

HUERFANÍAS DE JAIME QUEZADA

Ana María Cuneo

Departamento de Literatura
Universidad de Chile

La presente ponencia es parte de una investigación más amplia titulada: "Referencialidad, contexto y tradición. La poesía chilena de la promoción del '60"¹.

La poesía de esta promoción no ha sido aún suficientemente estudiada. Se ha destacado, en general, circunstancias externas al quehacer poético en cuanto tal; no se ha observado, por ejemplo, que estos textos no rompen con la tradición como lo hiciera la lírica vanguardista, sino que testimonian más bien la continuidad de ella. Continuidad, por cierto, que selecciona, que se distancia y que transforma los modelos de dicha tradición².

El objeto específico de este trabajo es una primera aproximación a *Huerfanías*³ de Jaime Quezada. Cubre algunos de los veinticinco poemas que conforman el libro. La observación completa constituye una de las etapas del Proyecto de Investigación antes aludido. Los resultados finales se publicarán al término del Proyecto.

Jaime Quezada nació en los Ángeles en 1942, participó en el Encuentro de Poesía Joven realizado en Valdivia en abril de 1965. A este encuentro concurren dos promociones de poetas, los nacidos entre los años 1926 y 1935; y, el grupo de los más jóvenes nacidos alrededor del año 1940 entre los cuales están Omar Lara, Floridor Pérez, Jaime Quezada, Óscar Hahn, Manuel Silva, Waldo Rojas y otros.

Jaime Quezada participa activamente en la vida literaria del país: encuentros de poesía (años 1965, 1967, 1971 y 1972), foros, conferencias, publicaciones en revistas, dirección de *Arúspice* de Concepción,

¹Proyecto Fondecyt N° 126, 1988-89. Dirigido por la profesora C. Foxley y en el cual participo como co-investigadora.

²Ibid. Véase: Formulación general del Proyecto.

³Quezada, Jaime. *Huerfanías*, Santiago de Chile, Pehuén editores, 1985.

crítica literaria, etc. Afirma haber nacido "a la vida literaria en Concepción, cuando nuestra Universidad nos formó en mente razonadora, crítica, ilustrada y creadora"⁴.

A *Huerfanías* de 1985, lo preceden tres libros de poemas: *Poemas de las cosas olvidadas* (1965), *Las palabras del fabulador* (1968) y *Astrolabio* (1976).

Huerfanías ha sido objeto de estudios centrados especialmente en su indiscutible carácter apocalíptico y en sus proféticas denuncias. Así los artículos de Iván Carrasco, Juan Villegas y Mario Rodríguez⁵.

Mi análisis abordará los textos desde una perspectiva diferente. Se observará, en primer lugar, el procedimiento más reiterado de su escritura: el recurso a la intertextualidad. La observación cuidadosa del modo de estar presente otros textos en el texto del poema permite concluir en forma fundada que la poesía de Jaime Quezada no atenta contra la tradición, sino que explicita una forma particular y propia de continuidad de ella. En segundo lugar, me preocuparé de las relaciones contextuales que se establecen entre los textos que conforman el libro.

Siendo la intertextualidad un rasgo específico del antipoema es necesario analizar en qué medida los textos aludidos operan como contratextos en esta poesía. Mi hipótesis de trabajo es que no ocurre así, que los poemas de *Huerfanías*, aun cuando comparten algunos de los rasgos de los antipoemas, carecen de otras características de ellos, por ejemplo, no hay en el libro de Quezada desacralización en sentido estricto, sino nostalgia. No hay contratexto de una mitología sino añoranza de que alguna se instaure para llenar el vacío en el que se establece el sujeto de la enunciación. En los poemas de *Huerfanías* hay, al igual que en los antipoemas, una actitud, una intención de denuncia, pero también este rasgo adquiere caracteres particulares diferenciadores. No es denunciar en sentido estricto, sino la presencia de un sujeto que desea dar testimonio.

⁴Quezada, Jaime. *Quién soy*, Santiago de Chile, Nascimento S.A., 1978, p. 7.

⁵Carrasco, Iván. "Huerfanías de J. Quezada: poesía apocalíptica". En: *Revista Chilena de Literatura*, N° 30, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1987. Villegas, Juan. "Destrucción y apocalipsis 'Huerfanías' de Jaime Quezada". En: *El Espíritu del valle*. Santiago de Chile, Ediciones Cordillera de Ottawa, Canadá, 1987. Rodríguez, Mario. "De los lares al profetismo 'Huerfanías' de Jaime Quezada". En: *El Sur*, Concepción, 5 de enero, 1986.

