbito social, esta desvalorización de la poesía como depositaria de un *Lebenswissen* esencial, representa también una desvalorización del poeta como agente social. La imagen del héroe sintetizada en el “Orfeo-Eneas-Prometeo” del texto de 1944 cae irremediabilmente en la de los vagabundos, desamparados y a la expectativa de cualquier noticia sobre Eurídice. Lejos de la ciudad, pululan por aquella aldea simbólica ya despoblada de la magia de lo poético. La modernidad impulsa la autonomía de lo literario, pero al mismo tiempo precariza la situación de los poetas y los desconecta de la sociedad a la que pertenecen, pero de la que son rechazados. Ante este panorama, la obra poética de Rosamel del Valle que surge desde esta fricción se manifiesta como lo que Ottmar Ette denomina un *ÜberLebenswissen*,²⁷⁴ concepto que aún a la idea de un conocimiento sobre la vida, pero también respecto a la sobrevivencia. La precariedad del poeta en el contexto moderno desemboca en una obra literaria que manifiesta las problemáticas y las estrategias del poeta ante su época.

273 *Ibíd.*

274 Respecto a este concepto, Ottmar Ette afirma: «Lebenswissen wird jedoch nicht nur durch konkrete Erfahrungen in unmittelbaren Lebenskontexten, sondern auch durch die Produktion und Rezeption symbolischer Güter, durch die unterschiedlichsten Aneignungsformen von Kunst und Literatur gewonnen. Ohne hier auf die Frage nach der Legitimität und Gültigkeit von Überzeugungen, Haltungen und Handlungen, Prinzipien und Praktiken eingehen zu können, bleibt doch festzuhalten, daß es in den nachfolgenden Kapiteln immer wieder um die spezifische Wirkkraft von Literatur gehen wird, die als ein Wissen über Leben und ein Wissen im Leben zugleich ein ÜberLebenswissen bereithält, das von den Todeszellen und der Lagererfahrung im faschistischen Europa über unterschiedlichste Formen migratorischen Wissens bis hin zu einer politisch wie philosophisch reflektierten Lebenspraxis in vielkulturellen Gesellschaften der Wende zum 21. Jahrhundert reicht.» Ottmar Ette: *ÜberLebenswissen. Die Aufgabe der Philologie*, pp. 12–13.

8. La ciudad como el hábitat del poeta moderno

A través de sus ojos entré de nuevo a la ciudad,
por cuyas calles me aburría antes largamente.

*País blanco y negro*²⁷⁵

Yo hablo a todos los muertos.
Y soy el hijo de Tiresias
En Nueva York

“Tower Funeral Home”²⁷⁶

De los discursos asociados a la poesía como un fenómeno mítico-místico y de las características del poeta como sujeto en el mundo, se desprende la imagen de la ciudad como un hábitat propio del hombre moderno. Es en ella que el poeta vive y ante la cual reacciona, ya sea como una fuente de experiencias que nutren su mirada metafísica o como un espacio hostil en que la modernización se hace presente con su proceso de desencantamiento del mundo así como con la precarización del poeta y la incompreensión de la comunidad.

Para poder abordar las formas de vida (*Lebensformen*) que habitan la ciudad y que dialogan con la poética de Rosamel del Valle, es necesario entender la escritura de este autor como una praxis vital. Como hemos visto, detrás de su poética mítico-mística hay una apropiación y un cuestionamiento de la realidad que lo circunda. La satisfacción o insatisfacción hacia ella depende de los aspectos que faciliten o posterguen la posibilidad de contactar lo *invisible*. Esta unión entre poesía y vida trazada por la escritura de Rosamel del Valle es posible entenderla desde la perspectiva del viaje de Orfeo en busca de Eurídice.

275 Rosamel del Valle: *OP I*, pp. 66–67.

276 Rosamel del Valle: *OP II*, p. 349.

Éste ilustra, como vimos antes, el intento del poeta de coger el fenómeno poético y hacerlo revivir en el mundo. Pero también es posible entender el viaje mítico como un viaje vital. La propia vida ha sido comprendida como un viaje, por lo menos desde la *Odisea* o, incluso antes, con Gilgamesh buscando la clave de la inmortalidad.²⁷⁷ Si vemos la literatura como una praxis vital en la que existe un reflejo –no en el sentido necesariamente realista del término– de las experiencias del autor, entonces es posible comprenderla también desde la perspectiva de la literatura de viaje. Si bien esto desdibuja las fronteras del concepto primigenio de este tipo de textos como género, esta mirada nos permite entender los vaivenes estéticos de la obra del autor. No se trata de una lectura simplemente biografista, sino una perspectiva de la vida en la dinámica de transformación e interdependencia entre ésta y los textos. Como lo señala Ottmar Ette, «Literatur ist folglich ein Wissen in Bewegung.»²⁷⁸ Pero este tipo de viaje no será el de la línea recta, del tiempo lineal, sino la del círculo mítico. En él confluyen lo vital y lo poético, cuya dinámica se mueve según la conceptualización que se hace de la ciudad, imagen simbólica del mundo moderno. En su entrada o su alejamiento, Orfeo, el poeta moderno, se maravillará con los objetos “nuevos” que trae la modernidad consigo o se horrorizará de las consecuencias apocalípticas. Se desplazará alternativamente entre ambos polos. Dentro del círculo es posible identificar dos movimientos que sintetizarán la imbricación entre lo vital y lo poético: El primero, nos mostrará la ciudad imaginaria o irreal e irá desde una apreciación de la urbe como un escenario en que lo maravilloso se hace presente hacia uno en que ella es un espacio de la muerte. El segundo, expresa un movimiento hacia la ciudad real y nos mostrará un cambio en la imagen negativa anterior hacia una reapertura de la ciudad como un espacio en que lo maravilloso puede hallarse, aunque tensionado aún por la consciencia del desencantamiento del mundo. El punto de inflexión de este círculo será el viaje que Rosamel del Valle realiza en 1946 hacia Nueva York. Considerando los polos entre los que se mueve la imagen de la ciudad es posible entender estas dos mitades del círculo de antes y después del viaje a Nueva York como dos círculos dinámicos:

277 Para una lectura “vitalista” de *Gilgamesh* en relación, especialmente, con el concepto propuesto por Ottmar Ette de *ZusammenLebensWissen*, vid. Ottmar Ette: *ZusammenLebensWissens*, pp. 34–36.

278 Ottmar Ette: *TransArea. Eine Literarische Globalisierungsgeschichte*. Berlín: Walter de Gruyter, 2012, p. 5.

el primero, que recupera la imagen de lo maravilloso urbano con el viaje a la ciudad norteamericana. El segundo, aquel que vuelve a la imagen de la ciudad como un espacio en que habita la muerte y que tiene su punto de condensación en *Orfeo* y su retorno a Chile en 1963. Son dinámicos pues el punto de cierre del primer círculo y de comienzo del segundo depende de la perspectiva que asumamos. En cualquier caso, la experiencia de Nueva York juega aquí un rol central. La ciudad más importante a nivel político, económico y cultural de la postguerra, en la que se consolida el traspaso de la hegemonía mundial desde Europa a EE.UU. y la generación de un nuevo orden mundial mediante la creación de la ONU, en que la esperanza de un mejor futuro después del final del peor conflicto bélico vivido por la humanidad dio pie casi inmediatamente a la Guerra Fría, con la amenaza siempre posible de un conflicto nuclear. La experiencia maravillosa de la Nueva York, capital del mundo, contrastará con la imagen de Santiago y, por extensión, con la de Chile. Esto también se intensificará con el tiempo y ya con la inminencia del regreso a su país, se vinculará profundamente a la consciencia de la muerte. Orfeo se convertirá en el “sexagenario sonriente”,²⁷⁹ pero también en el Orfeo que vuelve de visitar a Eurídice, sabiendo que no volverá a verla jamás.

279 Vid. “Canto del sexagenario sonriente”. En: Rosamel del Valle: *OP II*, pp. 192–194.

8.1 Primer movimiento: la ciudad imaginada. De la ciudad maravillosa a la ciudad de los muertos

Gracias a su magia me ha sido posible penetrar en la secreta transformación de los objetos, los que viven, como nosotros, en un espacio en que se hacen personas honorables, en que saludan, se sientan y conversan.

*Eva y la fuga*²⁸⁰

He aquí el corazón de Santiago, un corazón casi en ruinas, por ahora, en su afán de reflejarse en los fuegos lejanos de New York o Berlín.

*Eva y la fuga*²⁸¹

8.1.1 La ciudad como texto

La ciudad es el hábitat del hombre moderno. La vida urbana y las experiencias asociadas a ella son producto de las transformaciones propias de la modernidad. Los cambios a los que alude Marshall Berman en la frase de Marx de que «Alle festen [...] werden aufgelöst»,²⁸² tienen su expresión en la ciudad moderna. Pero en este punto es necesario hacer una distinción respecto al contexto latinoamericano. Como lo señala Ángel Rama, la ciudad en esta región fue en un principio la proyección del uso de la razón sobre el mundo. Un «parto de la inteligencia»,²⁸³

280 Rosamel del Valle: *Eva y la fuga*, p. 27.

281 *Ibid.*, p. 63.

282 Karl Marx y Friedrich Engels: *Das Kommunistische Manifest*. Hannover: Verlag J. H. W. Dietz Nachf. GmbH, 1966, p. 5. Versión facsimilar del original *Manifest der kommunistischen Partei*. Londres: Office der Bildungs-Gesellschaft für Arbeiter, 1848. La frase de la traducción inglesa que utiliza Marshall Berman para titular su libro es: *All that is solid melts into air*.

283 Ángel Rama: *La ciudad letrada*. Hannover: Ediciones del Norte, 1984, p. 1.

en un movimiento que va desde lo imaginado a lo real: «el esfuerzo de clarificación, racionalización y sistematización que la misma experiencia colonizadora iba imponiendo, respondiendo ya no a modelos reales, conocidos y vividos, sino a modelos ideales concebidos por la inteligencia, los cuales concluyeron imponiéndose pareja y rutinariamente a la medida de la vastedad de la empresa, de su concepción organizativa sistemática.»²⁸⁴ Además, el hecho de que la fundación de muchas de estas ciudades provenga de campamentos militares, así como su distribución en “damero”, son prueba de este movimiento desde lo racional hacia lo real. La ciudad latinoamericana se muestra así como la expresión de la razón instrumental. Su existencia previa en la “cabeza” de los conquistadores y su función de fuerza en contra del entorno natural y social, marcan un hiato fuerte entre el hombre y su medio. Es desde esta situación basal, que la modernización acentúa posteriormente los rasgos propios de la razón instrumental en la ciudad latinoamericana. La dicotomía entre la ciudad y su entorno implicará, según Cristián Cisternas Ampuero, el arranque de toda una tradición intelectual que entiende a la ciudad moderna como «una desnaturalización del habitar natural», tradición que pasa por «Spengler, Simmel, Heidegger, Adorno, Jameson, por nombrar a unos pocos, [que] relacionan el crecimiento de las ciudades con la imposición de la legalidad de la fuerza, el poder y el dinero.»²⁸⁵ Se entiende así una predisposición de la ciudad a la violencia, debido al olvido del aspecto numinoso de su “habitar”, que Cisternas Ampuero, siguiendo a H. A. Murena, identifica con el *mundus*. Éste era un elemento importante en la fundación de las ciudades y consistía en «[...] un vasto pozo que era cavado en la tierra y tapado luego, con lo que quedaba convertido en una cámara subterránea, la cual, por su aspecto abovedado similar al cielo, era denominado *mundus*, universo.»²⁸⁶ En el desarrollo de su texto, Cisternas Ampuero realiza una identificación teleológica entre los distintos tipos de ciudad y las etapas históricas, atendiendo a la autenticidad del habitar de sus ciudadanos, basándose en la relación que ellos tienen con ese aspecto sagrado del *mundus*. La *polis* pertenece a la premodernidad; la

284 Ibid., p. 3.

285 Cristian Cisternas Ampuero: *Imagen de la ciudad en la literatura hispanoamericana y chilena contemporánea*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2011, p. 64.

286 Cit. Cristian Cisternas Ampuero: *Op. cit.* p. 63.

metrópolis, a la modernidad y la *megalópolis* a la postmodernidad,²⁸⁷ en una progresión de calamidades asociadas a cada una que pareciera llevarnos necesariamente al desastre. En este esquema, la *polis* se muestra como el punto de equilibrio en la relación entre el hombre y el mundo, que es posible identificar con la *aldea* del poema *Orfeo*. La distinción hecha por Cisternas Ampuero es útil para señalar ciertas generalidades asociadas a la ciudad y los procesos de modernización, aunque con la salvedad que las etapas históricas parecen maleables en su aplicación y el crítico chileno busca encajar el fenómeno latinoamericano dentro de un modelo europeo y/o anglosajón de pensamiento. Así es como siguiendo a Mumford, para él: «Incluso la pequeña ciudad pre-moderna de la década de los '20 en Hispanoamérica puede identificarse alternativamente con la eópolis, si se trata de una ciudad más bien provincial, o con la polis, si todavía está asentada en un *ethos* colonial conservador.»²⁸⁸

De este modo, el colapso que Cisternas Ampuero ve en la megalópolis postmoderna, no podría encontrarse en un texto de la modernidad latinoamericana de una ciudad como la de Santiago de Chile de los años 40's del siglo XX, en plena industrialización. En el caso de Rosamel del Valle, existe una nostalgia por el pasado en donde ubica una especie de utopía que quiere reingresar en el tiempo histórico por medio de la poesía. Pero esa *eópolis*, en el lenguaje de Mumford, es más compleja que en el esquema teleológico que desarrolla Cisternas Ampuero, pues circula entre una ciudad y una aldea del pasado en contraste con una ciudad de los muertos y una aldea del presente que guardan los despojos de la presencia de Eurídice en el mundo. Este esquema simbólico se desprende de la dialéctica entre las condiciones reales de su contexto y el sistema mítico-poético que despliega en sus textos.

A comienzo del siglo XIX Chile tenía una economía agraria, lo que resultaba en una población fundamentalmente rural, situación que se extenderá hasta ya entrado el siglo XX. Es con el proceso de modernización de finales de aquella misma época que comienza un leve crecimiento de las ciudades en Chile. Primero, por el desarrollo de la ciudad comercial, que servía de intermedia entre los proveedores de materias primas y los consumidores externos,

287 Vid. *ibíd.*, p. 27.

288 *ibíd.*, p. 68.

momento en el que hubo un crecimiento más o menos parejo de las ciudades en el país. Después, con el desarrollo de la industrialización, cuyos intereses se volvieron hegemónicos en la década del 30 y que tendrá a Santiago como principal punto de producción.²⁸⁹ En este proceso, la capital del país jugará un rol importante al concentrar progresivamente la población rural y después a los trabajadores del norte que migraban luego de la debacle de las salitreras. El propio Rosamel del Valle es una de aquellas personas que ha dejado la zona rural para trasladarse siendo un niño con su familia a Santiago. Los cambios acontecidos entre la ciudad del Centenario que le tocó ver siendo pequeño y el Santiago de la década de 1920 que él experimenta siendo un joven escritor explica la aparición de elementos urbanos y de objetos modernos en su libro *Mirador*.

La ciudad de los primeros textos es la urbe que comienza a modernizarse, pero está lejos de ser la metrópolis característica de esta etapa de la Globalización Acelerada, una transición entre la tercera y la cuarta dentro del esquema planteado por Ottmar Ette.²⁹⁰ Tampoco es la eópolis a la que alude Cisternas Ampuero. Es una ciudad que sin ser totalmente ni lo uno ni lo otro, evidencia elementos de transformación que son los que deslumbran al hablante de aquel texto de 1926. Ahí están las maquinarias, cinematógrafos, transatlánticos, andariveles, etc., que son la expresión literaria de esta urbe en la búsqueda de una modernización acelerada. En ese punto de su escritura, el poeta se quedaba con la ciudad que ofrecía nuevas experiencias vitales en la medida que crecía y se transformaba. Pero este espacio de las excitaciones tecnológicas contrasta con las condiciones materiales de vida que la realidad presentaba. Por ejemplo, dentro de una obra posterior, su novela *Brígida o el Olvido*, el narrador nos muestra cómo era Chile en 1921, año al que se alude en las escenas en donde aparece

289 La Sociedad de Fomento Fabril (SOFOPA), que agrupa y representa a los intereses industriales en Chile, fue fundada en 1883, por lo que podemos llevar la fecha de inicio de las actividades industriales en el país a unos años antes de este momento de formalización de las actividades a nivel gremial. Las razones del retraso entre la generación de una industria nacional y el instante en que se asume conscientemente los intereses industriales por parte del Estado, se deben, según Guillermo Geisse y Mario Valdivia al rol mediador que éste ejerció entre la oligarquía latifundista y el capital extranjero, privilegiando las actividades comerciales por sobre las industriales. Como ambos lo señalan: «La industrialización pudo hacerse hegemónica como política, más que por razones exclusivamente económicas, por el peso de los grupos obreros y medios interesados en el desarrollo industrial. Así pudo imponerse el capital industrial e imponer la industrialización bajo la protección estatal.» Guillermo Geisse y Mario Valdivia: "Urbanización e industrialización en Chile". En: *Santiago en EURE. Huellas de una metamorfosis metropolitana 1970/2000*. Santiago de Chile: Instituto de Estudios Urbanos y Territoriales / Pontificia Universidad Católica de Chile, c. 2006, p. 226.

290 Vid. Ottmar Ette: *TransArea. Eine Literarische Globalisierungsgeschichte*, pp. 18–25.

la muchacha enferma. Ahí encontramos al narrador trasladándose a Santiago junto con ella y la tía de ésta en un coche de posta, es decir, un vehículo tirado por caballos que eran cambiados en el camino. Vemos entonces que, en el Chile de esa época sus habitantes no accedían masivamente a medios de transporte motorizados, por su escasez y por su precio. El mismo narrador nos cuenta que sólo pudo conseguir ese coche de posta para volver a la capital.

La modernización pronto se acelerará y profundizará en el país. Será en ese momento en que Rosamel del Valle abandone la actitud irreflexiva y comience una problematización de la modernización y en donde fije la poética mítica que se ha analizado en este trabajo. En la misma novela que se aludía anteriormente, el narrador, al ver la biblioteca de su amiga Irene, observa una serie de objetos “estilo centenario”.²⁹¹ Esto le sirve para contrastar aquel tiempo con la época de la enunciación del relato:

Y allí mismo me vino la idea de que los chilenos vamos ahora demasiado de prisa. Es casi una carrera sin sentido. Nuestras casas no son grandes y amplias ya, ni guardan comodidad alguna para la labor o el reposo. En ninguna parte se encuentra una ventana, si por ventana se entiende un claro en los muros, ya sea al exterior o al interior. Las hay, indudablemente, pero constituyen más bien un pequeño tubo para respirar. Las tienen sí, las construcciones modernas. Pero la mayoría de ellas han sido hechas por extranjeros y solamente para ellos. Pero no debo apartarme del asunto. Ahí están nuestras plazas sin árboles, sin césped libre, casi sin flores. Aquí, donde la lluvia azota con fuerzas, despiadadamente, en el invierno, y donde en el verano, el sol nos pilla en todas partes sin socorro. Pero lo esencial es andar de prisa. Y ahí vamos. Con tal que un día nos parezcamos a Inglaterra, a Francia o a Holanda... ¡Qué orgullosos estaremos entonces los chilenos!²⁹²

291 Se le llama así en alusión a la celebración en 1910 de los cien años del comienzo del proceso de independencia en Chile con la instalación de la Primera Junta de Gobierno el 18 de septiembre de 1810 en Santiago.

292 Rosamel del Valle: *Brígida o el Olvido y La Radiante Remington*, p. 144.

La diferencia entre la ciudad “real” de los coches tirados por caballos y la expresión en los poemas de *Mirador* de una ciudad efervescente de elementos modernos, es lo que explica que Grínor Rojo afirme el carácter imaginario de la ciudad en Rosamel del Valle, por lo menos en esta primera etapa de su escritura. Para él, «La ciudad de la que éste nos habla en su libro de 1926 es aun el modesto villorrio de las “anohecidas sin objeto” o, más probablemente, una ciudad imaginaria y que necesita serlo porque la realidad misma no provee».²⁹³ Para el crítico chileno, hay un proceso dentro de la obra poética de Rosamel del Valle que va desde esta concepción imaginaria de la ciudad hacia una «apertura del territorio de la objetividades»²⁹⁴ que comienza con *Fuegos y Ceremonias* (1952) y se profundiza con el tiempo hasta el póstumo *Adiós Enigma Tornasol* (1967). Pese a la presencia de este proceso, sería un error entenderlo dentro de un esquema de acercamiento hacia el mundo. Ya hemos señalado que pese al carácter mítico de la poesía de Rosamel del Valle, es una escritura abierta a las experiencias de éste, pues se concibe a sí misma como “humana”. Es por ello que los textos nos muestran al entramado urbano como puertas de entrada a la reflexión sobre la dimensión numinosa de la existencia. De este modo, la ciudad se transforma en un escenario para la imaginación simbólica (o “alegórica”, como diría Rosamel del Valle).

Hernán Castellano Girón, otro crítico de la obra del poeta chileno, asume también la categoría imaginaria de la ciudad en la producción de este autor, pero a diferencia de Rojo, reafirma el carácter positivo de este hecho. En su artículo “Ciudad Existencialista, Ciudad Surrealista”, él desarrolla «la idea de las ciudades metafóricas que emanan de las reales y las recrean en la “segunda realidad” literaria»,²⁹⁵ en dos novelas, una de las cuales es *Eva y la fuga*.²⁹⁶ En ella, «Cuando Eva regresa a la otra realidad –el olvido– también la ciudad parece difuminarse.» Lo que da pie a «[...] un infinito flujo de destrucciones, de transformaciones en esos lugares de Santiago y el narrador/poeta los lleva al reservorio de su memoria, único sitio posible de permanencia.»²⁹⁷ Vemos aquí,

293 Grínor Rojo: “El regreso de Rosamel del Valle”, p. 102.

294 *Ibíd.*, p. 107.

295 Hernán Castellano Girón: “Ciudad Existencialista, Ciudad Surrealista. A propósito de dos novelas santiaguinas”, p. 234.

296 La otra novela es *El tiempo banal* de Guillermo Atías.

297 *Ibíd.*, p. 225.

el despliegue de la poética de la memoria, la que no sólo permite que las cosas pervivan, sino que también es un elemento de la creación poética. En este proceso de interiorización simbólica, la escritura de Rosamel del Valle gana espesor poético, debido a la mayor profundidad de la experiencia de vida y una mayor reflexión crítica sobre ésta y la escritura. De ahí que, ante la fascinación de esta urbe levemente modernizada en la realidad pero altamente moderna en los textos, se pase a una actitud más problematizadora hacia el espacio urbano que irá desde lo metafísico de esa ciudad que «se ha ido hacia adentro»,²⁹⁸ al decir de Grínor Rojo, hacia un espacio dominado por la muerte en su doble significación: vida desmaravillada y la muerte física, o lo que es lo mismo, la muerte tanto del *bíos* como del *zoé*. Esto, particularmente, en la ciudad de la que viene el Orfeo rosameliano. En definitiva, lo que hace este autor en *Mirador* y que luego continuará en sus textos siguientes es entender, como lo hace Michel Butor, a *la ciudad como texto*:²⁹⁹

Gehe ich durch die Straßen einer modernen Großstadt, erwarten und bestürmen mich überall Wörter: nicht nur, daß die Leute, denen ich begegne, miteinander sprechen, sondern vor allem die Schilder an den Gebäuden, an den Stationen der Untergrundbahnen, der Bushaltestellen, durch die ich, falls ich in der Lage bin, sie zu lesen, feststellen kann, wo ich mich befinde, wie ich zu einer anderen Station gelange. Bin ich in dieser Hinsicht Analphabet, bin ich verloren, machtlos, einem nicht kontrollierbaren Führen ausgeliefert; ich falle in eine triste Unmündigkeit zurück.³⁰⁰

Pero al mismo tiempo que existen textos, propiamente tales, la propia ciudad también es posible entenderla como uno, pues posee ciertos significados que le atribuye quien recorra sus calles y la experimente en su amplitud: «Man kann sogar sagen, daß alle Teile einer Stadt einander wechselseitig ein wenig durch ein Vokabular bezeichnen, das man erwerben muß und das die Bücher uns

298 Grínor Rojo: "El regreso de Rosamel del Valle", p. 104.

299 Vid. Michel Butor: *Die Stadt als Text*. Graz: Literaturverlag Droschl Graz-Wien, 1992. Traducción desde el francés de Helmut Scheffel.

300 *Ibid.*, pp. 8-9.

manchmal lehren können.»³⁰¹ La lectura de la ciudad, en el caso de Rosamel del Valle está mediada por la imaginación simbólica. Si esta imagen es deformada o no, será un hecho más sociológico o histórico que literario, pues da cuenta de la experiencia y de la concepción que el autor tiene de la ciudad. En torno a ésta y su lectura, Cristián Cisternas Ampuero afirma que «La acumulación de signos y “señaléticas”, la sobredeterminación proxémica y cronémica, la transformación del habitar en una progresiva operación de “lectura”, son atributos de la ciudad moderna tanto como de la contemporánea, de la metrópolis tanto como de la megalópolis.»³⁰² Del mismo modo, en esta tradición interpretativa de los signos de la ciudad, Michel de Certeau, afirma que ella es un gran «texto urbano, planificado y legible», aunque «escrito por practicantes comunes, incapaces de leer lo que ellos mismos escriben.»³⁰³ Se puede afirmar que el poeta es de aquellos que sí buscan comprender ese texto que es la ciudad y que, en el caso de Rosamel del Valle, se trata de una lectura personal de esa experiencia. Esto lo encontraremos ampliado en el caso de Nueva York que diferenciará la experiencia de este poeta con la de otros chilenos que *no ven* lo que él sí.

301 *Ibíd.*, p. 10.

302 Cristián Cisternas Ampuero: *Op. cit.* p. 22.

303 *Cit.* por Patricio Rodríguez-Plaza (ed.): *Estética y Ciudad. Cuatro recorridos analíticos*. Santiago de Chile: Frasis, 2007, p. 12. De todos modos, se puede cuestionar la primera parte de la proposición. Asumir que sea *planificado* es creer en una racionalidad absoluta en este texto, obviando que hay una dimensión no racional en la organización de la ciudad y en las mismas decisiones de sus habitantes.

8.1.2 La ciudad interior como un refugio

Créalo o no, esta fuga ardiente al través de un mundo de olvido es, posiblemente, el único refugio a cuyas puertas no necesita llamar ni ser identificada.

*Eva y la fuga*³⁰⁴

El movimiento descrito por Grínor Rojo en que la ciudad se va hacia adentro, perceptible muy patentemente en *Poesía* (1939), es posible entenderlo como la expresión de un refugio ante lo real. Ya hemos hablado de la hostilidad del mundo exterior. En *País blanco y negro*, texto que da comienzo a esta lectura de la ciudad, encontramos el siguiente pasaje:

Toda tentativa hacia una prisión involuntaria les desvía más pronto hacia el enloquecimiento o hacia los caminos demasiado brillantes que siempre llevan hacia alguna zona desesperada. Casi siempre, por lo demás, y como cosa particular, admiro al hombre que de algún modo logra evadirse de sus cinco sentidos.

Siquiera esa libertad, ya que otra no es posible.³⁰⁵

El sujeto pretende cerrar sus cinco sentidos, que son los que lo ponen en contacto con la realidad, en pos de una liberación. La realidad es experimentada como una cárcel. De ahí que la imaginación adquiera las características de un refugio. De hecho, el mismo movimiento hacia lo interior puede encontrarse al comienzo de *Orfeo*, identificando el descenso con un movimiento hacia adentro:

La cabeza cerrada, el mundo afuera.
El rumor del cuerpo caído de noche en el abismo;
El golpe de luces rasgadas a lo lejos:

304 Rosamel del Valle: *Eva y la fuga*, p. 58.

305 Rosamel del Valle: *OPI*, p. 75.

«*En la sombra infinita, por fin*».

Y alma y cuerpo fuera de la ciudad, transidos

En un invierno de llanto negro y sin puertas.

(*Orfeo*, I, vv. 25–30)³⁰⁶

Con lo anterior se recalca el hecho de que el poema expresa un movimiento interno del sujeto, como representación de su memoria o de su imaginación simbólica. Esta actitud hacia lo exterior, que coloca a lo interno como un refugio, puede entenderse como una continuación de la “torre de marfil” de los modernistas. Para Ángel Rama: «Los poetas edificaron parsimoniosamente sus torres de marfil, a consciencia siempre de que se trataba de medidas defensivas destinadas a preservar valores superiores que en ese momento veían naufragar.»³⁰⁷ Este tópico se criticó cada vez más cuando el campo literario fue tensionado por proyectos de compromiso social y de intervención directa en el mundo, como lo hizo el realismo socialista. Un ejemplo de esto es la actividad de Pablo Neruda después de abandonar su estética vanguardista. Su manifiesto “Sobre una poesía sin pureza” (1935) se oponía a la “poesía pura” asociada a los poetas de la “torre de marfil”, desapegados del mundo contingente.³⁰⁸ Del mismo modo, su crítica a los escritores “metafísicos” se profundiza después en un texto como “Los poetas celestes”, en donde los acusa no sólo de un apartamiento irresponsable de la realidad, sino también de una complicidad con el poder de los tiranos.³⁰⁹ Este tipo de críticas explican el pasaje de *Elina Aroma Terrestre* en el que el narrador comenta lo equivocado que es esa descripción para él,³¹⁰ pues en su caso sólo es una etapa para aprehender la realidad desde una perspectiva más profunda. Lo cierto es que, por lo menos en *País blanco y negro*, ella comienza a ser experimentada con una ambigüedad que va desde las revelaciones metafísicas de los objetos modernos a la amenaza provocada por la misma vida urbana. El Luna

306 *Ibid.*, p. 175.

307 Ángel Rama: *Rubén Darío y el modernismo*, p. 63.

308 Vid. Pablo Neruda: “Sobre una poesía sin pureza”. En: Rebecca Jowers López-Guerra: *Neruda en España: Caballo Verde para la Poesía*. Tesis. Michigan State University, 1980, pp. 176–177. Versión original en: *Revista Caballo verde para la Poesía*, nº1, 1935.

309 «No hicisteis nada sino la fuga; / vendisteis hacinado detritus, / buscasteis cabellos celestes, [...] para subsistir / con el plato de restos sucios / que os arrojaron los señores». Vid. Pablo Neruda: “Los poetas celestes”. En: Pablo Neruda: *Canto General*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1976, pp. 154–155.

310 Vid. Rosamel del Valle: *Elina Aroma Terrestre*, p. 79 y que se encuentra citado al comienzo de esta segunda parte del trabajo.

Park, el Puente de las Pirámides, las torres, entre otros elementos del espacio santiaguino, son los detonantes en el sujeto de la imaginación y de la revelación de los aspectos metafísicos de la realidad. También la vida nueva de la ciudad ha traído consigo el miedo. Lo numinoso, en su aspecto terrible se hace presente en los descubrimientos del sujeto, como él mismo lo afirma: «Confieso que hay un gran espanto en este deseo que me lleva hacia zonas que desconozco, zonas que a veces me duele describir, de tal manera me son ajenas o sin importancia.»³¹¹ Pero al mismo tiempo esa experiencia es buscada. La fuga de sí mismo, hecho tematizado en varios momentos del texto y que se extiende a *Eva y la fuga*, es una entrada en ese misterio. El cerrar los sentidos permite esa fuga. Sin embargo, está ese otro terror que llega con lo moderno y que no conduce a ninguna maravilla.

Hacia el final de *País blanco y negro* el hablante-narrador relata su encuentro con un hombre arriba de un tranvía. Éste «se movía con cierta agitación difícil de ocultar, al menos difícil de ocultar a mis ojos.»³¹² Este hombre comienza a expresar «grandes palabras de desgracia» y un dolor «que le subía de pies a cabeza iluminándole las venas.»³¹³ Comienza a repetir una frase que al sujeto le llama la atención y a la que busca darle un sentido: «Ahora ya no tengo nada que hacer.» La realidad urbana irrumpe en el sujeto con una idea que refleja la cultura utilitarista asociada al capitalismo. El valor de las personas está en la función que ejerce respecto a algo productivo. La frase del hombre desesperado es la expresión de quien pierde el sentido de la vida, dentro de este marco conceptual de la modernidad. Es el reverso de la frase «¿Qué voy a hacer ahora?», que es la más común cuando se tiene un problema y se busca una solución. Por el contrario, la frase del hombre del tranvía refleja la falta de un proyecto en qué ocupar el tiempo.

Esta escena se encuentra dentro de un capítulo del texto que comienza con la reflexión sobre las etapas: «¿ES QUE EN TODO ES POSIBLE una etapa? [...] ¿Para qué una etapa? ¿Y qué cosa es llegar a alguna parte con uno mismo a cuestas?»³¹⁴ La idea de los procesos, de ir hacia algún lado con un fin

311 Rosamel del Valle: *OPI*, p. 82.

312 *Ibíd.*, p. 86.

313 *Ibíd.*

314 *Ibíd.*

determinado, es decir, con un *sentido*, es parte de los conceptos de la producción industrial capitalista que se han instalado en la mente de los ciudadanos modernos. Siguiendo lo expuesto por Ottmar Ette en su texto *ZusammenLebensWissen*, respecto al concepto de *sentido*,³¹⁵ la vida del sujeto en este aspecto de la modernidad adquiere un significado en la medida en que se *mueve* hacia el modelo planteado por la producción capitalista. Esta actitud contrasta con la de otro personaje surgido con la modernidad: el *flâneur*. Como él, el sujeto de *País blanco y negro* y de su novela hermana *Eva y la fuga*, nos muestra una ciudad que aparece a medida que se la recorre. Es verdad que esa urbe se vuelve imaginaria debido a la simbolización de sus elementos, pero es el Santiago del Chile de comienzos del siglo XX lo que da pie al mundo simbólico de Rosamel del Valle. Los narradores presentes en estos textos, aparecen sin historia, anónimos (sólo una “R” los identifica y los asocia con al autor, cuyo nombre es a su vez un seudónimo), desarraigados, pero al mismo tiempo abiertos a la aventura de un paseo sin rumbo fijo. En éste se despliega una ciudad que la mayoría de sus habitantes desconoce, aunque la recorren a diario, pero sin aquella mirada mítica del sujeto rosameliano. Ellos van hacia algún lado con un propósito determinado y presumiblemente productivo y en su viaje no miran ni entienden la ciudad. El sujeto de *País blanco y negro*, por ejemplo, es alguien que no tiene nada que hacer. No se le conoce un trabajo. Como lectores, sólo vemos cómo el despliega su mirada en los textos. Pero ese “ocio” es en realidad el espacio de y para la producción artística. Sin embargo, la acción del poeta queda en entredicho por las palabras del hombre del tranvía. La letanía que él repite con desesperación impregna al hablante-narrador con su misma desgracia:

Él no reparaba en mí, confundido en su abismo. Pero el imán de su desgracia me aprisionaba cada vez más uniéndome a un suceso completamente ajeno a mí, pero del que yo trataba en vano de libertarme. Más adelante aún, sus palabras se confundieron con algunas mías, de tal modo ese hombre me hacía entrar en su sombra. Luego eso fue ya una confusión y no era él sino yo el que repetía la frase espantable.³¹⁶

315 Vid. Ottmar Ette: *ZusammenLebensWissen*, pp. 31–34.

316 Rosamel del Valle: *OPI*, p. 87.

Este “contagio” llega al nivel de identificarse totalmente con el otro hombre. Una vez que ambos se bajan del tranvía, el hablante-narrador lo sigue hasta que entra al “Bar Czaya”:³¹⁷ «Entré. Pedí cualquier alcohol y los mozos, mirándome a hurtadillas, casi compadecían mi gran desgracia. Porque ellos veían en mí al hombre desgraciado que entra al bar como a la muerte.»³¹⁸ El sujeto, al bajar del tranvía, vuelve a caminar sin rumbo. Pero a diferencia de su actividad previa al encuentro con el hombre desesperado, ya no siente la magia que le otorgaba el *ojo de lo inverosímil*.³¹⁹ Esto le daba la razón de su existencia. Antes había afirmado: «Si yo soy el hombre oscuro de las calles, de los bares, de los tranvías o de los cines, es justo que mi ojo penetre en lo que hasta entonces vivía fuera de su vago espacio.»³²⁰ Pero ahora el deambular del sujeto y su experiencia han sido quebrantadas por la consciencia de la inutilidad. Va sin rumbo, pero ahora sin sentido, pues el “¿por qué?” del mundo, del que habla Morris Berman, se ha desvanecido. Esta toma de consciencia del sujeto implicaría la imposibilidad de su fuga de la realidad inmediata. Ella irrumpe y cuestiona la forma de vida del sujeto. Lo desplegado por la actividad poética queda tensionado por las ideas utilitaristas de la modernidad trasladadas a la práctica vital de las personas. El hombre que no tiene nada que hacer es el habitante de la ciudad moderna, una versión rosameliana de “The Man of the Crowd” de Edgar A. Poe. Se encuentra incapacitado para entender la realidad mítica que propone Rosamel del Valle. Su ceguera lo confina a una vida inauténtica, alejada de lo poético, que es lo que le da sentido. Y cuando toma consciencia de ello, cae en el abismo. Pero no aquél del que hablábamos antes que asociaba la existencia humana con lo invisible, sino el horror de lo cotidiano despojado de cualquier elemento numinoso. Este pasaje de *País blanco y negro* aparte de señalar el carácter negativo de la realidad contingente, advierte que el poeta es un ser en el mundo. No hay escape. Pero la poesía sigue siendo la que da sentido a la vida. Olvidando esto, se llega a ser el hombre del tranvía.

317 Este bar será nombrado nuevamente en *Eva y la fuga*, pero como un lugar que el narrador y sus amigos buscan, pero que no logran encontrar. Cfr. Rosamel del Valle: *Eva y la fuga*, p. 61.

318 Rosamel del Valle: *OP I*, p. 87.

319 *Ibid.*, p. 69.

320 *Ibid.*, p. 84.

