

## II. NOTAS

### LA ESCRITURA: UN ESPACIO PARA EL TRÁNSITO

*Carmen Foxley*  
Universidad de Chile

*El Astronauta en llamas*<sup>1</sup> es una obra que desafía la imaginación y la inteligencia más allá de su aparente sencillez. Leer esta Antología es realmente un estímulo para dejarse llevar por las contradictorias y simultáneas posibilidades de significación. Es atractivo seguir la dinámica de ese tránsito, de ese proceso vivo de relaciones de semejanza y diferencia y percibir el anverso y reverso de la misma situación. Así se manifiesta la dimensión estética en el texto, pero a la vez se concreta el gesto poético de vencer la muerte, que ronda el acto de escribir y los escenarios y tiempos referidos. El tránsito móvil de la lectura pareciera suspender esa amenaza al abrir la posibilidad de construir una coherencia que dé permanencia al mensaje, ya sea en unidades independientes o en una secuencia de ellas. Si optamos por esta última posibilidad, descubrimos que en “Las ciudades en llamas” se centra el conflicto entre el deseo de recuperar y desprenderse del vínculo de pertenencia a un lugar, más allá de la nostalgia. En *Las cartas olvidadas del Astronauta*, segundo ciclo de la experiencia, el personaje regresa para verificar en el mismo lugar, el desasimiento logrado que lucha con la obsesiva nostalgia, y ésta a su vez, con la compulsión de soñar el futuro. Y en una tercera etapa de la experiencia temporal, que aparece si reunimos las últimas cuatro secuencias del libro, la escritura abre diversas perspectivas desde las que se podría proyectar un futuro.

Hay que decir que no es extraño que la muerte sea la constante significativa de estos textos, puesto que en su mayoría fueron publicados en la década del 80, producción poética que se caracteriza por erigir la muerte como condición semántica de los textos y de la sociedad, una condición invariable a pesar de la diversidad escritural que la caracteriza. En un trabajo publicado en 1996<sup>2</sup> me refería a esa diversidad y su modo de resistir a las condiciones sociopolíticas de la sociedad postdictadura. De acuerdo con ese esquema, la poesía de Javier Campos puede situarse tanto en el contexto de la poesía narrativa de esos años, que superponía situaciones del presente y el pasado

<sup>1</sup> Javier Campos. *El Astronauta en llamas*, Ed. Lom, Santiago, 2000. Presentación del libro en Sala Ercilla de Biblioteca Nacional.

<sup>2</sup> Carmen Foxley. “La poesía chilena de los años ochenta”: la imagen de la muerte”, *Licantropía*, N. 6-7, 1996-1997.

desrealizándolas, como en el de la poesía reflexiva, la que se apropiaba de diversas formas del discurso social y de sucesos cotidianos, para develar entre sus quiebres las condiciones sociales, culturales e históricas negativas de la época. Y si insisto en ubicarlo en una colectividad literaria es porque esta poesía se postula actuante y en diálogo con el trabajo de otros, a fin de diseñar su lugar en un espacio de pertenencia.

Para precisar, diremos que la particularidad de la imagen de la muerte en la poesía de Javier Campos es la de un actuar engañoso y seductor, un modo de impedir posibilidades, una violencia, una restricción, una desposesión ligada a contingencias de la situación temporal escenificada oníricamente, y a visiones de mundo totalizantes y precariamente conciliadoras, puestas en duda en el relato. Pero sobre todo me pareció interesante ver cómo el relato onírico adquiere una dimensión histórica, luego que esas acciones de la muerte y la simultánea lucha por la vida fueran interpretadas y documentadas en el espacio del texto y en el de la ciudad, que allí se escenifica. Porque sabemos que el discurso histórico aparece no solo cuando articulamos una cronología, sino cuando el historiador interpreta e inscribe los hechos y comportamientos sociales y culturales que caracterizan a una comunidad en un tiempo determinado<sup>3</sup>, en este caso, a lo largo de un proceso cuyas etapas quedan inscritas en la distribución secuencial que se organiza en las páginas de la Antología .