MARCO TEÓRICO

Intertextualidad es un concepto de uso relativamente reciente

“parece abarcar bajo una nueva etiqueta hechos conocidísimos como pueden ser la reminiscencia, la utilización (explícita o camuflada, irónica o alusiva) de fuentes o citas”⁶.

La intertextualidad se refiere a la presencia de textos anteriores en un texto determinado, es decir, implica la capacidad por parte del lector de reconocer la presencia de elementos culturales, artísticos o no en el texto que lee. El acto de escritura ha puesto en vigencia discursos ajenos (históricos, literarios, científicos, etc.) del habla coloquial o clichés, estableciendo con ellos una especie de diálogo. La intertextualidad no se cumple como mera cita, no es tampoco un epígrafe, sino que incorpora el discurso ajeno, logrando con él una profunda integración en la que se juegan homologías y diferencias. Hay casos en que mantiene el carácter de texto preexistente a través de marcas como el uso de comillas, la letra cursiva, etc... y, en otros, se asimila de tal modo que sólo una lectura muy cuidadosa permite percibirlo como tal. Hay incluso más, el discurso puede haber sido integrado con su sentido originario al nuevo texto o puede haber asumido un sentido nuevo y hasta discordante del que le diera origen. Lo interesante de la intertextualidad es que exige del lector una participación activa en el desciframiento. La obra se presenta como no conclusa y el sentido otorgado en cada caso puede diferir. Los entrecruzamientos textuales instalan al texto si no en una polisemia absoluta, por lo menos, en una ambivalencia de sentido. Ambivalencia que puede ser mayor que la que presentan otras formas de textos poéticos.

El concepto ha sido objeto de estudios teóricos importantes especialmente por parte de Julia Kristeva, en cuyo pensamiento adquiere un sentido muy amplio:

“es una noción que nos indica la forma en que un texto lee a la historia y se inserta en ella”. “Llamamos intertextualidad a la interacción de textos que se produce en el interior de un solo texto. Según esto, el lenguaje poético aparece como un diálogo de textos: toda secuencia está doblemente orientada, hacia un acto de reminiscencia (evocación de otro texto) y hacia un acto de *sumación*, como diría Mallarme”⁷.

⁶Segre, Cesare. *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona, Crítica, 1985, p. 94.

⁷Kristeva, Julia. “Poésie et négativité. L’Homme 2 (VIII), citado por Hozven, Roberto. *El estructuralismo literario*, Santiago de Chile, Departamento de Estudios Humanísticos, 1979.

Para el objetivo de este trabajo, sin embargo, resulta más adecuado un sentido restringido del concepto, a la manera de Jeny y Topia. El primero la ve unida a la crítica de fuentes

"la intertextualidad no designa una adición confusa y misteriosa de influencias, sino el trabajo de transformación y asimilación de muchos textos operado por un texto actual que guarda el liderazgo (leadership) del sentido [...]. De un texto a otro, el tono, la ideología, el movimiento mismo de la escena han cambiado no al azar, sino por una serie de contradicciones y de simetrías, término a término"⁸.

Lo propio de la intertextualidad es introducir a un nuevo modo de lectura que hace estallar la linealidad del texto. El discurso se hace infinitamente superior al monológico corriente. La intertextualidad, en mi concepto, potencia en forma hiperbólica el decir poético, es como la explosión de un prisma que carga de múltiples sentidos al texto. Lo esencial es el poder de transformación y absorción.

Para André Topia

"es una configuración abierta surcada y sujeta por fuentes de referencias, reminiscencias, ecos, citas, pseudo-citas, paralelos, reactivaciones. Se sustituye la lectura lineal por una lectura atravesada y en correlaciones, donde la página escrita no es sino el punto de intersección de estratos provenientes de múltiples horizontes"⁹.

Puede suceder que el texto remodelado aparezca en el seno del nuevo texto como eco (no repetición) o como reutilización (no es restitución).

La presencia del fenómeno intertextualidad es algo que ha existido siempre en literatura. Hay épocas en que es más recurrente y de hecho así ha sucedido en la actualidad. En el caso de la poesía chilena a partir del surrealismo y la antipoesía es un procedimiento muy usado por nuestros escritores.