8.1.3 La oscuridad del mundo: La *doble sombra* y la *doble noche*

Cuando el Orfeo rosameliano reconoce la imposibilidad de rescatar a Eurídice, describe el estado del mundo al que deberá enfrentarse nuevamente, pero ahora sin la esperanza que tenía al comenzar. A partir de la consciencia del confinamiento de Eurídice ocurre una inversión de la muerte. El infierno, en donde se encuentra ella, se vuelve un espacio positivo y mágico. En cambio, el mundo de los vivos, debido a la ausencia del poder que otorga la vida auténtica, se convierte en el mundo de los muertos. A la *doble llama* con la que se refiere a Eurídice,³²¹ se corresponden una serie de símbolos dobles, pero que son su negativo, que remiten a la oscuridad en que se ha sumido la ciudad de la que proviene Orfeo. Habrá entonces una *doble sombra* así como una *doble noche*. La primera se despliega en la memoria, lo que explicita que la situación de confinamiento de Eurídice afecta al motor de la imaginación y de conexión del hombre consigo mismo. Recordemos además que ella es la fuente en la cual *todo está escrito*:

¿Eras tú, esposa mía, paciencia de mis bienes perdidos?
Desde la doble sombra la memoria es un ojo terrible:
Te veo pasar, en el atardecer, junto a grupos de la calle;
En un entierro pobre al que abres camino con una antorcha;
Detrás de una mujer vestida de gala, amada por un Coronel;
De visita en casa de la Vidente, ella te hace verme en un espejo;
Y luego estás afirmada en el hombro de Visionarios que habitan cárceles;
Lavando el cuerpo de un niño nacido muerto, animando con aguas a la madre.
Y de pronto muerta tú también en el lecho de mis sueños.
(Orfeo, VI, vv. 411–419)³²²

El sujeto, representado en Orfeo, no tiene un acceso directo a Eurídice, sino a su sombra, la que se halla replicada y en donde se amplifican los efectos devastadores de su ausencia, la que incluso se encuentra también muerta *en el*

321 Vid. *supra* "El poeta como héroe: Orfeo, Eneas, Prometeo".

322 Rosamel del Valle: *OPI*, p. 189.

lecho de [sus] sueños, precisamente el espacio en donde debiera manifestarse lo maravilloso.

Por su parte, en el canto “VII” aparecerá una *doble noche* que resumirá la oscuridad del mundo exterior y su homologación con el mundo de la muerte, ya despojado en esta identificación de su valor numinoso, así como a la dialéctica entre la muerte que ilumina (Eurídice) y la muerte que tan sólo destruye. En la dinámica entre una y otra, la capacidad de Orfeo de captar las visiones se reduce. La *doble noche* se convierte en un concepto que remarca la oscuridad en la que se encuentra el sujeto y el mundo sin Eurídice y enfatiza la orfandad en que se hallan los poetas en ese mundo hostil. Los vagabundos afirman:

[...] La doble noche nos habla.
Sólo la doble noche con su lengua familiar, con las visitas
Que conversan de paso sentadas o de pie, preocupadas
De hacernos saber que nos ven cavar en lo oscuro.
Y a veces, visiones. La cabeza no ha muerto del todo. Casi siempre muertos.
Ellos vagan aún como nosotros, vuelven como Orfeo.
Los hombres y los muertos. ¿Por qué nos arrojan de sus casas?
¿Por qué no nos dejan un lugar en el centro de la noche?
(*Orfeo*, VII, vv. 447–454)³²³

En el mundo al que vuelve Orfeo y en el que se mueven los vagabundos, quienes asumen aquí la voz del texto y que, como ya sabemos, son una representación de los poetas, es un lugar habitado por muertos. La ciudad adquiere las características de una necrópolis. Pero a diferencia de la descripción que hace Cisternas Ampuero de ella, no se trata ni de la versión de la megalópolis que colapsa (con un paso previo por la “tiranópolis”),³²⁴ ni la versión mítica en la que existe «un vínculo sagrado e indestructible entre las ciudades de los vivos y las ciudades de los muertos.»³²⁵ Es la expresión de la pérdida de la vitalidad. Los muertos

323 *Ibid.*, p. 191.

324 Cristian Cisternas Ampuero: *Op. cit.*, p. 77.

325 *Ibid.*, p. 79. Un aspecto de esta última versión es posible hallarla en el poema “Via Appia”, cuyo título alude al camino a la salida de Roma en el que se enterraban a los muertos, fuera de los muros de la ciudad. La necrópolis se vuelve el paso necesario para el ingreso en la ciudad de los vivos. Esta transformación del hombre, queda marcada por la «órfica transfiguración del polvo y de las itálicas esencias», en una

son los habitantes de un mundo en ruinas producto de la guerra y que se han olvidado de Eurídice, confinándola en ese otro espacio inalcanzable. Si bien los muertos no tienen una muerte física, su desconexión con Eurídice los ha llevado a asumir una vida inauténtica. De ahí que el hablante nos los describa así en el canto “VIII”:

Hacia la ciudad, sí, hacia la ciudad. Pero la ciudad está amarilla
De leprosos bien vestidos, de admirables prostitutas,
De extraordinarios jóvenes con el sexo asesinado;
De viejos mudos al lado de la muerte en el último baile de máscaras.
(*Orfeo*, VIII, vv. 501–504)³²⁶

Esta visión de una *Lebensform* inauténtica de la ciudad se extenderá a su producción posterior, por ejemplo, en el poema “Verónica”, que ya analizamos. En él, los antiguos discípulos de Cristo han abandonado los ideales que los inspiraron en el pasado y ahora profitan de la institucionalización de una fe que se ha vaciado. Como lo afirma Grínor Rojo: «Está ahí en pleno la reconstitución del mundo capitalista después de la guerra, la euforia de su triunfalismo, la complicidad de la Iglesia oficial, el instrumentalismo, el pragmatismo, el hedonismo desencadenados e insolentes, la pérdida en fin de todo sentido de la trascendencia.»³²⁷

Coincidiendo con la apreciación de Grínor Rojo y Hernán Castellano Girón sobre el carácter imaginario de la ciudad en Rosamel del Valle –por lo

expresión más de la poética mítica del autor asociada al cantor tracio. Siguiendo la misma idea, el hablante alude a un proceso subterráneo: «Mientras estropicios del tiempo se disuelven y otros nacen / Al compás del tambor de las legiones en marcha por debajo de la tierra.» En: Rosamel del Valle: *OP II*, p. 353.

326 Rosamel del Valle: *OP I*, p. 193. Este pasaje recuerda a otros en que se da el tópico de los muertos vivientes o de los vivos-muertos. Por ejemplo, el poema “LXXV” de *Trilce* de César Vallejo: «Estáis muertos. // Qué extraña manera de estarse muertos. Quienquiera diría no lo estáis. Pero, en verdad, estáis muertos. [...] Estáis muertos, no habiendo antes vivido jamás. Quienquiera diría que, no siendo ahora, en otro tiempo fuisteis. Pero, en verdad, vosotros sois los cadáveres de una vida que nunca fue.» En: César Vallejo: *Obra Poética Completa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985, pp. 103–104. Respecto a las máscaras, también existe una tematización de ellas en la crónica “Sinfonía final de las máscaras”, publicada originalmente el 28 de noviembre de 1948 en el diario chileno *La Nación*. En ella, Rosamel del Valle comenta el Carnaval de Santiago haciendo una comparación con el que se realiza en el China Town de Nueva York, siendo la máscara un elemento simbólico que une ambas manifestaciones con una visión de la vida. Hacia el final del texto el cronista afirma: «Así, dadme a mí también la máscara. Dadme la máscara de aquél disfrazado que supo hallarse en medio de la farsa. Dadme ese sabor a fiesta entre las vírgenes y los ahorcados, entre los solitarios y los ebrios [...] El teatro griego representaba al hombre por medio de una máscara. Y el chino no lo hacía de manera distinta. Ellos son la sabiduría. Pero el hombre moderno creyó demasiado en la suya, y en vez de la sabiduría vino la muerte.» Rosamel del Valle: *Crónicas de New York*, p. 210.

327 Grínor Rojo: “El regreso de Rosamel del Valle”, p. 106.

menos en esta etapa de su escritura–, no es posible afirmar que *esa* ciudad de los muertos, que ante el contexto de la II Guerra Mundial es también una ciudad apocalíptica, sea el Santiago de Chile real de *ese* momento histórico. Más bien, son todas las ciudades. Es lo que podríamos llamar la *ciudad irreal*, término que aparece en *The Waste Land* de T. S. Eliot³²⁸ y que Rosamel del Valle toma explícitamente en el poema “Orfeo en la ciudad más irreal” del libro *Fuegos y Ceremonias*, aunque con ciertas variantes. La *ciudad irreal* del *Orfeo* de 1944 será la urbe que sintetiza el mundo moderno que prometía un progreso sin fin y que ha topado con su propia destrucción, producto del olvido de aquello que sustentaba la vida (*bíos*). En cambio, en el poema de 1952, aunque se describe también una pérdida de la vitalidad debido al contexto moderno (el hablante nos afirma: «Hoy se desciende sin alas al abismo y se sueña / con dormir por algún tiempo en una clínica»),³²⁹ la *ciudad irreal* será aquella que se busca construir gracias a la poesía:

Sé lo que la almohada cuenta de noche en el oído
Pero si abro el libro de los sueños
No soy el que levanta una ciudad irreal en una noche.
Se vive tan de prisa en estos tiempos.³³⁰

Los sueños, lo irreal, serán un ideal buscado en una realidad cuyas condiciones atentan en contra de lo poético («Se vive tan de prisa en estos tiempos»). El regreso hacia una actitud cuestionadora de la ciudad ya en el contexto de la vida en Nueva York lo analizaremos con más detalle en el siguiente apartado. Por ahora quedémonos con esta distinción entre la aldea de un pasado mítico y la ciudad del presente que se ha abstraído para representar las condiciones negativas de vida que ha traído la modernidad. En ella, lo cotidiano está despojado de toda trascendencia y, en su persistencia, enraíza la *Entzauberung der Welt*. En este contexto simbólico, la *aldea* surge como un lugar idealizado. Recordemos que es en ella que Eurídice es recordada como presente en el mundo. En el regreso de Orfeo a la ciudad, él nos manifiesta que «ella ha vuelto a su aldea». Pero por

328 T. S. Eliot: *The Waste Land and other poems*. New York: Harcourt, Brace & World, 1962, p. 31.

329 Rosamel del Valle: *OP II*, p. 263.

330 *Ibíd.*, p. 264.

la disposición temporal y la constatación de que ella está atrapada *sin salida*, debemos entender esa afirmación en el sentido de que esa aldea a la que ha retornado Eurídice es la del recuerdo. Nuevamente, memoria y muerte son identificadas. De todos modos, la aldea acude como un símbolo de lo humano que, pese a que ha sido afectada por la ausencia de la poesía, mantiene la capacidad de convocarla, aunque sea en la memoria. En la dualidad que tiene con la ciudad, es el espacio más cercano a Eurídice. En la aldea es posible la recuperación de lo numinoso o, como lo desarrollará otro gran lector de Rosamel del Valle, de lo *lárico*. Jorge Teillier (Lautaro, 1935 – Viña del Mar, 1996) creará toda una poética en torno a este concepto en la que propondrá a la aldea como un refugio de aquello que se ha perdido en la experiencia moderna. Si bien él parte explícitamente de proposiciones de Rilke, los paralelismos con la poética rosameliana son evidentes.³³¹

En el regreso de Orfeo a su mundo, los primeros en verlo son los vagabundos, quienes no se encuentran en la ciudad, sino precisamente en la aldea. Si la poesía ha sido olvidada, sus cultores han sido relegados a una situación desmedrada, incapaces de restituir a Eurídice. Pero su presencia en la aldea señala la persistencia de ese proyecto. De todos modos, al constatar el fracaso de Orfeo, el poeta, a lo mucho, puede aspirar a los sucedáneos de Eurídice, representados en el poema en la figura de las Parcas. Ellas son una contrapartida de la relación erótico-estética de Orfeo con Eurídice. Una vez consciente de su reclusión en el mundo de los muertos, ellas lo tientan a dejar su camino. Mientras Eurídice es el amor y la poesía en su máxima expresión, las Parcas son su sucedáneo sin magia: «*Ellas no son el Amor, Orfeo. Ellas son lo vivido que vuelve a*

331 El influjo de Rosamel del Valle no es menor en Jorge Teillier. Ante la lectura de su voz como una supuesta «prolongación de la esfera nerudiana», Hernán Castellano Girón afirma: «La realidad es más compleja y ha sido el propio Teillier quien ya por esos años [principio de los sesenta] reconocía la presencia de Rosamel del Valle en su propia poética, junto a otras filiaciones algo anómalas para un chileno, como las de los escritores franceses Alain Fournier y René Guy Cadou. En más de una ocasión, Teillier nos declaró en Chile que “llegará el día en que las jóvenes generaciones de poetas descubrirán en Rosamel del Valle a un verdadero maestro.”» Hernán Castellano Girón: “Para una re/lectura de Rosamel del Valle.” En: Elizabeth Monasterios p. (ed.): “*Con tanto tiempo encima.*” *Aportes de literatura en homenaje a Pedro Lastra*. La Paz: Plural Editores / UMSA, 1997, p. 143. Esta relación se expresará en el nombre escogido para la revista que dirigió junto a Jorge Vélez, *Orfeo*, hecho constatado por Jaime Quezada. Vid. Jorge Teillier: *Por un tiempo de arraigo*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1998, p. 46. Esto se manifiesta también en el poema “El regreso de Orfeo” dedicado a Rosamel del Valle. En: Jorge Teillier: *Para un pueblo fantasma*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1978, pp. 117–118.

obscuras» (X, v. 666).³³² La tentación que surge es la desesperación de la pérdida de Eurídice. De cierta manera, ellas son una representación transformada de los jóvenes amantes que el Orfeo del mito tuvo después de su viaje al Hades. Una vez que él ya no tuvo esperanzas de revivir a Eurídice, cambia sus preferencias sexuales y busca la compañía de muchachos. Visto de esa manera, la homosexualidad de este personaje, más que ser una reivindicación (algunas versiones del mito señalan que Orfeo es el “inventor” de la homosexualidad, aunque hay otros mitos que atribuyen el mismo hecho a otros personajes míticos como Layo y Támiris)³³³ es un reemplazo. Orfeo elige la compañía sexual de los hombres no porque las mujeres no le satisfagan, sino que se “cierra” a otra mujer que no sea Eurídice, razón que lo llevará finalmente a la muerte.

En el canto “IX” las Parcas aparecen en el ascenso de Orfeo hacia el reino de los vivos. Atrás ha quedado Eurídice y ahora él debe enfrentar un mundo en el que ella no volverá. Las Parcas se manifiestan como un amor posible, pero sin la magia de Eurídice. Ellas son un amor erótico, fundamentalmente físico:

Miradnos desnudas en tu pobre luz, miradnos la cabellera y los senos.
Ningún arte mejor, ningún fuego mejor que nuestra boca en tu boca.
Ningún hervor como el de nuestro cuerpo en el tuyo.
¡Orfeo! ¡Orfeo! Vacía tu copa de hielo sobre las llamas.
No son las que has visto: no queman, no devoran, no hunden.
(*Orfeo*, IX, vv. 553–557)³³⁴

El último verso puede dar una falsa impresión respecto a la naturaleza terrible de las Parcas. Sus llamas no producen “daño”. Pese a ello, tampoco provocan un sacudimiento que las ubique a ellas como una experiencia especial y que sustraiga, aunque sea por un momento, al sujeto de la estrechez de lo cotidiano, como es el caso del *mysterium tremendum* del que habla Rudolf Otto. La invitación de las Parcas es la del amor desmaravillado. Ellas representan la renuncia total a Eurídice, a lo que le había dado sentido a la existencia hasta ese momento.

332 Rosamel del Valle: *OPI*, p. 200.

333 Vid. Antonio Ruiz de Elvira: “Dos nuevas notas a Propercio.” En: *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*. Universidad Complutense de Madrid, nº 21, 2001, p. 10.

334 Rosamel del Valle: *OPI*, p. 195.

Su ofrecimiento parece, si no una solución, una respuesta, aunque sea desesperanzada, a un mundo sin la magia de la poesía. Debido a las consecuencias negativas de su llamado («[...] *Ellas tuercen mi voz*», IX, v. 589³³⁵), se les identifica con las sirenas («Reconoce en *Ellas* a las madres de las sirenas de Ulises», X, v. 634³³⁶). Las Parcas son un desvío en los planes vitales de Orfeo. Un reconocimiento a la inutilidad de su viaje y de sí mismo:

*Aunque podrías decir: «Ningún regreso más inútil que el mío.
Aquí mis brazos lavarían arrugas, crecerían en llamas.
Serían el amor del hacha en los bosques, del sol en el desierto».*
(Orfeo, X, vv. 635–637)³³⁷

Las Parcas, así como otros personajes míticos utilizados por Rosamel del Valle en este texto, amplían su significación por medio de la asociación con otros elementos del repertorio mítico greco-latino, lo que afecta a su vez a otros elementos del poema. La relación que se hace de ellas como *sirenas* amplía la significación simbólica de Orfeo. No sólo es Prometeo, sino también Ulises en viaje a su hogar. Con la diferencia que Ítaca se ha desvanecido. Lo único que lo mantiene en relación con Eurídice es la persistencia de su canto, que es, aunque indirectamente, *iluminado* por el fuego de su esposa, pese a que ella permanece en el reino de los muertos. Al mismo tiempo, también Eurídice adquiere las características de Penélope, en su rol de esposa paciente, quien desde su confinamiento en el Hades, lo espera.

El amor que las Parcas le ofrecen a este Orfeo que regresa, aunque degradado, es el único al que puede optar según las condiciones que se le ofrecen. La claudicación es la pérdida del sustento de la propia voz del poeta. De este modo, la esperanza de Orfeo se ve tensionada por la naturaleza misma de las Parcas. Porque si bien se ofrecen como una alternativa, es decir, como una posibilidad dentro de la voluntad de Orfeo, no dejan de ser las diosas del destino. La fatalidad de las Parcas marca una ambigüedad respecto al devenir de Orfeo y de la poesía en general.

335 *Ibíd.*, p. 196.

336 *Ibíd.*, p. 199.

337 *Ibíd.*

El contexto se revela como mucho más poderoso que la acción de Orfeo. Si tenemos en cuenta el esquema de lo numinoso y lo místico, el nuevo conocimiento proporcionado por la experiencia del viaje circular de Orfeo –inscrito dentro de este primer movimiento que analizamos en este apartado–, desplegado en la catábasis y la anábasis, es la imposibilidad de la poesía en el mundo. La advertencia que hará Adorno desde el aspecto moral (en el sentido de la barbarie de este acto ante el contexto histórico) es entendida acá como una limitación del poder del poeta. El héroe supuesto en la imagen prometeica del rescate del fuego está desconectado de su comunidad. En nada ha afectado al mundo ni su esfuerzo ni su fracaso. Esta es precisamente la situación de Rosamel del Valle antes de viajar a EE.UU en 1946, un poeta fundamentalmente incomprendido por la crítica y con una situación económica precaria. Será en Nueva York donde él pueda reencontrarse con lo maravilloso desplegado en el tejido urbano. Lo *completamente otro*, lo extraño de ese mundo moderno de la metrópolis capital del nuevo orden de postguerra, será lo que le permita desplegar nuevamente la magia del *ojo de lo inverosímil* y la reafirmación de un discurso poético, aunque, de todos modos, tensionado por la *Entzauberung der Welt*.

8.2 Segundo movimiento: Hacia la ciudad real. Nueva York: De la ciudad maravillosa al “Desfavorable encantamiento del regreso”

[...] en el corazón de Nueva York,
en el centro del mundo actual.

“Nueva York *Merry-Go-Round*”³³⁸

8.2.1 Distancias y diferencias en el desarrollo de la modernidad

Cuando Rosamel del Valle viaja hacia Nueva York en 1946, dejará atrás a un país muy distinto al que llegará y en el que vivirá hasta 1963. En esta época se produce un cambio importante a nivel mundial y local en cuanto a la situación de EE.UU. en el panorama internacional y las particularidades que vive Chile respecto a su proceso de modernización. En este aspecto, descubriremos que la distancia entre EE.UU. y Chile no es sólo geográfica, sino vital, en el sentido que lo utiliza Ottmar Ette. El viaje que hace Rosamel del Valle lo pone en contacto con una realidad totalmente nueva. A diferencia de ese Santiago que se encuentra recientemente en un proceso de modernización industrial, Nueva York es una ciudad que ya ha vivido previamente esa transformación y que se ha convertido en una metrópolis cuyas características la vuelven arquetípica ante el resto de los países. Los rascacielos, el elemento más notorio de su paisaje urbano, son el resultado evidente de un desarrollo económico de escala mundial, cuyo centro es Wall Street, ya recuperado de la crisis de 1929 y en un período expansivo ahora que la guerra ha terminado y que el historiador Eric Hobsbawm denomina *los años dorados* (*The Golden Years*).³³⁹ La hegemonía económica

338 Rosamel del Valle: *Crónicas de New York*, p. 38.

339 Vid. Eric Hobsbawm: *Age of Extremes. The Short Twentieth Century. 1914–1991*. Londres: Abacus, 1995, pp. 157–286. Hobsbawm enfatiza que «For the USA, which dominated the world economy after the second World War, it was not revolutionary. It merely continued the expansion of the war years which, as we have seen, had been uniquely kind to that country» (p. 258). Además, «Between 1950 and 1973 it grew more slowly than any other industrial country except Britain and, what is more to the point, its growth was no higher than in the most dynamic earlier periods of its development.» (Ibid.) De todos modos, los años dorados fueron «a worldwide phenomenon, even though general affluence never came within sight of the

desemboca en la constatación de la hegemonía política con la creación de la ONU, que tiene su sede en esta ciudad. Con ello, Nueva York se convierte en el centro del nuevo orden mundial de la postguerra.

Durante el siglo XIX las potencias europeas habían ocupado el papel hegemónico en Latinoamérica. En el caso chileno, Francia había jugado un rol importante como modelo cultural, al igual que Inglaterra que, además de tener intereses económicos importantes en la minería salitrera, fue un modelo político para la élite nacional.³⁴⁰ Esto variará en el curso de lo que Ottmar Ette llama la Tercera Fase de la Globalización Acelerada. Ésta se extiende desde el último tercio del siglo XIX a las primeras décadas del siglo XX³⁴¹ y en ella se consolida la dependencia de los países latinoamericanos a Estados Unidos. La frase “América para los americanos”, que sintetiza la “Doctrina Monroe”, será una consigna que identifique a estos últimos sólo con los estadounidenses. En definitiva, “América es Estados Unidos”. Esta consigna señala la expansión imperial de este país en su área de influencia, relegando el papel de las potencias europeas y sometiendo a los estados latinoamericanos a los intereses de EE.UU. Como lo señala Ottmar Ette, esta dependencia será cultural, política y económica. Chile no es la excepción. Progresivamente durante el siglo XIX, EE.UU. buscó ejercer influencia en el país, viendo en Gran Bretaña su principal competidor. Esta rivalidad puede apreciarse en las preferencias de ambas potencias durante la Guerra Civil de 1891. Mientras los británicos apoyaron a los congresistas sublevados, los norteamericanos hicieron lo suyo con el bando presidencialista, que fue el que finalmente perdió. Esto explica en parte la política agresiva hacia

majority of the world's population – those who lived in countries for whose poverty and backwardness the experts of the UN tried to find diplomatic euphemisms» (pp. 259–260).

340 Por ejemplo, el Régimen Parlamentarista que se impuso *de facto* después de la Guerra Civil de 1891, buscó equipararse al parlamentarismo inglés. Expresión de esta influencia es un libro como el de Hermógenes Pérez de Arce (1845–1902), quien en 1901 escribe *El Parlamentarismo*, texto en el que Gran Bretaña aparece explícitamente como modelo político a seguir: «[...] única nación donde el parlamentarismo ha tenido éxito tan satisfactorio, que los mismos ingleses, orgullosos de la bondad de las instituciones, proclaman sus méritos como garantías populares al interior i como modelos que se esmeran en imitar las naciones extranjeras.» Hermógenes Pérez de Arce: *El Parlamentarismo*. Santiago de Chile: Imprenta y Litografía Esmeralda, 1901, p. 5. Esto es constatado también por Fernanda Álvarez Hernández, quien al comentar las distintas perspectivas historiográficas sobre el período afirma: «Probablemente, el primer análisis del que se tiene registro es el del norteamericano Paul Reinsch, quien en 1909 creyó encontrar un antecedente del parlamentarismo chileno en la Inglaterra aristocrática del siglo XVIII.» Fernanda Álvarez Hernández: “La república parlamentaria de Chile: perspectivas historiográficas.” En: *Universum*, n° 27, Vol. 1, 2012, Universidad de Talca, p. 210.

341 Vid. Ottmar Ette: *TransArea*, p. 18.

el gobierno parlamentarista expresada en el llamado “Caso Baltimore”. En él, unos marineros del crucero norteamericano USS Baltimore murieron en Valparaíso en una riña común a finales de 1891, poco tiempo después de terminar la Guerra Civil. Este incidente de bar dio pie a una amenaza de guerra en contra de Chile que se hizo oficial con un ultimátum en enero de 1892. La guerra no se hizo efectiva debido a la transigencia chilena a las demandas norteamericanas, llegando incluso a reconocer la responsabilidad de los hechos y a pagar una indemnización a los familiares de los marinos muertos. Este suceso es un adelanto de lo que será la guerra con España en 1898 y la política del “Big Stick” promovida por Theodore Roosevelt. Algo similar sucede posteriormente con las presiones que EE.UU. ejerció sobre Chile para romper relaciones con los países del Eje durante la II Guerra Mundial así como en la declaración de guerra en contra de Japón en febrero de 1945. Con ello se confirmaba la hegemonía del país del norte sobre Chile.

El posicionamiento de EE.UU. como potencia global y no sólo regional después de la II Guerra Mundial origina ciertas consecuencias que marcarán la relación que Chile establecerá con aquel país. Una de ellas es la desigualdad del proceso de modernización. Como lo señala Ottmar Ette:

Diese dritte Phase steht im Zeichen global geführter neokolonialer Verteilungskämpfe sowie von Prozessen abhängiger und ungleicher Modernisierung, die in unterschiedlich starkem Maße die verschiedensten Regionen des Planeten umformten. Es kommt während dieses Zeitraums in einem globalen Maßstab zur Ausbildung divergierender Modernisierungskonzepte wie Modernisierungsprozesse, die es nicht länger erlauben, von *der* Moderne im Singular zu sprechen.³⁴²

Aunque podemos hablar, siguiendo a Jorge Larraín de una modernidad en un sentido amplio (la dinámica entre las significaciones imaginarias de control y de autonomía catalizada por el capitalismo), esta fase de la Globalización Acelerada marcará las desigualdades entre los distintos países y áreas en los procesos de modernización. En las ideas de Ette esta diferencia está dada, sobre todo,

342 Ibid., pp. 18–19. Sobre las distintas fases de este proceso y sus características, vid. pp. 7–26.

por una diversidad conceptual respecto a la modernidad (distintas formas de pensarla y distintos proyectos asociados) y, ligado a ello, una divergencia en los procesos de modernización.

Desde el punto de vista de Jorge Larraín, en la región «[...] en términos de las dos significaciones imaginarias claves de la modernidad, se puede hipotetizar que en América Latina ha habido una priorización de la significación imaginaria de la autonomía (autogobierno) por sobre la expansión del control racional.»³⁴³ Este “desequilibrio” entre ambas significaciones imaginarias generará una distinción en el camino que la región ha adoptado en su desarrollo de la modernidad y que la diferenciará de los focos más representativos de ella. Esta versión latinoamericana de la modernidad crea hacia el final del siglo XIX una *modernidad oligárquica*, debido a la base estrecha de participación social:

Si bien hay claros avances [en el curso del siglo XIX], también se puede sostener la existencia de una relativa debilidad original del proyecto de autonomía, que no se sustentó en movimientos de amplia base social, ni fue liderada por una clase burguesa bien consolidada. Su base de apoyo fue más bien una alianza entre los jefes militares que pelearon por la independencia, convertidos en nuevos terratenientes, y una entusiasta intelectualidad liberal del pensamiento europeizado.³⁴⁴

Es con en el siglo XX que la dimensión de control tendrá mayor desarrollo: «En 1930 y 1970 se consolida así en América Latina una modernidad que amplía el proyecto de autonomía y comienza a avanzar en un proyecto de control con la industrialización.»³⁴⁵ Este proyecto de modernización en su aspecto de la dimensión de control tendrá al Estado como agente principal. Para Larraín, el paradigma de modernización que se lleva a cabo en este período es más europeo que norteamericano, «en el sentido de que el centralismo propio de la región favorece un proyecto de autonomía colectiva por sobre el modelo norteamericano de autonomía individual.»³⁴⁶ Pese a esta relación, Jorge Larraín destaca

343 Jorge Larraín: *¿América Latina moderna? Globalización e Identidad*, p. 35.

344 *Ibíd.*, pp. 41–42.

345 *Ibíd.*, p. 45.

346 *Ibíd.* Las diferencias tienen que ver con «el carácter más descentralizado de la modernidad europea

que existen diferenciaciones. Una de ellas es que en Latinoamérica se habría desarrollado una estructura *concéntrica* de la modernidad, mientras que en Europa existía una estructura *policéntrica*. En esta última, «sus diversos sistemas diferenciados tales como la política, el derecho, la economía, la religión, la ciencia y el arte tienen un “alto nivel de autonomía y capacidad de autoorganización” que impide “que uno de ellos asuma el control de los demás y se sitúe en el centro de la sociedad”.»³⁴⁷

Pese a la relación con el modelo europeo, es necesario destacar que para la década del 30, luego de la Quiebra de la Bolsa de Nueva York, EE.UU. subordinó su desarrollo económico, asociado a la esfera del control, al Estado, en una política que fue llamada del *New Deal*. Esta “desviación” de EE.UU. al modelo que ella misma representaba, sin duda entra en consonancia con las políticas económicas desarrollistas que por la misma época implementará Chile y otros países latinoamericanos, por lo que no es descartable que aquel país, como potencia hegemónica de la región, haya inspirado también el acrecentamiento de la dimensión de control mediante una industrialización gracias a la intervención estatal. De todos modos, independiente del giro que tomó EE.UU. para resolver sus problemas económicos después del *crack* de la Bolsa de Nueva York, era un país que todavía representaba el triunfo político y económico de la burguesía en una versión de la modernidad en que primaba la esfera de la autonomía individual ligada al mercado y que progresivamente penetrará en la sociedad chilena, triunfando definitivamente con la instalación de los economistas chilenos formados en Chicago al alero de Milton Friedman, en la década de los 70's y 80's dentro de las políticas económicas neoliberales implantadas en Chile por la dictadura de Augusto Pinochet.

En el ámbito más local, cuando Rosamel del Valle viaja a EE.UU., Chile se encuentra en el final de la crisis de la *modernidad oligárquica y comienzo de la modernización populista* (1900–1950) y pronto a iniciar una etapa que

y el carácter más centralizado de la modernidad latinoamericana» (p. 45) y que «en América Latina los derechos declarados en constituciones y leyes no tienen muchas veces en la práctica garantías ni reglas claras, ni procedimientos accesibles que los protejan» (p. 46). Esta versión de la modernidad tiene como consecuencia que «la sociedad civil en América Latina es débil, insuficientemente desarrollada y muy dependiente de los dictados políticos estatales» (p. 48).

347 *Ibíd.*, pp. 47–48. La cita intercalada pertenece a Aldo Mascareño: “Sociología del Derecho”, *Persona y Sociedad*, Vol. XVIII, N° 2 (Agosto de 2004, pp. 68–69).

Jorge Larraín llama de *expansión de postguerra* (1950–1970), en la que se «[...] consolida una democracia de participación más amplia e importantes procesos de modernización de la base socioeconómica chilena.»³⁴⁸ La modernidad oligárquica, en términos políticos, implicó el desarrollo de un estado nacional popular en el que éste toma el rol principal como articulador de la industrialización. En este contexto, se produce una etapa de “compromiso”, «[...] en la que el proceso de modernización y de industrialización sustitutiva de importaciones se hace posible gracias a la intervención del estado con el apoyo de un sistema complejo de alianzas entre diferentes clases y grupos sociales medios y bajos, ninguno de los cuales por sí mismo tiene el poder suficiente para implementarlos con su propia fuerza.»³⁴⁹ Esta política de compromiso implicó, por ejemplo, que «La oligarquía terrateniente chilena aceptó la creación de la CORFO [Corporación de Fomento de la Producción, en 1939] a cambio de que el gobierno de Aguirre Cerda no introdujera los sindicatos en la agricultura»,³⁵⁰ lo que conlleva que, pese a la pérdida del poder político, este grupo mantuviera su poder económico.

Por otra parte, en la etapa de *expansión de postguerra* a la que Chile está entrando en aquella época implicó, según Jorge Larraín: «[...] la industrialización, la ampliación del consumo y del empleo, la urbanización creciente y la expansión de la educación. Surgen nuevas tecnologías comunicacionales, como la televisión, y se consolidan movimientos políticos de izquierda que buscan cambios estructurales en la economía.»³⁵¹ Pese a estos logros, Chile se encuentra en un proceso en el que se ve a sí mismo como “atrasado” y “periférico” respecto a sus modelos de modernización.³⁵² Aunque en lo teórico, como se desprende

348 Jorge Larraín: *Identidad chilena*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2001, p. 109. El autor distingue 6 etapas dentro del proceso de modernización en Chile que tienen que ver con su trayectoria particular, siendo las últimas cinco propiamente modernas. La primera, desde 1541 a 1810, «etapa colonial en que la modernidad fue excluida»; la segunda, desde la independencia hasta 1900, «la edad de la modernidad oligárquica con importante expansión económica»; la tercera, desde 1900 a 1950, «la crisis de la modernidad oligárquica y comienzo de la modernización populista»; la cuarta, desde 1950 a 1970, «la expansión de postguerra»; la quinta, desde 1973 a 1990, «crisis de la modernidad y dictadura»; y la sexta, desde 1990 hasta 2000, «modernización neoliberal y expansión económica.» Vid., *ibíd.*, pp. 80–81.

349 *Ibíd.*, p. 104.

350 *Ibíd.*

351 *Ibíd.*, p. 109.

352 De ahí las lecturas de la modernidad realizadas por intelectuales como los de la sociología del desarrollo, que según Larraín fueron las primeras ideas al respecto en llegar a Chile en la década del 40 y comienzo de los años 50, que veían «[...] que el mundo no desarrollado (por lo tanto también Chile y América Latina) están en transición desde la sociedad tradicional a la sociedad moderna y que las sociedades industriales europeas o norteamericanas son el modelo ideal que ellas deben alcanzar inevitablemente.» Jorge Larraín: *Identidad chilena*, p. 112. Del mismo modo, las teorías postuladas por la CEPAL hablaban de

de la postura de Ette y de Larraín respecto a la modernidad, no existe una teleología de etapas que deban cumplirse para ser “desarrollado”, ya que no hay un camino único ni una forma exclusiva de ser moderno, la diferencia entre EE.UU. y Chile, especialmente en las condiciones materiales, implica en el imaginario colectivo un desfase en el que el país del norte es visto no sólo como algo diferente, sino que, además, mejor. Esta idea es un supuesto tácito asumido por los lectores de las crónicas que Rosamel del Valle escribe desde Nueva York. Pero en el caso del poeta chileno, no es posible identificar estos rasgos de “superioridad” en los aspectos más evidentes de la modernización, sino más bien en la cultura. Pronto veremos que él es muy crítico de una modernización meramente material y económica. Pero detrás de las alabanzas a los libreros norteamericanos y a la honestidad respecto al dinero ajeno,³⁵³ se enfatiza lo “avanzada” que es la sociedad estadounidense en términos culturales.

8.2.2 El idioma: cambio en la hegemonía cultural e impacto por el extrañamiento

A la hegemonía política y económica de Nueva York, se une la cultural. Pero esto aparece de manera mucho más reciente en el horizonte literario y artístico mundial de lo que puede creerse en un primer momento. Francisco Calvo Serraller afirma de la ciudad que, «mucho antes de la II Guerra Mundial, ni siquiera entonces nadie se tomaba en serio a Nueva York como centro cultural y artístico», tachándolo de «un irrelevante enclave cultural provinciano.» Él mismo admite que «Tras la II Guerra Mundial, Nueva York se convirtió en la capital mundial de la vanguardia, al menos desde la década de los cuarenta hasta la de los setenta.»³⁵⁴ Calvo Serraller señala que la importancia de Nueva York aparece

un intercambio económico desigual entre los centros industriales y los países periféricos que los proveían de materias primas: «Existía, por lo tanto, un intercambio desigual entre el centro y la periferia, terminología que fueron los primeros en introducir en las discusiones económicas no marxistas.» *Ibíd.*, p. 115.

353 En la crónica “Calor y locura de Nueva York” escribe: «A las ocho de la mañana se deslizan varias cartas por debajo de la puerta de mi departamento. Como todos los días. Una de ellas me trae un “bono postal” por 45 céntimos. Me lo remite la librería de la calle 47. Había yo despachado un cheque por el valor de unos libros que solicitaba. Pero sobran 45 céntimos. Y, por supuesto, el librero no podía quedarse con ese “vuelto”. Con ese “vuelto”, que uno no recibe jamás en Chile, ni en el puesto de periódicos, si no lo pide a la fuerza.» En: Rosamel del Valle: *Crónicas de New York*, p. 63.