Otro rasgo de la muerte es su forma seductora de manifestarse, pues abre posibilidades sociales y culturales, pero a la vez las cierra, coartándolas, impidiéndolas o destruyéndolas en el espacio de una ciudad dejada atrás, pero obsesiva y dolorosamente recordada, una ciudad proyectada a futuro, pero afectada por el deterioro y la destrucción, solo ruinas en las que se inscriben los efectos de la muerte.

Frente a tan engañosa y limitante condición cultural y social sugerida por las imágenes, no queda más que resistir, gesto que se despliega con el objeto de develar las tretas de la muerte, las condiciones que la hacen posible y su modo de poner en peligro las posibilidades de vida y su potencial humanizante y regenerador. Y la escritura es la que lo consigue al hacer brotar entre sus imágenes y articulaciones, un conocimiento y una belleza que solo el lector puede revelar. Me temo que para hacer presente esa belleza necesitaría detenerme a fondo en el detalle, cosa que en estas pocas líneas es imposible. Pero sí pretendo resumir aquí algunas condiciones para que la belleza y el conocimiento sean posibles, y en el camino surgirá parte del significado que se revela en la lectura.

Puedo adelantar que una posibilidad de entrar en el universo narrativo y reflexivo de la obra está en observar la escenificación y los diferentes espacios en los que se inscribirá el tiempo, los personajes y las acciones. Ese lugar es la ciudad, espacio de los sueños y las fantasías que se proyectan desde una ventana situada en una casa cerrada, pero entreabierto a paisajes ilimitados y al espacio cósmico. Están también las variables de ese espacio, los cuartos de hotel, bares, trenes, automóviles, barcos y naves espaciales, espacios intercambiables y sujetos a metamorfosis significativas,

<sup>3</sup> Noe Jitrick. *Historia e Imagen Literaria, Las posibilidades de un género*, Ed. Biblos, Buenos Aires, 1995.

pero siempre lugares cerrados. Hay también espacios externos “donde se quedó fuera tan bella la muerte”. Y espacios de representación audiovisual, pantallas de cine, televisión o computación donde se ha borrado la memoria de los hechos. Está también el desierto, lugar propicio para la revelación y la abstracción. Sin embargo, en el segundo ciclo del proceso narrativo y reflexivo en el que se verifica la pérdida de pertenencia y el desasimiento de la utopía, predominan valles desconocidos, ciudades a oscuras y bombardeadas, gigantescas pantallas para contemplar desde fuera el horror, estaciones clausuradas, plazas sitiadas, asaltadas, vigiladas y por oposición, un motel en la luna, para abrir la posibilidad de regeneración. En cambio en el tercer ciclo, el del sueño de proyectarse a futuro, hay escaleras para subir al espacio del otro, pantallas para acceder a encuentros virtuales, cartas que llegan a destino, pero también el anverso, una ciudad perfecta y artificial parodiada por el texto, ríos que atraviesan la ciudad y que nadie ve, proscenios y torres para suscitar sueños de futuro inconducentes, en fin, espacios impedidos en sus posibilidades en los que circulan personajes, como la Bella, “mujer ardiente”, “nieve candente”, pero prisión de amor, como la llama Soledad Bianchi<sup>4</sup>, porque es un espacio que a la vez amarra y enajena. Luego aparecen hombres y mujeres que circulan o “bailan sonámbulos”, y unos sobrevivientes de otra galaxia que traen consigo la humanidad que dejó el amor y el exilio, una posibilidad que, irónicamente, podría abrirse, en esta ciudad, el año 4997. Está también el astronauta que de “sonámbulo” deriva en “caballo veloz transformado en tumba hacia el mar”, pasajero vestido de blanco, para terminar como el “pájaro carbonizado de tu amor”. En fin, todo nos lleva a suponer que escenificar aquí una historia hace verosímil, en el interior de la ficción, una situación que de tan dolorosa y conflictiva es inverosímil en la realidad.