En textos como los de Jaime Quezada la intertextualidad es el procedimiento poético básico de su escritura, es la figura fundamental.

Para el analista no siempre es fácil al reconocimiento, ubicación y relación con el sentido del texto insertado en el actual. Es en la etapa heurística donde en ocasiones el diálogo con el autor puede ayudar al

⁸Jeny, Laurent. "La stratégie de la forme". *Poétique* N° 27, Paris, Seuil, 1976, pp. 262-3. (La traducción es mía).

⁹Topia André. "Contrepoints joyciens". *Poétique* N° 27, Paris, Seuil, 1976. (La traducción es mía).

esclarecimiento de fuentes. No es extraño, entonces, que se haya difundido la costumbre del encuentro de escritores y estudiosos o críticos. En el caso presente me fue de enorme utilidad la lectura conjunta que realizamos del libro *Huerfanías*. Los aportes del autor han sido de inestimable valor para llevar a cabo mi tarea.

La intertextualidad atrae un segundo problema teórico: el de su relación con la antipoesía en la cual el procedimiento es relevante. Sin ahondar en estas vinculaciones delimito el significado de esta palabra en el presente trabajo, para ello me apoyaré en los estudios de Iván Carrasco sobre la poesía de Parra, quien, partiendo de la idea de contratexto (palabra acuñada por Hugo Montes) dice que la antipoesía es

“un tipo de poema que surge en oposición de otros textos, canónicos o prestigiosos, tanto de series literarias como no literarias (de índole histórica, filosófica, religiosa, etc...) insertos en la tradición intelectual de Occidente [...]. Este rasgo ubica al antipoema dentro del tipo de los textos transgresores de la verosimilitud instaurada por la tradición literaria o intelectual; su singularidad reside en que los posibles excluidos del texto canónico que conforman su estructura adoptan la forma de una caricatura, de una ridiculización del otro texto, en otras palabras de un pastiche o una parodia; forma de liberación “impura”, por lo tanto, pues depende completamente del otro texto, paradójicamente esta dependencia le permite al antipoema desprestigiar al otro texto y con ello la imagen valórica de la realidad incluida en él por medio de los posibles, que lo configuran”¹⁰.

El contratexto desvaloriza, desmitifica, relativiza o niega una aseveración que lo precede históricamente, aceptada comúnmente por el coetáneo. Esta forma se ha usado para desacralizar lo sagrado y denegar la trascendencia. La poesía de Jaime Quezada no tiene cabida bajo esta concepción, porque en ella hay una forma de tratamiento de lo sagrado que implica, es cierto, una humanización de lo divino, pero junto con ello la nostalgia de lo trascendente. En relación al fenómeno de contextualidad, que he formulado como otra de las preocupaciones de este artículo debo aclarar que dicho término será usado para denominar las referencias que se producen entre textos al interior de un mismo libro. Es decir, como un caso particular del fenómeno más amplio de la intertextualidad.

¹⁰Carrasco, Iván: “El antipoema de Parra estructura transgresora”. En: *Estudios Filológicos* N° 13, Valdivia, Chile, 1978, pp. 10-11.

INTERTEXTUALIDAD EN *HUERFANÍAS*

Seleccionó este rasgo por un principio de docilidad al texto:

“ser dócil al texto no es sólo abstenerse de corregirlo o hacer extrapolaciones, es también fundar la explicación sólo en los elementos obligatoriamente perceptibles”¹¹.

Son las marcas textuales las que sugieren desde el interior del discurso poético cuál ha de ser la vía más adecuada para su desciframiento.

Ya desde la primera lectura se advierte que la comprensión cabal del texto del poema pasa por el reconocimiento de las alusiones y citas que forman parte de él. La lectura reiterada permite la aparición de citas o giros que se ocultan. La forma de expresión no tiene regularidad alguna; así aparecen entre comillas, otros en cursiva, los más sin marca alguna. Respecto de lo dicho, hay los que trastruecan la significación primitiva, los que aparecen fragmentariamente y los que se interrumpen sin llegar a su término para integrarse al discurso del que forman parte posteriormente.

El lector debe completar lo dado, debe percibir cómo en el nivel semántico se transforman los significados y qué acontece por el hecho de citar o aludir tales textos, es decir, cuál es el comportamiento literario de ellos en el nivel pragmático.