354 Cit. por Dionisio Cañas: *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1994, p. 40.

como mayor a lo que es en realidad por la mitificación que hacen los escritores de ella a comienzo del siglo XX. Pero esto ocurre porque esta ciudad presenta y representa una nueva forma de habitar del hombre. La vida urbana que ofrecía la ciudad de París al *flâneur* del siglo XIX se intensifica en la Nueva York del siglo XX. De ahí la fascinación que ejerce sobre los escritores de distintos lugares del mundo, ya sea por su aspecto negativo o positivo. Entre los hispanoamericanos, José Martí (que, según Dionisio Cañas, es el primer escritor en lengua española en introducir a Nueva York al discurso poético occidental)³⁵⁵ y Federico García Lorca, de un grupo bastante amplio.³⁵⁶ Rosamel del Valle se sumará a este grupo de escritores que encontrarán en Nueva York un lugar de nuevas experiencias vitales. Como lo menciona Leonardo Sanhueza:

Se podría decir, entonces, que Rosamel del Valle le debe a Nueva York lo que Gabriela Mistral a México o lo que Vicente Huidobro a París, pero ni éste ni aquélla hicieron de sus ciudades de autoexilio, como diría Eliseo Diego, el “lugar en que tan bien se está”, al menos no de la manera y con el entusiasmo celebratorio con que lo hizo el autor de estas crónicas. A su vez, ninguna ciudad más gananciosa: la selva se vestía de tierra prometida.³⁵⁷

La gran diferencia entre Nueva York y Santiago, transformaban al EE.UU. de esa época en algo totalmente extraño tanto para Rosamel del Valle como para sus lectores que lo seguían en sus crónicas en los periódicos chilenos. Como lo señala Leonardo Sanhueza: «Era nuestro corresponsal en la luna [...]».³⁵⁸ La experiencia de lo *totalmente otro* se volverá una expresión de lo maravilloso. Pero no tan sólo desde el aspecto positivo que señala Sanhueza sobre “el lugar en que tan bien se está”, sino en el amplio espectro de aquel concepto, entendido desde la perspectiva numinosa del *mysterium tremendum*. En un primer momento, según podemos verlo en sus cartas a Homero Arce y a Humberto

355 *Ibíd.*, p. 35.

356 El texto ya mencionado de Dionisio Cañas, *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*, aborda especialmente la experiencia de José Martí, Federico García Lorca y Manuel Ramos Otero.

357 Leonardo Sanhueza: “El diario del extranjero”. En: Rosamel del Valle: *Crónicas de New York*, p. 8.

358 *Ibíd.*, p. 7.

Díaz-Casanueva, a la expectativa de un empleo más seguro, se unía cierto terror por lo desconocido, en donde el idioma inglés juega un rol importante. Sobre él y los preparativos de su viaje le cuenta a Humberto Díaz-Casanueva lo siguiente:

Yo estaba tranquilo entre mis desgracias, bajo el mismo aburridor cielo de Chile. Ahora ando de un lado a otro. No puedo leer. No puedo escribir. Por todas parte [sic] esos malditos signos, esas malditas palabras inglesas más secas que un tronco en invierno. [...] Bien puede ser que esta carta le llegue un poco antes de mi, de mi, de mi, vamos, llegada a Nueva York. ¿Quién estará allí esperándome? Si me dejan solo me suicido. Yes, yes. *A dirty history. A journey of devil.* [...] Yes. Funcionario de la noche, de lo perdido, de lo profundo sin una sola estrella en ninguna parte. Yes, yes. ¿Estará usted en Nueva York a mi llegada? ¿Tendré hotel donde alojarme? ¿Me quedaré en la calle? ¿Habrá alguien con quien hablar castellano al principio? No conozco a mis compañeros. ¡*My God!*³⁵⁹

La actitud de Rosamel del Valle respecto al inglés es la expresión tanto del problema personal de aprender un idioma más por necesidad que por gusto, como de un cambio en la hegemonía cultural del mundo. El poeta chileno es un autor autodidacta. Sin formación académica, se ha transformado en un “escritor profesional” (ya sabemos los alcances de este concepto en el contexto chileno de comienzos del siglo XX) mediante el contacto directo con los textos. Sus escritos críticos son el reflejo de la apropiación de la literatura desde esta perspectiva personal. Además, obras con una profunda intertextualidad como *Elina Aroma Terrestre* y *El sol es un pájaro cautivo en el reloj* revelan la cantidad de referencias que llegó a manejar Rosamel del Valle y el tipo de mirada estética que desarrolló respecto de ellas. En este proceso personal, el aprendizaje de un idioma que le abriera el panorama de sus lecturas y lo acercara más a las fuentes, lo llevó al francés, lengua que aprendió gracias a un diccionario regalado por su amigo Homero Arce.³⁶⁰ El inglés, por su parte, lo tenía sin cuidado hasta ese

359 Carta fechada en Santiago de Chile, 23 de septiembre de 1946. En: Rosamel del Valle: *Brígida o el Olvida y La Radiante Remington*, pp. 285–286.

360 «Rosamel me decía: “Homerito, ¡no quiero traducciones! Yo quiero leer este libro en francés”. Y me mostraba un pequeño volumen titulado HORIZON CARRE, de que era autor Vicente Huidobro. Le regalé un diccionario chico, de bolsillo, que prácticamente se aprendió de memoria. Con la ayuda de este diccio-

momento y ahora con la inminencia de su viaje a EE.UU. debe aprenderlo por necesidad.³⁶¹ De manera cómica, en su viaje a Nueva York remarcó su situación de poeta fuera de su lengua usando «[...] una cámara Leika colgada al cuello y un gran letrado que a Díaz-Casanueva lo hizo estallar en carcajadas: “SOY ROSAMEL DEL VALLE / POETA / NO SÉ HABLAR INGLÉS”.»³⁶² Este aspecto idiomático es importante pues revela el movimiento del polo hegemónico cultural desde Francia a EE.UU. Un poeta chileno de aquella época podía pasar su carrera sin leer textos en inglés, pero el francés era una lengua de cultura que abría las puertas a toda una tradición. Para los modernistas fue la entrada a Baudelaire, a los Parnasianos, a los simbolistas, etc. Para la generación de Rosamel del Valle, como lo señala Homero Arce, el francés facilitaba el acceso a los textos vanguardistas y del propio Huidobro. Del mismo modo, inicia una correspondencia con Jules Supervielle también en ese idioma. Sabemos de una carta, fechada el 20 de junio de 1930, en la que el poeta franco-uruguayo agradece el envío de *País blanco y negro* y en la que expresa admiración por su escritura.³⁶³ Fruto de este contacto será la cita de *Le Forçat Innocent* en *Eva y la fuga*, libro publicado en París en 1930, el mismo año de la redacción del texto de Rosamel del Valle.³⁶⁴ Esto también demuestra la cada vez mayor conexión entre las distintas regiones gracias a la aceleración de la globalización.³⁶⁵

nario no sólo leyó a Huidobro, sino que a todos los franceses contemporáneos, como Jean Cocteau, Louis Aragon, André Breton, Guillaume Apollinaire, Paul Eluard, etc., con la lectura de los cuales, a veces, se emocionaba hasta las lágrimas.» Homero Arce: *Op. cit.*, p. 7.

361 Edgar Allan Poe, escritor muy importante en su configuración poética, estaba ya ampliamente traducido al español en ediciones posibles de encontrar en las librerías chilenas y en la Biblioteca Nacional.

362 Leonardo Sanhueza: “El diario del extranjero”, p. 8.

363 «Al leer a Ud. se aprecia todo lo que se necesita de coraje y de fuerza interior para penetrar en el país de la magia. Sin embargo, Ud., se encuentra en él tan naturalmente que pareciera que nunca se ha ausentado.» Carta publicada en su versión autógrafa y también traducida en la *Revista Orfeo*, n° 21-22, s/p.

364 «No veo el día / Sino al través de mi noche / Es un pequeño ruido sordo / En otro país...» Rosamel del Valle: *Eva y la fuga*, p. 24. Es probable que la cita que ahí se hace del comienzo del poema “Le Forçat” del libro *Le Forçat Innocent* haya sido hecha por el mismo Rosamel del Valle, pues la nota al pie que señala los datos bibliográficos del texto son de una versión francesa. La cita en su idioma original es: «Je ne vois plus le jour / Qu’au travers de ma nuit, / C’est un petit bruit sourd / Dans un autre pays.» En: Jules Supervielle: *Oeuvres Poétiques Complètes*. París: Éditions Gallimard, 1996, p. 235.

365 Lo interesante de la postura de Ottmar Ette respecto a la Globalización, además de entenderla como un fenómeno de larga duración y no como algo reciente, es que no se trata sólo de una ampliación del mundo experimentado por los sujetos en movimientos que él llama vectoriales, sino que esa interrelación entre las diferentes partes del globo también crecen en intensidad, “acelerando” sus características. Esto no quita que en ciertos momentos y lugares, la Globalización se desacelere, lo cual no implica un retroceso de ésta, sino un cambio de ritmo.

Pese a la importancia cultural que hasta ese momento tenía el francés, el idioma inglés se expande y se instala definitivamente hacia el final de esta fase de la Globalización Acelerada como la lengua privilegiada para las comunicaciones internacionales. El aprendizaje del inglés, aunque forzado en un principio, le permitirá a Rosamel del Valle ingresar a la tradición literaria anglosajona, así como a los textos de los autores contemporáneos, de primera fuente. A las menciones a T. S. Eliot de sus artículos de 1946,³⁶⁶ se le sumarán posteriormente las lecturas de toda una literatura desconocida para él. De ahí en adelante estarán también Ezra Pound (que llegará a ser uno de sus cuatro poetas favoritos), en un artículo de 1947 ya cita en una crónica al poeta afroamericanano Langston Hughes y comenta a Richard Wright.³⁶⁷ Posteriormente trabará además contacto con los poetas *beatniks*, siendo la traducción de “At Apollinaire’s Grave” de Allen Ginsberg, un ejemplo de ello.³⁶⁸ En aquella época todos estos autores eran poco conocidos en Chile y él ayudó a difundirlos en el país gracias a sus crónicas y la introducción de intertextos provenientes de la literatura en lengua inglesa.³⁶⁹

Con la apropiación que hace Rosamel del Valle de la literatura angloamericana contemporánea, genera él un puente entre EE.UU. y Chile, ya no comercial, como el de las empresas norteamericanas en Chile, o político, como el viaje a ese país de Juan Antonio Ríos (1945) y posteriormente el de Gabriel González Videla (1950). Estos últimos confirmaban la aceptación de la hegemonía norteamericana en el país.³⁷⁰ El primero, por las directrices dadas durante

366 En “De la Mente Alegórica o de la Poesía (II)”, Rosamel del Valle cita el texto de T. S. Eliot *Los poetas metafísicos*, pero a partir de una traducción argentina de 1944.

367 Rosamel del Valle: “Canción negra en Harlem”. En: Rosamel del Valle: *Crónicas de New York*, pp. 47–50.

368 Al parecer la relación con Allen Ginsberg y otros autores norteamericanos se habría dado por medio de la librería Gotham Book Mart, que Rosamel del Valle visitaba frecuentemente. Sus cartas a Humberto Díaz-Casanueva reflejan la relación de confianza que llegó a tener con su dueña, Frances Steloff, y sus crónicas hablan más de alguna vez de manera elogiosa sobre esta librería. La traducción de Rosamel del Valle se encuentra en el “Apéndice” de esta investigación.

369 Esta introducción no es exclusiva de Rosamel del Valle, pero sí es un hecho sintomático de la influencia del mundo angloamericano. Otro poeta que hará otro tanto al respecto será Nicanor Parra.

370 En torno al rol ejemplarizador de González Videla hacia EE.UU. en el combate contra el comunismo es interesante ver el tono extremadamente elogioso de un libro como *Campeón de la Democracia. Visita del Excelentísimo señor don Gabriel González Videla Presidente de Chile a los Estados Unidos de América*, texto publicado por la IBM (International Business Machines Corporation), dirigida en ese momento por Thomas John Watson, el que introduce el texto de la siguiente manera: «Tengo el alto honor de dedicar este volumen, con profundo cariño y admiración, al Excelentísimo señor don Gabriel González Videla, Presidente de la República de Chile, y a todo su pueblo. En estas páginas he reunido los documentos de la histórica visita del Primer Mandatario a mi país.» Thomas John Watson: *Campeón de la Democracia. Visita del Excelentísimo señor don Gabriel González Videla Presidente de Chile a los Estados Unidos de América*. Estados Unidos: International Business Machines Corporation, 1951, s/p.

la guerra y que Chile finalmente aceptó, lo que le dio la posibilidad de ser un miembro fundador de la ONU, y el segundo, por la política anticomunista que planteó EE.UU. al terminar la II Guerra Mundial y que González Videla implantó en Chile con todavía más fuerza al prohibir el Partido Comunista. En el caso de Rosamel del Valle, el puente será cultural, y con una dirección que va principalmente desde EE.UU. hacia Chile.³⁷¹ Es importante recalcar que tanto en el caso de sus crónicas, como de sus poemas, él tenía en mente un público preferencialmente chileno. La publicación de sus libros durante el período que vive en Nueva York (1946–1963) se hizo siempre en Santiago. Esto puede deberse, en parte, a la preocupación por la posible traducción de sus escritos en EE.UU. En una carta a Humberto Díaz-Casanueva fechada en Nueva York el 31 de enero de 1951 manifiesta esta situación:

Nosotros podríamos publicar poemas en estas buenas revistas de aquí. Me han dado ya esa seguridad, pero... ¿y la traducción? Ese es el problema. No veo cómo solucionarlo. Habrá que esperar que aparezca la Antología en la cual trabajó Angel Flores. O bien, si yo fuera menos dejado. En fin, creo que me preocuparé por hacernos traducir. De todos modos no será ya sino a mi regreso de Chile, en mayo. Pero lo haré.³⁷²

Desconocemos los resultados de estas intenciones, pues para esta investigación no fue posible acceder a las revistas norteamericanas de la época, como *Botteghe Oscure*, revista que menciona como una posibilidad en la misma carta y con la que tiene contacto por medio de Frances Steloff. Si atendemos a la falta de ediciones y de traducciones de sus obras en EE.UU., podemos apreciar que la relación con el ambiente cultura neoyorquino fue más por interacción personal que por penetración editorial. De ahí que en una carta anterior a Humberto Díaz-Casanueva desde Nueva York fechada el 27 de abril de 1950 manifieste su sorpresa respecto a la venta de algunos de sus libros: «He entregado algunos

371 De todos modos, sus crónicas reflejan el intercambio desde Chile hacia EE.UU., como cuando habla de la traducción de *Residencia en la Tierra* de Pablo Neruda, hecha por Ángel Flores y editada por New Directions o la publicación de *Casa de la niebla* de María Luisa Bombal. Rosamel del Valle traduce el título de este último libro desde el inglés, *House of mist*, versión hecha por la propia autora y editada por Farrar Straus. El nombre original del texto es *La última niebla*. Vid. Rosamel del Valle: *Crónicas de New York*, p. 40.

372 Rosamel del Valle: *Brígida o el Olvido y La Radiante Remington*, p. 310.

ejemplares del libro a la librería Gotham y, cosa curiosa, se han vendido algunos. Su precio es de dos dólares. La propietaria Miss Frances Stelof [sic], piensa vender muchos entre su clientela universitaria.»³⁷³

Volviendo a la idea del puente cultural que produce Rosamel del Valle gracias a sus escritos, en él se combinan la “alta” cultura, la de los museos, obras de teatro y literatura, etc., con la cultura como experiencia simbólica amplia del quehacer humano. Así, por ejemplo, Rosamel del Valle incluye en sus crónicas las características de los barrios de Nueva York, la idiosincrasia de los habitantes de la ciudad, en donde no deja de lado la honestidad de los comerciantes o la desfachatez de los dueños de inmuebles, los personajes característicos y los extraños (como el hombre que se dedica a buscar cosas perdidas),³⁷⁴ y los hechos cotidianos que él vive en la calle y que lee también en la prensa. Es decir, atiende principalmente a la experiencia del ciudadano de la urbe, a la que él entra como extranjero y la que pronto asumirá como suya.

Como se mencionaba antes, el idioma juega también un rol en el *shock* inicial al experimentar este mundo extraño que era Nueva York. En una carta a Homero Arce, la primera que le envía a su amigo desde esta ciudad, fechada el 27 de octubre de 1946, cuando ya se ha instalado, le comenta su accidentado viaje de cinco días en avión (según de lo que se desprende de sus palabras, lo normal eran tres) y le entrega sus primeras impresiones de su encuentro con Nueva York:

Mi querido Homero: aquí me tiene esta tremenda ciudad que es el mundo, la vida, el cielo y la tierra. [...] –Bien, en N. York, el primer día, lloré. Es terrible el encuentro con esto. Pero muy bello, grande y bello. No tiene idea usted. [...] La estoy psasando [sic] muy bien ahora y trato de olvidar los primeros días. Estuve fondeado dos días en un hotel, pues no me atrevía a salir a la calle por temor al inglés. ¿Cómo pedir algo? Los neoyorkinos escupen las palabras y el inglés que yo sabía, el de los textos, no sirve absolutamente para nada. Estoy recién venciendo mi

373 Ibid., p. 296. Por la fecha de la carta debe tratarse de *El joven olvido* (1949).

374 Vid. Rosamel del Valle: “El hombre de las cosas perdidas”. En: Rosamel del Valle: *Crónicas de New York*, pp. 75–80.

timidez y lagandome [sic] muy lentamente. Puede ser que lo aprenda pronto. Si no tendré que morirme entre estas gentes de otro mundo.³⁷⁵

El impacto que le provoca un lugar tan distinto a Chile, partiendo por el aislamiento lingüístico debido al dominio de un inglés muy diferente al aprendido en los textos y pasando por las diferentes costumbres,³⁷⁶ lo lleva a esa reacción del encierro como una forma de protección ante aquello que se ve al principio tan amenazante (los días “fondeado” en un hotel). Pese a este primer impacto, pronto lo *totalmente otro* de Nueva York deja ese aspecto negativo y comienza a mostrarse como el lugar en que la mirada mítica de Rosamel del Valle encuentra tesoros de la imaginación en lo desconocido. De este modo, en otra carta a Homero Arce le comenta:

Desde mi balcón domino una parte (la oeste) [d]el río Hudson y diviso las casas y los rascacielos de color de New Jersey, que se levantan al otro lado. El río es fantástico a toda hora. Y anoche, cuando me asomé a mirarlo, vi que había anclado allí un barco fantasma, totalmente iluminado y cuya sirena me llama con vaga insistencia. La sangre me tiembla, pues he adquirido la sed del viajero. Quisiera ir a todas partes. Creo que ha muerto mi vieja abulia, mi antigua tranquilidad terrestre. Cuando uno abre los ojos a lo maravilloso pierde la paz para siempre.³⁷⁷

La ciudad de los muertos, que era la imagen de la ciudad moderna sumida en la II Guerra Mundial y que, en su abstracción, paradójicamente, no se refería a

375 Carta de Rosamel del Valle a Homero Arce, fechada el 27 de octubre de 1946. Existe una versión en “La mágica existencia de Rosamel del Valle” (p. 14), aunque reducida y “depurada” de los pasajes “menos literarios” en los que el poeta se refiere al físico de las mujeres negras panameñas y del miedo que experimentó al llegar a EE.UU. que lo mantuvo encerrado por dos días en el hotel, momentos que revelan la mayor intimidad entre ambos amigos. Sigo acá la versión original de esta carta que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Chile. Aparecen aquí dos términos que necesitan aclaración por tratarse de palabras de uso coloquial en Chile. El primero es “fondearse”, que quiere decir “escondarse”, la mayoría de las veces como protección. El otro es “lagandome”, error tipográfico por “largándome”, palabra que se usa cuando alguien comienza el aprendizaje de algo y se siente preparado para continuar sin mucha ayuda por los propios medios.

376 En el texto menciona el uso del *buffet* en los restaurantes de Nueva York, algo que le sorprende y a lo que no tiene una palabra para decir qué es. Se limita tan sólo a describir en qué consiste. Esto revela lo alejado que estaba este método de servicio de la experiencia chilena.

377 Homero Arce: “La mágica existencia de Rosamel del Valle”, pp. 14–15.

ninguna ciudad en particular, cede en su imaginario a la metrópolis neoyorquina, un nuevo espacio urbano concreto en el que es posible hallar lo maravilloso. De ahí que afirme posteriormente en su crónica “Aquella conversación con aquel perro”: «En Nueva York todo es posible.»³⁷⁸ Esta frase surge, precisamente, de su sorpresa de entablar un diálogo con un can en el Central Park.

De esta situación se desprende también el despliegue de nuevas formas de vida que propondrá como modelos de conducta de una manera poética de habitar el mundo. En este punto es posible cerrar el primer círculo de la ciudad irreal cuyo “movimiento” va y vuelve desde su imagen maravillosa pasando por la construcción simbólica de la urbe moderna como una necrópolis. Sin embargo, en este viaje circular se llega con un conocimiento más profundo de la vida y del arte. Pese a la mantención de una concepción mítica, Rosamel del Valle no idealizará a Nueva York. La imagen que proyectará en sus poemas, narraciones y crónicas de la ciudad norteamericana reflejan un espacio maravilloso tensionado por ciertos aspectos negativos, en el que el capitalismo, la guerra, la política y el racismo son sólo algunos de los que él menciona y que conviven con una forma de vida particular de esta urbe, en la que se condensa una manera poética de vivir en el mundo moderno.

378 Rosamel del Valle: *Crónicas de New York*, p. 119.

8.2.3 Las formas de vida de Nueva York: Posibilidad de un habitar poético en el mundo moderno

Harlem y el Village, he ahí los dos polos, norte y sur, de la ciudad donde la esfinge americana muestra dos de sus más extrañas máscaras, las que rehuyen casi con espanto a las de Park Avenue, Madison Avenue o Wall Street.

“Muerte de un poeta en Greenwich Village”³⁷⁹

Existen elementos que son una consecuencia evidente de la modernidad y que enfatizan la diferencia entre el Santiago de Chile que se deja atrás y la Nueva York a la que se llega, en particular la aceleración de la vida, la multitud que cada día circula por las calles y los rascacielos, siendo estos últimos los más característicos del paisaje de esta ciudad. Sin embargo, esta cara más “visible” de la urbe no será lo distintivo o, por lo menos, lo ejemplar que Rosamel del Valle rescata de la vida en Nueva York. Si bien los rascacielos impresionan, su imagen monstruosa dará pie a una crítica a la modernización relacionada con la razón instrumental, la desmesura del hombre en su intervención de la naturaleza y su expansión que amenaza a otras formas alternativas de experiencia de la ciudad.

8.2.3.1 La aceleración de la vida

Un elemento distintivo de la modernidad es el cambio. Lo nuevo, principio rector de lo moderno, implica la transformación. La ciudad de Nueva York es una expresión de eso. Los edificios gigantes han reemplazado a las chozas de los indios y a las casas de los colonos holandeses e ingleses, señalando el paso del tiempo en el cambio de escenario urbano. Esto a su vez, marca en la arquitectura

379 *Ibíd.*, p. 126.

una sensación de *tempus fugit* que reconocen los propios habitantes. Como lo menciona Rosamel del Valle en su crónica “Magia invernal en Manhattan”:

Nueva York es una ciudad joven todavía. Sin embargo, hay ya en ella algo de la nostalgia de otros tiempos y mucha gente recuerda esto o lo otro, un teatro, un cabaret, un sitio antiguo, y suspiran tal como lo hacen otras personas en las ciudades verdaderamente antiguas de otros mundos. Es que el tiempo ha hecho también su obra en Nueva York y no es raro oír decir a algún viejo neoyorquino que él va todos los domingos al Museo de la ciudad de Nueva York para recordar al viejo Manhattan, al viejo Brooklyn, aunque en verdad, ese tiempo y esa vejez no pertenecieron sino a sus abuelos. Una ciudad nueva y sin embargo con tiempo, recuerdos y nostalgias y todo ni más ni menos que el Viejo Mundo. La verdad, el hombre envejece al tiempo.³⁸⁰

Como lo señalan muchos de los estudiosos de la modernidad, existe en este período un cambio en la percepción del tiempo. El hombre, al concentrarse en los aspectos terrenales de su ambiente, concibe la idea de un futuro. De ahí la generación de proyectos ya sean personales o sociales relacionados con la transformación de las condiciones del presente para alcanzar con el tiempo aquella meta propuesta. Pero los cambios en el medio, por ejemplo, como lo señala el fragmento citado, en la materialidad de la propia ciudad, se suceden tan rápido durante la vida de unas pocas generaciones o de un mismo sujeto, que se crea la sensación de un ritmo acelerado y sin fin. Éste afecta no sólo al cuerpo urbano, sino también a la vida cotidiana de los ciudadanos. El tiempo se expresa y se vive de manera más rápida. Ya en su novela inédita por entonces *Brígida o el Olvido* había criticado a los chilenos por la velocidad creciente de las transformaciones urbanas que estaban manifestando, resultado de la imitación de los países más “desarrollados”.³⁸¹ Ahora que se encuentra precisamente en uno de ellos, experimenta esa aceleración en una escala inimaginada por él en aquel texto. Por ejemplo, en su crónica “El hombre de las cosas perdidas” menciona la

380 *Ibíd.*, pp. 95–96.

381 *Vid. supra* “La ciudad como texto”.

situación particular de los periódicos: «Todas las noches entro con avidez en esa especie de torbellino que son los diarios “del día siguiente”, pues aquí uno lee el diario “de mañana” con la mayor naturalidad del mundo, ya que todos aparecen entre las ocho de la noche y la madrugada.»³⁸² El tiempo se ha acelerado a tal ritmo que las noticias han pasado a proyectarse al futuro. Aunque las noticias de los periódicos son siempre la información que ya ha acontecido, al nivel de la experiencia pareciera que uno lee lo que sucederá. El carácter cosmopolita de Nueva York, en cuanto a la procedencia diversa de sus habitantes, así como su vinculación económica, política y cultural con otros lugares del mundo implican una conexión informativa que no existía al mismo nivel en aquella época entre Chile y otras zonas del globo. La necesidad de información se refleja en una oferta de periódicos cada vez más temprana en su afán de ser la elección de los potenciales clientes. La lógica capitalista acelera el tiempo de una manera tal que se llega a perder la percepción de él.

Asociado a la aceleración de la percepción del tiempo está el cambio en el uso de los días de la semana. Existe un ritmo distinto en la vida cotidiana de EE.UU. que se refleja particularmente en cómo se vive el domingo. En su crónica “La vida comienza mañana”, el poeta menciona:

Recuerdo que en Chile el día domingo es un día muerto. El día de gastar dinero. No hay comercio, en primer lugar, y por lo tanto una parte vital del organismo se detiene inútilmente. Pienso en la tragedia minúscula, pero evidente, del día domingo. ¿Necesita uno darse el gusto de comer algo que olvidó obtener el sábado? ¿Dónde comprarlo? Nueva York es lo contrario. Los almacenes permanecen abiertos hasta la una de la mañana. Y lo mismo las boticas, los restaurantes, los *drugs*, donde hay de todo lo que venden las tiendas corrientes y que, debido a que trabajan en grande, no tendría razón para que permanecieran a disposición del público los domingos, menos aquí donde el fin de semana es un rito sagrado. Pero uno puede darse el placer de recibir visitas, de encapricharse con la gula, de reemplazar la última camisa echada a perder a tiempo, de vestirse.³⁸³

382 *Ibíd.*, p. 75.

383 *Ibíd.*, p. 109.

La razón original de que el domingo sea un día en que no se trabaja, es de tipo religiosa. El *shabat* judío original es trasladado por la iglesia católica al domingo, por ser el día en que Jesús resucita de su crucifixión. El séptimo día que Dios exige que se le dedique se mantiene, pero en otro momento de la semana. Sin embargo, este tiempo sagrado sufre también la *Entzauberung der Welt*, que cuestiona también la legitimidad del mandato divino. Es así como el domingo pasa de ser un día religioso a un día de ocio, el cual puede ser utilizado también en actividades comerciales que satisfagan las necesidades del ciudadano. En el caso chileno, el domingo se ha vaciado parcialmente de su significado original. Santiago es la capital de Chile y centro del comercio nacional, pero el día domingo todo se detiene y esta inactividad la hace parecer como un lugar *muerto*. Situación que contrasta con Nueva York, en donde los locales de todo tipo permanecen abiertos.³⁸⁴ Este cambio en la forma en cómo se utiliza el tiempo, pese a ser consecuencia de un proceso de desencantamiento del mundo –que es el mismo que afecta a las bases de su propio sistema poético– es visto como una apertura a las posibilidades de acción, aunque reducida al ámbito personal. Debemos considerar también que, pese a que existen referencias a la tradición judeo-cristiana en sus textos, Rosamel del Valle no es un autor que se adscriba a algunas de las versiones del cristianismo, por lo que el domingo no tiene un significado particular para él. De ahí su valoración como un día muerto y no como un tiempo religioso. Pese a ello, ese detalle en el uso del tiempo señala una distancia muy grande entre Nueva York y la ciudad de origen.

8.2.3.2 La multitud

Por entre los edificios de la ciudad se mueven cotidianamente las personas en un número tal, que Rosamel del Valle habla de una multitud. La población de Santiago en el año 1940 era de 952.075 y en 1952 de 1.350.409 habitantes.³⁸⁵ Es por eso que el espectáculo de una gran cantidad de personas moviéndose

384 Actualmente en Santiago, la mayor parte del comercio relacionado con servicios y entretención atiende también el día domingo.

385 Servicio Nacional de Estadística y Censos (ed.): *XII Censo General de Población y de Vivienda. Levantado el 24 de Abril de 1952*. Santiago de Chile: s/a, p. 45.

continuamente por la ciudad le es tan llamativo. La multitud es tan numerosa, que no sólo a los habitantes de un país “subdesarrollado” como Chile llama la atención, sino que también a los habitantes de un lugar como Francia. Este país ha sido desplazado por EE.UU. como centro hegemónico, pero uno podría suponer por su papel en la modernidad que es más cercano a este tipo de fenómenos. En su crónica “Entre los fuegos artificiales” escribe:

Los franceses de paso por Nueva York suspiran con nostalgia por el país lejano, donde creen que hasta los ruidos conservan cierto *esprit*, y donde todavía pueden pasearse pensando, que es como se debe deambular por todas partes, lo que aquí le es enteramente imposible, entre esta locura andante y posiblemente vacía, ya que el hombre suele ser un autómatas movido por hilos invisibles a través de las calles, los trenes elevados, los hoyos kilométricos del *subway*, los espectáculos, los restaurantes y hasta en el hogar.³⁸⁶

Nueva York y París aquí se contraponen. Ambas son ciudades de la modernidad, pero los ciudadanos franceses asumen que en París se mantiene todavía una forma más auténtica de vivir, un *esprit* que vive incluso *hasta en los ruidos*. Se hacen partícipes en la dicotomía planteada por Rilke en la carta que le envía a su traductor polaco Witold Hulewicz desde Sierre el 13 de noviembre de 1925:

Noch für unsere Großeltern war ein “Haus”, ein “Brunnen”, ein ihnen vertrauter Turm, ja ihr eigenes Kleid, ihr Mantel: unendlich mehr, unendlich vertraulicher; fast jedes Ding ein Gefäß, in dem sie Menschliches vorfanden und Menschliches hinzusparten. Nun drängen, von Amerika her, leere gleichgültige Dinge herüber, Schein-Dinge, *Lebens-Attrappen*... Ein Haus, im amerikanischen Verstande, ein amerikanischer Apfel oder eine dortige Rebe, hat *nichts* gemeinsam mit dem Haus, der Frucht, der Traube, in die Hoffnung und Nachdenklichkeit unserer Vorväter eingegangen war... Die belebten, die erlebten, die *uns mitwisenden Dinge* gehen zur Neige und können nicht mehr ersetzt werden.

386 Rosamel del Valle: *Crónicas de New York*, p. 147.

*Wir sind vielleicht die Letzten, die noch solche Dinge gekannt haben. Auf uns ruht die Verantwortung, nicht allein ihr Andenken zu erhalten (das wäre wenig und unzuverlässig), sondern ihren humanen und larischen Wert. ("Larisch", im Sinne der Haus-Gottheiten.)*³⁸⁷

Esta carta de Rilke refleja su preocupación por la desaparición del mundo auténtico debido a la *Entzauberung der Welt*, fenómeno aparejado, dentro de la racionalización del mundo, al proceso industrial por el cual las cosas son ahora creadas. Hay una idealización del pasado en la que los objetos antes reflejaban lo humano, porque eran creados directamente por el hombre. Con los procesos industriales de fabricación, eso ya no ocurre, pues los objetos son hechos por máquinas. Están despojados de espíritu.³⁸⁸ Por eso Rilke afirma que son «leere gleichgültige Dinge [...], Schein-Dinge, *Lebens-Attrappen*...». Él realiza una identificación entre EE.UU. (que en el texto aparece como *Amerika*) y los procesos de modernización, transformando a lo europeo en un reservorio de lo humano, aunque amenazado, llegando incluso a decir que no sólo los objetos manufacturados venidos de aquél país son distintos, sino también los naturales. Una manzana o una vid provenientes de EE.UU. nada tienen en común, según él, con las que conocieron sus antepasados europeos. Sin embargo, para cuando Rilke escribe esta carta (1925) Europa ya había vivido la Revolución Industrial e incluso él mismo provenía de la región más industrializada del entonces hace poco desaparecido Imperio Austro-Húngaro, Bohemia, y que se había transformado en la parte central de la naciente República Checoslovaca. Además, se había vivido una confrontación bélica a una escala tan grande que fue llamada la "Gran Guerra". Ésta es posible entenderla como expresión de la razón instrumental, tanto por la lógica imperialista que la originó como por la maquinaria destructiva que fue perfeccionándose a medida que se desarrollaba el conflicto. Es por ello que la crítica de Rilke a EE.UU parece olvidar su propio contexto europeo en pos de otorgar una imagen de amenaza externa. De todos modos, revela también que el país norteamericano ha desarrollado los procesos

387 Rainer Maria Rilke: *Briefe. Zweiter Band (1914 bis 1926)*. Wiesbaden: Insel-Verlag, 1950, p. 483.

388 Cfr. por ejemplo, su soneto "X" de la segunda parte de *Die Sonette an Orpheus*. En él hace una comparación entre la máquina y la mano humana. Si bien la primera es efectiva, la imperfección de la última deja la huella del hombre al cortar la piedra. Vid. Rainer Maria Rilke: *Die Gedichte*, p. 701.

de modernización a un nivel tal que ha superado para entonces lo que se vivía en Europa. De ahí la distinción de Rilke y la sensación de los visitantes franceses de los que habla Rosamel del Valle, de que en su París, hay todavía un *esprit* inexistente en Nueva York. Estados Unidos, y en especial esta metrópolis, han pasado a un nivel impensado en Europa. Con mayor razón, entonces, la extrañeza sudamericana:

Como los franceses, al sudamericano le cuesta mucho también adaptarse a esta permanencia entre el movimiento continuo, los ruidos, las multitudes, en una palabra, entre una especie de fuegos artificiales permanentes que se encienden a toda hora desde el Times Square hacia todas partes. He oído a varios compatriotas quejarse de esta “monstruosidad”, de esta arrolladora cabalgata de las multitudes, por entre la cual pasan sin que nadie les dé la acera o los salude. Es una especie de angustia de sentirse nadie y de verse obligado a hacer lo que todo el mundo sin privilegios ni prioridades rituales de que se goza con tanta facilidad e injusticia en la tierra propia. Naturalmente, en ese sentido, Nueva York es, si se quiere, aplastante y angustiosa.³⁸⁹

Pero la actitud negativa de franceses y sudamericanos hacia la vida de las multitudes de la urbe norteamericana contrasta con la de los mismos habitantes de esta ciudad. Para ellos el anonimato no parece afectarlos en demasía. Se han adaptado a ser parte de la masa:

El americano no se siente así. Se sabe en pleno anonimato y hasta goza de esa soledad aun entre los suyos. Para eso tiene ciertas manías, costumbres, ingenuidades. Como, por ejemplo de darse a sí mismo la notoriedad. En todas las oficinas o tiendas, lo primero que hace el empleado o el oficinista es colocar en su escritorio el consabido cartel con su nombre en letras bastante visibles: “Mr., Mrs., Miss X”. La empresa desaparece, es algo visible. Sólo existe allí el místico o la miss con quien debe entenderse el público. Esto lo he visto millones de veces: mucho antes

389 Rosamel del Valle: *Crónicas de New York*, p. 147.

de quitarse el sombrero, el empleado coloca su cartel. Y estoy seguro de que respira profundamente, pues ha pasado de inmediato a ser un ente de cierta importancia. ¿Qué importa lo demás? Saben que la gloria es breve. Además, eso los hace hacer gala de esa gentileza especial con que atienden al público, a cada persona por su turno, ya se trate del obrero o del millonario.³⁹⁰

El anonimato que conlleva la vida entre millones, es contrarrestado por pequeños gestos de individualización. Pero hay también una imagen democratizadora de las masas. En ese anonimato todos viven lo mismo. La metrópolis iguala a los hombres. La angustia de la que se hablaba antes proviene de «sentirse nadie y verse obligados a hacer lo que todo el mundo sin privilegios ni prioridades rituales de que se goza con tanta facilidad e injusticia en la tierra propia.» Las personas importantes en sus países de origen son incapaces de apreciar esta ciudad porque el anonimato anula sus privilegios. En un viaje hacia Chile en 1948 arriba de un barco y que él relata en la crónica “Bowling Green Station”, Rosamel del Valle se encuentra con un compatriota “importante”. Al comentar algunas cosas que al poeta chileno le han llamado la atención de la ciudad, éste le dice: «¿Eso? Pura imaginación. Un país lleno de locura, de prejuicios, de vida mecánica. ¿Dónde vio ardillas, palomas, perros, etc.?»³⁹¹ A lo que Rosamel del Valle comenta:

Así vi muchas veces a compatriotas que pasaban por las calles, disculpe usted, de mi querida Nueva York. Y nadie se quitaba el sombrero para saludarlos. Era triste. Luego hablaba yo con ellos y, por supuesto, decían

390 *Ibíd.*, pp. 147–148.