Un tercer aspecto que me gustaría destacar es la lógica interna que articula los textos, una lógica propicia para revelar lo oculto u olvidado, ya sea en el pasado o en un futuro prefigurado en los textos. Es la lógica de la oposición de los contrarios, ya sea la de su conciliación y fusión en el pasado inscrita en la figura del oximoron, o bien, la de la convivencia en su diferencia, en ese futuro que se desea. Lógica que no opera en el presente, el que es solo un hueco oscuro, un tiempo de espera, de ausencia y de pérdida, pero también un tiempo de reflexión, de vuelta hacia un interior que abarca zonas más amplias que las de la subjetividad individual, como la del inconsciente, o bien, zonas que sobrepasan los acuerdos locales de pertenencia o identidad. No olvidando que esa lógica además de articular fragmentos en la secuencia del texto opone unas imágenes de la cultura a otras, cosa que se percibe muy bien en la última sección del libro, en la cual conviven en su diferencia diversos aportes a la cultura y la historia legados por agentes tan diferentes como Lautréamont, Nicanor Parra, la fotografía y el cine, la paloma y el ángel, mensajeros de paz y convivencia ausentes, inoperancia que se verifica en acontecimientos culturales como Woodstock y los documentos de los Archivos de Indias, todos ellos coincidentes en el deseo de ampliar el horizonte cognoscitivo y en revelar aspectos ocultos de la realidad. Hay que

<sup>4</sup> Soledad Bianchi. Prólogo a *la Ciudad en llamas*, Ed. Lar, 1986.

destacar que una de las particularidades de este proyecto es que lo oculto o silenciado se revela al actualizar los contrarios en el espacio de la página, entre cuyos intersticios se cuele lo ausente. El efecto es ampliar el alcance de la lógica representativa de la puesta en escena, la cual además de crear una verosimilitud operaba por presencia, para hacer que el lenguaje significara referencialmente.

Un cuarto aspecto al que me interesa referirme es al modo en que el texto potencia el lenguaje. Por un lado está la apropiación de ciertas modalidades de representación audiovisual, –hay un excelente trabajo de Cristián Cisternas sobre la función del cine de ciencia ficción en la obra de Campos<sup>5</sup>– y por otro, destaco aquí la incorporación de la fotografía en cuanto artificio que mediatiza la imagen y la enmarca, lo mismo que hace el cine y el relato del recuerdo de la representación de los sueños, operación compleja aunque no mecánica, como la de la fotografía, pero con el mismo efecto. Porque al enmarcar el tiempo para comprenderlo, la fotografía lo detiene, lo despoja de su flujo vital y lo hace perder la materialidad de las cosas y los seres transformándolos en un enigma. Según Ronald Kay<sup>6</sup> al observar una fotografía se experimenta la propia ausencia, “se mira la muerte en el duplicado de la propia apariencia” y al hacerlo, se entra a una zona de transición intemporal en la que se exploran aspectos del pasado borrados por el disparo del obturador. Es lo que ocurre en este libro a nivel de la reflexión, instancia de transición temporal a la vez que desafío para superar la lógica de la representación que nos controla culturalmente. La reflexión intenta penetrar el enigma de lo visible detenido, y enmarcado y su efecto es poner en duda el alcance del significado referencial de la imagen. Por otra parte, abrirse al conocimiento reflexivo es una oportunidad para acceder a una experiencia en la cual la realidad no es un simple reflejo, como en la ventana de los textos, sino es un espacio desde el cual se toma conciencia de la propia percepción cognoscitiva, a la vez que se la cuestiona a distancia desde el recuerdo, para explorar las condiciones que la hicieron posible y los propios signos de identidad. En este espacio de reflexión, el testigo potencial, como en la fotografía, en este caso ya sea narrador o lector, abre su mirada desde la distancia a la vez de dejar ahí sus huellas, para interpretar desde el margen, las condiciones del tiempo del desexilio, como lo llama Grínor Rojo. Sin olvidar que en los textos queda también la huella de otra mirada, la de un testigo siniestro que vigila en la ciudad, que distorsiona y hace poner en duda la propia identidad. Es una presencia latente en algunas fotografías y vigilante en las pantallas, que algunas veces muestran y otras borran la materialidad del sueño, pero revelan siempre a la conciencia de quien reflexiona, aspectos desconocidos u olvidados, en este caso la realidad de una sociedad vigilada, situación que se cuele por los intersticios de la imagen de la pantalla y de la fotografía e inscritas en la escritura, y al hacerlo desmaterializan la representación volviéndola experiencia histórica.