En el desarrollo de nuestro análisis podemos observar el entrecruzamiento innumerable de textos de diversa índole que junto al discurso propio del autor constituyen el texto del poema.

El título: *Huerfanías* es un neologismo, que al modo de los plurales mistralianos: “mis infancias”, “los Anahuac”, “las Provenzas...” (filia-ción que Quezada explicita reiteradamente) indetermina y amplía el espacio del sentido. Frente al concreto huérfano, “huerfanías” apunta a un estado universal, globalizador de la actitud e intención total de la enunciación. *Huerfanías* proyecta su significación, su temple, sobre el libro completo y encuentra eco en el título del segundo poema, “Tempranía”. Un poema que fija una situación de máxima soledad. Situación que se reitera en tres etapas de la vida: niño, muchacho y adulto.

“Yo era un niño sentado en una sillita de paja en medio del jardín (...) Ahora me siento diariamente a la cabecera de la mesa. En una silla eléctrica”.

¹¹Riffaterre, Michael. *La production du texte*. Paris, Editions du Seuil, 1979, p. 12. (La traducción es mía).

Soledad del niño en medio del jardín, soledad del adulto en la cabecera de la mesa. "Tempranía" es la orfandad que acompaña al hombre desde la más temprana edad.

El libro se abre con una cita de Job (2,8)

"y tomaba una teja para rascarse
con ella y estaba
sentado en medio de la ceniza".

La transcripción es textual, su única alteración consiste en la organización del mensaje con los silencios propios del verso. De éstos surgen los encabalgamientos que intensifican la significación de las palabras bíblicas ("rascarse", "con ella", "y estaba", "sentado"). La fórmula de esta cita va a resonar alterada en "Tabla de Astronomía"; "Rascándome con una teja en medio de la ceniza" y en "Así de cosas de arriba como de abajo". La transformación se produce en el nivel de sujeto de la enunciación. En ambos poemas el que enuncia es un personaje: Job. La conciencia estructurante ha distanciado la acción de enunciar y ha provocado un enmascaramiento. El sujeto real del acto de escribir es un otro que el que enuncia el discurso. El sujeto lírico es un personaje arquetipo de las desgracias del hombre, personaje que soporta calladamente el dolor de la prueba.

El libro *Huerfanías* se cierra con un colofón que dice:

"Cuarto libro de poemas de
Jaime Quezada
se publica en la ciudad de Santiago de Chile
a veinticinco del mes de agosto
de mil novecientos ochenta y cinco
al cumplirse
los cuatrocientos setenta años del nacimiento
de Teresa de Ávila
Se imprimieron
quinientos ejemplares numerados
y firmados por el autor
La edición estuvo
al cuidado de
Luis Rocca"

En el colofón impreso aparece de puño y letra la firma del autor del libro y el número de ejemplares. Ambos hechos son marcas distintivas de este texto.

La forma de expresión del colofón corresponde a formas usadas en el siglo XVI. En los primeros libros de imprenta se ponía el año de su publicación referido al nacimiento o la muerte de Cristo. Hay, por lo

tanto, una analogía, pero a ella se ha agregado otro punto de referencia, el del nacimiento de Teresa de Ávila. Con la alusión temporal, tanto los impresos del siglo XVI como éste del siglo XX, salen de un momento puntual y son colocados en una dimensión amplísima marcada con una referencia religiosa. La presencia de la fecha de nacimiento de Teresa de Ávila agrega al texto una dimensión contemplativa que encuentra apoyo en otros poemas del libro. (Por ejemplo, en "Yo Juan llamado de la Cruz") dimensión de la que me haré cargo al estudiar el sentido al que apuntan las tan numerosas referencias intertextuales de *Huerfanías*.

Me parece interesante destacar una segunda analogía: la de entregar con precisión los detalles de la edición. Los primeros libros hechos con imprenta llevaban implícito el sello de "miren lo que se ha hecho" y daban fecha, lugar y número de los ejemplares. Comparados con los colofones actuales, éstos tienen un fuerte sello de impersonalidad y responden a convenciones claramente determinadas incluso a nivel internacional.

La firma y el número de libro de la edición estampados por el autor, acercan el libro a las antiguas transcripciones hechas por los amanuenses medievales.