391 *Ibíd.*, p. 177. La mención de estos animales tiene que ver con distintas experiencias relatadas en sus crónicas y que él ha mencionado en la conversación con su compatriota. Las ardillas aparecen en “Conversación con las ardillas del Central Park” (*Crónicas de New York*, pp. 56–60) y los perros en “Aquella conversación con aquel perro” (*Ibíd.*, pp. 116–120), en las que el poeta “dialoga” con estos animales que encuentra en el Central Park, lo que sirve de base para una comparación entre Chile y EE.UU., así como para mostrar un aspecto mágico de Nueva York. Las palomas, por su parte, son mencionadas en esta crónica del viaje a Chile en una rememoración de Thérèse Dulac, compañera de trabajo canadiense y que más tarde se convertirá en su mujer. No están claras las razones de este retorno repentino a Chile en 1948, aunque puede estar relacionado por el cambio de política del gobierno de González Videla. En ese momento, aquel viaje de regreso a Chile parecía definitivo y el recuerdo de la mujer amada se sintetiza en la relación que ella tiene con las palomas: «Mi amiga las besaba apasionadamente, y se las quitaba de encima, se las sacaba del alma con tanta dulzura que, naturalmente, como usted, yo no lo creía. No podía creerlo» (*Ibíd.*, p. 177).

horrores de la ciudad. Comprensible ¿verdad? Somos tan importantes en la calle Huérfanos, en Estado, en Ahumada. Pero esas horribles gentes de allá, de mi querida Nueva York, no son comprensivas.³⁹²

Los juicios negativos provienen de quien no ha visto realmente la ciudad, ya que ella lo ha anulado en las prerrogativas personales que ostenta como “persona importante” en su lugar de origen. Es la expresión del *ojo perdido*, aquél que no se sobresalta,³⁹³ del que habla Rosamel del Valle en *País blanco y negro*, de quien pasa sin ver realmente lo que hay a su alrededor. De ahí por ejemplo, que otro compatriota que se encuentra en Nueva York, piense que es una ciudad llena de indigentes:

“¡Nueva York está lleno de vagabundos!”. Sonreí. “Hay que interrogarlos”, le dije. “Hágalo usted mismo”. Ni qué decir que mi distinguido compatriota se sintió sorprendido por la respuesta de aquellos “vagabundos”: “Hace mucho calor para dormir en casa. El parque es fresco. La hierba es blanda. Uno puede dormir tranquilo y volver a casa a las siete de la mañana para la ducha”. “Excusas”, agregó mi amigo. “Naturalmente”, le dije, seguro de que él no podía equivocarse, seguro de que esas gentes no podían hacer lo que les viniera en gana para evitar la desesperación nocturna. ¿Podría él haber venido de tan lejos, precisamente a eso? Jamás.³⁹⁴

Los habitantes de Nueva York han llegado a un equilibrio –por lo menos así se expresa en las crónicas de Rosamel del Valle– entre lo productivo y el ocio. Es una ciudad representativa de la modernidad y de los procesos de producción capitalista, pero también existen espacios y tiempos de inactividad. El compatriota de Rosamel del Valle ve este comportamiento como algo censurable. Pero

392 *Ibíd.*, p. 178. Las calles de Santiago que se mencionan en este fragmento son parte del centro cívico de la ciudad en donde se encuentran varios ministerios y departamentos administrativos del Estado. Muy cerca también de ellas, está el Palacio de la Moneda (entre la Alameda Libertador Bernardo O’Higgins y Estado), el Palacio de Tribunales de Justicia y el edificio que en ese momento albergaba al Senado (calle Compañía de Jesús).

393 Cfr. Rosamel del Valle: *OP I*, p. 57.

394 Rosamel del Valle: *Crónicas de New York*, pp. 187–188.

este juicio parte de la lógica de la producción. El no hacer nada coloca al ocioso como inútil, que es lo que el poeta chileno siente que el hombre del barco piensa sobre él cuando le habla de los elementos de Nueva York que ha visto, pero que el personaje importante ha soslayado.³⁹⁵ Lo interesante de la opinión sobre los “vagabundos” neoyorquinos es que quien asume esa lógica capitalista no es un norteamericano, sino un chileno. Ello revela que en el país sudamericano se copia un modelo de producción y de desarrollo material, pero se desatienden los aspectos de la vida cotidiana. Mientras que en Nueva York la dinámica entre trabajo y ocio parece equilibrada, en Chile eso no ocurre, llevando la razón instrumental detrás de la producción capitalista a un nivel aun más profundo que en el modelo adoptado. Esto nos advierte que el mundo “espiritual” del arte y de la poesía parece más amenazado en un país como Chile que en el centro del desarrollo capitalista y, por lo mismo, un motor mundial de la *Entzauberung der Welt*, como Nueva York. Como lo advierte el mismo Rosamel del Valle en otra de sus crónicas: «Lo extraordinario es comprobar que estas gentes tan “prácticas” creen que el espíritu tiene también derecho a figurar entre esos placeres.»³⁹⁶

395 «Bien. Mi compatriota del barco es demasiado importante. A veces suelo hablar de otras cosas. De la noche y el cielo, por ejemplo. Nunca debí hacerlo. Allí aparecía yo de cuerpo entero. Un inútil. Y casi me lo decía, entregándome en manos de algún oficial del *Santa Bárbara*. Es decir, poco a poco fui comprendiendo que eso era como enviarme a lo mío.» *Ibíd.*, p. 178.

396 *Ibíd.*, p. 100.

8.2.3.3 Diversidad de las formas de vida: contradicciones y tensiones de Nueva York

¡Harlem! ¡El Greenwich
Village! Una pequeña Nueva
York, dentro de la otra Nueva
York, dentro de la grande, de
la bulliciosa y soberbia.

“Muerte de un poeta en el
Greenwich Village”³⁹⁷

La descripción que Rosamel del Valle hace de Nueva York parece idealizada. Pero esto se desprende de la concentración que hace de ciertos aspectos de la ciudad. Él entiende que dentro de la enormidad de una metrópolis como aquella, existe una diversidad de formas de vida, dentro de las cuales algunas son deseables y otras no. Nueva York es la ciudad en la que conviven Wall Street con el Greenwich Village, y en donde en el centro de Manhattan se encuentra el Central Park, lugar en el que antes había rucas de indios y ahora viven ardillas rodeadas de rascacielos. Se ha llegado a un tipo de convivencia basado en el contraste. En la terminología de Ottmar Ette, se ha llegado a un *ZusammenLebensWissen*. Sin embargo, en el caso de Nueva York, esta convivencia se halla en constante tensión. En esta ciudad se encuentran formas de vida en que predomina la razón instrumental en el aspecto económico (Wall Street) como político (ONU) con otras que privilegian una mirada más inclusiva del hombre en el mundo, como el predominio del paisaje natural en Bear Mountain o Coney Island, lugar este último que le recuerda el Santiago de su infancia,³⁹⁸ así como los artistas y poetas del Greenwich Village. Una diversidad que se explicita en los gustos literarios. Comentando a Kafka afirma en su crónica “Nueva York *Merry-Go-Round*” que «El tiempo de Kafka pertenece a Nueva York.»³⁹⁹ Y complementa que:

397 Ibid., p. 129.

398 Vid. Rosamel del Valle: *Crónicas de New York*, p. 164.

399 Ibid., p. 39.

Y me cuesta comprender cómo se producen estas cosas en una ciudad endemoniada como Nueva York. Aquí, donde, a la simple vista, nadie deja de llevar escondida su novela policial. Aquí donde un libro que se llama *El huevo y yo* ha sido el *best-seller* del año. Aquí donde cualquier señor escribe una historia de crímenes y amoríos y obtiene una venta de un millón de ejemplares, más la consabida película. El mundo es ancho y... de todos. [...] Y sin embargo, en ninguna ciudad del mundo se hacen las ediciones de los mejores escritores universales que aquí, ni en ninguna otra parte se agotan esas ediciones.⁴⁰⁰

Es este equilibrio inestable el que no existe en Chile. Pese a que no se ha llegado a un nivel de modernización en esa época cercano al de Nueva York, se ha adoptado el modelo de desarrollo sin considerar este modo de convivencia entre distintas formas de vida. Es ahí donde se producen las incomprendiones que se han señalado entre estos personajes chilenos y una ciudad “desarrollada” pero censurable por sus “vagabundos” y las “multitudes”. Es entendible que existan discursos que sean hegemónicos, pero lo que revelan los comentarios de Rosamel del Valle es que en el Chile de esa época aquellos discursos hegemónicos pretendían ser monolíticos respecto a la realidad que buscaban describir.

La diversidad de Nueva York es entendida por Rosamel del Valle como una sinfonía. En su crónica “Magia invernal de Manhattan” muestra cómo cambia la ciudad a medida que se la recorre. El paso del poeta, en su rol de *flâneur*, se mueve entre espacios y tiempos, uniendo el cambio de la ciudad con su propio desplazamiento:

Por ejemplo, en *down-town*, la parte baja de Nueva York, cuyas calles estrechas y curvas y cruzadas por puentes en lo alto le dan un aspecto de ciudad sumergida entre la niebla de la bahía, y por donde los transeúntes caminan casi en fila indiana, surgiendo y desapareciendo desde puntos misteriosos. Esta es la parte más antigua de Nueva York y, naturalmente, los negros y apretados edificios guardan el secreto de las primeras callejas polvorientas, de los primeros hogares, de las primeras tiendas y

400 *Ibíd.*

usinas con que el americano empezó a construir sobre la soledad de la roca comprada a los indios por la módica suma de veintiséis dólares. En esta parte de la ciudad –hoy brillante y soberbia– es donde vibra el alma endurecida de Wall Street y el corazón en larga agonía de los barrios de extranjeros que se extienden hacia Chinatown y Canal Street, la calle de las minutas y de la vida sórdida.⁴⁰¹

A medida que se desplaza aparecen el East River y el Hudson, en una imagen turística coronada por la Estatua de la Libertad. Nos mostrará también Fordham y Bronx, con una visión lejana de New Jersey, la que «vista desde Manhattan, parece una ciudad encantada, una ciudad de altos muros que observa la luz y el movimiento de esta Nueva York tan sólidamente estruendosa y soberbia sobre su roca profunda.»⁴⁰² Esto se complementará con el recuerdo de Edgar Allan Poe y sus visitas al puente sobre el Riverside Driver y sus viajes desde Fordham hacia Manhattan por «los caminos polvorientos todavía del Bronx y las orillas negras del río Harlem a cuyo acueducto iba siempre el poeta a reunirse con sus fantasmas errantes.»⁴⁰³ Una situación similar existe cuando menciona a Long Island y la anécdota del Lincoln Inn, posada que debe su nombre a la estadía forzada de Abraham Lincoln por una noche debido a una avería en su carruaje, así como el *cottage* de South Huntington, casa en donde nació Walt Whitman:

Desgraciadamente el día que la visité no pude entrar en ella, pues se efectuaban algunas reparaciones y tuve que contentarme con evocar la infancia del autor del *Canto a mí mismo*, sus primeros sueños junto a los senderos y bosques soleados o brumosos de South Huntigton [...]. Permanecí durante una hora tendido en el césped y en todos los ruidos me parecía oír los pasos del poeta, adivinar su secreto diálogo con ese paisaje propicio para las alucinaciones poéticas.⁴⁰⁴

401 *Ibíd.*, p. 93.

402 *Ibíd.*, p. 94.

403 *Ibíd.*

404 *Ibíd.*, p. 95.

Puede apreciarse en este recorrido del *flâneur* alrededor de la ciudad, que la Nueva York que nos relata Rosamel del Valle no es la urbe de los rascacielos ni la de los negocios transnacionales, sino la del recuerdo y la poesía. De la diversidad de formas de vida que conviven en ella él prefiere aquellas en las que aún pervive un aspecto numinoso y que le permiten el ejercicio de la imaginación, que en definitiva es la fuente de su concepción mítica de la poesía.

8.2.3.3.A Harlem: la alegría negra y el problema racial

Pero mi corazón se inclina hacia el lado negro del mundo.

“Canción negra en Harlem”⁴⁰⁵

La diversidad de Nueva York se expresa en sus barrios, siendo algunos de ellos representantes de esa vida auténtica que es exaltada por los escritos de Rosamel del Valle. Un lugar destacado lo ocupan Harlem y el Greenwich Village. El primero, el barrio de los negros, quienes todavía son discriminados socialmente, pese a ser hombres libres en una sociedad que se dice democrática. El segundo, el barrio de los artistas, que pareciera oponerse al modo de vida representado por los rascacielos de Manhattan. Ambos son casos de resistencia de la comunidad respecto a otras formas de vida que conviven en tensión con ellos: el racismo y el capitalismo. Respecto al Harlem, Rosamel del Valle en su crónica de julio de 1947 “Canción negra en Harlem” afirma lo siguiente:

Y yo he ido a Harlem. Y he visto allí la primavera negra, la alegría negra, el crepúsculo negro, la muerte negra. Harlem abarca una gran extensión desde la Quinta Avenida a la Octava y desde el final del Central Park hasta el río Harlem. Y las aguas de este río son de color negro. Sus orillas evocan todavía lejanas infancias que soñaban con los hermanos del

405 *Ibíd.*, p. 49.

sur. Y allí se debió danzar de alegría glorificando el nombre de Abraham Lincoln.⁴⁰⁶

El barrio que concentra la población negra de Nueva York es fuertemente idealizado por Rosamel del Valle. Sus habitantes parecen ser portadores de una magia que despliegan en su deambular por la ciudad que se expresa con una alegría constante, especialmente en el canto. Respecto a las mujeres afirma: «Pero la gracia pertenece a las jóvenes negras. Por ellas y por su sonrisa melancólica se dispersa “el tambor de la muerte”. La vida canta en sus ojos y en los labios corre el amor nocturno con las alas desplegadas.»⁴⁰⁷ El canto será el *leitmotiv* con el cual se unen las distintas características del barrio:

Y Harlem canta. Canta, sin duda, hacia el futuro. Como los judíos sueñan con la Tierra Prometida, ¿por qué no soñar ellos en una época prometida? Y tendrá que venir. Mientras tanto, la primavera sigue siendo negra, a menudo. Y las heridas crecen en el jardín público. Pero las jóvenes negras cantan y siguen otro camino. Las universidades del norte las acogen sin vacilar.⁴⁰⁸

El canto relaciona la alegría intrínseca de la población negra con una imagen profética y de esperanza en el futuro. Lo que Orfeo en su poema de 1944 experimentaba como un proyecto cuestionado por la propia realidad, en las calles de Harlem, pese al presente de segregación racial, existe una posibilidad cierta de mejoramiento de las condiciones de vida. En este contexto, es importante la mención a Paul Robeson, cantante y actor afroamericano quien «ha tenido que enmudecer, y hay que recordarlo siempre, porque el artista se niega a seguir actuando mientras no se trate de buscar alguna solución al problema negro en América.»⁴⁰⁹ El canto, que es, en el esquema del autor, una expresión de la poesía, se unirá así a la celebración de la vida y la reafirmación de los derechos

406 Ibid., p. 47.

407 Ibid. Con “el tambor de la muerte” Rosamel del Valle se refiere a un verso del poema “Drum” de Langston Hughes con el que comienza esta crónica. El verso original en inglés es «Death is a drum». Vid. Langston Hughes: *The Collected Poems of Langston Hughes*. Nueva York: Vintage Books, 1995, p. 137.

408 Ibid., p. 49.

409 Ibid., p. 48.

propios como ser humano. Este tópico reaparecerá en “Aleluya por una joven negra de Harlem”, poema ya analizado en la primera parte de este trabajo.

El problema racial aparece como un punto oscuro de la vida en EE.UU. que se ve agravado en otros lugares del país. En otra crónica de 1948, Rosamel del Valle alude al linchamiento de un ciudadano de color. «“El negro Sam Landford fue linchado ayer en Carolina”», lee en un diario y esta noticia es complementada con una estadística: «[...] desde el año 1882 hasta 1945, 3418 negros fueron linchados por la “justicia blanca” en Estados Unidos. Pero a su vez, la “justicia negra” asesinó a 1292 ciudadanos blancos durante esa misma época. Grandeza y miseria de los pueblos. Y de las estadísticas.»⁴¹⁰ El progreso material de EE.UU. es relativizado en su aspecto social por la permanencia del problema racial. Y en donde más aflora esto es en los estados federados del sur del país. Este contraste indica que Nueva York no es Estados Unidos. Su forma de vida no es la de todos sus habitantes. Rosamel del Valle tiene consciencia de que no es posible realizar una sinécdoque entre la ciudad y el país, pues con ello se ocultaría la diversidad, pero también los problemas existentes. En este panorama, la mención a las estadísticas es un guiño irónico a la expresión de la racionalidad instrumental de medirlo todo y en donde las cifras a la vez que muestran la cantidad de casos, ocultan las particularidades del enfrentamiento racial y de las historias personales detrás de los números. Respecto al fenómeno de las estadísticas, en la crónica “El espejo mágico de Manhattan” afirma: «En cada americano hay un estadista. Un “estadista”, como creo que se dice ahora en vez de “estadístico”.»⁴¹¹ Y esta obsesión está vacía en sus propósitos, pues llega al absurdo de contar en un libro «el número de días agradables o desagradables que ha tenido en el año: los *week-ends*, los *partys* [sic], los gastos por capítulos de regalos o de contribuciones a instituciones o personas, etc.» El número, en su versión estadística, es una expresión de la razón instrumental. La confusión entre *estadista* y *estadístico* quizás apunta irónicamente al poder alcanzado por este tipo de pensamiento racionalista que parece expandirse y abarcarlo todo en sus cuentas. Sin embargo, en este afán se llega hasta el absurdo, pues se describe un mundo vaciado en su sentido profundo y al que sólo se describe mediante la

410 *Ibíd.*, p. 112.

411 *Ibíd.*, p. 143.

constatación de la recurrencia de ciertos fenómenos que tienen poca importancia. Anotar el número de *week-ends* poco nos dice sobre qué se ha efectivamente *vivido*. Del mismo modo, en la crónica en que se aludía al linchamiento de Sam Landford, su vida y su sufrimiento han quedado ocultos detrás de las cifras y debido a la banalidad de lo que se cuenta, su muerte es un dato más, homologable a la cantidad de “parties” que alguien pudo tener en el año. De todos modos, en el contexto nacional, Nueva York se aprecia como un lugar con menos problemas relacionados con el racismo. Sin embargo, la desconfianza entre blancos y negros persiste en sus calles:

Me doy cuenta, no por mí, sino por mis acompañantes, que son demasiado blancos, que el negro no mira con buenos ojos a los blancos que visitan su barrio. Es una mirada avizora, cargada de cosas incomprensibles. Además es la vuelta de mano a la actitud blanca con respecto al negro. Y ellos se desquitan a su modo. Allí es su reino. Allí circulan con más desenvoltura, pueden entrar a todas partes, sentirse en tierra firme. Sus teatros y cines son lujosísimos. Como sus tiendas. Un mundo totalmente negro y libre donde se sienten verdaderamente americanos.⁴¹²

Ante el ambiente generalmente hostil hacia los negros, Harlem aparece como un espacio propio, que toma las características de un refugio ante las amenazas de la sociedad blanca. Pero, por sobre todo, es el lugar en el que ellos pueden actuar con libertad. Es mediante este hecho que pueden sentirse *verdaderamente americanos*. Es evidente que Rosamel del Valle no aboga por un confinamiento espacial de la población negra en el Harlem en pos de una libertad simbólica. Ello sería entender al barrio como un *ghetto*. Por el contrario, celebra los logros realizados por los ciudadanos de color en distintos ámbitos de la sociedad norteamericana. Sin embargo, Harlem concentra sus potencialidades y las expresa en un ambiente que llega a parecerle mágico y en donde el canto, como vimos, juega un rol central como manifestación de una poesía que *se vive*.

412 *Ibíd.*, p. 47.

8.2.3.3.B Greenwich Village: El corazón artístico de Nueva York

El Village sigue viviendo su sueño de pájaros,
de nubes tornasoles, de árboles porfiados,
de caserones con jardines, de habitantes
melancólicos que se oyen vivir a sí mismos, allí
donde parece que la vida fuera imposible.

“La rueda de los recuerdos”⁴¹³

El Greenwich Village tiene un rol privilegiado en la imagen que Rosamel del Valle rescata de Nueva York. El barrio de los artistas representa una forma de resistencia frente al avance de las fuerzas de la modernización material que es la que alimenta a los gigantes rascacielos. Como menciona en su crónica “La rueda de los recuerdos”: «En el Village encantado. En el centro de una Nueva York de otro mundo, puesto que allí no arden las hogueras del dios Dólar, sino las de la locura sin nombre. Allí donde todavía es posible ver pasar a un hombre con un ramo de flores, camino a una cena, de una boda o de un entierro.»⁴¹⁴ Este barrio representa una forma “auténtica” de vivir, ya que está hecho a “escala humana”. Los rascacielos impresionan pero son una arquitectura alimentada *por el dios Dólar* y que se ha olvidado de los acontecimientos que marcan lo humano: el amor, una cena, una boda o un entierro. Este aspecto más “humano” del Greenwich Village en relación con el resto de la ciudad, explica también su carácter de “refugio” que adquiere tanto para los propios habitantes de Nueva York como para los extranjeros que llegan a la ciudad, pues es «[...] allí, donde el neoyorquino y el extranjero se crean su propio clima, su propia tierra o el país desde donde fueron arrancados hacia la aventura, un día la mano del ángel los hizo caminar sobre el océano hacia el confín.»⁴¹⁵ El extranjero, el desarraigado de sus propios referentes, puede crearse su propio ambiente. Es este aspecto más humano del Greenwich Village el que posibilita que un poeta pueda vivir de su

413 *Ibíd.*, p. 15.

414 *Ibíd.*, p. 14.

415 *Ibíd.*, p. 15.

arte, situación aun más difícil fuera de él. En su crónica “Muerte de un poeta en el Greenwich Village” menciona lo siguiente:

En el Village no solamente habitan los bohemios, los eternos soñadores aislados. Es verdad que por sus calles se pasean con pasos de sonámbulo poetas, músicos y pintores de largas melenas y corbata flotante, como en el último París. Y es verdad también que hay poetas que escriben odas para bodas o entierros, músicos que componen un *blue* para los casos de necesidad y pintores que se ayudan a vivir con el paisaje o el retrato “de a dos dólares”. Pero allí viven también artistas con talento mejor utilizado y muchos que ya han alcanzado la gloria. Así, por ejemplo, uno de éstos es W. Auden, el gran poeta inglés que evoca allí los viejos barrios londinenses y que suele mezclarse con los “románticos” y hasta alentarlos en sus horas de angustias.⁴¹⁶

De los personajes característicos del barrio, Rosamel del Valle destaca a Anton Romatka, del cual habla luego de leer un obituario en la prensa. Él es un poeta del lugar que se presentaba a sí mismo como “maestro de poesía” y se dedicaba a la corrección de los poemas que sus “alumnos” le traían. «Durante veinte años “trabajó” en su estudio ubicado en 25 West de la Third Street y a cuya puerta se leía: “Toque el timbre o golpee fuerte y espere.”»⁴¹⁷ Si bien se trata de un personaje “menor”, si se le compara con su vecino Auden, el impacto social de Romatka es amplio:

Mr. Romatka tenía un registro con nombres de 10.000 personas que escribían poesías y que se servían de su enseñanza, pero su lista activa la componían solamente unas trescientas. Entre éstas se contaba un portero de una iglesia de Texas, un agente de seguros de India, un fiscal de Oklahoma, un maestro de escuela de Brooklyn, un chofer de camión de Nueva York, (“muy enfermo de amor”) y muchas otras personas de diferentes clases sociales y oficios.⁴¹⁸

Aunque el retrato que ese hace de él cae un poco en la caricatura –la información biográfica la saca del Valle de la historia aparecida en el *Herald Tribune*–,

416 *Ibíd.*, p. 126.

417 *Ibíd.*, p. 127.

418 *Ibíd.*

Romatka es una figura que representa a un poeta que ha debido adaptarse a las condiciones de vida derivadas de la modernidad. Mientras muchos ven cómo la razón instrumental, y el capitalismo junto con él, amenazan su oficio, como es el caso del mismo Rosamel del Valle, Romatka se instala en ese contexto con la lógica del mercado: «Mr. Romatka repartía prospectos por todo el país. Algunos decían: “Honesto, Simpático, y Eficiente Servicio para Poetas, por Antonio Romatka, poeta, crítico, profesor de poética y hombre de pluma. Cientos de clientes desde 1925.”»⁴¹⁹ Él representa una forma de sobrevivencia en el mundo moderno mediante el arte, adecuándolo a la lógica publicitaria del capitalismo. Pese a esta concesión, es una manera de seguir viviendo gracias a la poesía. Como lo afirma Rosamel del Valle respecto al barrio: «¿Mendicidad en el Village? No la he visto. Todo el mundo se gana su vida allí, hasta los versificadores.»⁴²⁰ Este barrio es parte de una forma particular de vivir en medio de un ambiente hostil:

En plena Nueva York. En la urbe soberbia, cuya gracia acoge toda clase de locuras. En el barrio con mucho de maravilloso del Greenwich Village, donde vivieron Washington Irving, Edgar Poe y muchos otros soñadores de quienes suelen acordarse de tiempo en tiempo las crónicas literarias neoyorquinas. Y en un país donde la ilusión es casi un pecado, pues la lucha por la existencia se torna cada vez más pavorosa, a pesar de que, como en ninguna otra parte del mundo, el hombre cuenta siempre con posibilidades para afrontarla. Pero no hay que olvidar que éste es el país del hombre despierto, y aquel que gusta permanecer a la deriva o enredado en las sutiles telarañas del sueño y de la ilusión suele ser dejado atrás por la gran marea humana que avanza ciega y en todas direcciones.⁴²¹

La descripción que hace Rosamel del Valle contrapone el barrio a la ciudad. El Village es una excepción casi providencial en la urbe sobredimensionada de los rascacielos y en la que el soñador pareciera no tener cabida. El Village se vuelve así un lugar de refugio para los artistas, pero también, como vimos, para los

419 *Ibíd.*

420 *Ibíd.*, p. 129.

421 *Ibíd.*, p. 128.

extranjeros que se instalan ahí hasta encontrar empleo: «Pero se quedan en el Village. En el viejo Village donde los artistas son el sol permanente y la gracia sin par que humaniza ese rincón, que parece increíble identificar con la fiebre y el ruido de la terrible Nueva York.»⁴²² Lo humano se encuentra arrinconado, pero vive todavía.

El Greenwich Village junto con el Harlem son barrios en que la forma de vivir de sus habitantes les ha otorgado una identidad, la que al mismo tiempo difiere de la versión “más moderna” de la ciudad, que está representada en Manhattan. De todos modos, las formas de vida de ambos barrios no son “antimodernas”, sino que son la expresión de formas de vivir la modernidad despojadas de la razón instrumental o minimizando lo más posible sus efectos en la cotidianidad de sus vecinos. La posibilidad de una vida moderna distinta y más auténtica respecto a una concepción del hombre más conectado consigo mismo y con su entorno. De ahí que ambos barrios sean vistos como oponentes de la versión más materialista. Pero ante esta Nueva York, ellos se hallan en desventaja. Son una versión alternativa de la modernidad, pero que se encuentra amenazada por las fuerzas de la ciudad de los rascacielos.

8.2.3.3.C Manhattan: el monstruo

Manhattan ruge demasiado y el Empire State quiere tener hijos. Hijos monstruos. Hijos soberbios.

“La rueda de los recuerdos”⁴²³

En su apertura hacia lo concreto, Rosamel del Valle se reencuentra con un espacio posible de lo maravilloso. Pero este mismo movimiento de abrirse hacia lo referencial implica una mirada crítica hacia lo real. Las contradicciones de

422 Ibid.

423 Ibid., p. 15.

Nueva York en sus formas de vida tensionarán no sólo la convivencia entre ellas, sino también la imagen que se tiene de la ciudad y pondrán limitaciones a las posibilidades de realizar un habitar poético en el mundo real. Lo más evidente al respecto es la expansión de la infraestructura urbana ciclópea de los rascacielos y la forma de vida que ellos representan.

Pese al énfasis que Rosamel del Valle hace de la vida “poética” de los barrios del Harlem y del Greenwich Village, la visión más recurrente de Nueva York en el imaginario colectivo es la de los rascacielos de Manhattan. A fines de los años 40’s y comienzos de los 50’s en Chile no existían edificaciones tan altas, por lo que la imagen de los rascacielos sin duda impactó a Rosamel del Valle, como a muchos de los visitantes de la ciudad. Pero ellos tienen para él una valoración ambigua que se reitera en varios textos. En una de sus crónicas, por ejemplo, los describe de la siguiente manera: «Y sobre todo el brillo de los gigantes coronados, de los cíclopes, de los monstruos que lo siguen a uno a todas partes y que se llaman Empire State, Radio City, Waldorf Astoria, Rockefeller Center, etc.»⁴²⁴ Estos edificios son impresionantes por su tamaño, pero son *gigantes, cíclopes y monstruos*, lo que les añade un elemento negativo. El “rascacielos” es una imagen arquetípica de la metrópolis, pero su tamaño se debe a la expansión hipertrofiada de la lógica del dinero y ha significado la desaparición de las antiguas edificaciones y el reemplazo de las formas de vida previas. Los monstruos de Manhattan son una amenaza para los lugares en donde la vida auténtica sí existe, en especial en el Greenwich Village. En otra de sus crónicas afirma:

El hombre progresista, el hijo del viejo *pioneer* el que ha recogido la grandeza con soberbia, ha pasado por allí y ha hecho una mueca de disgusto. Sabe muy bien que todos esos caseríos magníficos fueron “establos” en un tiempo, pero no deja de entusiasmarle la idea de quitarle ese calor y ese color a la parte norte del monstruo, la parte donde se arrodillaron los holandeses y donde los indios vieron los primeros fuegos artificiales de la muerte: de ahí en adelante había que tocar a rebato hacia el sur. Adiós a las aguas endemoniadas del East River. Adiós a las dulces y profundas aguas del futuro Hudson River, y adiós a las rucas

424 *Ibíd.*, p. 163.

encantadas del que después sería el Central Park. Todo eso es una nube para el hijo del viejo *pioneer*. No, la ciudad no debe seguir partida en dos, Manhattan ruge demasiado y el Empire State quiere tener hijos. Hijos monstruos. Hijos soberbios. Toda la *skyline* neoyorquina debe ser una larga fila de colinas de cemento y de acero. Lo dicen los muelles llenos de barcos. Lo canta con su mano en alto la estatua de la Libertad.⁴²⁵

La lógica comercial intenta reproducir a los *monstruos* por toda la ciudad sin tener en cuenta su propia diversidad. La diferencia espacial y arquitectónica entre Manhattan (sur) y los barrios de Harlem (norte) y el Greenwich Village (suroeste), enfatiza la diferencia en las formas de vida que cada sector de Nueva York representa. Pero los edificios, como la razón instrumental que los anima, buscan monopolizar el espacio y la vida. En esta dinámica, la Estatua de la Libertad se vuelve un elemento ambiguo, pues en el contexto en que aparece, señala más bien la libertad comercial, el aspecto económico del liberalismo. El hijo del viejo *pioneer* es un agente de la razón instrumental que ha transformado a la ciudad desde su origen, pero que pretende que su forma de vida sea la única posible. Es, como lo señala en otra crónica, el *hombre del tiempo*, en el sentido que es alguien representante de los modos de pensar que sustentan a las fuerzas de la modernización.⁴²⁶ En su afán de cambio, no hay sólo transformación, sino que también destrucción. La pregunta implícita detrás del fragmento de Rosamel del Valle es “¿Cuánto tiempo podrá resistir el Greenwich Village ante el avance de la ciudad de los monstruos?”

La razón instrumental no se expresará sólo en los rascacielos y su expansión desmesurada hacia lo alto y ancho de la ciudad. También estará en la intervención sobre la naturaleza. En la crónica “Viaje alrededor de Manhattan”, en la que el poeta relata un paseo en ferry circundando la isla, afirma:

Hacia el este, hacia el oeste. Hay que tener cuatro, seis, ocho ojos. Todo es tan grandioso que los dos pobres ojos apenas bastan para abarcar los

425 *Ibíd.*, p. 15.

426 En la crónica “Solicitud de permiso para vivir”, Rosamel del Valle señala: «Sí, un pequeño permiso para vivir, señores. Y no sólo para mí sino para algunos miles de ciudadanos que se hacen a un lado cuando pasa la soberbia del hombre del tiempo.» *Ibíd.*, p. 241.

dos lados del río, los distintos departamentos del barco y lo que hace, lo que dicen o piensan aquellos doscientos pasajeros, aquellas sombras en pleno regocijo bajo el sol y caso [sic] tocados por la agitación de la aguas lustrosas que a veces levantan pequeñas olas para parecerse al mar. Dejamos el Gulf Midtown y al pasar sobre el túnel de Queens mi alma oye correr trenes enloquecidos a cien o más metros de profundidad. La mano mágica del hombre despierto ha llegado hasta allí, ha arañado el fondo del río y las entrañas del Manhattan y de Queens. Nada de secretos para su fiebre. Lo veo levantando las aguas como Moisés, como el mago moderno para quien nada permanece intocable.⁴²⁷

Pese a las proezas técnicas que son los edificios de Manhattan y el túnel de Queens, existe un cuestionamiento de las motivaciones y de las consecuencias asociadas a ellas:

El hombre se cansó definitivamente de partir la roca y la tierra. Las montañas doblaron las rodillas, los bosques se abrieron en lecho atribulado, las minas devolvieron los tesoros ocultos. Pero había que ir más lejos, taladrar el lecho de los grandes ríos y plantar allí un jardín rodante, un estruendo subterráneo. Hacer que el último fantasma de *sub-terra* se echara a andar entre las ciudades y en una profundidad hasta donde los peces se negaron a ir. Así culminaba, al fin, la apoteosis del hombre moderno cantada a viva voz por el viejo Walt Whitman. Así se abría, como él lo soñó, el pecho terrible de la joven Manhattan que ya había llegado hasta las puertas del cielo con la rama dorada y solitaria del Empire State. ¿El cielo solamente? No. El vientre de la tierra también. Los pies de los ríos, el cuerpo estremecido de las aguas, el corazón de las arenas abandonadas en la profundidad. Allí puso el hombre otro sol y otra luna. Allí la eternidad perdió su traje. Desnuda, resplandeciente, cierta, palpable, como no la soñaran los tiempos, era una planta más, una flor más, un corazón más bajo el espeso nido terrestre.

427 *Ibíd.*, p. 225.

Y una vez pasado el rumor subterráneo, he ahí el Queensboro Bridge. De lado a lado del mundo y sobre la Welfare Island. Pero esto será otro sueño. Tal vez otro canto en el viaje alrededor de Manhattan. “Las puertas del Infierno”, por ejemplo.⁴²⁸

Estos edificios y el túnel submarino son un logro de la arquitectura y de la ingeniería civil, y he ahí el lenguaje hiperbólico y hasta cierto punto elogioso. Pero ante todo, son la expresión desmesurada de una visión fáustica del mundo. Ya en una crónica del 16 de enero de 1947, titulada “La rueda de los recuerdos” hablaba del «Fausto moderno. El Fausto llevado por la capa mágica del demonio que recorre todavía el mundo y que hace inclinarse a las montañas y levantarse a las aguas.»⁴²⁹ Los rascacielos y el túnel subterráneo son una manifestación de un poder asombroso, pero ante todo, terrible, ya que parece expandirse por todos lados y sin control. La razón instrumental es la causa del uso desmesurado de la naturaleza señalada por Horkheimer, así como de la desconexión del hombre respecto de ella como si fuera un ámbito ajeno a él, como lo apunta Morris Berman. La explotación de los recursos naturales por el sólo beneficio económico olvida la relación del hombre con su ambiente como un todo integrado. En su crónica “En el Hayden Planetarium”, Rosamel del Valle comenta la imposibilidad de ver directamente la luna:

Un día, así empiezan las bellas historias, me di cuenta de que Nueva York no tiene cielo ni, por supuesto, luna. Ni estrellas, a no ser las de Hollywood. Muchas veces quise admirar la luna, por ejemplo, desde los jardines de Riverside o del Central Park. Inútil. ¿A tanto ha llegado el “materialismo” de este pueblo que ha logrado pasarse sin la luna, aunque no sin las influencias lunáticas? Y la explicación es simple: la soberbia iluminación de los rascacielos y los avisos luminosos lo llenan todo y apenas si permiten en el cielo el paso de la sombra del zepelín gris cuya cinta giratoria anuncia una nueva marca de automóvil o una nueva

428 *Ibíd.*, pp. 225–226.

429 *Ibíd.*, p. 14.

pasta dentífrica. Los aviones se sienten, pero no se ven. La luz se comba y se oculta el cielo y mirar hacia arriba es como fijar la vista en el sol.⁴³⁰

La misma arquitectura ciclópea, así como los anuncios luminosos de la publicidad, son los responsables de ocultar el cielo a los habitantes de la urbe. La forma de vida que se desprende del capitalismo y de su razón instrumental oculta la naturaleza. Es por ello que necesitan recurrir a otras formas de adelanto científico-técnico para compensar esa desconexión con el entorno, como el planetario. Como puede apreciarse, no es la tecnología o la ciencia la que es enjuiciada. De hecho, la crónica describe de manera elogiosa al Hayden Planetarium. Lo que se critica es que los edificios y la iluminación están tan hipertrofiados que han terminado por afectar la relación del hombre con su mundo natural. Después de todo, la luna del planetario es una imagen creada para recordar a la luna “de verdad”. Se genera así una desaparición progresiva de lo real. La contaminación visual y lumínica es el resultado de esta versión ciclópea de la modernidad. A ello se une la contaminación de las aguas, que en un poema como “Viaje a Bear Mountain” de su libro póstumo *Adiós Enigma Tornasol* señalará también la pérdida de vitalidad de la ciudad y el camino de regreso hacia su concepción como necrópolis: «Y las gaviotas almuerzan con pescado al aceite / Con gotas de gasolina».⁴³¹ El texto muestra una imagen negativa de Manhattan como un lugar de muerte. Esto es complementado por el ambiente natural que se encuentra degradado por la acción del hombre. Así como él ha intervenido el subsuelo del río, en su superficie las gaviotas deben comer un pescado ensuciado con desechos industriales y de la actividad productiva. El fragmento del poema juega al comienzo con la ambigüedad del término *aceite* (tanto para comer como para su uso industrial), para destacar con más fuerza en el verso siguiente las consecuencias negativas de la intervención humana en el mundo natural. Pronto volveremos a la idea de la necrópolis.

Este mundo degradado por la acción fáustica del hombre se contrapone a la imagen del país de origen, menos “moderno”, pero más habitable desde el punto de vista de su relación con lo natural:

430 *Ibíd.*, p. 66.