No podemos dejar de lado el otro código atraído a la constitución de la escritura que contribuye al enriquecimiento significativo del lenguaje común, me refiero al de los

<sup>5</sup> Cristián Cisternas, *Las cartas olvidadas del Astronauta*, de Javier Campos: Una propuesta de lectura desde/ para la ciencia ficción”, *Revista Chilena de Literatura*, N. 53, Santiago, noviembre, 1998.

<sup>6</sup> Ronald Kay, *Del Espacio de Aquí*, Santiago, Editores Asociados, 1980, pp. 20-25.

símbolos de la tradición. Estos traen consigo un potencial significativo y un imaginario cultural al que se abre la escritura, volviéndola doblemente híbrida y multifacética. En mi lectura fue imprescindible el significado del fuego y su efecto, las llamas, por oposición al agua y la helada, y su efecto, la nieve, además del mar, la luna y el cosmos, todos ellos agentes de transformación y símbolos de doble faz en el que coexisten las fuerzas regeneradoras y destructivas, es decir, los opuestos. En efecto, el fuego, símbolo de la energía y la vida, es también devastador, la llama símbolo de penetración profunda relacionada con la luz, es símbolo de conocimiento y lucidez, pero también destruye. Se opone al hielo, el que al relacionarse con el agua es símbolo de fecundidad y del inconsciente, pero también de petrificación de esas posibilidades. El mar es fuente de vida y de muerte, y la luna simboliza la recreación periódica y a la vez el dolor que trae el cambio, y por último el cosmos, lugar de un orden posible que podría surgir de la expansión del universo. Vemos en la obra que los personajes y los espacios del pasado eran de fuego, “nieve candente”, “llama helada”, en cambio, en el futuro, los opuestos podrían compartir el mismo espacio sin anular sus diferencias. Y así un personaje podría ser “de fuego y también de hielo”, y podría mirar “con ternura y con odio”. Y el mar, al cubrir al astronauta, podría ser un espacio regenerador para dar nuevo impulso al tránsito que continúa bajo la “ciudad bombardeada” o “bajo las aguas de un lago fosforescente”. Y por último, el cosmos podría ser el espacio de aislamiento en el que pudiera ocurrir una expansión cognoscitiva, y la luna un lugar propicio para la transformación. Pero lo que me parece más interesante de la función de los símbolos en este libro es que no solo nos vinculan con significados ancestrales, como en la obra de Humberto Díaz Casanueva o Jorge Teillier, sino activan una doble significación construida por los opuestos, a la vez que organizan una distribución de las oposiciones, cuya función es concretar las etapas de una reflexión cognoscitiva, destinada a reconstituir una historia y una identidad.

Para continuar, agregamos las referencias implícitas al trabajo de los escritores, las que además de contribuir a la diversidad significativa abren la posibilidad de elaborar una poética por diferencia. Están por ejemplo, las referencias a Huidobro y al viaje por el cosmos, a Omar Lara, quien ya había mencionado a astronautas y sonámbulos en su primera obra, a Jorge Teillier, por la presencia de la ventana de los sueños y la nostalgia, aunque esta vez no es nostalgia de la tierra sino de la ciudad, está la indicación a Enrique Lihn<sup>7</sup> por la actitud de extrañamiento, y a Mallarmé y a Rilke, nuevamente por las ventanas. No por casualidad para Rilke la ventana es “geometría” que circunscribe “nuestra vida enorme” y es también “medida de espera” hacia “otra vida deseada”. Para Mallarmé, la ventana es el espacio en el cual el moribundo ve el sol dando la espalda al mundo a fin de “renacer coronado del sueño de mi mismo,/al cielo anterior, de Belleza manadero”<sup>8</sup>. En la obra de Javier Campos, en cambio, la

<sup>7</sup> Vicente Huidobro en *Altazor*, Omar Lara en *Argumento del Día y Los Enemigos*, Jorge Teillier en *A los habitantes del país de nunca jamás*, y Enrique Lihn en toda su obra.