El primer poema de *Huerfanías*:

Sin corona de espinas sin corona de rosas

1. Escribo para un futuro que fue ayer.
2. Año de 2033 ¿o treintaitrés?
3. Cuando mi voz tenía el sonido de una sirena de alarma.
4. Y/o el lenguaje bursátil.
5. Y nadie se atrevía a levantar su rama de olivo.
6. Porque era una rama de olivo.
7. Y un cristo cotidiano (y no un Dios) era el hombre.
8. Sin corona de espinas sin corona de rosas.
9. Celebrando la derrota del becerro de oro.
10. A los pies de su becerro de plata.
11. Llorando por el triunfo de la resurrección.
12. De su tatarahermano.
13. Y el carbono 14 irradiando a kilómetros luz.
14. Su adjetivo hueso muerto.
15. Como la palabra de Dios en una película muda.
16. (Aunque todo el universo era Dios).

contiene ya los caracteres distintivos más importantes de la poesía de Quezada: Intertextualidad carente de rasgos de contratexto desacralizador, sino más bien humanización y nostalgia de lo divino. Denuncia del modo de estar el hombre en el mundo hoy, ayer y mañana. Incorporación de elementos cientificistas. Destrucción de la linealidad temporal que tiene por efecto la instalación en el ámbito de un tiempo que no transcurre. El gesto testimonial, los giros del lenguaje coloquial, y, por último, la revitalización, de viejos tópicos.

El título, reiterado en el verso 8 del poema, deniega una realidad: la corona de espinas de la escritura bíblica. El segundo hemistiquio es, además, la alteración de una figura de uso "camino de rosas" que incluye "camino de espinas" derivando polarmente "espinas" de "rosas".

Destaco la presencia en el texto de la acción que se realiza: "Escribo", primera palabra del poema y que además inicia el libro. Una forma verbal en presente y primera persona. Forma expositiva cuyo contenido es una acción intelectual que realiza un emisor y de la cual informa al receptor. Una acción reiterativa explícita de lo que es un hecho implícito. Hay poema, porque hubo acto escritural. La voluntad e intención del acto de la enunciación queda inscrita en el enunciado.

Una única forma verbal que rige el despliegue total del poema: "Escribo para... cuando... y nadie... y un cristo cotidiano... sin corona... Escribo (implícito)... celebrando... llorando... y el carbono 14... como la palabra...".

El poema se cierra con una afirmación universal no mimética (aunque todo el universo era Dios). Afirmación que es un llamado de atención al lector. Los paréntesis indican textualmente que se ha producido un cambio de nivel en la enunciación.

"Escribo para el futuro que fue ayer
año 2033 ¿o treintaitrés?"

Futuro y pasado superpuestos anulan el transcurso temporal, instalan la situación en simultaneidad; ello acontece por la acción de la palabra. Un tiempo presente que abarca un futuro breve y un pasado lejano. La presuposición que queda vibrando es la inseguridad futura y la amenaza de un fin cercano por destrucción atómica en el contexto ("sirena de alarma").

La instalación de un tiempo anulado se relaciona con el mecanismo de censura, porque "nadie se atrevería" a levantar la "rama de olivo", figura cliché simbolizadora de la paz. Los gerundios actúan reforzando el no transcurso temporal "celebrando" "llorando" y su oposición que resuelve a un nivel más profundo de sentido.

El receptor no es un sujeto, sino una prefiguración de él en un ámbito temporal amplísimo. La acción de escribir resuena en todo el poema hasta que éste llega a su fin. Así: "mi voz", "sonido de sirena", "lenguaje", "levantar su rama de olivo" (que es proclamar), "palabra de Dios" y su denegación en "película muda". "Película muda" ficcionaliza la realidad "palabra de Dios", pese a ello el último verso reorganiza la realidad desacralizada e instala al hombre en un universo panteístico en que todo es Dios¹². El juego de ficcionalización anulado por una realidad que no se cuestiona está sustentado por el adversativo "aunque" que opera como pivote sobre el cual se produce la transformación del juego intertextual.

"Llorando por el triunfo de la resurrección", porque la ciencia destruye ese triunfo al aplicar su observación y considerarlo mero "hueso muerto". La palabra "adjetivo" que indica cualidad apunta a la evaluación que la ciencia hace de los hechos. "Palabra de Dios" que es la fórmula ritual que sigue a la proclamación de la palabra evangélica es igual a "película muda", sin palabras que sean escuchadas, negación absoluta de dicha palabra en el mundo positivista científico. Cristo no nombrado es aludido como el "tatarahermano", un hombre igual a todos los hombres y hermano remoto del sujeto de la enunciación. Una forma de desacralización, es cierto, pero transformada en algo humano. Poema testimonial de la nostalgia del hombre actual a quien las proposiciones científicas no han sido solución de su problema existencial y a quien, incluso, han deteriorado anteriores respuestas de esperanza de salvación.