431 Rosamel del Valle: *OP II*, p. 182.

¿Fuegos artificiales en los oídos?
Tal vez en tu país ya que en el mío
Hay naturaleza
Volcanes con el corazón tatuado
Podrías
Entrar conmigo en ese paraíso⁴³²

El país de origen adquiere una imagen opuesta a Nueva York. Mientras esta ciudad se degrada por una modernidad que le ha dado la espalda a su vínculo con la naturaleza, será esto último lo que enfatice su diferencia con Chile. Así podemos encontrar en la crónica “Elogio de la vejez sonriente”, que nuestro poeta se imagina la siguiente afirmación en boca de sus amigos “de edad”: «Sí, usted es del país de los volcanes y las lluvias». ⁴³³ Si bien esta idea se centra más en la salud, revela que en la mente de los amigos estadounidenses de Rosamel del Valle existe la concepción de que el “retraso” de Chile en su camino al desarrollo material lo mantiene más cercano a lo natural. Pese al estereotipo que sustenta esta afirmación, detrás hay una crítica a las condiciones de vida de la modernidad en su aspecto material. Chile no es el país de la contaminación del agua, sino de los *volcanes* y los *ríos*. En el imaginario surge como un lugar que mantiene su naturaleza impoluta y, por lo tanto, pura. Con ello, el hombre mantiene un vínculo con un ambiente que lo favorece. Pese a lo anterior, lo que propone Rosamel del Valle no es una abjuración de lo moderno, sino de un enjuiciamiento a una versión de la modernidad que ha dejado de lado su vinculación con la naturaleza. Esto implica directa o indirectamente un menoscabo en la propia humanidad del ser humano. La dinámica que se establece entre los distintos barrios refleja ese peligro. Nueva York podría terminar acabando con los elementos que la hacen una forma de vida deseable, quedando sólo con los *monstruos* fáusticos de la infraestructura urbana, pero sin el aspecto humano de aquella modernidad alternativa del Harlem y el Greenwich Village.

432 *Ibid.*, pp. 185–186.

433 Rosamel del Valle: *Crónicas de New York*, p. 257.

8.2.3.3.C.1 Wall Street y el Bowery: las dos caras del capitalismo

Porque, hay que creerlo, en la gran Nueva York,
en la Nueva York de oro, hay también individuos
cuya miseria les impide echar mano a un cigarrillo,
que es la mayor desesperación que conozco.

“Mi amigo Charles Reagan el vagabundo”⁴³⁴

Wall Street es la capital financiera mundial. La bolsa de comercio que se encuentra en esta calle, así como los rascacielos de oficinas comerciales de empresas provenientes de todo el globo, confirman esta imagen. La dependencia del sistema financiero a lo que aquí ocurre quedó clara cuando la Bolsa de Valores de Nueva York quebró en 1929, trayendo consigo una depresión económica de escala mundial. Precisamente Chile fue, según un informe de la Liga de las Naciones, el país más afectado.⁴³⁵ En la época en que Rosamel del Valle llega a la ciudad, Wall Street vive, sin embargo, una época de bonanza y expansión progresiva.

Esta calle de Manhattan recibe su nombre por el antiguo muro que dividía la colonia holandesa original de *Nieuw-Amsterdam* de la zona ocupada por la población indígena. Con el tiempo en ese espacio comenzaron a hacerse operaciones financieras que desembocaron en la creación de la bolsa de comercio. Ese pasado fronterizo puede servir de metáfora para la división entre el corazón de Manhattan y el resto de la ciudad. Pero, como lo señala el mismo Rosamel del Valle, la urbe de los rascacielos busca expandirse y es Wall Street quien alimenta a estos monstruos. La modernidad del dinero es todo lo diferente a lo que se encuentra en Greenwich Village, prefiriendo la cantidad más que la calidad:

434 Ibid., p. 71.

435 Vid. Eduardo Ortiz: *La Gran Depresión y su impacto en Chile*. Santiago de Chile: Editorial Vector, 1983, p. 19.

Entre los cines sucede la misma cosa. Los del Village exhiben las mejores producciones americanas y extranjeras, ya que en los de lujo, del centro de Manhattan, como en todas partes, entusiasman solamente esas monstruosidades de millón de dólares para arriba que fabrica Hollywood a base de los no menos monstruosos *best sellers* extraliterarios de a cincuenta céntimos la palabra.⁴³⁶

La racionalidad instrumental del capitalismo deja de lado la calidad de los bienes culturales, trayendo consigo un menoscabo de la experiencia estética y también vital de los ciudadanos, que ahora sólo se vuelven consumidores dentro de un circuito comercial. Las películas y los libros no pasan de ser una mercancía en la que mientras más se venda, mejor, sin importar si ello es beneficioso en términos vitales.

Además de esta tensión entre Wall Street y los barrios basada en un eje artístico o cultural, que podríamos calificar auráticamente de “espiritual”, es posible identificar otra relación contradictoria. La riqueza de Wall Street le ha dado a la ciudad su más impactante fisionomía. Pero no todos pueden disfrutar de la abundancia. Las cantidades exorbitantes de dinero que provienen de todas partes del mundo, no llegan a todos los ciudadanos. Pero la pobreza, en vez de ocultarse en algún punto remoto de la ciudad, se hace presente a poca distancia de Wall Street, en la calle Bowery. Rosamel del Valle reconoce que la miseria de esta calle es igual a la de otras partes del mundo, pero queda impactado por la cercanía con el centro financiero mundial. En la crónica “Mi amigo Charles Reagan el vagabundo”, señala:

Y es que esa horrible calle Bowery está a dos pasos de Wall Street, por no decir que en Wall Street mismo. Y allí la miseria circula con el traje pegado al cuerpo, disfrazada de indigencia, con las manos en el aire y como a punto de atrapar una moneda en el viento, por supuesto, horrible, entre la negra ferretería del más antiguo ferrocarril elevado de Nueva York.⁴³⁷

436 Rosamel del Valle: *Crónicas de New York*, p. 159.

437 *Ibid.*, p. 70.

La miseria del Bowery espanta por el contraste con la riqueza de Wall Street. Pero también porque existe una dignidad en los vagabundos de esa calle que nos hace reflexionar sobre cómo sería la vida de aquellas personas si tuvieran otras condiciones materiales. En un paseo por el Central Park de camino a su casa, Rosamel del Valle se topa con uno de ellos, llamado Charles Reagan. Él fue un combatiente de la II Guerra Mundial que ha terminado en el Bowery. Su historia personal muestra la vinculación entre los hechos mundiales y los acontecimientos a los que debe enfrentarse el individuo y que finalmente construyen su historia personal. Él es un soldado que ha luchado en la guerra convencido que así se obtendría la paz. Como él mismo lo relata: «Cuando partí a Alemania, mi última etapa, tenía grandes esperanzas y me sentía feliz. Pero en cuanto llegué a Baltimore, mi ciudad, todo cambió.»⁴³⁸ El enfrentamiento con la realidad después de experimentar la violencia de la guerra lo predispone a la desgracia. Al ver una película sobre el conflicto bélico sufre un *shock* nervioso, después del cual cambia la percepción de su ambiente familiar:

Permanecí internado allí [un hospital] durante tres meses. Poco a poco fue desapareciendo la crisis nerviosa y los médicos me creyeron sano, al fin. Y yo también lo creí. Pero todo había cambiado en mí. Sentí cierto horror por mi mujer, por mis hijos y por mi familia toda. Hasta por los amigos. Y, lo peor, no pude trabajar. Me era imposible. Me corroía un malestar profundo, invencible. Y me vine a Nueva York. Tuve empleos, pero me era inútil hacer algo. Hasta que terminé en la calle, en la miseria. En Bowery.⁴³⁹

Las heridas mentales que le ha dejado la guerra son complementadas con las condiciones materiales de supervivencia en la ciudad. Él viaja a Nueva York escapando de su vida en Baltimore. Pero aunque intentó adaptarse a ella, finalmente no fue capaz de mantener los trabajos que encuentra. Su “caída” en el Bowery parece el fin natural de una vida alejada del empleo y lo útil. Sin embargo, pese a la miseria, la calle Bowery se convierte en la crónica de Rosamel del

438 *Ibíd.*, p. 73.

439 *Ibíd.*

Valle por medio del relato de Charles Reagan, el vagabundo, en una sociedad igualitaria y solidaria. Así como la multitud democratiza a las personas mediante el anonimato, la pobreza genera lazos de unidad que no se encuentran en la ciudad de los rascacielos. Rosamel del Valle, al consultarle por su vida en Bowery, el vagabundo le responde:

Es un mundo a oscuras y es allí donde lo humano esconde por fuerza las garras, pues es imposible vivir sin estar en buenas relaciones con los demás y sin ayudarse mutuamente. Además, no todos son miserables en Bowery. Hay individuos con fortuna y no me explico por qué gustan de esa vida. Ellos suelen ayudar a sus compañeros en los momentos muy difíciles; en la cárcel o en la prisión. Es posible que alguna angustia profunda les haya arrastrado a Bowery. Estoy seguro de que no podrían vivir en otra parte.⁴⁴⁰

Pese a la pobreza extrema que se vive en aquella calle, agravada por la presencia cercana e indiferente de Wall Street, Charles Reagan describe un mundo, que si bien es difícil, muestra una forma de convivencia entre las personas basada en la solidaridad. Esta forma de vida alternativa, es el resultado del mundo moderno: Ex combatientes inadaptados al mundo de postguerra, personas sin empleo por distintas circunstancias e incluso algunos con fortuna que «es posible que alguna angustia profunda les haya arrastrado» a aquella calle. Pero así como esta comunidad es una consecuencia de las guerras y de las decisiones económicas de un poder que los abarca y condiciona, es también una forma de convivencia genuina entre las personas. Un *ZusammenLebenswissen* que es al mismo tiempo un *ÜberLebenswissen*. Miseria material, pero riqueza espiritual y humana. El reverso exacto de Wall Street.

440 *Ibíd.*, p. 73.

9. Nuevo orden mundial: de la esperanza a la posible hecatombe

En el círculo simbólico de vuelta hacia una ciudad de los muertos, los acontecimientos mundiales que tendrán como escenario político a la ONU, serán un elemento determinante. El contexto internacional sintetizado en este organismo amplifica la imagen negativa que hemos visto de las formas de vida asociadas a la razón instrumental. En su aspecto político, la creación de la ONU marca una nueva etapa en las relaciones entre los distintos países. Fracasada la antigua Liga de las Naciones y pasada ya la II Guerra Mundial, existía la voluntad de crear una instancia de diálogo internacional para solucionar los conflictos futuros y evitar una tragedia como la recién vivida en pos de un mundo mejor. Pero casi inmediatamente después de terminada la guerra, la comunidad internacional se divide en dos bloques y surge la posibilidad real de una guerra a una escala todavía mayor, por la presencia ahora del peligro nuclear. Como lo señala el mismo Rosamel del Valle: «Pasan ya las visiones de la última guerra, las horas, de la casi derrota del pensamiento universal, y ya está de nuevo al borde del abismo.»⁴⁴¹ Esto se intensificará a partir de 1949, cuando la URSS también logre obtener este tipo de armamento. Al mismo tiempo, la fundación de la ONU, más allá de sus propósitos altruistas, significó el afianzamiento de los aliados vencedores como potencias con posición privilegiada, ya que son parte permanente del Consejo de Seguridad y poseen un derecho a veto sobre las decisiones colectivas. Del mismo modo, el hecho de que la sede de la organización se encuentre en Nueva York significó la reafirmación de EE.UU. como potencia mundial.⁴⁴² En el plano de lo manifiesto, en el “Artículo 1” de la *Carta de las Naciones Unidas* puede leerse que uno de los propósitos de la organización es «Mantener la paz y la seguridad internacionales», así como «Fomentar entre las naciones relaciones de amistad basadas en el respeto al principio de la igualdad de derechos y al de la libre determinación de los pueblos, y tomar otras medidas

441 *Ibíd.*, p. 35.

442 Una situación similar ocurre con la Organización de Estados Americanos (OEA), cuya sede se encuentra en Washington D. C.

adecuadas para fortalecer la paz universal». ⁴⁴³ Pero, pese a estas intenciones, el trabajo de Rosamel del Valle en la ONU, su experiencia como ciudadano y especialmente las menciones que hace de las noticias que lee en la prensa local y que incluye en sus crónicas, nos muestran un desencanto progresivo respecto a la política. Esto afectará tanto a su imagen de la democracia estadounidense, de la que Nueva York parecía hacerse parte, como del proyecto de liberación del proletariado, surgido del marxismo decimonónico y encarnado en ese momento en la URSS. La desilusión está vinculada directamente con el enfrentamiento entre ambas potencias en el contexto de la Guerra Fría.

9.1 El desencantamiento de la revolución soviética

En esta etapa, Rosamel del Valle sufrirá un desengaño respecto a la salida política de la problemática social. Este autor siguió la tendencia de cierto sector de las vanguardias de relacionar la revolución poética con la revolución social, particularmente con los proyectos de izquierda. En el libro *Poesía* se encuentra el poema “XXIX” titulado con una fecha: “1917”. Esto es una alusión a la revolución bolchevique ocurrida ese mismo año. Aunque el lenguaje no es muy explícito al respecto, sí existe la idea de la transformación del tiempo y del paso de un estado larvario a uno más pleno. Comienza señalando un movimiento asociado a la acción del hombre:

Ahora te mueves, inexpugnable coraza de tiempo,
Y ceniza de un grito prolongado desde las brasas
Destruídas del hombre visitado por ruidos.⁴⁴⁴

Esta situación, a su vez, genera ciertas consecuencias:

⁴⁴³ Párrafos 1 (fragmento) y 2 del Artículo 1 de la *Carta de las Naciones Unidas*. En: <<http://www.un.org/es/documents/charter/chapter1.shtml>> [Consulta: 11-01-2014].

⁴⁴⁴ Rosamel del Valle: *OPI*, p. 154.

Larga mano arrastrada por el agua encendida
Desde la celda oscura hasta el cuello del alba.
Desde la raíz sorda hasta la hoja.⁴⁴⁵

Este desenvolvimiento del mundo ha sido posible gracias a la acción del hombre que ha movido al tiempo, que debemos entender como producto de la Revolución Rusa. Existe en este texto una visión idealizada que se remarca cuando se le describe como una «luz sin muerte» y se enfatiza su carácter humano cuando se nos dice que ella es «conducida / Por la pupila flotante del corazón cálido».⁴⁴⁶ Esta idealización de la Revolución Rusa asume que la forma de vida que ella trae viene a desarrollar las potencialidades humanas. De ahí la idea de una proyección del tiempo, que está asociada a una meta que está todavía por realizarse: «Tiempo por cumplirse pesadamente», lo que se asumirá por las convicciones del ser humano que *ilumina*: «La seguridad del hombre se parece al fuego.» Llama la atención en este texto que pese a la referencia a la Revolución Bolchevique, no haya un discurso de clase. Habla del *hombre* y no de los *obreros*. Lo que está por cumplirse es la potencia de lo que estaba limitado por las circunstancias históricas de explotación, pero no hay un plan partidista. La revolución es comprendida desde una perspectiva humanista en un sentido amplio y no como una herramienta de clase para obtener el poder político y asegurar los medios de producción. También es importante notar la inversión del fuego. Al principio del poema, el *tiempo detenido* es ceniza de un grito prolongado desde las brasas. Es posible entender con eso que se señala un estado en el que el hombre estaba condenado dentro del fuego, aludiendo a su condición desmedrada. Pero esto ha pasado a ser sólo una etapa de purificación en la que el hombre mismo se ha vuelto fuego. La Revolución Rusa es ese fuego que destruye el orden antiguo en el que el hombre estaba limitado y señala la condición iluminada y sagrada de éste.

Similar mistificación del proceso revolucionario podemos encontrarla en un texto no poco anterior: *Eva y la fuga*. Nuevamente en medio de una

445 *Ibíd.*

446 *Ibíd.*

escritura altamente simbólica se encuentra una mención al proceso revolucionario ruso:

A reiteradas súplicas de mis amigos Ignacio y Estéfano accedo, por fin, un día, a recorrer la ciudad en busca del Bar Czaya, inesperadamente desaparecido. Pero, a los pocos minutos, mi preocupación se desvía hacia unas cuantas torres que emergen a cada paso delante de nosotros. Desde entonces sólo hay en mí algo como un deseo de encontrar una débil pulsación de mi pensamiento. Con la aparición de cada torre este pensamiento se bifurca, huye, relampaguea o galopa entre caballos silenciosos que, sin duda, deben arrastrar la noche. Con la última torre, Iglesia de los Sacramentinos, y sin dar con el Czaya, se me ocurre pensar en las grandes capitales del mundo, hasta que mi pensamiento se detiene justamente en una: *Moscú*. Y recuerdo al instante el brillo de los ojos de Eva y la precisión de su mano para borrar la fecha *Año 1917*, que yo había puesto al pie de un retrato de Wladimir Ilitch, y escribir con una tinta de extraño parecido con la sangre: *Año Lenin*. Fue de ese modo sencillo y casi religioso como saludamos ese día una evocación de la ciudad de las torres innumerables.⁴⁴⁷

Es Eva, la mujer que aparece y desaparece con tanta facilidad y que simboliza la poesía, la que reemplaza la mera referencia temporal por un nombre que dota al año 1917 de un significado preciso. No es sólo una fecha, sino que es el comienzo de una nueva época. Además, existe una asociación entre las torres de una iglesia con las torres del Moscú revolucionario de aquel año. Con esta relación quiere marcarse el carácter numinoso de la revolución, de un *modo sencillo y casi religioso*, aunque el gesto puede leerse paralelamente en la otra dirección, es decir, con el reemplazo de un símbolo del poder católico por uno “humano” en el sentido que lo veíamos en el poema anterior. En cualquiera de estas dos lecturas, el proceso revolucionario adquiere un valor por sobre los acontecimientos cotidianos y se revela como un proyecto necesario para la liberación del hombre.

447 Rosamel del Valle: *Eva y la fuga*, pp. 61–62. En este mismo plano de asociaciones rusas con características revolucionarias, es necesario mencionar que Rosamel del Valle utilizó también, durante el comienzo de su escritura vanguardista, el seudónimo de Iván Petrov.

El entusiasmo por el movimiento revolucionario bolchevique explica la mención de «una estrella en el casco» en el canto “VII” de *Orfeo*. Una vez ya consciente del confinamiento de Eurídice, el hablante de este poema señala los lugares en los que ella todavía puede encontrarse después de su partida, ya que «Sin duda, Eurídice ha sido tomada en las redes y ha partido / Con la soberbia del gendarme o con el fusil del soldado» (*Orfeo*, VII, vv. 459–460).⁴⁴⁸ La guerra es sin duda, como hemos visto, una de las razones que explican que la poesía viva en un espacio inaccesible, confinada en otro mundo. Sin embargo, aún puede sentirse su presencia. De este modo, Orfeo afirma: «La oigo cantar de lejos, detrás de mi cántico, cuidando las celdas / O en marcha hacia el frente con una estrella en el casco» (*Orfeo*, VII, vv. 461–462).⁴⁴⁹ La estrella es un símbolo que en estos versos conjugan el proyecto poético y el político. Como hemos visto anteriormente, en la obra de Rosamel del Valle existe toda una simbología astronómica en la que la mujer-poesía es representada mediante la estrella, lo que es trabajado en el mismo *Orfeo* asociándola a Eurídice. Pero si tenemos en cuenta además el contexto histórico, es posible asociar la *estrella en el casco* con el Ejército Rojo. Desde la perspectiva del desarrollo del tema en *Orfeo*, si es que la transformación del mundo no ha podido realizarse mediante la acción directa de la poesía, entonces debiera ser posible por medio de la versión política de la misma, un proyecto político-social cuyo representante, en ese momento, parecía ser el Ejército Rojo.

Esta identificación entre la vanguardia poética y la vanguardia política, sin embargo, está tensionada por las exigencias que harán las autoridades culturales de la URSS durante el estalinismo. La politización de la poesía es vista por el autor chileno como una limitación de un fenómeno numinoso. Lo que para Walter Benjamin es un suceso positivo desde el punto de vista del proyecto social de izquierda, para Rosamel del Valle significa una pérdida profunda de la esencia de la poesía y del hombre mismo. De ahí su rechazo a las exigencias partidistas respecto a un tipo determinado de literatura y no al objetivo último del proceso político, que era liberar al hombre de la explotación del hombre. Los poemas que vimos anteriormente sobre la Guerra Civil Española son un ejemplo

448 Rosamel del Valle: *OP I*, p. 192.

449 *Ibíd.*

de esa conjunción entre la estética vanguardista y el interés político desde una perspectiva humana y no necesariamente partidista. Pero la confianza en el proceso político derivado de la Revolución Rusa queda totalmente rota cuando Rosamel del Valle vive *in situ* la experiencia de la política real. Charles Reagan, el vagabundo, le comentaba el clima que se vivía en 1947 que, en vez de ser de alegría por la guerra ganada, era más bien de un belicismo galopante:

Regresamos. Y nos dimos a olvidar la guerra. Naturalmente. Pero ahora sucede que la hemos olvidado demasiado, según parece. Y con mayor razón aquellos que la dirigieron, los verdaderos triunfadores, como resulta más tarde. ¿No ve usted cómo tratan de detener el camino de la libertad? Parecen aterrorizados de haber abierto una ruta nueva para el mundo y quieren no sólo ya detenerse, sino volver atrás, volver a los primeros días del clima nazi.⁴⁵⁰

Los antiguos aliados, EE.UU. y la URSS, han entrado en una fase de abierta desconfianza y que ha dividido al mundo en dos bloques. En ambos casos, en pos de la libertad se justifica un proyecto imperialista. Es lo que la prensa en 1947 reproduce: «Los diarios seguían hablando mal de Rusia.»⁴⁵¹ Mientras que respecto a las Naciones Unidas nuestro poeta-cronista manifiesta:

Y bien sabía yo que los diarios no hablarían sino de la Asamblea General de las Naciones Unidas. En verdad, por sus páginas corría un escalofrío terrible. Gestos duros, palabras fuertes. “Mercaderes de la guerra”, “Perturbadores de la Paz del mundo”, etc. ¿Aquella era la voz de la paloma resplandeciente que, según dicen, simboliza la Paz?⁴⁵²

Y en marzo de 1948 reflexiona sobre la posibilidad de un conflicto bélico:

“¿Habrá guerra otra vez?”. “No lo sé”, responde el hombre parecido a una estatua. “Todo parece presagiarlo. A juzgar por las palabras y por

450 Rosamel del Valle: *Crónicas de New York*, pp. 71–72.

451 *Ibíd.*, p. 76.

452 *Ibíd.*

los gestos de algunas personas que hablan de paz, parece más bien que quisieran provocar la guerra. Pero yo no lo sé. Sería triste para todo el mundo”. Y el hombre parlante: “Queremos la paz. ¿Cómo conseguirla? Yo no quiero la guerra. Por ahora, empecemos a amarnos”.⁴⁵³

Es debido a este cinismo político que Rosamel del Valle afirma respecto a la Estatua de la Libertad que es una «diosa y monstruo abandonada y sola en el vacío y adorada entre dientes.»⁴⁵⁴ La política de la Guerra Fría entra también en el juego de la razón instrumental, ya que tanto EE.UU. como la URSS vacían sus proyectos sociales en pos de planes que aseguren su supremacía mundial. Las críticas que hace a ambas potencias son amplificadas en algunas de sus cartas a Humberto Díaz-Casanueva, debido a la intimidad y confianza que otorga la carta personal. En este plano puede apreciarse el alejamiento de Rosamel del Valle de su simpatía primitiva por la URSS. Su idea de una sociedad más democrática se mantiene, pero abandona la concepción de que ella sea representada en ese momento por el país soviético. En una carta fechada en Nueva York el 24 de septiembre de 1950 afirma: «Y ahora que los rusos dan cada paso y hacen cada cosa que dan ganas de escupirlos.»⁴⁵⁵ Sin duda tiene en mente la hace poco comenzada Guerra de Corea y la actuación de la URSS en la ONU al respecto. El entusiasmo por el proyecto político encarnado por los bolcheviques se termina definitivamente, debido a la desilusión provocada en la práctica por los socialismos “reales”. La diplomacia desarrollada por la URSS en la ONU le muestra a Rosamel del Valle que se ha abandonado el proyecto original de liberación del hombre y el mejoramiento de sus condiciones de vida en pos de los intereses del poder.

453 *Ibíd.*, p. 111.

454 *Ibíd.*, p. 136.

455 Carta fechada en Nueva York el 24 de septiembre de 1950. En: Rosamel del Valle: *Brígida o el Olvido y La Radiante Remington*, p. 304.

9.2 El desencantamiento de la democracia estadounidense

La desilusión por el proyecto revolucionario bolchevique podría hacer pensar, dentro del contexto polarizado de la Guerra Fría, en un favoritismo por los EE.UU., en especial si se piensa en el evidente entusiasmo por la experiencia “maravillosa” de Nueva York. Pero esto no ocurre así. Es verdad que existe un deslumbramiento por esta ciudad y en especial por ciertas formas de vida que se desarrollan en algunos de sus barrios. Sin embargo, a nivel general, en los ojos del poeta chileno, este país presume de democrático, aunque sus acciones no lo son. Es así como en una carta a Humberto Díaz-Casanueva el 16 de agosto de 1950 critica especialmente el apoyo que este país brinda a los regímenes dictatoriales:

Yo odio más que nunca la guerra. De ahí a que coloque en el mismo sitio a todos los que contribuyen de un modo u otro a provocarlas. Esto es lo único que entiendo. No puedo estar a favor de las provocaciones rusas, ni puedo celebrar que los E. Unidos ampare y proteja a regímenes como el de la China nacionalista, al de Grecia, al de Corea del Sur, a todos los dictadores latinoamericanos, que son ya una vergüenza, y que además ahora quiera ayudar a Franco. Una democracia así no puede entusiasmar a hombres como nosotros, que todavía creemos en las mal llevadas fuerzas del espíritu. Y una idea “liberadora” sangrienta como la rusa tampoco puede entrar en esta creencia, aunque cuando me parece que en el Asia tienen mucha razón, ya que allí el “colonialismo” europeo es otra vergüenza mundial y las razas oprimidas no ven otra salvación que el comunismo. No, el mundo no tiene remedio. Ha llegado ya al borde de su propio cataclismo.⁴⁵⁶

En su siguiente carta, fechada el 24 de septiembre de 1950, sigue con sus comentarios sobre la democracia estadounidense y el armamentismo. En ella menciona el traslado de las oficinas en que trabajaba desde Lake Success a Manhattan,

⁴⁵⁶ *Ibíd.*, p. 300.

ya que aquellas dependencias pertenecen a una fábrica de aviones «y ahora con el soberbio plan armamentista americano han obligado a N. Unidas a dejar el local cuanto antes.»⁴⁵⁷ Esto da pie para una crítica a EE.UU. por este plan bélico que está en el contexto de un anticomunismo abierto, dejando de lado también los aspectos democráticos del país y que supuestamente sustentan sus acciones:

Los americanos se han vuelto totalmente histéricos y el plan de rearme militar es monstruoso. El Senado aprueba una ley terrible contra el comunismo y los políticos deliran acusándose unos a otros de comunistas. Creo que a la larga, los futuros campos de concentraciones, aprobados en la ley, servirán hasta para ellos mismos. Tal es la histeria política. Una lástima, ya que este país parecía ser el último reducto democrático mundial.⁴⁵⁸

El anticomunismo norteamericano, que ya era una tendencia debido a la economía capitalista desarrollada en el país, se institucionaliza en el contexto de la Guerra Fría, principalmente con la proclamación de la “Doctrina Truman” (1947) y el macartismo (1950–1956). La ley a la que se refiere Rosamel del Valle en esta carta es la “McCarran Internal Security Act”, promulgada apenas unos días antes, pese al veto del mismo presidente Truman. Aunque en la letra esta ley buscaba acabar con cualquier tipo de totalitarismo, ya sea fascista o comunista, en los hechos buscaba acabar con cualquier asomo de este último en Estados Unidos, exigiendo, entre otras cosas, el registro de los miembros del Partido Comunista, la pérdida momentánea de la nacionalidad y la imposibilidad de trabajar en dependencias del Estado. Estas acciones están muy lejos de lo que la revista *Atenea* afirma cuando informa del regreso de Rosamel del Valle a Chile en 1948: «Se sumergió en la vida norteamericana tratando de aprehender todo aquello que puede contribuir a formar un concepto claro y exacto de lo que es Estados Unidos, baluarte inamovible y seguro de la democracia; o sea defensor de la libertad de vida y pensamiento del hombre.»⁴⁵⁹ Quien haya redactado este texto ha hecho una lectura superficial de las crónicas que hasta

457 *Ibíd.*, p. 304.

458 *Ibíd.*

459 *Atenea*, n° 276, año XXV, junio de 1948, p. 536.

ese momento había publicado Rosamel del Valle, pues no ha tomado en cuenta la crítica que hace el poeta de la economía y la política de Estados Unidos, crítica que se extrema en aquella carta personal a Humberto Díaz-Casanueva de 1950, en donde queda claro que el país del norte, por lo menos para él, no es ese *baluarte inamovible y seguro de la democracia*.

De este modo, la Guerra Fría entre el país norteamericano y la URSS, al mismo tiempo que extremaba sus posiciones diplomáticas, sinceraba las reales intenciones de cada país. En este escenario se forja la desilusión de Rosamel del Valle. Ninguna de las dos potencias se salva de su juicio crítico. Ni el comunismo que antes lo entusiasmara, ni la “democracia” norteamericana son lo que dicen ser. La constatación de esta situación produce una doble consecuencia en el poeta. Por un lado, una desconfianza profunda a la política y, por otro lado, una reafirmación de la poesía como un camino alternativo:

Si hay algo que ahora odio y desprecio con todas mis fuerzas es la política. Me he hecho, al fin, “irresponsable”. Nadie me sacará, en adelante, de la poesía. Lo he consultado con mi alma seriamente. Y lo único que quiero es escribir lo que se me siga antojando y para alguien o para nadie. Porque, se lo confieso, estoy aterrado de la superanimalidad humana. Creo que soy un hombre, pero no puedo enrolarme en las legiones del odio universal. Y ya que el hombre necesita absolutamente, la experiencia lo dice, de subordinarse a algo, creo que voy en camino hacia el encuentro de un dios nuevo.⁴⁶⁰

El hombre es el principal enemigo de sí mismo y ante la violencia de las soluciones políticas, que incluyen la máxima de Carl von Clausewitz de que «Der Krieg ist eine bloÙe Fortsetzung der Politik mit andern Mitteln»,⁴⁶¹ la poesía aparece como un refugio. No es cerrar los ojos a la realidad, sino el espacio necesario de libertad en la que no hay más subordinación a otros intereses. Su afirmación de haberse vuelto “irresponsable” es asumir aquella retórica de la poesía “comprometida” desde una perspectiva irónica. Su irresponsabilidad es en realidad un

⁴⁶⁰ Rosamel del Valle: *Brígida o el Olvido y La Radiante Remington*, pp. 304–305.

⁴⁶¹ Carl von Clausewitz: *Vom Kriege*. En: Reinhard Stumpf (ed.): *Kriegstheorie und Kriegsgeschichte*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1993, p. 37.

compromiso con la poesía y con una visión del hombre liberada de los intereses políticos, que en el contexto, él entiende como enfocados en el poder y no en los seres humanos. La consecuencia de todo esto es la guerra. El comunismo ruso y la democracia estadounidense han resultado ser herramientas ideológicas que ocultan la verdadera naturaleza de sus intenciones. De todos modos, la crítica a ambas potencias excluye a las personas. Para Rosamel del Valle, lo que está mal con ambos países son sus gobernantes:

Lo grande, lo increíble, es que en el pueblo americano no hay histeria ni pánico. Estas gentes ven hacer las cosas y esperan. La guerra o el estado “delicado” no se ve por parte alguna. Todo sigue igual, sobre todo en N. York, y nadie grita ni patea en parte alguna. Esto es lo que sigo admirando. Todo va como subterráneo. Al revés de la locura sudamericana, ahora mismo en pleno delirio de “democracia”. Quisiera conocer un nombre, uno solo, de verdadero gobernante democrático en el continente. Lo sabe usted, tanto como yo. Naturalmente, los dictadores mediocres de Sudamérica se aferran con dientes y muelas a la política americana. Aprovechan de lo lindo. Y en esta nueva Asamblea de las N. Unidas danzarán otra vez como monos.⁴⁶²

Rosamel del Valle se explaya mucho sobre los rusos en sus textos, debido a su mayor contacto personal con los estadounidenses, pero su crítica no intenta generalizar hacia las personas. En la ya citada carta a Homero Arce del 27 de octubre de 1946, en medio de sus problemas de comunicación por el dominio del inglés, habla de los rusos que ha conocido a su llegada a la ONU: «Me he hecho amigo de cuatro rusos. Uno de ellos habla castellano y son muy aficionados a la literatura y a la música.» Aunque para entonces todavía no se desarrollaba totalmente el divorcio entre el proyecto soviético y el literario en Rosamel del Valle, este pasaje nos revela su preocupación más por las personas que por las ideas políticas que estaban detrás de los países de los que provenían.

Volviendo al caso estadounidense, la confianza en la poesía, así como la consciencia de que la vida auténtica se encuentra presente en parte de su

462 Rosamel del Valle: *Brígida o el Olvido* y *La Radiante Remington*, p. 304.

población, en particular en la que se halla en ciertos barrios de Nueva York como Harlem o Greenwich Village, contrasta con la visión amenazante de la situación mundial. Estos barrios, como los textos que resultan de la visión mítica del mundo, son espacios frágiles en los que la vida late, pese a la violencia. Esta fragilidad genera una vacilación entre la reafirmación y el pesimismo. Por un lado, en la crónica “Entonces no teníamos flores” afirma: «Hay que pensar a toda costa en que el hombre no está aún perdido del todo. Pensarlo y creerlo, que por mucho menos se muere en todas partes.»⁴⁶³ Pero, por otro lado, en una carta a Humberto Díaz-Casanueva fechada desde Nueva York el 6 de diciembre de 1960 afirma respecto a la Revolución Cubana:

[...] así, y a pesar de todo, hay algo en mí que no puedo rechazar abiertamente y que me inclina a creer un poco en esa revolución cubana. Hasta luego a pensar que si eso fracasa definitivamente, nada se podrá hacer ya en latinoamérica sin que se desvíe o que sea desviado. El reto cubano a los EE.UU. me parece de mayor valor que toda la gritería antiimperialista socialistoide o comunistoide. Por supuesto, eso será aplastado. Y aplastado por los latinoamericanos y los norteamericanos o por los comunistas. ¿Entonces? A la soledad sin remedio. No, no hay esperanza posible.⁴⁶⁴

Esta vacilación se inclina hacia un abierto pesimismo que impregnará de una visión negativa a la urbe moderna. Por ejemplo, en la crónica “Pequeña sinfonía a propósito de la nieve” comienza con una mención al problema de Argelia (el texto fue publicado en 1960) y del Congo. La imagen de la nieve sobre la ciudad sirve como contrapunto poético a los males del mundo. La llegada de la nieve llena de alegría el espacio interior del hogar y el exterior de la ciudad; una alegría que se basa en la pureza: «[...] la verdad es que me siento rejuvenecer al contacto puro y sin partido político del frío.»⁴⁶⁵ Además, la nieve parece sus-

463 Rosamel del Valle: *Crónicas de New York*, p. 216.

464 Rosamel del Valle: *Brígida o el Olvido y La Radiante Remington*, p. 330.

465 Rosamel del Valle: *Crónicas de New York*, p. 271. Esta idea de la pureza en contraste con la degradación de la realidad es algo que ya se encontraba en el poema “Verónica”, cuando el hablante lírico se niega a entrar a una iglesia en que reina la hipocresía («Yo te veo desde afuera. Yo no entro allí. / Yo tengo el corazón puro [...]») y se reitera cuando le escribe a Humberto Díaz-Casanueva desde Nueva York el 31 de enero de

traer a las cosas del tiempo: «La vida, las cosas. Todo blanco hoy y como si el tiempo insistiera en cambiar de color a cosas y a hombres para unirlos en el más abandonado de los símbolos: el de la restitución de la especie consciente, la especie pura, la del canto en marcha por el mundo.»⁴⁶⁶ Este carácter transhistórico de la nieve, su capacidad de abolir el tiempo, la homologa a la concepción que Rosamel del Valle tiene de la poesía. Este contacto con la nieve es una experiencia poética que le permite trascender el tiempo y el espacio, al permitirle una reflexión mediante la imaginación sobre su mujer Thérèse, su *guía*, y sobre su país lejano y recordado. Sin embargo, esta experiencia no es posible mantenerla permanentemente. Los males del mundo, olvidados por un momento gracias a la presencia poética de la nieve están siempre presentes. Es así como termina el texto:

¡Oh, y si a esta misma hora resonara por el cielo el último movimiento de la Novena Sinfonía de Beethoven y todos estos fantasmas que somos sobre la nieve nos diéramos la mano y nos pusiéramos a danzar la maravillosa ronda del amor, y del gozo! Sí, todo es posible. Y en cuanto lo pienso, un ruido de campanas que viene quizás de donde invade el cielo casi transparente que la nieve forma y deforma al compás del golpe de sus plumas, mientras una voz profunda desgrana las palabras de Schiller: “Joy, O daughter of Elysium, / Thy pure magic frees all others / Held in Custom’s rigid rings: / Men through out the world”, la voz terrible de la época continúa diciendo: “Más muertos en Algeria. Empeora la situación en el Congo. La nieve empieza a provocar las primeras desgracias...”⁴⁶⁷

1951: «Pero tampoco podemos nosotros unirnos a ese catecismo despiadado que habla más de prisión que de libertad, más del policía que del sabio. El “ojo por ojo y diente por diente” no es para nosotros una ley, puesto que no obedecemos a ley alguna que no sea la ley profunda del ser en relación y en comunicación con sus semejantes. En mi caso, yo no acepto teoría ni práctica religiosa alguna. ¿Por qué? sencillamente, porque quiero conservarme puro, lo más puro posible, lo que para los simples significa, conservarse bueno en lo posible. Tocado por el mal, tal vez, como es natural; pero no devolviendo el mal, no ejerciendo justicia, que es castigar.» Rosamel del Valle: *Brígida o el Olvido y La Radiante Remington*, pp. 309–310.

466 Rosamel del Valle: *Crónicas de New York*, pp. 271–272.

467 *Ibíd.*, p. 272.

