

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Escuela de Postgrado
Departamento de Literatura

El vanguardismo visionario de Gustavo Ossorio Santiagos

Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura
Mención en Literatura Chilena e Hispanoamericana
Alumno:

Juan Manuel Silva Barandica

Profesor guía: Manuel Jofré Berríos

Santiago de Chile, septiembre del año 2010

I- Algunos problemas críticos en materia de poesía . .	4
II- Situación de Gustavo Ossorio Santiagos . .	10
III- Motivos de su búsqueda . .	12
IV- Situación crítica de su obra . .	14
V- Situación del vanguardismo y la espiritualidad visionaria en Gustavo Ossorio . .	17
VI- Vanguardia y vanguardismo . .	19
VII- La visión en Gustavo Ossorio . .	47
VIII- Problemas que presenta la lectura visionaria . .	49
IX- Sobre el concepto de visión . .	50
a) Esbozo de definición del concepto de visión . .	50
b) Mundus Imaginalis. . .	54
VIII- Características generales de la poesía de Gustavo Ossorio . .	58
IX- Visiones y <i>Mundo Imaginal</i> en Gustavo Ossorio . .	68
IX-La errancia . .	84
XVI- La <i>Extinción</i> del sujeto . .	94
XVII- Epílogo . .	101
Bibliografía . .	104
Bibliografía Primaria . .	104
Poesía de Gustavo Ossorio . .	104
Antologías . .	104
Libros de Crítica . .	104
Artículos Periodísticos . .	105
Bibliografía secundaria . .	106
Sobre vanguardia y vanguardismo . .	106
Sobre la visión . .	107
Otras referencias . .	107

I- Algunos problemas críticos en materia de poesía

“Mi pensamiento encalla en los signos”¹

Ezra Pound

Uno de los problemas que presenta el estudio de la literatura y el circuito de producción del libro, es la pérdida del prólogo como espacio crítico. Ya en Montaigne, Cervantes o Borges, el prólogo era un espacio caro a la reflexión sobre la propia escritura y las taras propuestas por la época. En el fondo, sobre la problemática relación entre la producción literaria y la producción cultural, texto y contexto. Por lo mismo, es prudente cuestionar aquí los preámbulos tesísticos, como el ámbito en que la loa y el panegírico engalanan el cuerpo de poemas de un autor.

La pregunta sobre la validez de estudiar a un poeta olvidado, un poeta silenciado por la crítica y la historia literaria de Chile, es similar a la pregunta por la pérdida del prólogo, esto, pues dicho fenómeno revela la incapacidad de cuestionar los sistemas discursivos y metodologías de lectura implicados en la construcción de un libro. Así, el problema de la crítica, o bien, el imperativo crítico de nuestros tiempos se debe a la ausencia de un discurso que dé cuenta de las relaciones interdiscursivas, los diálogos y simbiosis que existen entre distintas producciones literarias en Chile. Exponer las influencias o la tradición como el mapa de vínculos entre los autores, los contextos y los textos, es una función primordial de la crítica. Por otra parte, cuestiones como el desnudar ideologías, develar estructuras y estrategias argumentales y persuasivas en diversos niveles del discurso público y artístico, ha sido el estandarte del intelectual de izquierdas. Liberado de preocupaciones económicas, en un sitial burgués y amparado por un estilo contestatario y punzante, el crítico, preocupado de problemáticas y categorías sin resolver desde la dictadura militar, ha disimulado su incapacidad de dar cuenta de los vínculos que la literatura actual tiene con las producciones anteriores, planteando una continuidad de fracturas e imposibilidades. Al cabo, la fijación en el contexto de producción y recepción de los discursos literarios de las últimas producciones, si bien ha sido de suma importancia en la revitalización y revalorización de productos culturales y artísticos en el tránsito a un simulacro de democracia, llegó a replicarse y repetirse sin poder revelar los hiatos existentes en una historia literaria sumamente precaria.