En síntesis, los intertextos que operan al interior de este breve poema (16 versos) son: La fecha de la muerte de Cristo, reiterada en el año 2000 d.C., pero 2033. La figura de Cristo "verdadero hombre" (según reza el Credo del primer concilio de Nicea de 325, completado en el de Constantinopla de 381), la corona de espinas, la resurrección, su palabra no escuchada. La rama de olivo, símbolo que trae en su pico la paloma de la paz. El becerro de oro, del libro del Éxodo, capítulo 32, derrotado por Moisés. Becerro del cual se deriva por transformación "becerra de plata", insinuando la pareja humana.

Hay también elementos del mundo civilizado que entrecruzan el texto, así: sonido de alarma, lenguaje bursátil, carbono 14, kilómetros luz, película muda.

¹²Ya en este texto el aspecto religioso es evidente. Religioso, pero no místico (En este punto difiero de lo dicho por Villegas en el artículo ya citado). Véase, además en relación a este poema: Carrasco, Iván. Ob. cit., p. 84.

Del poema "Tempranía" pág. 13 al cual ya me referí destaco: El modo de estar en el mundo implica la amenaza del fin inminente representado por la "silla eléctrica" y la hostilidad: "Me tiraban piedras y manzanas".

Los intertextos pertenecen al lenguaje coloquial: "cabecera de mesa", "me tiraban piedras y manzanas" (como acontece en nuestros estadios), "sueños proféticos" "pidiendo a gritos".

"Anda pájaro déjate ver" (p. 17) no presenta rasgos concretos de intertextualidad, sólo la atmósfera general del poema retrotrae a la de los textos de San Juan de la Cruz. Hay referencias a la realidad inmediata del país ("anuncia lo que yo no puedo anunciar") y la posibilidad de ampliar el horizonte del texto haciéndolo objeto de una lectura religiosa¹³.

Un poema notable desde la perspectiva adoptada en este estudio es:

Cultiva la idea de que el mundo se apaga

1. Todos los animales han fenecido en este valle
2. El último aliento fue el mugido de un buey
3. También las aves los insectos los árboles las plantas
4. Ni una espora de hongo en este valle
5. a no ser la espora del hongo del esmog
6. Ni una drupa-melocotón
7. Ni un aquenio capaz de dar origen a una hoja de lechuga
8. *Cultiva la idea de que el mundo se apaga*
9. *Y que los planetas*
10. *Son fieras domesticadas en la selva de los ojos:*
11. La araña del leño seco recién fecunda e insaciable
12. devorando al macho entre sus patas
13. El canto de motosierra del pájaro del monte
14. llamando al pájaro hembra a su lecho de ramas nupciales
15. La ranita de Darwin saliendo del vientre de su rana madre
16. y entrando a la boca marsupial de su padre
17. hasta el mes de saltar por sí misma al charco
18. Y en los nidos de cañas y totoras huevos color de cielo
19. de verano de los patos palustres
20. Pura naturaleza ficción sin embargo
21. Puro recuerdo e imagen a lo *National Geographic*
22. en los archivos de la televisión
23. Puro afiche publicitario de jornadas agronómicas

¹³Véase Carrasco, ob. cit., p. 81. También Villegas, ob. cit., p. 100.

24. Cultiva la idea de que el mundo se apaga;
25. Las peras del peral eran en corimbo
26. Las del avellano amentosas
27. Umbelíferas las del hinojo al igual que la cicuta
28. Cuán verde era mi valle
29. mirad los lirios que fueron
30. Y yo hombre mortal lloro en este monte sin sombra de olivos
31. como simple mortal
32. (Salid de mí con duelo lágrimas corriendo)
33. Aunque de nada sirven mis lágrimas en esta tierra seca
34. Si hasta el cielo se cae ahora a pedazos
35. Todos los animales han fenecido en este valle.
36. El último aliento fue el mugido de un buey.
37. También las aves los insectos los árboles las plantas.
38. El no huevo el no zigoto la no semilla.
39. Veo pasar el cadáver de mi hermano.
40. Sin una flor.

(p. 21).