La nieve y la “Novena Sinfonía” de Beethoven son elementos que buscan la instalación de lo poético en el mundo. Pero constantemente la *voz terrible de la época* se intercala en el texto, recordando su presencia nefasta, la que termina imponiéndose. Esto es la constatación de la prevalencia de la realidad y sus problemas sobre el aspecto numinoso. La misma nieve que en un principio permitía imaginar un mundo mejor, termina siendo la causa de *las primeras desgracias*. Con esto se vuelve a una imagen negativa del espacio urbano, como ciudad de los muertos. Los habitantes de la ciudad nevada son los *fantasmas que somos*, que ante las noticias internacionales, expanden su voz al resto del mundo. La diferencia principal de este estadio de la necrópolis en la escritura de Rosamel del Valle respecto a la que encontrábamos antes, es que ahora aparece con referencias específicas dentro de la fisionomía neoyorquina. Por ejemplo, la mención a situaciones cotidianas en *Adiós Enigma Tornasol* alejadas de la visión numinosa de la poesía, así como una consciencia constante de la muerte anunciada por la vejez progresiva del hablante. De ahí que en el poema “Memoria monólogo” éste afirme: «¿Así tomados de las manos nos iremos a las clínicas / O a laboratorios en vez de hacia bosques ardientes?»⁴⁶⁸ La pérdida de vitalidad del hablante se conjuga con una pérdida de vitalidad de su espacio. La ciudad de Nueva York, en especial Manhattan, se muestra ahora como un lugar degradado. La contaminación ambiental, de la que se hablaba más arriba, es el resultado de una lógica de explotación de los recursos que, como sostiene Morris Berman, aliena al hombre de la naturaleza, pese a que él mismo es parte de ella. Es así como en el poema “Viaje a Bear Mountain” el hablante afirma lo siguiente:

Entre dos ríos apretados de gaviotas
Y aceitosos remolcadores
La vida
Se agrieta en los barcos con paseantes
Vistos más de una vez
En las salas de espera de los dentistas
No importa porque el cielo no ve
Y los colores de las orillas son el eco

468 Rosamel del Valle: *OP II*, p. 177.

De colinas que nunca existieron
Eso sí
Al mirar hacia Manhattan se muere
Y no ahí donde el río Harlem
Desposa al East River y al Hudson
Mientras el sol es el ojo que mira
Sin dejarse mirar⁴⁶⁹

Como el nombre del poema lo indica, el texto despliega un viaje que hace el hablante hacia Bear Mountain, parque en el norte de Nueva York hacia donde se dirige remontando el río Hudson desde el mar. Se revisita aquí el tópico de la barca de Caronte, en este paso entre el mundo de los vivos y el de los muertos, aunque parece haber una inversión. Hacia el final del poema, descubriremos como lectores que el hablante es la voz de un muerto enterrado en Lynbrook, una villa del pueblo de Hempstead en Long Island. De este modo, veremos que el texto es una versión invertida del tópico trabajado por Jorge Manrique de que «Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar, / qu'és el morir».⁴⁷⁰ En este caso, el viaje final es hacia el origen, reactualizando el discurso sobre la memoria que ya hemos visto antes. Este viaje desde la muerte hacia la vida mediante la memoria enfatiza los elementos comunes entre esta dimensión debilitada vitalmente y el paisaje urbano. Nueva York, en particular Manhattan, se vuelve un símbolo de la vida (*bíos*) degradada. De este modo, se regresa a la imagen que se encontraba en *Orfeo* en relación con la ciudad. Pero lo que antes era una imagen abstracta, ahora es un espacio específico en el que se encuentran las marcas concretas de la acción de la razón instrumental en el mundo. Esta imagen negativa y específica, puede ser entendida como algo local, pero cuando abordamos los comentarios del autor sobre la situación mundial, hemos visto que hay en esta etapa la sensación de una pérdida de la vitalidad de manera generalizada o, por lo menos, una disminución de la vida y la amenaza concreta de su posible desilusión.

El río real es el correlato de este río al que se vuelve a la vida mediante el recuerdo. El hablante remonta el río desde Lynbrook hacia Bear Mountain

469 *Ibíd.*, p. 182.

470 Jorge Manrique: *Poesía*. Madrid: Cátedra, 1990, p. 149.

mediante la palabra. No es propiamente un viaje físico, sino un despliegue de la memoria. Él mismo declara la identidad entre ésta y el ser humano: «Nostalgia / Eso somos».⁴⁷¹ Pero este intento de volver a la vida se ve manchado por la falta de vitalidad del espacio al que se llega. Es, de este modo, un intento fallido.

A la contaminación se une las particularidades propias del río. Los peces de las profundidades no pueden verse debido a sus aguas violentas:

Hudson hermoso río
Tu furiosa espuma
Me impide ver las carreras de peces allá abajo⁴⁷²

Si el río es una manifestación simbólica de la vida, entonces su corriente impide ver lo que se sabe que existe pero se oculta. Esta relación entre los peces y la visión ontológica de Rosamel del Valle es rastreable desde *País blanco y negro* con su asociación con el corazón⁴⁷³ y *Poesía*, en su sección “Estación de los peces”. Ellos son una manifestación de lo invisible y que el poeta en su viaje al origen presente, pero no puede percibir directamente. Tanto la consciencia de la falta de vitalidad de la ciudad moderna, como el ocultamiento de las profundidades de la existencia por la propia corriente de la vida, relegan nuevamente lo poético a una compensación respecto al mundo moderno. El pesimismo inunda el propio acto poético en cuanto a sus alcances. En “Memoria monólogo” el hablante termina el poema con una duda que atraviesa a la poesía como actividad vital: «Y dudo si cantar / O morir».⁴⁷⁴ La tensión entre la poesía como proyecto vital y las condiciones que la modernidad establece para una existencia enfocada hacia lo poético se mantiene como una duda en *Adiós Enigma Tornasol*, cuyo título ya es bastante explícito respecto a la naturaleza de su contenido. La muerte prefigura da hace ya mucho con la tematización tanto de su aspecto numinoso, como en el anuncio de la vejez en las marcas que el tiempo deja en el propio cuerpo, ahora se hace presente como el límite de la poesía como proyecto vital. Este *adiós al*

471 Rosamel del Valle: *OP II*, p. 185.

472 *Ibíd.*, p. 183.

473 Vid. Rosamel del Valle: *OP I*, p. 63.

474 Rosamel del Valle: *OP II*, p. 181. Citado como epígrafe al comienzo de esta segunda parte de la investigación.

enigma tornasol es la despedida de la propia existencia. Pero esta despedida está transida por la duda respecto al poder de la poesía.

El poema con que finaliza este libro, “Desfavorable encantamiento del regreso”, es un texto que hace un cierre de doble nivel: tanto de la escritura como de la vida. En él se tematiza el viaje que Rosamel del Valle hace desde Nueva York a Chile, entendiéndolo también como el cierre de un círculo (regreso) combinando referencias biográficas (la mención indirecta a su esposa Thérèse Dulac, la *extranjera* del poema) con las del mito de Orfeo. Este retorno asumirá la dialéctica entre la negatividad del mundo y la posibilidad de la poesía como una reflexión sobre el valor de ésta y de la propia existencia, de una recapitulación de la vida y de los presupuestos estéticos. Además, Rosamel del Valle entiende su regreso a Chile como un viaje que combina el retorno al origen con la consciencia de la muerte. De ahí el tono reflexivo que se expresará en el comienzo del poema con preguntas no resueltas sobre la propia existencia: «¿Y ahora? ¿Qué soy? ¿Qué eres?»⁴⁷⁵ Esto intenta resolverse con el significado simbólico y ambivalente del abismo y la luz:

[...] La iridiscente
Pesadilla del hermoso infierno
Inflamó la cicatriz. La luz amada y temida
Floreció en el relámpago. Desnudos estamos
Ante el universo crecido y hemos madurado antes de tiempo.
¿Qué es ese ojo que llaman sol? Creo en una bebida
De olvidado sabor en los huesos. Así se lustran la lengua
Los que vuelven. Los que destapan el lecho donde durmió el cuerpo
encantado por indescifrables artificios.⁴⁷⁶

En este cuestionamiento y búsqueda de la verdad existencial por medio de la poesía, la mujer aparece como fuente posible de conocimiento: «Di tú, mujer y fidelidad –lo difícil–, grano dorado y estrella de corazón abierto, / ¿Nos recibe el universo o nos rechaza? ¿Tienen alguna puerta las murallas que nos esperan?»⁴⁷⁷

475 *Ibíd.*, p. 218.

476 *Ibíd.*

477 *Ibíd.*

Por su parte, el hablante, que siempre ha buscado una verdad, afirma: «Tú sabes, soy el escorpión de la duda y apenas si algo aprendí en la flagelante academia de las llamas.»⁴⁷⁸ Dentro del marco simbólico que hemos visto desplegado en los distintos textos del autor, aquella *academia de las llamas* es una representación de la poesía. Pero ahora, ya viejo y pronto a la muerte, el hablante reconoce la escasez de lo aprendido mediante ella. A su vez, el poder de la poesía es referido a un tiempo pasado:

Era bello el infierno en la metamorfosis.

¿Entiendes? Animales y pájaros convertidos en países, en ciudades, en lenguajes.

La tempestad de cabellos plomizos no envejecía en los espejos,

Jóvenes huracanes se abrían en el cielo de la lengua

Entre tú y yo y esas llamas que me lamían desde lejos.⁴⁷⁹

La poesía surge de esta relación entre el hablante, su amada y las llamas. Ésta se expresa en la metamorfosis que realiza sobre el mundo cotidiano, en términos que denotan una fuerza casi destructiva (tempestad, huracanes, llamas). Además, muestra la capacidad de la poesía de sustraer del tiempo al sujeto, expresando la concepción mítica de la transhistoria, de la que hablamos en su momento. Sin embargo, pese al poder de la poesía, el triángulo mágico que la conforma se encuentra siempre amenazado:

Mientras

Tú que eras la inmensidad perdida entrabas

En frías mansiones por escalas líquidas,

Tal vez en el agua de la muerte en la ausencia.

Desposada entre hachas ardientes,

Con mi corazón puesto en el dedo como anillo.

Sola, estrella perseguida por pájaros en invierno.

478 *Ibíd.*

479 *Ibíd.*

concreta que se va con él a un país lejano. Esto implica una victoria de lo poético en la vida. Sin embargo, el traslado hacia un lugar en que reina la muerte, conlleva una reflexión sobre el futuro de aquella tríada: él, ella y la poesía. Eurídice es la extranjera en este mundo:

La extranjera pegada a huesos tuyos y a tempestades mías.
La extranjera en viaje por mi ser, nube de estío en un cielo olvidado.
Se abrieron al fin las puertas secretas y vamos en vuelo
Y abierto está el libro de los resúmenes.⁴⁸³

En este *libro de los resúmenes*, del cual este poema pareciera ser una “página”, existe un balance positivo:

«*Quien regresa con encantamientos y signos
Le ha robado al sol su melodía,
A la noche los alcoholes de su cabellera.
Clavado está el recuerdo con alfileres de fuego
Y, de muerte, resucita*».⁴⁸⁴

La muerte se expresa nuevamente con la ambigüedad que es posible apreciar en los textos más tempranos. Por un lado, un límite existencial en el que tanto la poesía como la vida terminan. Por otro lado, un espacio numinoso en el que el misterio es la fuente de lo poético. Pero, inmediatamente, el hablante vuelve a una duda sobre la validez de ese logro poético-existencial:

Tal vez

Un pájaro en vuelo por el desierto
O una nube extraviada en el mar por el trueno.
Tal vez el camino que envejeció alejándose,

483 *Ibíd.*

484 *Ibíd.*

El humo que nos esperaba detrás de las montañas
En el maleficio de los indios porfiados.
Tal vez y tal vez y tal vez.⁴⁸⁵

El misterio de la muerte se presenta aquí como una duda que quizás acaba con aquel logro obtenido con el “rescate” real de Eurídice: «¿Y si el misterio nos corta las manos? ¿Quién / Nos uniría de nuevo?»⁴⁸⁶ Este regreso, aunque se trata de un mismo movimiento para Orfeo/Rosamel y Eurídice/Thérèse hacia Chile/muerte significan cosas distintas para cada uno. Sólo para el primero este viaje es propiamente un regreso. Para la segunda, es un alejamiento de su lugar de origen. Además, el viaje es hecho por el aire, por lo que la llegada a destino es expresado como un *descenso*:

Y yo desciendo,
Desciendo a lo largo de tu sombra
Con el sonoro anticipo de las lluvias que me esperan.
Tú, lejos de tu origen, de tu vida y de tu muerte,
Yo, cerca de mi origen, de mi vida y de mi muerte:
Prisioneros en el canto del viento degollado y majestuoso.⁴⁸⁷

La tensión entre un proyecto poético-vital basado en una concepción mítico-mística y un contexto moderno en el que prima una *Entzauberung der Welt* que corroe la validez del primero, se resuelve en este texto en la consciencia de la obtención de lo poético, de aquella Eurídice tan esquivada en una época anterior, pero también en la fragilidad de ella en el mundo. En este punto de su producción, Rosamel del Valle propone un *Lebenswissen* que resuelve la tensión que persistía desde temprano en su producción, mediante la aceptación de la fragilidad del fenómeno poético en el contexto moderno. En este recuento, lo aprendido es poco (recordemos ese «y apenas si algo aprendí en la flagelante academia de las llamas»), pero considerando las circunstancias en las que ese conocimiento se obtiene es, al mismo tiempo, mucho. El proyecto de revivir el mundo

485 *Ibíd.*

486 *Ibíd.*, p. 221.

487 *Ibíd.*

mítico de la poesía en el mundo real de la modernidad se revela como algo imposible a nivel general. El tiempo mítico del *ille tempore* queda confinado a un pasado idealizado. Pero si antes, en el poema *Orfeo*, este fracaso sembraba la duda sobre la validez de la poesía como discurso privilegiado y como una forma de vida posible, en “Desfavorable encantamiento del regreso”, texto que cierra el periplo poético-vital, el criterio de evaluación no está en lo general, sino en lo personal, en lo que *al menos* se tiene. Lo “desfavorable” de este regreso pasa por la preocupación por la poesía, encarnada en la amada que se despide de su tierra y llega a Chile como extranjera, metamorfoseada poéticamente en la Eurídice tanto tiempo anhelada, ya viva en el mundo, pero frágil ante la hostilidad de éste. La poesía, pese a esta situación, se mantiene hasta el final como una forma de habitar en el mundo. La aceptación de la muerte que lo espera no es una renuncia a la poesía, sino una reafirmación de ella. Este deseo se vuelve una imprecación ante la imposibilidad de asegurar a la poesía, de sostenerla después de muerto. De ahí la invocación de lo divino para que la amenaza no se cumpla:

Así no sea
Y no amén⁴⁸⁸

488 *Ibíd.*, p. 221.

» Conclusiones

Como se ha expuesto en la investigación, los elementos más significativos de la poética de Rosamel del Valle se desprenden de la identidad que este autor establece entre poesía y mito. Desde ella, la poesía adquiere el carácter de un fenómeno que traspasa lo estético para instalarse como un proyecto vital de restitución de un pasado mítico en el que lo maravilloso era algo cotidiano para el hombre, es decir, como una forma de vida que intenta el reencantamiento del mundo. Sin embargo, tal proyecto poético-vital se tensiona en el diálogo con el contexto histórico en el que nace, ya que la modernidad se conforma como una época específica, entre otras cosas, por el énfasis en el desarrollo del *logos* en detrimento del *mythos*. Los textos de Rosamel del Valle evidencian este conflicto asumiendo una consciencia de la desventaja en la que su poética se encuentra ante los discursos hegemónicos de la modernidad. Al respecto es posible concluir lo siguiente en relación con los temas abordados:

1. Los niveles de comprensión del mito y la poesía como forma de conocimiento

Existe una identificación entre la poesía y el mito en la obra literaria de Rosamel del Valle que se desarrolla en tres niveles interrelacionados que dependen de la forma en cómo se caracterice este último concepto: como una forma de pensamiento alternativa al *logos*, o *mythos*; como un lenguaje simbólico, expresión del anterior y que confirma lo que el antropólogo francés Gilbert Durand denominó *imaginaire* o imaginación simbólica; y como una narración tradicional, postura que suele adoptarse más comúnmente cuando se aborda al mito. Las

características más importantes de la poética de Rosamel del Valle se desprenden de esta identidad entre la poesía y el mito, y no se detienen en sus textos líricos, sino que abarcan toda su producción literaria, incluyendo narraciones y crónicas. Sin embargo, es posible afirmar que el primero de estos niveles es el que sostiene todo el edificio conceptual del autor chileno. Es por medio del *mythos* que Rosamel del Valle idea una ontología particular y le otorga una función específica a la poesía.

En el primer caso, sobre la ontología que subyace en sus propuestas estéticas, la división que hace el poeta chileno entre una dimensión *visible* y otra *invisible* de la realidad, no se basa en una comprobación racionalista o científica del mundo, sino en una intelectualización imaginativa del mismo. Las descripciones que se hacen de la *experiencia poética* se basan en las sensaciones físicas y afectivas que se producen en el sujeto. Como lo advierten Rudolf Otto y Bernhard Welte en sus estudios respectivos sobre lo numinoso y la experiencia religiosa, el contacto del sujeto con aquella dimensión trascendente es percibida directamente por los sentidos y es experimentada de manera no-racional. Dada su naturaleza, la experiencia de lo numinoso sobrepasa las categorías lógicas que posee el sujeto para su comprensión o expresión. La existencia de una esfera *invisible* de la realidad es una presunción que se desprende de esta visión mítica del mundo. Desde ella surgen las demás descripciones de la poesía. En la medida en que ella es identificada con lo invisible, su manifestación en el mundo es percibida como lo que Rudolf Otto denomina lo numinoso. Este concepto intenta aprehender un fenómeno irracional o pre-racional. Para dar cuenta de él, el teólogo alemán utiliza dos conceptos entrelazados para caracterizarlo: *mysterium tremendum*. El primero de ellos es lo *totalmente otro* (*das Ganz andere*), que nos remite a lo maravilloso. Esto no se queda en la constatación de lo extraño, sino que ante todo este último es concebido como una energía que anima a la vida, es decir, es posible identificarla con lo que Ottmar Ette denomina una *Lebenskraft*. Esta fuerza otorga vida al hombre y al mundo, desde la concepción compleja del concepto *bíos*, de la cual nos advierte el mismo Ette. Esto implica que el contacto del sujeto con la poesía, con lo *invisible*, le entrega a él y al mundo una vitalidad perdida. Esta fuerza es necesario entenderla como algo que, si bien engendra algo positivo (la vida), su manifestación implica un poder tan grande que puede ser también una amenaza a la integridad del sujeto. Esto relaciona a

la poesía como *Lebenskraft* con el segundo elemento de la descripción hecha por Otto: lo *tremendum*. Éste señala lo “terrible” que puede ser la expresión de lo numinoso. Lo *tremendum* posee lo que Otto llama *das Moment der Energischen*. Éste indica la presencia de un fenómeno vivo, pero que al mismo tiempo su poder puede ser ejercido con violencia, lo que entra en consonancia con la idea de Rosamel del Valle de que lo maravilloso puede ser terrible. La poesía entrega la vida, pero nos pone en riesgo. La plenitud del sujeto se encuentra en constatar el hecho de ese poder que puede aniquilarlo, pero que en esa demostración de su fuerza, genera también un hecho estético. Esto acerca las nociones poéticas de Rosamel del Valle al concepto de lo sublime. La manifestación de lo poético puede significar consecuencias positivas o negativas para el sujeto, pero siempre maravillosas. De ahí la presencia de descriptores contradictorios en sus textos como el título “Los bellos desastres” o en citas de otros autores como «El universo es una catástrofe tranquila» de Saint-Pol-Roux, epígrafe de *El sol es un pájaro cautivo en el reloj*; o «El agua es una llama húmeda» de Novalis en “Los encandilamientos”, cuento que, por lo demás, como analizamos anteriormente, nos muestra cómo el personaje *conoce* un aspecto de la realidad por medio del aniquilamiento de su entorno familiar, tanto por la muerte de sus padres como por la destrucción física del hogar. Más que la armonía espiritual, que en definitiva es un estado estático, lo que le importa al poeta es la participación de lo humano en una dinámica que lo trasciende y que en aquel pasado mítico lo incluía. De este modo, la noción de la poesía como *Lebenskraft* debe entenderse como la aparición de un poder que puede incluso aniquilarnos, pero que es valioso por la iluminación que nos trae de lo desconocido. Como se desprende de su poema “Más bello el árbol que el Paraíso” es preferible conocer y caer en desgracia que permanecer en la comodidad, pero ignorantes de aquel conocimiento. La poesía como actividad es entendida como un desafío lleno de dificultades, pero que es necesario abordar si es que el sujeto busca conocer su propia esencia. De ahí la advertencia de que «[...] no vamos a la poesía en busca de trivialidades, de florecillas, de cancioncillas, ni de palabras en mermelada.» Esto refuerza la perspectiva vitalista asumida por Rosamel del Valle. La poesía exige de nosotros una actitud activa y atenta a un poder que se muestra muchas veces amenazante, aunque siempre maravilloso.

En el segundo caso, el de la función específica de la poesía, ésta se desprende del esquema ontológico propuesto por el poeta chileno. Para él lo *invisible* existe tanto fuera como dentro del sujeto. Es por ello que lo inesperado, lo maravilloso, por terrible que muchas veces pueda ser, implica para este autor un hecho necesario para que el sujeto pueda comprender la realidad en una dimensión mucho más amplia que la que comúnmente tiene. La poesía, desde este punto de vista, es la fuente desde donde brota lo maravilloso, que es en definitiva nuestra propia esencia. Pero ella es una fuente invisible que es difícil encontrar. Es así como dentro de este esquema mítico de pensamiento la poesía adquiere un carácter epistemológico. Ella es una forma de conocimiento de los aspectos desconocidos de la realidad, aquellos que se escapan a la percepción cotidiana del sujeto, ya sea respecto al mundo o de sí mismo. El conocimiento que plantea la poesía, se constituye como una forma alternativa a las formas racionalistas de apropiación intelectual del mundo. Sin embargo, como hemos visto, Rosamel del Valle, no postula un irracionalismo, sino que enfatiza la existencia de un límite en el conocimiento de ciertos fenómenos en los que el *logos* y sus expresiones científicas ya no son capaces de dar cuenta. Debido a la naturaleza numinosa de la dimensión *invisible* de la realidad y con ella, de la poesía, no es posible acceder a aquel conocimiento mediante el *logos* o el método científico sin mutilarlo. Para que siga maravillando, es necesario un tipo de pensamiento y expresión distinto al racional y científico. De este modo, la poesía asume el rol del *mythos* como un medio de conocimiento basado en la imaginación. La adquisición de ese conocimiento se debe a la experiencia de lo *invisible*, ya sea mediante su percepción gracias a la *videncia* o mediante la lectura de los textos que contienen y reproducen aquella *experiencia poética*. Es desde este esquema que puede entenderse que los textos asumen conscientemente el rol de contenedores de lo que Ottmar Ette llama *Lebenswissen*, un conocimiento que desde la perspectiva de Rosamel del Valle, no es una abstracción idealizada de la realidad, sino que una ampliación de la misma. Debido a esto, pese al lenguaje altamente simbólico de la mayor parte de sus textos y que describen situaciones aparentemente desligadas de lo “normal”, él concibe a la poesía como *lo humano*, por lo que incluye todo tipo de hechos o circunstancias que para él dan cuenta de las experiencias del hombre.

La función exploratoria de la poesía no sólo está volcada hacia el mundo, sino también hacia el propio sujeto. Lo *invisible* es una dimensión de la realidad que se encuentra tanto “afuera” como “dentro” de él, pues es algo que se oculta más allá del mundo y más adentro de nosotros mismos. Elementos míticos utilizados como la *escala de Jacob* vienen a simbolizar aquella identidad entre lo externo y lo interno. Esto significa que, en la medida en que el sujeto logra captar lo *invisible*, es capaz de conocer también un aspecto de sí mismo que, si bien se encontraba previamente en él, es con la poesía que se hace consciente de su existencia. De ahí la relevancia de elementos como el sueño, la muerte y, principalmente, la memoria, los que despliegan una serie de discursos y símbolos entre sí que enfatizan esta percepción mítica del mundo. Es por ello que el conocimiento que plantea la poesía no es sólo un conocimiento de la realidad contingente, sino ante todo, un conocimiento del propio ser humano. De aquí se desprende la idea de que lo poético como *Lebenskraft* es también la esencia del hombre. Desde esta perspectiva, la poesía sería un medio privilegiado para el conocimiento de la vida (*Lebenswissen*). Este conocimiento que habita en los textos no pretende transmitirse como una verdad monolítica. La misma naturaleza de la *experiencia poética* señala su carácter individual. Tanto la vivencia como el contenido de la revelación que conlleva, implican un conocimiento de lo propio. Cada persona posee sus propias experiencias que han marcado ya su *memoria*. Es por ello que, pese a que sus textos pretenden describir aquella *experiencia poética*, Rosamel del Valle los reviste de un lenguaje simbólico que permiten retener lo numinoso en los textos y transmitirlo sin perder esta cualidad. Además, el *imaginaire* posibilita que el lector, quien no posee necesariamente el don de la *videncia* como el poeta, pueda tener su propia experiencia poética por medio de los textos. La “oscuridad” del lenguaje poético de Rosamel del Valle, hecho resaltado especialmente por sus primeros críticos, no es el capricho de una postura vanguardista irreflexiva e imitativa de los modelos europeos, sino que es el resultado de una idea meditada respecto a la función de la poesía. En este plano, lo que se busca es la restitución de lo maravilloso en la realidad visible por medio de la comunicación poética.

Por medio de la imaginación simbólica o *imaginaire* es posible alcanzar una teofanía. Esto explica la tendencia mística presente en Rosamel del Valle. El contacto con lo numinoso, aunque despojado ya de un contenido doctrinal y

trasladado a lo estético, implica la aprehensión de una dimensión que desborda al sujeto, pero que también lo incluye. Sin duda, esta tendencia viene a continuar el reemplazo que los autores románticos en Europa y los modernistas en Latinoamérica hicieron de la religión con el arte. En este sentido, el desarrollo que Rosamel del Valle hace de las ideas vanguardistas no apuntan a una destrucción de la institución arte, sino a la rehabilitación de ésta como un espacio privilegiado y, ante todo, esencial para el hombre. La religión del arte, vista desde sus postulados, es una forma de acercar al ser humano a sí mismo.

2. Tiempo mítico versus tiempo histórico: *Entzauberung der Welt* y precarización del poeta

El proyecto de instalar lo maravilloso en la realidad cotidiana por medio de la poesía, que en definitiva es el intento de sostener una mirada mítica sobre el mundo, revela a su vez la inexistencia de esta dimensión numinosa en el mundo actual. Esta ausencia de lo poético es entendida dentro de un esquema mítico del tiempo. Para Rosamel del Valle existe un pasado remoto en el que la poesía, identificada como lo maravilloso, era un hecho cotidiano. Muchos de los mitos de distinto origen, apropiados por Rosamel del Valle resaltan esta concepción. Daniel y su capacidad de leer los sueños, así como la alusión a hechos maravillosos como su supervivencia en el foso de los leones, son elementos que intentan resaltar aquella conexión entre el hombre y lo poético-mítico en aquel pasado remoto en que las cosas tenían un aura numinosa. El mismo mito de Orfeo resalta la capacidad que *antes* tenía el poeta y que ha perdido en el presente histórico.

La necesidad de reinstalar ese pasado mítico en el mundo es un indicador de la existencia en la concepción de Rosamel del Valle de un proceso histórico en el que *ille tempore* lleno de magia ha quedado relegado a lo *invisible*. Si bien aún existe en la actualidad, se encuentra tan retirado que su presencia ha quedado reducida hasta convertirse en algo extraordinario y sólo perceptible para el poeta, quien puede apreciarla gracias a su capacidad de *videncia*. Para muchos, aquella dimensión numinosa de la poesía sencillamente no existe. El

progresivo desalojo de lo maravilloso, evidenciado en los textos de Rosamel del Valle, lo hemos identificado con la *Entzauberung der Welt* de Max Weber. Aunque en un primer momento este concepto es aplicado por el sociólogo alemán más que nada al ámbito religioso, posteriormente tanto él como pensadores de la *Frankfurter Schule* como Theodor W. Adorno y Max Horkheimer lo utilizarán para describir este abandono por parte de la modernidad de aquellos fenómenos metafísicos y sobrenaturales. Especialmente estos últimos dos pensadores realizan una identificación entre la *Entzauberung der Welt* y el proyecto de la Ilustración. Con ella se instala en la modernidad una hegemonía de aquellos discursos que privilegian al *logos* como método de conocimiento o, más bien, como la única manera de conocer. Morris Berman ha mostrado que tanto el racionalismo cartesiano como el empirismo baconiano, los dos sistemas epistemológicos que disputan ser verdaderos para las mentes ilustradas de entonces, en su afán de abandonar los elementos no racionales terminan por alienar al sujeto tanto de la naturaleza como de sí mismo. El proceso de racionalización extrema y su consecuente *Entzauberung der Welt* inherentes al Paradigma Cartesiano –que para Berman incluye al racionalismo y al empirismo– tiene sus antecedentes en el monoteísmo judío, en su condena a los dioses que representaban a los poderes de la naturaleza, y en la filosofía griega, situación que Silvio Vietta afirma comienza con Parménides. Sin embargo, es en la modernidad que este proceso se profundiza. Aquello sucede principalmente por la acción del capitalismo, el que cataliza las corrientes racionalistas ya presentes enfocándolas en pos del beneficio económico. Como lo señala Horkheimer, este tipo de racionalización vacía a la razón de todo contenido, formalizándola e instrumentalizándola. Con ello, la sociedad moderna al acomodarse a este tipo de racionalismo, no sólo vacía al mundo de una dimensión trascendente, sino que lo reduce a una mera mercancía, relacionándose con él en virtud de los costos y beneficios que esto conlleva. Es por ello que las corrientes racionalistas, que en otras épocas eran una tendencia acotada, se profundizan en la modernidad, ampliando también sus alcances.

El conflicto que Rosamel del Valle intenta resolver es una continuación de aquel que los románticos enfrentaron en su momento cuando la modernidad se asentaba como una época conscientemente distinta a la anterior. En aquel entonces, los autores románticos revelaban una preocupación profunda por aquel mundo que se vaciaba de dioses, como lo señala Schiller en su poema “Die Götter

Griechenlandes” cuando habla de *die entgötterte Natur*. La profusión de citas a autores de esta época en los textos de Rosamel del Valle señalan la apropiación de una *Weltanschauung* similar.¹ La intertextualidad en este autor no pretende crear un espesor “docto” o una justificación intelectual frente a un campo literario que privilegia la profundidad académica, sino señalar una visión de mundo compartida y a la que el lector puede ingresar mediante estas “puertas”.²

La identificación que hace el romanticismo entre la poesía y el mito es retomada por Rosamel del Valle, pero en un contexto en el que las corrientes racionalizadoras derivadas del capitalismo y del cientificismo han llevado a la razón instrumental a una profundización mayor a la experimentada por aquellos escritores europeos de fines del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX. La poesía como discurso privilegiado, particularmente por la noción romántica de que es el lenguaje primigenio de la humanidad, entra en una crisis mayor al no encontrar una justificación dentro de un mundo que parece vivir perfectamente sin ella. La poesía es desplazada a un discurso con poca importancia social, pues no se acomoda totalmente a los parámetros de producción capitalista. Pero cuando se inserta en ellos, aquella aura numinosa que Rosamel del Valle le atribuye como energía vital fundadora de la esencia del ser humano pierde toda fuerza y sentido.

A lo anterior se suma el desplazamiento del poeta como sujeto dentro de la sociedad. Las condiciones del capitalismo en la modernidad lo relegan a una función social secundaria, entendiéndosele en el contexto latinoamericano, por lo menos desde el modernismo, como un inútil. Esta misma valoración motiva en los autores un desarrollo de lo específicamente literario. Pero con ello se produce al mismo tiempo una situación contradictoria. La profesionalización de la actividad genera una creciente autonomía del campo literario, pero también implica una precarización del poeta en sus condiciones de vida. La ampliación del campo literario hacia otras capas sociales y su creciente profesionalización implicó que los autores fueran juzgados por los parámetros simbólicos de “calidad”

1 Todavía es terreno abierto para la comparatística las relaciones de la obra de Rosamel del Valle con autores como Novalis, Gerard de Nerval, E. T. A. Hoffmann, Edgar Allan Poe, entre otros.

2 Recuérdese el poema “Puerta para no pasar” en el que Rosamel del Valle hace una verdadera genealogía de su pensamiento estético.

de las obras, pasando a un segundo plano su origen social.³ Pero esto no implicó necesariamente la posibilidad de vivir de lo que se escribía. Los autores de las clases más bajas sufrieron más el impacto de este proceso. Mientras algunos más afortunados podían vivir de las rentas de su herencia familiar, otros, como Rosamel del Valle, debían combinar sus actividades literarias con otras que aseguraran su sustento, aunque no fueran precisamente lucrativas. La relación entre el campo literario y el poder estatal así como con el periodismo, sin duda marca las características de las obras literarias de aquellos autores. En el caso de Rosamel del Valle, las crónicas fueron, por un lado, una forma de tener un sustento estable. Pero, por otro lado, fueron un intento de acercar una mirada mítico-poética a un público menos especializado por medio de los periódicos chilenos. Este mismo fenómeno explica también el cambio de las relaciones entre el campo literario nacional y otras esferas, que influyen en una “autonomía” más bien laxa, en especial con la política. Más allá de las buenas intenciones sociales de algunos autores, detrás de su adhesión a los programas políticos estaba la posibilidad de un empleo más estable como funcionario del Estado.

Es necesario agregar que en la medida en que el campo literario se autonomiza y la labor del escritor se profesionaliza, se produce también hiatos entre cierto tipo de producciones y el público lector. Sin duda el vanguardismo fue sintomático en este hecho. La poca comprensión de las personas comunes e incluso de cierto sector de la crítica profesional (a comienzos del siglo XX más ligado al periodismo que a las universidades) a este tipo de estética de la que Rosamel del Valle participó y desarrolló, proviene del desconocimiento de los “discursos profesionales” del campo literario. Como lo enfatiza en *Orfeo*

3 Es necesario enfatizar que el origen de clase pasa a un segundo plano, pero esto no significa que deje de existir. En un país altamente clasista como Chile, el origen social suele marcar ciertas lecturas sobre las obras y los autores. Por ejemplo, conocidos son los juicios (o prejuicios) a Gabriela Mistral por su origen humilde y provinciano, descalificándola como escritora por su falta de estudios académicos formales. Lo mismo ocurre cuando Vicente Huidobro minimiza la calidad de Pablo Neruda por ser hijo de un empleado de ferrocarriles, como cuando al ser consultado por la poesía de este último afirma: «Ud. sabe que no me gusta lo calugoso, lo gelatinoso. Yo no tengo alma de sobrina de jefe de estación.» Cit. por Milena Rodríguez Gutiérrez: “Dos planetas poéticos: Huidobro vrs. Neruda y viceversa”. En: *Anales de Literatura Chilena*. Año 9, junio de 2008, n° 9, p. 189. El mismo Huidobro recibe críticas por su origen, cuando se lo trata de diletante, pues ser escritor parece un capricho de niño rico. Respecto a esto último, Hernán Díaz Arrieta, Alone, dice lo siguiente: «Tampoco creíamos que Vicente Huidobro pudiera tener talento. Y casi debido a las mismas razones, ostentadamente reforzadas por el palacio de Alameda, que había sido del Marqués Irarrázaval, propiedad ahora de los Marqueses de Casa Real. Más la viña Santa Rita. Más la hacienda El Principal. Más Llolleo. Y encima, poesía, versos, imaginación..., etc.» Alone (Hernán Díaz Arrieta): *Pretérito Imperfecto*, p. 102.

con los *vagabundos*, el poeta moderno se encuentra doblemente abandonado. Primero, por la desconexión con la poesía en un sentido mítico; y, segundo, con la sociedad, con los habitantes de la ciudad que ya no escuchan lo que tiene que decir, lo que él vive en carne propia por la poca recepción de su obra en Chile y en el ámbito latinoamericano en general, con la sola excepción de Venezuela. En este país la obra de Rosamel del Valle fue bien recibida por el “Grupo Viernes” y textos suyos fueron publicados en su revista⁴ y en la *Revista Nacional de Cultura* en 1940, en donde se encuentran los primeros comentarios elogiosos a sus poemas fuera de Chile.⁵ Durante los años 60 sus poemas fueron publicados y comentados nuevamente en revistas como *Zona Franca*.⁶ Este interés por la obra de Rosamel del Valle se complementará con la edición póstuma de *Eva y la fuga* (1970) y de *Antología* (1976) por la editorial Monte Ávila.⁷ Sin duda la poca retribución social a una actividad que él entiende como una forma de vida fundamental, lo lleva a la amargura de una consciencia de cierto fracaso. Es verdad que en su correspondencia con Humberto Díaz-Casanueva hay pasajes en que se reafirma la entrega total hacia la poesía sin importar los juicios que otros tengan de ella. Por ejemplo, en el fragmento ya citado de su carta del 24 de septiembre de 1950: «Nadie me sacará, en adelante, de la poesía [...] escribir lo que se me siga antojando y para alguien o para nadie». Pero en otros momentos podemos encontrar cierto resentimiento respecto al olvido en el que se les tiene a ambos. En su carta desde Nueva York del 4 de octubre de 1953, al comentar las polémicas sobre quién es el merecedor del Premio Nacional de Literatura, que terminaría ganando Daniel de la Vega (1892–1971), un poeta popular a comienzos del siglo XX pero ya muy descontextualizado para entonces,⁸ menciona: «Tal como usted lo piensa, creo que en tal estado de cosas es mejor que a nosotros no

4 Aparece como colaborador en el primer número de mayo de 1939 y su poema “El misterio cumple años” aparece en el tercero. Vid. *Revista Viernes*, n° 3, agosto de 1939, Caracas, pp. 25–26.

5 Me refiero al artículo de José Ramón Heredia “Intento de Exégesis de la poesía de Rosamel del Valle”.

6 Por ejemplo en su edición de enero de 1969 se incluye el poema “En la vida y en la muerte de Rosamel del Valle” de Eunice Odio y el artículo “La poesía de Díaz Casanueva y de Rosamel del Valle” de P. de Cabanes. Vid. *Zona Franca*, Caracas, año V, número 65, enero de 1969, pp. 18–35.

7 En una comunicación con la Editorial Monte Ávila se me dijo que ambas textos fueron publicados a petición de Thérèse Dulac (e-mail del 4 de julio de 2013). La elección de este país para continuar con la edición de la obra póstuma de Rosamel del Valle (que había comenzado en Chile en 1967 con *Adiós Enigma Tornasol*) puede explicarse por aquella mejor recepción de su obra.