La crítica que debiera haber denunciado la ausencia de una historia literaria y un canon en Chile, ha mistificado dichas materias convirtiéndolas en tabú, en un campo de estudio siempre por venir. El trabajo crítico, más allá de proponerse razonar dichas situaciones irregulares, evita mencionar siquiera qué nivel de dialogismo o relación con otras literaturas chilenas está presente en cada escritura o producción literaria, suspendiendo investigaciones sobre la permanencia de ciertos discursos, temas, estructuras y desarrollos topológicos en cada género. Los estudios acuciosos, reservados para los profesores de la academia, si bien han indagado en la verosimilitud de los géneros literarios en Chile, han terminado produciendo una resistencia juvenil al análisis de desapariciones, permanencias,

¹ Pound, Ezra: *“La tumba de Akr Caar” en Cántico del Sol. Santiago, Beuvedráis, 2004. P.101.*

apariciones de códigos y estrategias textuales, por cifrarse primeramente en el mal llamado canon o grupo de autores sobre el cual giraría ese fantasma que es la gran literatura chilena, y de modo secundario, en los márgenes, los límites y discursos que se construyen desde la periferia. Ambos movimientos son inútiles para una posible comprensión de la historia literaria chilena. Esto es claramente identificable en los problemas que existen para formular programas de cursos de literatura chilena, especialmente en poesía. La prelación de ciertos autores, ideologías y temáticas, acaba convirtiendo la instrucción y la enseñanza, en la tentativa arbitraria de un profesor por aprehender un sistema literario que pareciera ser inabarcable. En estos momentos la indefinición es presentada como un estandarte político de valorización cultural que es sostenida por productores, críticos y académicos. La necesidad de validar discursos limítrofes, híbridos, como el patrimonio social y cultural de una nación, ha llevado a los estudios literarios a verse permeados (saludablemente en algunos casos y negativamente en otros) por otras disciplinas de las humanidades y las ciencias sociales. Tales estudios culturales, si bien han dignificado escrituras marginales (étnicas, genéricas y contrarias a ideologías hegemónicas), han logrado lateralmente polarizar el ámbito de los estudios literarios a esas prácticas. Así, basta revisar los programas de congresos y encuentros de literatura latinoamericana para comprobar que las propuestas de estudios literarios en nuestra región están focalizadas hacia una construcción de un nuevo paradigma culturalista e integrador, que, devoto de los centrismos, nada debería envidiar a sistemas discursivos anteriores. La ausencia de ponencias sobre Pablo Neruda, Jorge Luis Borges, Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, César Vallejo, entre otros, ha sido suplida por autores de moda y reivindicaciones de discursos “menores” y “marginales”.

La cuestión es la siguiente. Aunque justo, el derrotero de los estudios literarios nada favorece al esclarecimiento de problemas serios en el análisis literario. Digo análisis pensando en el nivel basal: el análisis textual (practicado en las monografías universitarias), la teoría literaria (cifrada en el reciclaje, pastiche y montaje de teorías europeas con cuarenta años de retraso) y las historias literarias (que salvo pinceladas, como las de Anderson Imbert, Cedomil Goic, Iñigo Madrigal y los aportes que han hecho las antologías críticas de Naín Nómez, no han llegado a esclarecer corrientes y relaciones entre discursos literarios, dentro y fuera de las naciones latinoamericanas). Pienso en el caso de Chile. Numerosos intentos de establecer genealogías desde Alonso de Ercilla o Pedro de Oña -pasando algunos por el acervo precolombino- han diseñado imaginaciones particulares, digamos autoriales, de nuestra historia literaria. Al cabo, la existencia de discursos literarios “fuertes” (Neruda, Mistral, Huidobro, de Rokha), si pensamos en el término del crítico Harold Bloom, son vistas como casos excepcionales. Del mismo modo, la aparición de discursos que no pueden ser encasillados bajo las primeras tentativas de análisis, determina que sean ensalzados por su curiosidad, o hundidos en el olvido por su ininteligibilidad. No hay relaciones claras entre los discursos. Una decena de nombres o más, constituyen la historia de la poesía chilena. Ahora bien, si es cierto que ha habido una destacada incursión en el análisis textual gracias a la influencia estructuralista, no es menos cierto que la teoría literaria americana aún se debe a la posibilidad no resuelta de la misma. Por lo mismo, que se llame americanista a quien estudia el discurso crítico de Rodó, Arguedas, Rama, Cornejo Polar, Borges, Reyes, Henríquez Ureña, Paz, Mariátegui o Sarduy, es una señal inequívoca del menosprecio por nuestra expresión de pensamiento. Preferentemente citados en tesis y artículos, Foucault, Deleuze, Derrida, Lacan, Barthes, de Man, Lyotard, Eagleton, Benjamin, Adorno, Horkheimer y otros, son presentados como una verdadera construcción teórica y metodología de investigación. Aunque parezca anodina, dicha discusión sobre los estudios literarios cobra importancia al apreciar que la crítica