Surge como derivación de un modelo preexistente en la literatura chilena contemporánea, la estrofa de Rosamel del Valle¹⁴.

“Cultiva la idea de que el mundo se apaga y que las plantas son fieras domésticas en la selva de tus ojos”.

No es suficiente identificar el texto de donde se ha extraído la cita, es necesario ver qué papel juega en el nuevo discurso. El enunciado del poema de Rosamel del Valle es diferente al de Quezada. La distancia proviene del hecho de ser otro en cada caso el sujeto de la enunciación. Lo primero que parece interesante observar es que la introducción del intertexto se realiza en estilo directo, lo cual implica hacerse dueño del discurso ajeno. La elección del código intertextual marca la intención de apropiarse del discurso exhortativo preexistente. El emisor del discurso desea advertirnos de una situación de peligro extremo. Para ello reutiliza y transforma el discurso ajeno, el cual por serlo da mayor peso al gesto paradigmático fijando la actitud del sujeto por medio del verbo imperativo que modaliza lo dicho: “cultiva”, forma que une a la exhortación el acto de ordenar. El discurso intertextual revela su estatuto de cita por medio de la letra cursiva, sin embargo, el poema no

¹⁴Del Valle, Rosamel. *La visión comunicable*, Santiago de Chile, Nascimento, 1956. Véase poema “Sala de espera”, p. 31. Debo al autor el dato completo del intertexto.

entrega otro indicio para descubrir la fuente de procedencia. La utilización fragmentada de la cita en el título y en el verso 24 no van acompañadas de marca alguna. La reiteración produce un efecto especular; al hacer estallar el intertexto, sus fragmentos quedan resonando como un eco con el carácter de procedimiento de insistencia. La matriz¹⁵ del poema podría expresarse como: Todo aliento de vida ha llegado a su fin. El despliegue de la matriz en texto presentiza el amoroso contacto de Jaime Quezada con la naturaleza... un poco biólogo y un gran botánico.

La intertextualidad surge con la presencia de fórmulas del lenguaje coloquial, alusiones bíblicas, literarias, etc... "Todos los animales han fenecido en este valle". "Este valle" es una forma de nombrar la tierra desde la tradición "valle del Paraíso", hasta el cliché "valle de lágrimas". La fórmula se reitera en los versos 4, 28 y 35.

Los versos 20, 21 y 23 se inician con una expresión coloquial, "Pura naturaleza ficción / Puro recuerdo e imagen / Puro afiche publicitario". El verso 21 acuña la expresión "*a lo National Geographic*"¹⁶; el 23, "afiche publicitario"; el 28, "Cuán verde era mi valle", título de una película de los años cincuenta.

El verso 29, "mirad los lirios que fueron", explicita fragmentariamente la fórmula bíblica: "mirad los lirios del campo". El 30, contiene la síntesis del silogismo lógico aristotélico: Todo hombre es mortal, etc... En el texto el sujeto de la enunciación asevera afirmativamente: "y yo hombre mortal lloro en este monte sin sombra de olivos". Transformación de Monte Calvario y Monte de los Olivos, la preposición "sin" apunta contextualmente a que la tragedia que asolará la tierra es algo ya ocurrido.

El verso 31, contiene una forma coloquial: "simple mortal", que es un alguien que se define por la muerte. El verso siguiente, entreparénesis, introduce un elemento que es un juicio de valor, el lamento por el destino del mundo. La fórmula usada para el lamento es una transfor-

¹⁵Uso el concepto en el sentido de Riffaterre, Michael en "Semantic Overdetermination in Poetry in P.T.L. A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature, Holanda, North-Hollan Publishing Company, 1977, pp. 1 y ss. La unidad básica de significado actualizado por el poema la llamaré *matriz*. Al primer componente desde el cual el lector puede referirse a la matriz lo llamaré *modelo*. Es desde este modelo, más bien que desde la matriz que posteriores actualizaciones se derivan en secuencias asociativas hasta que el poema alcanza su fin. Matriz, modelo y texto son variantes de la misma estructura. Más adelante, Riffaterre explica que la matriz es "el motor, el generador de la derivación, mientras que el modelo determina el modo de esta derivación".