8 Ya en 1935 Volodia Teitelboim lo llama «cadáver viviente de la poesía [...]». *Revista Vital*, n°2, enero de 1935, pp. 6–7.

se nos nombre y aún más que se nos aparte con dedo de fuego. Nada tenemos que hacer en ese fandango.»⁹ Este olvido del campo literario y, por lo mismo, del resto de la sociedad, es asumido con cierto heroísmo, debido a la corrupción que él nota en los juicios relacionados con la obra y los autores. Como él agrega: «En Chile la literatura sigue siendo víctima de clanes oportunistas: en un tiempo socialistas y comunistas, luego radicales y ahora “ibañistas”. Naturalmente, la pobre es buena leña para el fuego.»¹⁰ Pero esta actitud que convierte el olvido en orgullo, cambia con el tiempo. Ya en su carta del 3 de agosto de 1965, la última que escribiera en vida a Díaz-Casanueva, comenta sobre el homenaje que le hiciera la revista *Orfeo*: «No puedo negar que es un buen reconocimiento –se nos reconoce tan poco– y naturalmente no deja de halagarme, sobre todo en el estado de ánimo en que me encuentro.»¹¹ Pese a que la falta de un lector puede ser asumida como un síntoma de pureza hacia el proyecto estético-vital que se quiere implementar, no deja de ser cierto que a la larga cuestiona la propia validez de las decisiones personales en este ámbito. Es por ello que esta última carta revela la sensación de justicia tardía por parte de cierto sector de los escritores jóvenes de aquellos años. Aún así, pasaría más tiempo para que su obra fuera más difundida y comprendida.

3. Poesía y política: lo poético como forma de cambio social

Como se mencionaba anteriormente el capitalismo juega un rol central en la modernidad, pues es por medio de él que sus características más importantes derivadas de las dimensiones de *control* y *autonomía* son coordinadas. Del mismo modo, los dos elementos mencionados anteriormente, la *Entzauberung der Welt* y la precarización del poeta, están catalizados también por el capitalismo. En la medida en que éste se desarrolla, la poesía en su sentido mítico y metafísico pierde terreno y el mecenazgo da pie al escritor independiente. Las

9 Rosamel del Valle: *Brígida o el Olvido y La Radiante Remington*, p. 323.

10 *Ibíd.*

11 *Ibíd.*, p. 333.

consecuencias de este proceso se profundizan en el tiempo y en el espacio. En el caso latinoamericano, lo anterior se evidencia en el surgimiento del modernismo a fines del siglo XIX y se consolida a fines de los años 20, momento en el cual Gonzalo Catalán señala que se llega a una profesionalización del campo literario en Chile, cerrando esta etapa y dando origen a otra en la que se volverá a una relación estrecha con el campo político.

Aquel proceso de autonomía del campo literario respecto a otros presentes en la sociedad explica la insistencia de Rosamel del Valle en una poesía “no comprometida”, lo que dará pie para denominarse irónicamente en una de sus cartas a Humberto Díaz-Casanueva como un escritor “irresponsable”, en relación principalmente a las exigencias del ámbito político. Su énfasis en la identidad entre mito y poesía, es decir, entre un fenómeno ahistórico o transhistórico, además de las afirmaciones de que la poesía habla de lo poético («[...] y absurdo sería creer que deba hablar de otra cosa [...]»), pueden llevarnos a la idea de que Rosamel del Valle extrema esta autonomía de lo literario hasta un punto en que lo mítico y lo metapoético desarraigan al texto de su contexto histórico. Sin embargo, como hemos visto, si bien el autor chileno insiste en que la poesía tiene su propio ámbito, esta afirmación se entiende en un contexto de extrema politización del campo literario europeo y latinoamericano en general, y chileno en particular. Gonzalo Catalán se detiene en su estudio en un punto en que el proceso de autonomía que describe todavía tiene coherencia. Pero inmediatamente después, en los años 30, comienza fuertemente la exigencia de un poeta comprometido políticamente, en especial por parte de los movimientos de izquierda. Si antes un autor de tendencias anarquistas como José Domingo Gómez Rojas (1896–1920) podía escribir poemas de amor en versos modernistas,¹² ahora se exigía un apego a un programa político que decantará a mediados de los años 30 en una estética particular: el realismo socialista. Ante este panorama la obra de Rosamel del Valle presenta ciertas particularidades.

Respecto a la poesía comprometida, el autor chileno plantea que la poesía tiene sus propias características, las que no pueden ser subordinadas a un proyecto político en particular. Estas características se desprenden, como

¹² Téngase en cuenta, por ejemplo, poemas como “Acércate” o “Ese beso que me diste...” en que se combinan temáticamente lo amoroso y la lucha social, pero aún dentro del modernismo. Vid. José Domingo Gómez Rojas: *Rebeldías Líricas*. Santiago de Chile: Ediciones Ercilla, 1940, pp. 36, 50–51.

hemos visto, de una visión mítica del mundo y se configuran como una poesía metafísica y mística. Incluso durante su adhesión a la revolución proletaria, representada en la Revolución Rusa, ésta fue leída desde aquella perspectiva. Recuérdese el poema “1917”. De ahí la crítica que se mencionaba anteriormente a los “clanes oportunistas”, grupos de artistas que aprovechan la contingencia política, que en el Chile de aquellos años habían pasado por un espectro bastante amplio de grupos que alternativamente habían ocupado una posición hegemónica en el aspecto político: socialistas y comunistas, en la emergencia de los partidos obreros, pasando por los radicales del Frente Popular que ganara las elecciones con Pedro Aguirre Cerda y que se extenderá por dos presidentes más (1938–1952), y el ibañismo, que instala una política populista en el segundo mandato de Carlos Ibáñez del Campo, que es el momento en el cual Rosamel del Valle hace esta crítica. Esta injerencia del campo político en el literario, desde la perspectiva del autor, acarrea un menoscabo a la poesía como fenómeno. Para él las discusiones políticas en la poesía no son valiosas, en la medida en que se refieren a los avatares político-partidistas y no abordan lo “realmente poético”. Esto último, como hemos visto, es un concepto que homologa lo metafísico (lo *invisible*) con lo esencial del hombre que vive en él oculto. Es por ello que este tipo de discusiones alejan a la poesía de lo que “realmente es”. En este sentido, la poesía se muestra como una forma alternativa de cambio social y personal que opera de una manera distinta a la política.

Mientras esta última termina por ejercer, en el tiempo del autor, una forma de vida monolítica que se presume a sí misma como verdadera, pero autoritaria, la poesía actúa desde la persuasión, pues, como afirma en *La violencia creadora* respecto a la relación con el lector, «[...] el poeta, en el acto más desinteresadamente amistoso, le trata no de *repetir* sino de interpretar y no tampoco de imponerle pero sí atraerlo casi de manera mágica hacia ese movimiento secreto que aun siendo muy suyo suele escapársele a causa de preocupaciones de otra naturaleza.»¹³ La poesía posee un *Lebenswissen* transmitido en los textos, pero que a diferencia de los programas políticos preestablecidos en la poesía “comprometida” no es externo al sujeto, sino que nace de la interacción entre el autor y el lector. Como lo menciona en el mismo libro sobre Díaz-Casanueva:

13 Rosamel del Valle: *La violencia creadora*, p. 33.

«El poeta hace uso de sus poderes para retener el misterio en acción tanto en los laberintos de la mente como en el aire libre que lo circunda, y el hecho real, el acto de comunicación, se produce más tarde cuando el lector de poesía abre su entendimiento y su sensibilidad, cauce de tantas cosas disímiles, a esa *visita parlante* esperada por él aún sin proponérselo.»¹⁴ Este *Lebenswissen* mancomunado presente en los textos daría las herramientas para transformar la realidad, pero ya no desde el punto de vista del adoctrinamiento político, sino presentando una nueva mirada del sujeto en el mundo. Esto último explica también el énfasis de Rosamel del Valle por un arte no mimético que transgreda los parámetros a los que estamos acostumbrados. De ahí la noción de *violencia creadora* que utiliza en su ensayo sobre Humberto Díaz-Casanueva. Es decir, lo mítico y el misticismo detrás de la propuesta estética de Rosamel del Valle no pretenden alcanzar un estado extático y estático, sino movilizar con ello las potencialidades del sujeto que ahora, gracias a la poesía, se hacen visibles.

La misma identificación que el autor chileno hace entre la poesía y lo humano o lo terrenal (piénsese en un título como *Elina Aroma Terrestre* o en el verso «Eurídice terrestre para un terrestre Orfeo») lo aleja de una abstracción total de lo poético respecto a lo contingente. Es por ello que la autonomía por la que boga en sus textos no debe entenderse como una abstracción del mundo o una versión de la “poesía pura”, atacada por Neruda y el grupo de poetas adheridos a sus opiniones. Por el contrario, la concepción mítica de la poesía sostenida por Rosamel del Valle está abierta a lo contingente. Títulos como *El sol es un pájaro cautivo en el reloj* evidencian la visión mítica del mundo, en la problemática entre el tiempo histórico, que señala finalmente la muerte, y el mítico que en su atemporalidad fija una esencia que permanece. Pero también señala el hecho de que lo metafísico y lo maravilloso (el *sol*, el *pájaro cautivo*) habitan lo cotidiano. Lo que falta es saber “ver” el mundo.

14 Ibid.

4. La ciudad: entre lo maravilloso y la necrópolis

Las diferencias de la modernidad en el aspecto espacial han sido entendidas tradicionalmente como un proceso de aplicación de un modelo único que se expande por el mundo y que el resto de las regiones adoptan y se adecuan en distintos grados y velocidades, aunque no siempre en plenitud. Desde este punto de vista, Europa y Estados Unidos son los modelos de la modernidad “auténtica”, que los países “periféricos” como Chile intentan alcanzar, pese a la herencia pre-moderna que no se los permite del todo. Sin embargo, como hemos visto, la diversidad de la modernidad radicaría, según Cornelius Castoriadis, en la forma en cómo las sociedades han interpretado las dimensiones de control y autonomía. En el caso chileno, según Jorge Larraín, Rosamel del Valle desarrolla su producción literaria entre dos etapas del proceso de modernidad: la de la *crisis de la modernidad oligárquica* (1900–1950) y la de la *expansión de postguerra* (1950–1970). Desde la perspectiva más tradicional de la modernidad, la de la implementación incompleta de un modelo de desarrollo, se infiere que los procesos de modernización se encontrarían más “avanzados” y, por lo mismo sus consecuencias serían más profundas en los centros de expansión, es decir, Europa y Estados Unidos. En términos generales lo anterior pareciera cierto, sobre todo en lo referente a la oferta de bienes y servicios relacionados con el desarrollo tecnológico. Sin embargo, en relación a las características que afectan a la poética mítica de Rosamel del Valle es posible apreciar que en ese mismo aspecto imitativo de Chile hacia el Reino Unido en un primer momento y después hacia Estados Unidos ya en el siglo XX, significó una potenciación de los elementos más representativos del modelo de una modernidad “ejemplar” en el país sudamericano. Poco antes de viajar a Nueva York, Rosamel del Valle era consciente de la dialéctica entre la poesía mítica y la época, que era posible que todo el esfuerzo invertido en este proyecto poético y vital no tuviera éxito. Ya había evidencia de ello en ciertos pasajes de *País blanco y negro*, particularmente en el final, en donde la angustia del hombre del tranvía que “no sabe qué hacer” termina por contagiarse al hablante-narrador. El que era un buscador de la dimensión latente en las cosas cotidianas termina por sucumbir a la sensación ambiente de la época. En libros posteriores, este tema comienza a tener mayor relevancia.

Es así como aparece en algunos textos de *Poesía* y pasa a ser una problemática central en *Orfeo*. Sin embargo, siempre en la agonía terminaba reafirmandose, aunque a duras penas, la poesía. Pero si se tiene en cuenta su novela *Brígida o el Olvido* podrá entenderse que la sociedad chilena a la que respondía culturalmente Rosamel del Valle, no le ofrecía ni a la poesía como discurso ni a él como poeta, ninguna salida satisfactoria. La ciudad, que había sido el espacio privilegiado para el encuentro con lo inesperado y lo maravilloso (*Mirador, País blanco y negro* y especialmente en su novela *Eva y la fuga*) se convierte en aquel texto en un lugar ajeno, en donde los conflictos sociales se hacen presente, pero en los que el protagonista participa casi obligado por las circunstancias. Santiago es la imagen de un país burocratizado y cuyas normas saltan de la oficina a la calle y al interior de las casas, y en donde la imitación irreflexiva de los modelos foráneos de la modernidad sólo nos traen un desarrollo ilusorio en donde todo va más rápido, y en el que las mejores casas sólo son hechas para los extranjeros adinerados provenientes de Europa o de Estados Unidos.

En la ciudad se despliegan los distintos conceptos que el poeta tiene sobre la muerte y que están vinculados al proceso de pérdida de lo numinoso. La muerte posee una valoración ambigua en la obra de Rosamel del Valle. Por un lado, tiene una visión numinosa cuando se la entiende como una fuente de lo poético; y, por otro lado, como una reducción de la *Lebenskraft* que es la poesía, es decir, como una vida desmaravillada. Hacia el final de la etapa “chilena” del autor (*Orfeo*) será esta última valoración la que aparecerá con más fuerza encarnada en la imagen de la ciudad como necrópolis. El abandono que la sociedad moderna ha hecho de la poesía, la ha colocado en un proceso de degradación cuya consecuencia es la muerte, ya sea como una vida inauténtica (la liquidación del *bíos*) o como una muerte propiamente material (la liquidación del *zoé*) con la introducción del discurso de la vejez, que rompe con el tiempo mítico y enfatiza el desgaste físico del sujeto, o más violentamente con el surgimiento de la guerra.

Al considerar el esquema imitativo de la modernidad, lo que podría esperarse del desplazamiento de Rosamel del Valle hacia Nueva York, centro del poder económico y político del mundo de postguerra, era encontrar una situación aun más extrema de la *Entzauberung der Welt* o de la precarización del poeta. En vez de eso, es posible apreciar en la obra de Rosamel del Valle un

reencantamiento del espacio urbano. Nueva York significa para él una reafirmación de la concepción mítica y vitalista de la poesía. Sus paseos por la ciudad, algunos personajes y lugares nos muestran un mundo encantado que ha resistido el crecimiento de la razón instrumental y del capitalismo desmedido. Esta *literatura en movimiento*, al decir de Ottmar Ette, pone en juego una serie de proyecciones entre lo propio y lo ajeno, un diálogo que tiene a la ciudad como escenario principal. Él se encuentra en un “entremedio” en el que los dos mundos, Chile y Estados Unidos, son vinculados de manera tensa por su experiencia e integrados del mismo modo en sus textos. La alabanza a Nueva York trae implícita la crítica a Santiago y a la sociedad chilena, pero también es una invitación a sus compatriotas a hacer las cosas de otra manera. Ante la imitación creciente en Chile de un modelo de desarrollo que extrema una modernización material, él incentiva aquel mundo numinoso de la ciudad norteamericana en que lo poético aún pervive. De todos modos, no existe una idealización de la ciudad norteamericana, sino que hay un rescate de algunos de sus componentes.

Nueva York es una urbe que expresa espacialmente el conflicto vital del autor chileno entre un proyecto poético y el medio en el que debe implementarlo. Esto, porque Nueva York es una ciudad multidimensional en la que tienen cabida diversas formas de vivir (*Lebensformen*) la modernidad. Por un lado, se encuentra Manhattan, que con sus edificios gigantes y dedicados al comercio internacional representa a la *Entzauberung der Welt*. Por otro lado, Harlem y el Greenwich Village son barrios que aún resguardan un mundo a escala humana. En ellos lo poético en un sentido vital, todavía perdura. Son ellos los que representan la postura poético-mítica del autor y no los grandes edificios que abruman, pero también atraen a sus compatriotas preocupados de la imitación del modelo de modernidad norteamericano. Entre ambas zonas de la ciudad hay una lucha en la que pareciera que Manhattan tiene mayor fuerza. Lo poético vive cotidianamente en Nueva York, pero se encuentra amenazado. En este contexto, ambos barrios adquieren las características de un refugio. Harlem, para los ciudadanos negros discriminados por la sociedad blanca estadounidense; el Village, para los inmigrantes recién llegados a Nueva York, pero ante todo, para los artistas. En él todavía el poeta puede vivir de su oficio.

Esta reafirmación de lo maravilloso implica una revitalización de lo poético en la obra literaria de Rosamel del Valle. Sin embargo, las fuerzas de la

razón instrumental son tales que el poeta chileno tiene consciencia de la precariedad de la existencia de ese Nueva York mágico. De ahí la preocupación renovada por la pervivencia de la mirada mítica del mundo. “Verónica”, por ejemplo, revela la decadencia del mundo moderno, debido a la pérdida del significado de lo esencial. En la iglesia actual, llena de lujos, «Las alfombras no admitirían los pies enlodados de los creyentes de las catacumbas.»¹⁵ Las velas son ahora eléctricas y los discípulos de Jesús están preocupados por cosas banales. En este panorama, la poesía, representada en el lino y en la misma Verónica, es la que conserva lo numinoso y establece un vínculo permanente entre el tiempo mítico y la época actual.

La consciencia de la amenaza a lo poético se incrementa con el tiempo y el reflejo más explícito de ello son las cartas a Humberto Díaz-Casanueva que desde 1950 se vuelven cada vez más críticas de la política norteamericana y pesimistas del panorama internacional. No obstante, reafirma su compromiso con la poesía. Esto ocurre especialmente respecto a la problemática entre el proyecto poético y el político. Rosamel del Valle vive una decepción de la Revolución Rusa. En sus primeros textos se apreciaba una identificación entre su visión mítica de la poesía, que busca una liberación del hombre por medio de un autoconocimiento y la liberación político-social que veía en el bolchevismo, que lo llevaría a su plenitud. Pero la práctica real de la URSS, ya embarcada en el proyecto estalinista de un “socialismo en un solo país”, más preocupado por la implementación de una política imperialista que de una liberación humanista, lleva a Rosamel del Valle a hacerle una crítica amarga. Lo mismo sucede con el anticomunismo de Estados Unidos, que lo conduce a minar todo aquello por lo cual era admirable. La vida poética de los barrios de Harlem y el Village se reduce cada vez más. Es aquí en donde el poeta vuelve progresivamente a una visión más patente de la necrópolis. Pero si en *Orfeo* era una perspectiva más bien abstracta de la ciudad moderna, ahora los muertos vivientes circulan por calles y lugares con nombres precisos, lo que hace a la ciudad de los muertos un espacio mucho más tangible.

¹⁵ Rosamel del Valle: *OP I*, p. 215.

5. El encuentro de la mujer-poesía y la poesía como refugio

La proximidad cada vez más consciente de la muerte ante la visión de un mundo moderno en ruinas o próximo a serlo, alienta una respuesta a la problemática estético-vital que cruza su obra. El rol de la mujer como encarnación de la poesía es central, aunque se muestra como una búsqueda siempre frustrada por las circunstancias. Como vimos en su oportunidad, existe un proceso de abstracción de la mujer-poesía que la vuelve cada vez más distante de la experiencia cotidiana del sujeto. De la muchacha que conoce en los sueños y reconoce en las calles de Santiago, en *País blanco y negro*, se llega a una Brígida que nunca aparece físicamente en el presente de la narración y, cuando lo hace, es como una proyección que se encarna en distintas mujeres “reales” (entendiendo los alcances de este término dentro de un personaje de ficción). Brígida es la habitante de una memoria que no puede ser actualizada en la realidad, de ahí su identificación con el olvido en el título de la novela. Pese a ello, Rosamel del Valle encuentra finalmente a la mujer-poesía en un plano vital en la figura de su esposa Thérèse Dulac. Ella aparece representada explícitamente en sus crónicas, en donde pasa de ser un personaje secundario a tener una función cada vez más protagónica, se convierte así en la depositaria de la felicidad del cronista, pudiendo encontrar proyecciones de su figura en varios poemas del autor. Con ella Nueva York adquiere un espesor simbólico mayor. La nostalgia por la ciudad se mezclará con la nostalgia por el amor encontrado y perdido cuando vuelva a Chile en 1948 en un viaje que parecía definitivo. La historia de su encuentro será la que le dé un significado personal a ciertas zonas de esta ciudad cuyo sentido es amplificado por la mirada mítica del autor. Esta concepción numinosa de Thérèse Dulac será integrada en los libros ya genéricamente poéticos de Rosamel del Valle desde *El joven olvido*, libro que comienza con una dedicatoria para ella y una cita de Novalis: «En lo profundo del seno de la tierra, / lejos de donde la luz pueda hallarnos...»¹⁶ El simbolismo telúrico de la muerte de la amada en

¹⁶ Esta pareciera ser una traducción libre del comienzo del Canto VI, “Sehnsucht nach dem Tode”, de los *Hymnen an die Nacht*: «Hinunter in der Erde Schooß, / Weg aus des Lichtes Reichen.» Novalis: *Werke, Tagebücher und Briefe. Band 1.* München/Wien: Carl Hanser Verlag, 1978, p. 175. Este mismo epígrafe es el que le sirve a Eunice Odio para comenzar su poema dedicado a Rosamel del Valle con un comentario: «No es cierto

el texto del poeta alemán está en consonancia con el esquema mítico-poético del rescate de Eurídice. Pese a su corporización, la Eurídice extratextual es tematizada como una entidad numinosa cuya presencia sigue siendo frágil. El regreso a Chile debido al término de sus funciones en la ONU es poetizado por Rosamel del Valle como un retorno al origen, un viaje mítico que lo acerca a la muerte, pero que también es entendido como un resguardo de Eurídice ante el panorama amenazante de los acontecimientos históricos.

La respuesta final a la problemática entre mito y modernidad, consistirá en un cambio en los límites del proyecto que se persigue, lo que será una reafirmación de la poesía. Mientras en un comienzo se busca una reposición del tiempo mítico en el mundo, principalmente en *Orfeo*, hay hacia el final de su obra una consciencia de la imposibilidad de aquello, por lo menos como una situación generalizada y estable en el tiempo. Esto se debe a la hegemonía de ciertas *Lebensformen* en la modernidad que atentan en contra de la mirada mítica de la poesía y el mundo. De todos modos, ya la persistencia de la actividad poética por tantos años y la búsqueda de una respuesta a las interrogantes vitales que aquejan al poeta por medio de la misma poesía es una reafirmación de ésta. En aquella reducción de los límites de los poderes de la poesía se genera también una posibilidad más realista de mantener lo poético, ya no como un tiempo mítico restituido, sino como un espacio en el que pueda pervivir, pese a la amenaza de la época. La poesía se vuelve así un instrumento de revelación que, ya sea en su escritura, en su lectura o en su proyección posible en el acontecer humano como una “mirada”, es capaz de mostrarnos, aunque sea en una escala individual, un aspecto de nosotros mismos y del mundo, que de otro modo no podría existir. Que el interés por la obra de Rosamel del Valle crezca con el tiempo y el que todavía sus textos respondan a problemáticas actuales, como el sentido mismo de la escritura en un mundo en que la guerra se ha instalado como un hecho cotidiano y en donde pareciera que «La edad de los sueños ha muerto», es una señal de la relación entre su época y la nuestra y de la validez de algunos de los postulados que acá se han abordado. Es difícil, como se desprende de los plan-

que estás lejos de donde “la luz puede hallarnos”. / Eso sería hacernos proscritos». Eunice Odio: “En la vida y en la muerte de Rosamel del Valle”, p. 19.

teamientos de Morris Berman respecto a la pérdida de la ingenuidad, asumir la existencia de un mundo metafísico y que la poesía sea su encarnación. Pero el que Rosamel del Valle ponga el acento en la comunicación interpersonal por medio de un lenguaje que posibilite el autoconocimiento tanto del autor como del lector y, con ello, un reconocimiento en la diferencia, permite la persistencia de su obra en nuestra época. La poesía como forma de comunicación ha cedido primacía a otras como la narrativa durante la modernidad. Pero incluso tomados en conjunto, lo literario, parece ganar más terreno dentro del ámbito de la entretención que dentro de un proyecto personal y/o social que lo entienda como una forma de vida que tienda hacia un *Lebenswissen*. Con mayor intensidad se vive esto cuando lo poético es identificado con el mito. Como hemos visto, la modernidad también desplazó a este último como una forma válida de comprensión del mundo. De este modo, la postura poética de Rosamel del Valle es una reacción a la extrema *Entzauberung der Welt* y una respuesta a contrapelo a la época. Se inscribe, de este modo, en la “literatura moderna” como la entiende Octavio Paz, es decir, como una literatura que surge en este período histórico, pero que es fundamentalmente una crítica al mismo.

La persistencia en la poesía como un método de descubrimiento y autodescubrimiento, refleja en sus textos las vacilaciones y las reafirmaciones de Rosamel del Valle respecto al sentido de su propia actividad. Pero este mismo hecho transforma a su obra en un medio de acumulación y difusión de un conocimiento de vida adquirido en la dialéctica tensa entre su época y la poesía. Este *Lebenswissen*, que ante las dificultades de la época se transforma en una *Über-Lebenswissen*, no pretende ser una respuesta única a las problemáticas entre un proyecto estético vital basado en la visión mítica y el contexto histórico que lo impide. Pero sí refleja las distintas dimensiones de esa discusión y una respuesta posible a esta disyuntiva. La concepción de la poesía como un refugio, aunque desde la claudicación general, da sentido a la poesía como una forma de resguardar un conocimiento valioso del hombre hacia el hombre. Este diálogo, como el lino de Verónica, traspasa edades y mantiene vivo un mensaje que, aunque en voz baja, aún se escucha. Es desde esta perspectiva que la poesía mítica es posible, al remitirnos a un mensaje que traspasa la linealidad histórica y une a sus distintos lectores en el tiempo imaginado. Tal vez no pueda sostenerse la poesía como mito en un contexto moderno, si es que se entiende por ello la restauración

total del *ille tempore* mágico descrito por Rosamel del Valle, debido a que a nivel general se ha perdido la credibilidad del mito en cuanto a su planteo ontológico.¹⁷ Sin embargo, la poesía sí mantiene su característica mítica si se le considera como una apertura hacia aquella dimensión transhistórica que posibilita la lectura y, con ella, la recreación de un mensaje por medio de la actualización y la resignificación del lenguaje simbólico presente en los textos. Con ello, la poesía nos conecta con una dimensión salvífica que resguarda un mensaje que también nos incluye. Como lo señala Hugo Francisco Bauzá:

[...] los mitos remiten a una historia sagrada que está por encima de la historia fáctica en que la sociedad se mueve cotidianamente y en la que se despliega “la banalidad del mal” (Hannah Arendt *dixit*), frente al problema del mal en la historia, el mundo mítico abre las puertas a una dimensión salvífica, ya que el mito está más allá del tiempo cronológico, pues se sitúa en un *tempo* intemporal.¹⁸

Esto no quiere decir, como se mencionó anteriormente, que Rosamel del Valle no aborde lo contingente, sino que es por medio de los objetos del mundo cotidiano que él intenta una mirada que los trascienda. Sin embargo, la aprehensión de la *experiencia poética* por parte del sujeto no implica la permanencia de ese estado extático ni menos el que el resto de las personas asuman aquello como una meta vital. Al mismo tiempo, no está en la poesía solucionar todos los problemas del hombre, pero sí puede darle las herramientas para encontrarse y repensar su entorno, generando nuevos sentidos para sus circunstancias. El repliegue de la poesía hacia una autoconcepción de refugio en que lo mítico todavía perdura, significa la pervivencia de una manera de imaginar el mundo que desde su fragilidad critica a su entorno y a su tiempo, al mismo tiempo que plantea nuevas formas de vivirlo. El presente Trabajo de Doctorado habrá valido la pena si en algo contribuye a que eso ocurra.

17 Vid, Hugo Francisco Bauzá: *Op. cit.*, pp. 35–36.

18 *Ibid.*, p. 55.

» Apéndice

Argonauta¹

EMPEZABA A ANDAR SOBRE. EL HORIZONTE MIRA EL CANTO DEL
ARGONAUTA LA SERPENTINA ARDIENDO TUERZO LAS ASCENSION
LEVANTO EL HILO AEREO EL JARDIN LA CRUZ ECUATORIAL EN EL
PACIFICO

MI VOZ CORTA LA FLOR DE LAS HELICES

SEÑALO LA FIESTA DE LOS PUENTES ORDINARIOS SEÑALO EL VE-
LAMEN LOS PAJAROS ABREN EL TIEMPO JOVEN DESDE EL ECUA-
DOR LA LINEA SU SONIDO INMOVIL VERDE EN EL SUR TU ROSTRO
Y EL ALBA MUEVE SUS ANILLOS LA TORRE TUMBADA FLORECE
HACIA EL CIELO

ORION EN EL DIA CORTA EL PAISAJE RAPIDO DETRAS DE LAS NU-
BES ALGUIEN VA A CANTAR

YO SOY EL ARGONAUTA MIRA MI CORONA DE PECES LA RED EN LOS
CAMPANARIOS TRAIGO EL JARDIN POLAR LA ESTACION DE LINO

¹ Publicado en la revista *Claridad* en 1926, este texto era desconocido hasta ahora por la crítica, pues no ha sido incluido en ningún libro preparado por el autor, ni en las distintas antologías de sus textos ni tampoco aparece en *Obra poética*, la colección más completa de sus poemas. En una comunicación privada, Leonardo Sanhueza, editor de esta última, al saber de este descubrimiento tiene la presunción de que podría tratarse de un poema del desaparecido *Motocicleta de agua*, libro que fue anunciado ya en *Mirador*, pero que nunca llegó a la imprenta. Es probable que así sea, ya que sigue una estética muy similar y data de la misma época. Al comentar *Mirador* en *Obra poética*, Sanhueza cita el colofón de este libro: «ROSAMEL DEL VALLE publica en 1926: MIRADOR y publicará en el mismo año: MOTOCICLETA DE AGUA» (*OPI*, p. 337). De este modo, sabemos que en ese momento ya tenía terminado otro libro de poemas. Sanhueza en este mismo comentario finaliza diciendo: «Carecemos tanto de noticia acerca de la existencia de este libro [*Motocicleta de agua*] como de razones para suponer que se tratase de un prototítulo de *País blanco y negro*.» Con la aparición de "Argonauta" y su posible adscripción a este libro desaparecido, podríamos descartar que *Motocicleta de agua* sea un nombre primitivo del texto de 1929, *País blanco y negro*. De todos modos, los motivos para descartar una publicación ya finalizada y anunciada quedan aún sin aclarar. Es posible algún problema de índole editorial, así como un contacto con otro tipo de literatura. Si tenemos en cuenta la temática y el vocabulario de *País blanco y negro*, es posible suponer que si se descartó la publicación de *Motocicleta de agua* se debió al contacto con el surrealismo. "Argonauta" fue publicado originalmente en *Claridad*, Vol. 7, nº 134, 1926, s.p. Acá se sigue la versión electrónica que se encuentra en: <<http://www.claridad.uchile.cl/index.php/CLR/article/viewArticle/9778/9828>>. Como se mencionó en otro sitio, aquí se reproduce la única versión del texto a la que se puede acceder, aunque es de suponer que hay cambios formales entre ésta y el poema original publicado en papel.

CANTA MI AVION EN LA MAÑANA GIRA SU ROSA FRIA EL PERFUME
DE NUBE LOS LOBOS CORRIENDO LA NOCHE

SOBRE EL POLO RECIEN FLORECIA LA HELICE DE TU VOZ

Farsa de Anilda y el Leñador²

Personajes: *Anilda*, hija de la Noche;
 El Leñador.

Escenario: orillas de un lago, en la selva.

Acto I

EL LEÑADOR. (*Cantando*):

*Has dado fuerte y duro todo el día
Bajo este ardiente sol de primavera.
Volvámonos a casa hija mia³, [sic]
Que la afanosa bruja⁴ nos espera.*

(Se detiene y su mirada se queda fija en el misterio de las aguas agitadas tenuemente por el aire crepuscular). He aquí, tu límite, leñador. Hasta aquí no más llega la bella furia de tu hija. Esas aguas... Juraría que a veces he visto árboles en el medio, allí. Grandes árboles húmedos y con las raíces a la vista. ¡Todo tan transparente! En verdad, mi hacha no se atrevería a derribarles la vida. Nada útil se haría con ellos. Pertenecen a otro mundo, a otra tierra, sin duda. Otras manos podrán tocarlos, no las mías. Pero... ¿de donde [sic] me vienen estas ideas? Será el cansancio. Y bien, es temprano aún y puedo tenderme un rato. (Se sienta casi al borde del agua. El hacha parece una lágrima sobre la hierba). Es extraño. Quisiera pensar en voz alta muchas cosas. Parece que la cabeza me

2 Fragmento de *Elina Aroma Terrestre*, pp. 35–40.

3 Se refiere al hacha que lleva al hombro. (*Nota del original*.)

4 Su mujer. (*Nota del original*.)

crece a causa de ciertas ideas, de ciertas palabras que desean salir. ¿Y qué sería capaz de pensar mi pobre mente? Nada, nada. Pero esas aguas... ¿Qué habrá debajo de ellas? Un mundo, el de los ahogados. No, no puede ser. A veces saldrían a flote sus gemidos. Imposible. Sin embargo, algo bulle ahí debajo. Algo vive ni más ni menos que en la selva o en la aldea. Seres extraños, desconocidos, con otra vida, con otra alma. Porque a menudo he oído algo. Un rumor, una voz. ¿Será posible? (Se larga a reír). ¡Qué tonto soy! Mi cabeza no sirve para pensar. Más piensa mi hacha que yo mismo. Hasta «mi bruja» podría explicárselo, menos yo. Y bien, tampoco es bueno pensar mucho. ¡Gran cosa el pensamiento!

(Su mirada se vuelve hacia la selva. El sol empieza a ocultarse).

EL LEÑADOR (reanudando su pensamiento). ¿Qué tendré esta tarde? Juraría que oigo voces de personas entre los árboles. O quizás debajo del agua. El caso es que oigo claramente algo. Sé que la naturaleza gusta comunicarse con el hombre en el silencio. Sé que la selva está poblada de voces vivas y penetrantes. Pero no es eso... Yo oigo pasar algo, a lo lejos. Pasar o caminar, no lo comprendo bien. No, no puede ser. (Dirigiéndose al hacha que parece brillar sobre la hierba). ¿Verdad, hija mía? Es el cansancio. De seguro, es el cansancio.

«Has dado fuerte y duro todo el día».

Las cosas... (Calla bruscamente. Se oye un ruido por el lado de las aguas. Y mucho antes de que se de [sic] cuenta, he ahí que surge de ellas una figura de mujer),

ANILDA (ganando la orilla donde el leñador permanece petrificado). ¡Oh, madre mía! ¿Cómo es posible? ¿Dónde estoy? ¡Oh!

EL LEÑADOR (restregándose los ojos). ¿Quién eres? ¿Visión? ¿Alma en pena? (Se incorpora de un salto y va hacia Anilda).

ANILDA. ¿Y tú quién eres, buen hombre? No comprendo. ¿Qué país es este? Pero no, no me respondas. Tranquilízate primero. No te asustes. Soy del agua y buena como ella.

EL LEÑADOR (tomándola de una mano la conduce fuera del agua). Es verdad ¿cómo no asustarme? No puedes ser si no [sic] una visión. (Sorprendido): ¿No ves? ¡Ni siquiera estás mojada!

ANILDA (sonriendo). En efecto. El agua no puede mojarme, ni quemarme el fuego.

EL LEÑADOR. ¿Qué dices?

ANILDA. Lo que oyes, buen leñador.

EL LEÑADOR (para sí). Me viera mi «bruja»... (A Anilda): Ni el agua, ni el fuego... ¿Quién eres, entonces? (La lleva hasta al pie de un árbol donde extiende su chaqueta para que Anilda se siente).

ANILDA (sonriendo). Gracias, amigo mío... ¡Oh!

EL LEÑADOR. Y ahora...

ANILDA. Sí, ya lo sé. Quieres saber. Y bien, escucha. La historia es brevísima. Soy Anilda, hija de la Noche. Salí de casa a media tarde a dar mi paseo cotidiano por los caminos del agua.

EL LEÑADOR (interrumpiéndole). ¿Por los caminos del agua?

ANILDA. ¿No has oído hablar nunca de ellos? Pero escucha. Todo era allí más bello que nunca. Las lejanías me llamaban. Parecía que el mundo no sabía más que extenderse más y más hacia infinitas distancias. ¿Qué hacer? Y me dejé seducir. Anduve y anduve, hasta perderme ciertamente. Las bellas armonías del agua me llevaban sin descanso. ¿Hacia dónde? ¡Cómo saberlo! Nunca fuí [sic] tan feliz. Pero la felicidad es algo dulce y terrible. Ciega a los que desea agradar. Y héme [sic] ahí, dichosa hasta más no poder y cada vez más lejos del hogar. Mi vista se recreaba con gozo al pie de soberbios alandros y sinolios, los árboles del agua, y a cuyo alrededor crecen las arboritas, los rensoles, los liridos, y las no menos bellas rosinledas a quienes teme hasta la mandrágora. Sin duda lo ignoras, la mandrágora es la planta infernal a quien sólo resiste la rosinleda, la flor de vetada cabellera y penetrante perfume. Tal vez me embrujó algo, el caso es que al regresar apresuradamente, era tarde ya, encontré cerradas las puertas de mi casa. ¿Mi madre estaba ausente? Es lo que ignoro. Pero no pude entrar.

EL LEÑADOR. ¡Pobre Anilda!

ANILDA. Sí, tienes razón, pobre de mí. ¿Qué hacer? Se acercaba la hora de los Ornotoles, los malos genios del crepúsculo. Yo tenía que buscar algún refugio para no exponerme a sus hechizos malditos. Y me puse a nadar. A nadar sin descanso. Crucé comarcas y más comarcas. Y varias veces volví a donde mismo, es decir, al punto de partida. Pero las puertas seguían cerradas. Por primera vez en mi vida conocí la desesperación. ¡Sola en el mundo! Y lloré.

EL LEÑADOR. ¡Pobre Anilda!

ANILDA. Sí, tienes razón, pobre de mí. De pronto oí que alguien cantaba a lo lejos. Y me puse a nadar con más fuerza hacia donde parecía salir la voz.

EL LEÑADOR. ¿Sería la mía?

ANILDA. Sin duda. Pero el canto cesó de pronto. Y me sentí perdida otra vez. Esperé un poco. Y he ahí que oí que alguien hablaba: «... he aquí tu límite, leñador. Hasta aquí no más llega la bella furia de tu hija...» ¿Eras tú?