y el análisis literario actual, en el campo de la poesía, sigue trabajando bajo categorías anacrónicas, o bien, no justamente explicadas, como gesto, imagen, conservadurismo, cultismo, hermetismo, oscuridad, claridad, anclándose en juicios de valor, como si la disciplina literaria girara en torno al orden del gusto (aunque haya sido así para T.S.Eliot). Claro, a pesar de estas marcas, es el esfuerzo que ciertos académicos y críticos asumen a la hora de intentar revelar las múltiples conexiones e interdiscursividades que existen entre los discursos poéticos chilenos. Casos como el de Naín Nómez, Manuel Jofré, Andrés Morales, Iván Carrasco, Rodolfo Rojo, Federico Schopf y Grínor Rojo, son destacables. Más allá de esto, ya sea por la inaplicabilidad de modelos como el de la hermenéutica, la estética de la recepción o la deconstrucción misma hacia uno o varias hipótesis históricas, el estudio de la poesía en Chile es aún una materia difusa.

Trabajar sobre los grandes autores (Huidobro, Mistral, Neruda y de Rokha) significa hoy en día, cifrarse en los estudios que se han hecho sobre ellos. Mas ¿por qué ese estudio no ha sido provechoso para establecer vínculos con promociones posteriores o predecesoras? Las situaciones han sido variadas. La consideración de las generaciones, grupos poéticos, secuelas de la vanguardia, interpretaciones vanguardistas o, simplemente, casos excepcionales que escapan a una regla que nadie ha definido, pueden ser algunas de ellas. Por lo mismo, la necesidad de ampliar el espectro teórico, es decir, plantear nuevas formas de comprender los fenómenos literarios, ligándolos con matrices o fuentes antiguas (no necesariamente bíblicas o de cánones europeos anteriores, llamados también períodos artísticos), con otras lecturas y relaciones que son posibles de establecer textual, simbólica e interdiscursivamente, es una necesidad imperativa para retomar el esfuerzo de construir un discurso histórico de la poesía chilena. En ese sentido, comenzar a estudiar a aquellos poetas que no han sido trabajados, vincularlos a su espacio y su tiempo, para luego definir qué nivel de influencia ejercieron en las producciones venideras, estimo, es un camino válido. Pensando únicamente en las décadas del treinta y cuarenta del siglo pasado, es posible advertir la carencia que existe tanto en publicaciones, críticas, estudios y teorizaciones. La presencia de un Huidobro postrimero con sus *Últimos poemas* (1948), la escritura de emergencia a raíz de la Guerra Civil Española, la monumental construcción del *Canto General* de Pablo Neruda, los ecos de la antología poética de Teitelboim y Anguita (1935), la escritura misma de Anguita, Rosamel del Valle y Humberto Díaz Casanueva, la producción en ciernes de Gonzalo Rojas, la publicación de aquél *Cancionero sin nombre* (1937) olvidado de borgeana manera por Nicanor Parra y la producción de su notable libro *Poemas y antipoemas*, la torrentosa escritura y la antología *Cuarenta y un poeta joven de Chile* (1942) de Pablo de Rokha, la querrela entre poetas de la Claridad y La Mandrágora, la frágil existencia del Movimiento David de Eduardo Anguita, la silenciosa escritura de Gabriela Mistral y la obtención del Premio Nobel en 1945, junto a la existencia de una pléyade de poetas que pulularon entre estas pseudo-escuelas, pseudo-movimientos y pseudo-generación, bajo el desarrollo de una Guerra Mundial y la asunción del Frente Popular, ciertamente dificultan la reducción de este período a una querrela entre poetas oscuros o claros, poetas que buscaban la claridad en la expresión y aquellos llamados por Neruda rilkistas², quienes en un romanticismo tardío, exploraban una poesía hermética, simbólica, de corte esotérico y trascendental. Pero hay más, existen Victoriano Vicario, Carlos Cassasus, Aldo Torres Púa, Jaime Rayo, Heriberto Rocuant y Gustavo Ossorio, entre otros. Tales casos, al parecer, anecdóticos, marcan una senda distinta a las grandes cuestiones de la poesía chilena, pues, con producciones breves (o muy difíciles de encontrar), vidas atormentadas y un cruce entre todas las características