¹⁶El destacado es mío.

mación de la... de Garcilaso en la Égloga Primera, intertexto perteneciente a la tradición literaria que altera y contradice su sentido primero. El verso de Garcilaso es: "Salid sin duelo, lágrimas, corriendo". La transformación marca al sujeto de la enunciación representado en el texto como hombre mortal "de mí". El cambio de la preposición a su opuesta hace de la fórmula la queja adecuada frente a los acontecimientos que el yo observa y enuncia.

En el verso 33 se insinúa una expresión coloquial "de nada sirven mis lágrimas"; y, a continuación: "Si hasta el cielo se cae ahora a pedazos". Caerse a pedazos... algo que se destruye en su constitución esencial. El verso 36 reitera al verso 2, figura de uso por morir: "último aliento".

El verso 39 "Veo pasar el cadáver de mi hermano" encierra un fragmento transformado del antiguo proverbio árabe:

"Me senté a la vera del camino
a ver pasar el cadáver de mi enemigo".

Mi enemigo, es aquí mi hermano. Y el temple no es de venganza sino de dolor: "sin una flor".

El poema, por otra parte, incluye una doble denuncia, la de nuestro propio apocalipsis (los árboles y plantas son los de Chile) y el del hombre en general. Los hechos enunciados al interior del marco del fin del mundo son los de nuestra historia natural. La araña que devora al macho una vez fecundada, el pájaro, la ranita de Darwin que después de nacer vive en la boca de su padre, los huevos azules de los patos, la forma de florecimiento de cada una de las especies nombradas... Sin embargo, a pesar de los detalles que corresponden cuidadosamente a lo real, el texto deniega toda referencialidad afirmando que todo ello es pura ciencia-ficción, nada existe. La realidad representada adquiere su substancia exclusivamente por las palabras.

Este poema y los anteriormente observados hacen evidente lo que enunciaríamos al comienzo de esta ponencia. La poesía de Jaime Quezada transforma, fragmenta y transgrede los textos preexistentes que incluye en los propios, pero su tono no es ni irónico, ni desacralizador sino nostálgico de valores de la tradición, nostálgico de una esperanza trascendente, lo cual lo lleva a ser en muchos de sus textos dramático en grado sumo. Opera con estructuras propias de la antipoesía, pero el resultado en el sentido es el opuesto a ella.

La presente ponencia es necesariamente fragmentaria por su calidad de tal. Hay poemas en el resto del libro en que la recurrencia a la

intertextualidad es más intensa aún que en los poemas aquí presentados. Así: "Yo Juan llamado de la Cruz", "Tabla de Astronomía", "Viernes Santo", "Subida del Monte", "La Torre"; y, en forma muy especial el poema "Desamparo". De ellos se hará cargo la monografía que el Proyecto de investigación contempla en su etapa final.

Giullermo Gutshlich R.

Departamento de Letras
Universidad de Chile

Nuestro planteamiento respecto de la novela *Carmona Seca* de Marco Denevi parte de un supuesto básico. Tal como lo enuncia el título de esta exposición, la novela se constituye como un enigma por decirlo así, al revelar tanto el sentido de la acción como los procedimientos narrativos, los que nos llevan a conocer el significado que adquiere la experiencia final y su particular secreto.

Desde ya, el título de la novela sugiere a modo de un llamado de necesaria indagación y descubrimiento y a la vez una forma de ritualización de los acontecimientos. Sobre la base de esto, nos interesa que tanto el discurso como la historia se sustentan en el carácter enigmático de esta obra. El "enigma" según André Jules¹ consiste por la necesidad de encontrar respuestas a preguntas que ponen en actividad nuestro pensamiento: "Un enigma puede estar hecho de tal modo que la solución sea imposible para el adivinador. Sin embargo, la solución en sí misma puede haberse perdido; sin embargo, el adivinador está absolutamente consciente que existe y existió *alguna* que conoce o cree que la solución". Un enigma sin solución no es tal. Asimismo, en cuanto a la forma, esta no sólo hace saber al adivinador que la solución es o fue suocada por otro, sino que adquiere la convicción de que el misterio puede hallarse. Inmediatamente tal convicción se transforma en un deseo que hallarla.

En este caso, a la actividad mental también podemos aplicar el término *inher* con sentido preciso. El hombre que sabe que algo es así, pero formula la pregunta de modo que aboga el otro a saber como percata, el conocer, el saber.

¹Jules, André. *Los juegos de la mente*. Santiago, Universitaria, 1972. Vol. I, p. 137.

Jules, op. cit., p. 136. *El enigma del misterio*.

Jules, op. cit., p. 136.