EL LEÑADOR (tembloroso). Sí, era yo.

ANILDA. No tiembles. Eras tú, indudablemente. Y me estuve oyendo largo rato. Era tu cabeza que se desbordaba junto al agua. Y yo te oía.

EL LEÑADOR (aparte). ¡Esto es el pensamiento! Ya lo decía yo. ¡He aquí mi desgracia! Los hombres como yo no pueden resistir estas cosas. ¡Estoy perdido!

ANILDA. Y yo te oía... ¿Pero qué estás pensando? ¿Por qué tiembles?

EL LEÑADOR. ¿Qué dices? ¡Oh!

ANILDA. Ya lo ves, quizás si yo no sea una visión, como lo estás pensando. Quizás si no sea tampoco tu pensamiento. ¿Por qué temerme? Soy la hija de la Noche, nada más. Y me he extraviado.

EL LEÑADOR. Yo también, Anilda.

ANILDA. ¿Qué dices?

EL LEÑADOR. ¡Yo también me he extraviado! (Incorporándose y agitando las manos en busca del hacha): ¿Dónde está el camino? ¡No lo veo! ¿Qué será de mí ahora? ¿Dónde está el camino? ¡Oh!

ANILDA. ¡Amigo mío! ¿Qué te sucede?

EL LEÑADOR. ¡Apártate, visión! ¡Vuelve a tu nido! Soy un pobre leñador, tú lo sabes. ¿Quieres enloquecerme?

ANILDA. ¡Pobre de mí!

(La noche empieza a caer blandamente y todo desaparece en una especie de tenue aplastamiento. El leñador va de acá para allá, sin siego [sic] y agitando las manos.)

ANILDA. ¿Cómo puedo causar tanto mal? ¡Madre, madre! ¡Ya estás aquí! Te siento sobre mi frente. Eres tú. ¡Voy!

(Anilda se precipita hacia la orilla del lago y se sumerge [sic] en las aguas. Antes de desaparecer vuelve el rostro hacia el leñador. Este gime desesperadamente con las manos sobre la cara. La obscuridad lo envuelve totalmente). Sólo el hacha brilla sobre la hierba como la luna en el cielo.)

Telón. Algunos aplausos de las flores y las plantas.

Aquella farsa me hizo recordar una carta de Elina: «...yo quiero vivir junto a un lago.» No, Elina. Los lagos están hechizados. [...]

Correspondencias⁵

Charles Baudelaire

La Natura es un templo donde vivos pilares
Hacen salir palabras de claridad escasa;
Y entre selvas de símbolos por allí el hombre pasa
Observado por largas miradas familiares.

Como ecos que a lo lejos en unirse se afanan
En una tenebrosa y profunda unidad,
Vasta como la noche y como la claridad,
El perfume, el color y el sonido se hermanan.

Y hay perfumes frescos como carnes de infantes,
Suaves como el oboe, verde prado en suspenso;
Y hay otros, corrompidos, en riqueza y triunfantes,

Que tienen la expansión de las cosas en calma:
Como el almizcle, el ámbar, el benjuí y el incienso,
Que cantan los transportes de la mente y el alma.

⁵ Este poema aparece citado sin título en Rosamel del Valle: *Elina Aroma Terrestre*, p. 55. Es muy probable que por la naturaleza de este libro, la traducción del poema de Charles Baudelaire haya sido hecha por el propio Rosamel del Valle.

En la tumba de Apollinaire⁶

Allen Ginsberg

...voici le temps Où l'on connaîtra l'avenir
Sans mourir de connaissance

I

Fui al Père Lachaise a buscar los restos de Apollinaire
el mismo día en que el presidente de los EE.UU. llegó a Francia para la gran
conferencia de jefes de estado
Era el aeropuerto en el azul Orly claridad primaveral sobre el aire de Paris
Eisenhower llegó volando desde su cementerio Americano
por sobre las tumbas llenas de ranas en el Père Lachaise había una ilusoria ne-
blina tan densa como el humo de la marihuana
Peter Orlovsky y yo caminamos silenciosamente por el Père Lachaise ambos
supimos que tendríamos que morir
y tiernamente tomamos nuestras manos temporales por una eternidad ciudadana
en miniatura
Había muchos caminos y avisos en las calles rocas y colinas y nombres sobre
las casas de todos
buscábamos la dirección perdida de un ilustre francés habitante de la Nada para
rendir nuestro tierno y criminal homenaje a su indefenso menhir
y depositar mi Aullido Americano en su silencioso Calligramme
para que lea entre líneas con sus ojos-rayos-X de Poeta
tal como había leído por milagro su propia muerte lírica en el Sena
Espero que algún colérico niño-monje deposite también un poema sobre mi tum-
ba para que me lo lea Dios allá en el cielo durante las frías noches de
invierno

6 La traducción de este poema de Allen Ginsberg fue publicada en *Revista Orfeo*, n° 21–22, Santiago de Chile, 1966, pp. 61–63. Ahí se consigna que fue una colaboración especial para esta revista, siendo su último trabajo antes de morir. Queda la duda abierta de si este texto, así como la traducción de "Correspondances" pertenecieron a su libro de traducciones hoy desaparecido llamado *Fata Morgana*, de André Breton, y otras traducciones.

Ya nuestras manos abandonaron el lugar ahora mi mano escribe en un cuarto en
Paris Git-Le-Coeur

Ah William de qué precioso metal era tu cerebro que es la muerte

He recorrido todo el cementerio sin encontrar aún tu tumba

qué unidad había entre ese fantástico vendaje craneal y tus poemas

Oh solemne hedionda calavera no tendrías nada más que decir y eso es apenas
una respuesta

No se puede manejar autos en una tumba de seis pies aunque el universo es un
mausoleo suficientemente grande

el universo es un cementerio y yo camino solo a su alrededor

sabiendo que Apollinaire estaba en esta misma calle hace 50 años

su locura se siente aún en las esquinas y Genet está con nosotros robando libros
en el Oeste ha estallado de nuevo la guerra y creen que este lúcido suicidio lo
arreglará todo

Guillaume Guillaume cómo envidio tu fama todo un acontecimiento para las
letras americanas

tu Zone con sus largos y extravagantes párrafos a propósito de la muerte

Salta de la tumba y habla a través de la puerta de mi espíritu

lanza nuevas imágenes oceánicos haikus azules taxis de Moscú y negras esta-
tuas de Budha

ora por mí en el disco de fonógrafo de tu anterior existencia

con una larga y triste voz profunda y tierna música rayada como la primera
Guerra Mundial

He comido las zanahorias azules que crecieron en la tumba y la oreja de Van
Gogh y el peyote del maniático Artaud

caminaré por las calles de Nueva York con la capa negra de la poesía francesa

improvisando nuestras conversaciones de París en el Père Lachaise

y el futuro poema se inspira en la luz sangrante que se filtra hacia tu muerte

II

En París soy tu invitado oh amistosa sombra
aquí la mano ausente de Max Jacob
Picasso joven trayendo un tubo azul mediterráneo
yo asistiendo al viejo banquete en rojo de Rousseau comiéndome su violín
gran fiesta en el Bateau Lavoisier no mencionada en los libros de Algeria
Tzará en el Bois de Boulogne explicando la alquimia de las ametralladoras de
los locos
llorando al traducir mis poemas al Sueco
bien vestido con corbata morada y pantalones negros
y una amable barba púrpura brotando de su cara como el musgo colgante arriba
de los muros de Anarchism⁷
habla sin cesar de sus querellas con André Breton
a quien ayudó un día a arreglar su rubio bigote
el viejo Blaise Cendrars me ha recibido en su estudio y habla cansadamente de
las enormes distancias de Siberia
Jacques Vaché me invitó a inspeccionar su terrible colección de pistolas
el pobre Cocteau entristecido por el recuerdo del maravilloso Radiguet ante esta
evocación me desmayo
Rigaut con una carta de introducción para la Muerte
y Gide elogiando el teléfono y otras interesantes invenciones
estuvimos de acuerdo aunque chismorrea a propósito de los canzoncillos lila
y a pesar de todo bebió intensamente en las Hojas de Hierba de Whitman y que-
dó seducido por todos los amantes del Colorado
Oh príncipes de América con sus brazos llenos de granadas de mano y pelotas
de baseball
Oh Guillaume el mundo tan fácil de combatir parecía tan fácil
sabías tú que los grandes políticos clásicos invadirían Montparnasse
sin una sola hoja del profético laurel para verdecer sus frentes
ni un solo latido de verde en sus almohadas ni una rama-trofeo de sus guerras –
Mayakovsky llegó y se rebeló

7 Así en la traducción de Rosamel del Valle. "Anarchism" en el original de Ginsberg.

III

Volví me senté sobre una tumba y miré intensamente a su bárbaro menhir
un pedazo de delgado granito parecido a un incompleto falo
una cruz desvaneciéndose en la roca 2 poemas sobre la piedra un *Coeur Renversé*
el otro *Habituez-vous comme moi A ces prodiges que j'annonce* Guillaume Apo-
llinaire de Kostrowitsky
algún desconocido dejó un tarro con margaritas y una rosa surrealista de cerá-
mica de bazar
feliz pequeña tumba con flores y corazón al revés
bajo un hermoso árbol lleno de musgo estoy sentado igual a un tronco retorcido
ramajes de verano y hojas-paraguas encima del menhir y nadie aquí
Et quelle voix sinistre ulule Guillaume qu'es-tu devenu
su vecino más próximo es un árbol
allá abajo los huesos entrecruzados el cráneo amarillo confundidos tal vez
y una edición de Alcool en mi bolsillo el recuerdo de su voz en el museo
Ahora pasos de edad madura crujen en la grava
un hombre mira la tumba y se dirige al crematorio
el mismo cielo ondula a través de las nubes como en días mediterráneos sobre la
Riviera durante la guerra
un ebrio Apolo enamorado fumador de opio se apodera de la luz
Todos deben haber sentido la conmoción en St. Germain cuando él desapareció
Jacob y Picasso tosiendo en la obscuridad
un vendaje desenrollado y la cabeza inmóvil sobre la cama las manos y los de-
dos palpando el misterio el Ego desaparecido
una campana dobla calle abajo se escucha la algarabía de los pájaros en los
castaños
La Familia Bremont duerme cerca un Cristo pechugón y sensual está suspendi-
do sobre su tumba
mi cigarrillo humea en mis rodillas y llena la página de humo y de llamas
una hormiga corre sobre mi manga de cotelé el árbol en que estoy apoyado crece
lentamente
los arbustos y las ramas entrelazándose a través de las tumbas una telaraña
resplandece sobre el granito
Estoy enterrado aquí y descanso en mi tumba bajo un árbol

» Bibliografía

1. Textos de Rosamel del Valle

- DEL VALLE, ROSAMEL: *Obra poética. Vol. I y II*. Santiago de Chile. J.C. Sáez, Editor, 2000.
- *Los Poemas Lunados*. Santiago de Chile: Casa Editora Memphis, 1920.
 - “Argonauta”. *Claridad* [En línea], 7.134 (1926): s.p. En: *Claridad* <<http://www.claridad.uchile.cl/index.php/CLR/article/viewArticle/9778/9828>> [Consulta: 09-05-2014].
 - “Poesía”. En: Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim (eds.): *Antología de poesía chilena nueva*. Santiago de Chile: Editorial Zig-Zag, 1935, p. 102.
 - “El misterio cumple años”. En: *Revista Viernes*, nº 3, agosto de 1939, Caracas, pp. 25–26.
 - *Las llaves invisibles*. Santiago de Chile: Empresa Editora Zig-Zag, S.A., 1946.
 - “De la Mente Alegórica o de la Poesía (I)”. *La Hora*, Santiago de Chile, 12-V-1946, p. 2. Las otras dos partes de este artículo son “De la Mente alegórica o de la Poesía (II)”. *La Hora*, Santiago de Chile, 26-05-1946, p. 3; y “De la Mente alegórica o de la Poesía (III)”. *La Hora*, Santiago de Chile, 09-06-1946, p. 3.
 - “Ella se desprende del sueño ilegal”. *La Hora*, Santiago de Chile, 28-IV-1946, p. 4.
 - *La violencia creadora*. Santiago de Chile: Ediciones Panorama, 1959.
 - *Eva y la fuga*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1970.
 - *Elina Aroma Terrestre*. Saint-Georges-de-Beauce (Quebec): Ediciones Panorama, 1983.
 - *Eve the fugitive*. Berkeley: University of California Press, 1990.
 - *Crónicas de New York*. Santiago de Chile: RIL Editores, 2002.
 - *Brígida o el olvido y La Radiante Remington*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2009.

2. Crítica sobre Rosamel del Valle

- ARCE, HOMERO: “La mágica existencia de Rosamel del Valle”. Separata del *Boletín de la Universidad de Chile*, n° 63. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1966.
- CASTELLANO GIRÓN, HERNÁN: “Ciudad Existencialista, Ciudad Surrealista. A propósito de dos novelas santiaguinas.” En: *Cuadernos Americanos*, n° 3, año XLIV, Vol. CCLX, Mayo-Junio. México D. F.: 1985, pp. 218–235.
- “Un Orfeo del Pacífico”. En: *Escritura*, XV, 29, enero-febrero, Caracas, 1990, pp. 155–170.
 - “Fuentes de la poética de Rosamel del Valle: la línea simbolista surrealista”. En: *Atenea*, n° 473, I Semestre de 1996, pp. 53–69.
 - “Para una re/lectura de Rosamel del Valle.” En: Elizabeth Monasterios p. (ed.): “*Con tanto tiempo encima.*” *Aportes de literatura en homenaje a Pedro Lastra*. La Paz: Plural Editores / UMSA, 1997, pp. 127–144.
 - *Un Orfeo del Pacífico*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2000.
 - “La prosa de Rosamel del Valle”. En: *Anales de Literatura Chilena*, n° 17, año 13, junio de 2012, pp. 109–132.
- DE CABANES, P.: “La poesía de Díaz Casanueva y de Rosamel del Valle”. En: *Zona Franca*, Caracas, año V, número 65, enero de 1969, pp. 33–35.
- HEREDIA, JOSÉ RAMÓN: “Intento de Exégesis de la poesía de Rosamel del Valle”. En: *Revista Nacional de Cultura*, n° 17, Abril de 1940, Año II, Caracas, Venezuela, pp. 77–90.
- OLIVARES JARA, RENÉ: *La apropiación del mito de Orfeo en Rainer Maria Rilke y Rosamel del Valle en los textos “Sonetos a Orfeo” y “Orfeo”*. Tesis de Magíster. Santiago de Chile: Universidad de Chile, 2007. Versión electrónica en: <http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2007/olivares_re/html/index-frames.html>
- Revista Orfeo*, n° 11–12, abril, 1963, Santiago de Chile, s. p. Número en homenaje a Rosamel del Valle.
- Revista Orfeo*, n° 21–22, 1966, Santiago de Chile, s. p. Número en homenaje a Rosamel del Valle luego de su fallecimiento.

- ROJO, GRÍNOR: “El regreso de Rosamel del Valle”. *Revista Chilena de Literatura* N° 59, 2001, pp. 99–109.
- S/A: “Rosamel del Valle”. En: *Atenea*, n° 276, año XXV, junio de 1948, pp. 535–536.
- SANHUEZA, LEONARDO: “El diario del extranjero”. En: Rosamel del Valle: *Crónicas de New York*, pp. 7–22.
- URRUTIA, MARÍA EUGENIA: *Rosamel del Valle, poeta órfico*. Santiago de Chile: RIL Ltda., 1996.

3. Textos teóricos y críticos

- ADORNO, THEODOR W.: “Kulturkritik und Gesellschaft”. En: Theodor W. Adorno: *Prismen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1969, pp. 7–31.
- ÁLVAREZ HERNÁNDEZ, FERNANDA: “La república parlamentaria de Chile: perspectivas historiográficas.” En: *Universum*, n° 27, Vol. 1, 2012, Universidad de Talca, pp. 209–222.
- AVNI, ORA: “Breton et l’idéologie. Machine à coudre – parapluie”. En: *Littérature*, n° 51, 1983. Poésie, pp. 15–27.
- BALAKIAN, ANNA: *El Movimiento Simbolista*. Madrid: Ediciones Guadarrama, S.A., 1969.
- BARNER, WILFRIED ET AL. (eds.): *Texte zur modernen Mythentheorie*. Stuttgart: Reclam, 2003.
- BAUZÁ, HUGO FRANCISCO: *¿Qué es un mito? Una aproximación a la mitología clásica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- BENJAMIN, WALTER: “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Zweite Fassung)”. En: Walter Benjamin: *Aura und Reflexion. Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007, pp. 378–412.
- BERMAN, MARSHALL: *All That Is Solid Melts Into Air. The experience of modernity*. Nueva York: Penguin Books, 1988.
- BERMAN, MORRIS: *The Reenchantment of the World*. Ithaca & Londres: Cornell University Press, 1981.

- BRETON, ANDRÉ: *Position politique du Surréalisme*. París: Société Nouvelle des Éditions Pauvert, 1975.
- *Manifest du surréalisme*. En: André Breton: *Oeuvres complètes I*. París: Éditions Gallimard, 1988, pp. 309–346.
 - “Caractères de l’évolution moderne et ce qui en participe”. En: André Breton: *Oeuvres complètes I*. París: Éditions Gallimard, 1988, pp. 291–308.
 - “Le merveilleux contre le mystère”. En: André Breton: *Oeuvres complètes III*. París: Éditions Gallimard, 1999, pp. 653–658.
 - *L’Amour Fou*. París: Éditions Gallimard, 1991.
- BÜRGER, PETER: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- BUTOR, MICHEL: *Die Stadt als Text*. Graz: Literaturverlag Droschl Graz-Wien, 1992. Traducción desde el francés de Helmut Scheffel.
- CAMERON, JUAN: “El adiós a las armas de Allan Samadhy. Un poeta secreto.” En: *Semanario Liberación* s/n, Malmö, 21-07-2006, s/p.
- CAÑAS, DIONISIO: *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1994.
- CARPENTIER, ALEJO: “De lo real maravilloso americano”. En: Alejo Carpentier: *Ensayos. Obras Completas. Volumen 13*. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores, S.A. de C.V., 1990, pp. 100–117.
- CASSIRER, ERNST: *Vom Mythos des Staates*. Zürich: Artemis-Verlags, 1949.
- CATALÁN, GONZALO: “Antecedentes sobre la transformación del campo literario en Chile”. En: José Joaquín Brunner y Gonzalo Catalán: *Cinco estudios sobre cultura*. Santiago de Chile: FLACSO, 1985, pp. 69–175.
- CISTERNAS AMPUERO, CRISTIAN: *Imagen de la ciudad en la literatura hispanoamericana y chilena contemporánea*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2011.
- DODDS, E. R.: *The Greeks and the Irrational*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1963.
- DURAND, GILBERT: *L’Imagination Symbolique*. París: Presses Universitaires de France, 1964.
- *Les structures anthropologiques de l’imaginaire*. París: DUNOD, 1992 (11^e édition).
- ELIOT, T. S.: *The Waste Land and other poems*. Nueva York: Harcourt, Brace & World, 1962.

- “Tradition and the individual talent”. En: T.S. Eliot: *Selected Prose of T.S. Eliot*. Londres: Faber and Faber, 1975, pp. 37–44.
- “Ulysses, Order, and Myth”. En: T.S. Eliot: *Selected Prose of T.S. Eliot*. Londres: Faber and Faber, 1975, pp. 175–178.
- ETTE, OTTMAR: *Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1998.
- *ÜberLebenswissen. Die Aufgabe der Philologie*. Berlín: Kulturverlag Kadmos, 2004.
- *Literatura en movimiento*. Madrid: CSIC, 2008.
- “Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft. Eine Programmschrift im Jahr der Geisteswissenschaften.” En: Wolfgang Asholt, Ottmar Ette (eds.): *Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft. Programm – Projekte – Perspektiven*. Tübingen: Narr Verlag, 2010, pp. 11–38.
- *ZusammenLebensWissen. List, Last und Lust literarischer Konvivenz im globalen Maßstab (ÜberLebenswissen III)*. Berlín: Kulturverlag Kadmos, 2010.
- *TransArea. Eine Literarische Globalisierungsgeschichte*. Berlín: Walter de Gruyter, 2012.
- “Wörter – Mächte – Stämme. Cornelius de Pauw und der Disput um eine neue Welt”. En: Markus Messling, Ottmar Ette (eds.): *Wort Macht Stamm. Rassismus und Determinismus in der Philologie (18./19. Jh.)*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2013, pp. 107–135.
- FERNÁNDEZ, JOAQUÍN: *El Ibañismo (1937–1952): Un Caso de Populismo en la Política Chilena*. Santiago de Chile: Instituto de Historia Pontificia Universidad Católica de Chile, 2007.
- FRAZER, JAMES GEORGE: *The Golden Bough*. Londres: Papermac, 1988.
- FRIEDRICH, HUGO: *Die Struktur der modernen Lyrik*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1985.
- GEISSE, GUILLERMO y MARIO VALDIVIA: “Urbanización e industrialización en Chile”. En: *Santiago en EURE. Huellas de una metamorfosis metropolitana 1970/2000*. Santiago de Chile: Instituto de Estudios Urbanos y Territoriales / Pontificia Universidad Católica de Chile, c. 2006.
- GUTHRIE, W.K.C.: *Orfeo y la religión griega: estudio sobre el “movimiento órfico”*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1970.

- HABERMAS, JÜRGEN: *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt*. Leipzig: Reclam Verlag, 1994.
- HARRISON, JANE ELLEN: *Themis: A Study of the Social Origins of Greeks Religion*. Cambridge: Cambridge University Press, 1912.
- HEIDEGGER, MARTIN: *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung (Gesamtausgabe Band 4)*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1981.
- HERMAN, ARTHUR: *La idea de decadencia en la historia occidental*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1998.
- HOBSBAWM, ERIC: *Age of Extremes. The Short Twentieth Century. 1914–1991*. Londres: Abacus, 1995.
- HORKHEIMER, MAX: *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft*. Frankfurt am Main: Athenäum Fischer Taschenbuch Verlag GmbH & Co., 1974.
- HORKHEIMER, MAX y THEODOR W. ADORNO: *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1988.
- HUBERT, RENÉE RIESE: *Surrealism and the Book*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1988.
- INGE, W.R.: *Mysticism in Religion*. Chicago: The University of Chicago Press, 1948.
- KIRK, G.S.: *Myth. Its meaning and functions in ancient and other cultures*. Londres: Cambridge at the University Press, 1970.
- KIRK, G.S., J.E. RAVEN y M. SCHOFIELD: *The Presocratic Philosophers*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- LARRAÍN, JORGE: *Identidad chilena*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2001.
- *¿América Latina moderna? Globalización e identidad*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2005.
 - *El concepto de ideología. Volumen I: Marx*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2007.
- MACÍAS OTERO, SARA MARÍA: *Orfeo y el Orfismo en Eurípides (Tesis Doctoral)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2008.
- MANOLA, ANASTASIA: *Der Dichter-Seher als Dichter-Warner. Wandel eines mythischen Modells bei Koeppen, Wolf und Grass*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH, 2010.
- MARX, KARL y FRIEDRICH ENGELS: *Das Kommunistische Manifest*. Hannover: Verlag J.H.W. Dietz Nachf. GmbH, 1966. Versión facsimilar del

- original *Manifest der kommunistischen Partei*. Londres: Office der Bilgungs-Gesellschaft für Arbeiter, 1848.
- MOLINA NÚÑEZ, JULIO y JUAN AGUSTÍN ARAYA (O. Segura Castro) (eds.): *Selva Lírica*. Santiago de Chile: Soc. Imp. y Lit. Universo, 1917.
- MOYA DEL BAÑO, FRANCISCA: “Orfeo y Eurídice en el *Culex* y en las *Geórgicas*”. En: *Cuadernos de Filología Clásica*. Universidad Complutense de Madrid, Vol. 4, 1972, pp. 187–211.
- NOCERA, RAFFAELE: “Ruptura con el eje y alineamiento con Estados Unidos. Chile durante la Segunda Guerra Mundial”, *HISTORIA* 38, II, diciembre 2005, pp. 397–444.
- *Chile y la Guerra 1933–1943*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2006.
- NÓMEZ, NAÍN: *Antología crítica de la poesía chilena II*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2000.
- ORTIZ, EDUARDO: *La Gran Depresión y su impacto en Chile*. Santiago de Chile: Editorial Vector, 1983.
- OSORIO T., NELSON: *El futurismo y la vanguardia literaria en América Latina*. Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1982.
- (ed.): *Manifiestos, Proclamas y Polémicas de la Vanguardia Literaria Hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1988.
- OTTO, RUDOLF: *Das Heilige*. Breslau: Trewendt und Granier, 1917.
- *West-Östliche Mystik. Vergleichung und Unterscheidung zur Wesensdeutung*. München: Verlag C. H. Beck, 1971 (3a. Edición).
- PAZ, OCTAVIO: *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Editorial Seix-Barral S.A., 1990.
- PÉREZ DE ARCE, HERMÓGENES: *El Parlamentarismo*. Santiago de Chile: Imprenta y Litografía Esmeralda, 1901.
- PIÑERO, ANTONIO (ed. y tr.): *Todos los Evangelios*. Madrid: EDAF, 2009.
- PLATÓN: *Diálogos II*. Madrid: Editorial Gredos, 1987.
- *Diálogos III*. Madrid: Editorial Gredos, 1988.
- QUEFFÉLEC, LISE: *Le roman-feuilleton français aux XIX^e siècle*. París: Presses Universitaires de France, 1989.
- RAMA, ÁNGEL: *La ciudad letrada*. Hannover: Ediciones del Norte, 1984.
- *Rubén Darío y el modernismo*. Barcelona: Alfadil Ediciones, C.A., 1985.

- RODRÍGUEZ-PLAZA, PATRICIO (ed.): *Estética y Ciudad. Cuatro recorridos analíticos*. Santiago de Chile: Frasis, 2007.
- ROJAS, MANUEL: *De la poesía a la revolución*. Santiago de Chile: Ediciones Ercilla, 1938.
- ROJO, GRÍNOR: *Diez tesis sobre la crítica*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2000.
- RUIZ DE ELVIRA, ANTONIO: “Dos nuevas notas a Propercio.” En: *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*. Universidad Complutense de Madrid, nº 21, 2001, pp. 9–14.
- SAFRANSKI, RÜDIGER: *Romantik. Eine deutsche Affäre*. München: Carl Hanser Verlag, 2007.
- SALAZAR NAUDÓN, CRISTIAN: *La Vida en las Riberas. Crónica de las especies extintas del Barrio Mapocho*. Santiago de Chile: Ediciones Urbatorium, 2011. Edición digital disponible en: <issuu.com/urbatorium/docs/la_vida_en_las_riberas_tomo_uno> [Consulta: 01-04-2014].
- SCHOPF, FEDERICO: *Del vanguardismo a la antipoesía*. Roma: Bulzoni editore, 1986.
- SEGAL, CHARLES: *Orpheus: The Myth of the Poet*. Baltimore y Londres: The Johns Hopkins University Press, 1989.
- SNOW, CHARLES PERCY: *The Two Cultures*. Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1993.
- TEILLIER, JORGE: “Sobre el mundo donde verdaderamente habito o la experiencia poética”. En: Jorge Teillier: *Prosas*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana Chilena, 1999, pp. 59–66.
- VALDIVIESO, JAIME: “Significación del mito en la literatura latinoamericana”. En: *Estudios Públicos*, nº 39, 1990, pp. 275–281.
- VIETTA, SILVIO y HERBERT UERLINGS (eds.): *Moderne und Mythos*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2006.
- VV.AA.: *Madre España. Homenaje de los poetas chilenos*. Santiago de Chile: Editorial Panorama, 1937.
- WATSON, THOMAS JOHN: *Campeón de la Democracia. Visita del Excelentísimo señor don Gabriel González Videla Presidente de Chile a los Estados Unidos de América*. Estados Unidos: International Business Machines Corporation, 1951.

- WEBER, MAX: *Wirtschaft und Gesellschaft*. Tübingen: Mohr Siebeck, 1980.
- *Wissenschaft als Beruf*. En: Max Weber: *Gesamtausgabe. Band 17*. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1992, pp. 70–111.
 - *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*. Köln: Anaconda Verlag, 2009.
- WELTE, BERNHARD: *Das Licht des Nichts. Von der Möglichkeit neuer religiöser Erfahrung*. Düsseldorf: Patmos Verlag, 1980.

4. Otros

- ALONE (HERNÁN DÍAZ ARRIETA): *Panorama de la Literatura Chilena durante el siglo XX*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1931.
- *Pretérito Imperfecto*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1976.
- ANÓNIMO: *La Santa Biblia*. Edición Reina-Valera (versión de 1960). Londres: Bibles.org.uk, 2005.
- BAUDELAIRE, CHARLES: *Oeuvres Complètes. I*. París: Éditions Gallimard, 1975.
- BLAKE, WILLIAM: *Poems and Prophecies*. Pössneck: Alfred A. Knopf, 1991.
- BLAVATSKY, HELENA PETROVNA: *Die Geheimlehre*. Hamburg: Nikol Verlagsgesellschaft, 2005.
- ORGANIZACIÓN DE LAS NACIONES UNIDAS (ed.): *Carta de las Naciones Unidas*. En: <<http://www.un.org/es/documents/charter/chapter1.shtml>> [Consulta: 11-01-2014].
- DARÍO, RUBÉN: *Poesía*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.
- DAVIDI, EINAT: “La noche órfica de José Lezama Lima”. En: VV.AA.: *José Lezama Lima. La palabra extensiva*. Madrid: Editorial Verbum. S.L., 2011, pp. 105–123.
- DE JESÚS, SANTA TERESA: *Obras. Tomo II*. Madrid: Administración del Apostolado de la Prensa, 1916.
- DE LA CRUZ, SAN JUAN: *Cántico espiritual*. Burgos: Monte Carmelo, 1991.
- DE MIRECOURT, EUGÈNE: *Fabrique de romans: Maison Alexandre Dumas et compagnie*. París: Imprimerie de Hauquelin et Bautruche, 1845.

- DE NERVAL, GERARD: “El Desdichado”. En: Gerard de Nerval: *Oeuvres complètes. III*. París: Éditions Gallimard, 1993, pp. 645, 1267–1279.
- DE ROKHA, PABLO: *U*. Santiago de Chile: Nascimento, 1926.
- DÍAZ-CASANUEVA, HUMBERTO: *El sol ciego*. Santiago de Chile: Ediciones del Grupo Fuego, 1966.
- DIRECCIÓN GENERAL DE ESTADÍSTICA: *Censo de Población de la República de Chile. Levantado el 15 de diciembre de 1920*. Santiago de Chile: Soc. Imp. y Litografía Universo, 1925.
- GÓMEZ ROJAS, JOSÉ DOMINGO: *Rebeldías Líricas*. Santiago de Chile: Ediciones Ercilla, 1940.
- HERZ TUR-SINAI, NAFTALI (tr.): *Die Heilige Schrift*. Holzgerlingen: Hänssler Verlag, 1993.
- HÖLDERLIN, FRIEDRICH: “In lieblicher Bläue...”. En: Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke. Frankfurter Ausgabe. Band 8 (Gesänge II)*. Frankfurt am Main: Stroemfeld Verlag, 2000, pp. 1011–1012.
- HUGHES, LANGSTON: “Drum”. En: Langston Hughes: *The Collected Poems of Langston Hughes*. Nueva York: Vintage Books, 1995, p. 137.
- HUIDOBRO, VICENTE (ed.): Revista *Vital*, nº 2, enero de 1935.
- *Obra Selecta*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1989.
 - *Poesía y poética (1911–1948)*. Antología comentada por René de Costa. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1996.
- KREUZER, JOHANN (ed.): *Hölderlin. Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2002.
- LAUTRÉAMONT/GERMAIN NOUVEAU: *Oeuvres complètes*. París: Éditions Gallimard, 1970.
- LEZAMA LIMA, JOSÉ: “Introducción a los vasos órficos”. En: José Lezama Lima: *Confluencias. Selección de ensayos*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1988, pp. 407–414.
- MANRIQUE, JORGE: *Poesía*. Madrid: Cátedra, 1990.
- MARINETTI, FILIPPO TOMASSO: “Manifiesto del Futurismo”. En: Francesco Crisi: *I futuristi*. Roma: Newton Compton editori, 1990, pp. 25–32.
- MARTENS, GUNTER: *Friedrich Hölderlin*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1996.

- NERUDA, PABLO: “Sobre una poesía sin pureza”. En: Rebecca Jowers López-Guerra: *Neruda en España: Caballo Verde para la Poesía*. Tesis. Michigan State University, 1980, pp. 176–177. Versión original en Revista *Caballo verde para la Poesía*, nº 1, 1935.
- “Los poetas celestes”. En: Pablo Neruda: *Canto General*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1976, pp. 154–155.
- NOVALIS: *Werke, Tagebücher und Briefe. Band 1*. München/Wien: Carl Hanser Verlag, 1978, pp. 147–177.
- “*Heinrich von Ofterdingen*”. En: Novalis: *Werke in einem Band*. Berlín y Weimar: Aufbau-Verlag, 1989.
- ODIO, EUNICE: “En la vida y en la muerte de Rosamel del Valle”. En: *Zona Franca*, Caracas, año V, número 65, enero de 1969, pp. 18–32.
- ORFEO (CARLOS SABAT ERCASTY): *Eurídice, la joven del canto*. Montevideo: Imp. Libertad, 1959.
- PARRA, NICANOR: *Poemas y Antipoemas*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2008.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA DE LA LENGUA (ed.): *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua* [Documento en línea]. Versión electrónica de la 22ª edición (2001). <www.rae.es> [Consulta: 05-12-2013].
- RILKE, RAINER MARIA: *Briefe. Zweiter Band (1914 bis 1926)*. Wiesbaden: Insel-Verlag, 1950.
- *Die Gedichte*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2004.
- RIMBAUD, ARTHUR: *Oeuvres complètes*. París: Éditions Gallimard, 1972.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, MILENA: “Dos planetas poéticos: Huidobro vrs. Neruda y viceversa”. En: *Anales de Literatura Chilena*. Año 9, junio de 2008, nº 9, pp. 185–203.
- ROJAS, GONZALO: “Prólogo”. En: Braulio Arenas: *El mundo y su doble*. Santiago de Chile: Ediciones Altazor, 1963.
- SCHILLER, FRIEDRICH: “Die Götter Griechenlandes”. En: Friedrich Schiller: *Schillers Werke. Erster Band. Gedichte*. Weimer: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1943, p. 194.
- SERVICIO NACIONAL DE ESTADÍSTICA Y CENSOS (ed.): *XII Censo General de Población y I de Vivienda. Levantado el 24 de Abril de 1952*. Santiago de Chile: s/a.

- SUPERVIELLE, JULES: *Oeuvres Poétiques Complètes*. París: Éditions Gallimard, 1996.
- TEILLIER, JORGE: *Para un pueblo fantasma*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1978.
- *Por un tiempo de arraigo*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1998.
- TZARA, TRISTAN: “Pour faire un poème dadaïste” (*Manifeste sour l’amour faible et l’amour amer*, “VIII”). En: Tristan Tzara: *Oeuvres complètes. Tome 1 (1912–1924)*. París: Flammarion, 1975, pp. 377–387.
- VALLEJO, CÉSAR: “Autopsia del surrealismo”. En: Nelson Osorio T. (ed.): *Manifestos, Proclamas y Polémicas de la Vanguardia Literaria Hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1988, pp. 360–364.
- *Obra Poética Completa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.
- VERLAINE, PAUL: *Oeuvres poétiques complètes*. París: Éditions Gallimard, 1962.
- VON CLAUSEWITZ, CARL: *Vom Kriege*. En: Reinhard Stumpf (ed.): *Kriegstheorie und Kriegsgeschichte*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1993, pp. 9–424.
- WIMMER, OTTO y HARTMANN MELZER: *Lexikon der Namen und Heiligen*. Hamburg: Nikol Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG, 2002.
- ZERÁN, FARIDE: *La guerrilla literaria*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 1997.
- ZWEIG, STEFAN: *Der Kampf mit dem Dämon*. Leipzig y Weimar: Gustav Kiepenheuer Verlag, 1988.

La siguiente investigación aborda la relación entre mito y modernidad en la obra literaria (poemas, cuentos, novelas y crónicas) del autor chileno Rosamel del Valle (Curacaví, 1901 – Santiago de Chile, 1965). En sus distintos textos existe una tensión entre un proyecto poético basado en una visión mítica del mundo y un contexto histórico que privilegia posturas más racionalistas, relegando lo poético y lo mítico. Ya en el siglo XIX la modernidad y los fenómenos asociados de la modernización producen el desplazamiento de la poesía como discurso y del poeta como persona a una situación deficitaria dentro de la sociedad, lo que se extiende en el siglo XX. Debido a este conflicto Rosamel del Valle cuestiona en su obra los alcances de sus propios postulados, tanto estéticos como vitales. Esto conlleva una vacilación entre la reafirmación de su proyecto poético-vital y la consciencia del fracaso. Es por esto que la obra del poeta chileno contiene un *Lebenswissen*, que concibe a la poesía como una forma privilegiada de vida. Sin embargo, debido a las dificultades de las condiciones históricas es posible entender este *Lebenswissen* también como un *ÜberLebenswissen* (Ette).

En la primera parte del texto se estudia la concepción mítica de la poesía de del Valle y se analiza los distintos niveles en los que aparece el mito en su obra literaria: como pensamiento, como lenguaje y como narración tradicional. La identificación de la poesía como mito muestra las principales características de la poética de del Valle: una concepción ontológica que diferencia entre una dimensión visible y otra invisible de la realidad; la tendencia mística de la poesía; una concepción cíclica del tiempo que funda una relación con los discursos de la memoria y de la muerte, así como la idea de un pasado utópico que por medio de la poesía podría revivir en el presente; además de la figura de la mujer cómo símbolo del amor y de la poesía.

En la segunda parte se investiga la relación y las consecuencias de esta “poesía mítica” en el contexto de la modernidad. Se aborda especialmente el efecto en la poética de Rosamel del Valle de la *Entzauberung der Welt* (Weber), como experiencia específica de la época. Para esto se destaca ante todo sus impresiones sobre Nueva York. Esta ciudad en la que vivió y trabajó entre 1946 y 1963, se transforma en sus textos en un lugar en el que sería posible el “habitar poético del hombre” en la modernidad.