<sup>8</sup> Rainer María Rilke, *Las Ventanas*, Ed. R.M., Barcelona, 1959 y S. Mallarmé, *Antología*, Ed. Visor, Madrid, 1971.

ventana es límite que enmarca la visión y la proyecta. Lo paradójico es que los personajes miran por ella sin ver más que el horizonte vacío, al tiempo que sus miradas se vuelven hacia adentro, a encontrarse con sus sueños y con las huellas de una experiencia que hay que revelar, porque la ventana es una pantalla que no muestra el mundo, sino las imágenes que el subconsciente o la película proyectan a modo de retorno de lo reprimido. Lo mismo ocurre con las cartas, en ellas podrían encontrarse las huellas o síntomas de una existencia enigmática y dolorosa, unos sentidos desconocidos u olvidados, los que podrían ser importantes para reconstituir la historia de las condiciones que hicieron posible la realidad recordada. Al encontrarme con estas imágenes no puedo dejar de pensar en la pintura de Hopper, cuyos personajes ensimismados se ubican cerca de una ventana, marco de un exterior desrealizado que se presenta como un cuadro dentro de un cuadro, artificio que también utilizó Magritte, en cuyo contexto se sitúa este trabajo al cuestionar la lógica de la representación, abrirla al enigma del inconsciente y desdibujar y extender los límites de lo real. Lo mismo pasa con la pintura de Chirico, a quien le interesa lo que se oculta tras el aspecto corriente de las cosas y se recoge en la memoria de quien ve. Pienso que con estos ademanes surrealizantes implícitos se extiende el ámbito de pertenencia y las posibilidades de significar de un lenguaje manierista, que inscribe en ese gesto el sueño de una revitalización cultural posible.

Termino esbozando apenas el proyecto escritural que se revela en el recorrido del texto. Es importante, porque abre la reflexión más allá del ámbito cultural, existencial e histórico, para llevarlo al ámbito literario. Y así, en el primer ciclo de la experiencia el propósito de la escritura era contemplar a distancia, hacer ciertas conjeturas sobre la realidad y dar signos de vida, “dejar mi carta para ti”. Nuevas metas aparecen en “Cartas olvidadas del astronauta”. Se trata ahora de explorar lo desconocido “Para romper este traje ardiente del exilio”, encontrar los mensajes perdidos y retener las imágenes del exterminio, desde “el espejo construido con agua fresca” aunque, irónicamente, el escritor quede reducido a contemplar una realidad virtual en su memoria y subconsciente. Por otra parte, es evidente que el proyecto no pretende elaborar una escritura que dé la espalda a la tradición, solo una “reescritura de lo que tenemos que perder / o de lo que inocentemente volveremos a inventar”, pero sí quisiera que la experiencia pueda servirle a otros y el texto pudiera configurar una zona de intercambio de experiencias y valores con proyección histórica y social, además de una instancia de libertad o una zona de retraimiento que permitiera rescatar lo perdido, “esa ilusoria/alucinante sensación, donde el pasado parece recuperarse” antes de seguir la búsqueda “con las manos extendidas” como un ciego. La poesía podría captar también “las voces y los gritos”, además de “la totalidad del espacio / de la tierra”, sin embargo afirma contradictoriamente, “ya nada me importa si mis poemas permanecen sepultados / en algún estante polvoriento”, porque son nada más que ruinas arqueológicas donde “exóticos pájaros” construyen sus “nidos pasajeros”. La apuesta es entonces, que la escritura podría ser un modo provisorio de recuperar la experiencia temporal, pero en cuanto a los sueños de proyección vital, social e histórica, se toma conciencia que han sido solo instancias marcadas de imposibilidad.