² Neruda, Pablo: "Los poetas celestes" en *Canto General*. Santiago, De bolsillo, 2005. Pp.192-193.

epocales mencionadas anteriormente, desarrollan poéticas altamente interesantes, tanto por su aparente silenciamiento como por su vitalidad.

Sobre el aparente silenciamiento basta revisar los diarios de época para comprobar que tales creadores no eran simples escritores que repartían sus libros entre familiares, sino artistas comprometidos con su hacer como poetas, contando con críticas y comentarios a su obra en la prensa. También en libros de crítica y en revistas fueron difundidas sus obras, siendo estas existencias tan comprobables como comprobable es su exclusión del panorama histórico posterior en Chile. Malos poetas, escritores poco comprometidos y escapistas eran epítetos usuales por esos días; alejados del hipnotismo de las *Residencias* y del adorno de la propia persona retorizada los coetáneos de Enrique Lihn –según él mismo en el prólogo a *Los dones previsibles* de Stella Díaz Varín³-, poetas a quienes leyó pero desestimó. Dicha vertiente secreta de la poesía chilena ha sido atesorada en la actualidad por el Colectivo Derrame y algunos poetas como Javier Bello y Leonardo Sanhueza. Uno de los problemas visibles de dicho silenciamiento estriba en el hecho de que lógicamente debiera haber triunfado el paradigma parriano (que, a su vez, dialoga con lo surreal), sobre el simbolista, esotérico y vanguardista influjo de estos poetas. Así, según este silenciamiento, la producción estética de los últimos años debería estar influida por una expresión clara, fingidamente cotidiana, paródica y habitada de corrosivas ironías. Si bien es así en variados casos, hay complejidades tales como la producción de Diego Maquieira, Raúl Zurita y Juan Luis Martínez a fines de los setenta y ya corridos los ochenta, así como también la poesía de Andrés Morales, Rodrigo Verdugo, Piero Montebruno, Héctor Hernández Montecinos, Simón Villalobos, David Villagrán y Víctor Quezada, en posteriores desarrollos (ochentas, noventas y año dos mil). Complejidades en la construcción de una poética y una expresión, pues como en los casos mencionados anteriormente, pareciera ser que la expresión oscura, simbólica y analógica, no se vio sepultada del todo al ser reproducida en el encriptamiento, la alegoría en fusión con la parodia y la aparición de recursos extraliterarios, marginales y culturales, con los que la poesía actual se ha nutrido recuperando tácitamente estrategias discursivas olvidadas. Las metáforas agresivas, de difícil interpretación bajo el paradigma del símil, así como las comparaciones dislocadas, la contaminación de lo prosaico en diferentes géneros de lo narrativo, referencial y paraliterario, la tensión entre la disolución de un yo enunciante y la aparición de una multiplicidad de sujetos menores que buscan documentar su precaria experiencia enumerando fatuas y cotidianas imágenes, son algunas estrategias contemporáneas que guardan relación con el decir anterior, en oposición a una expresión sencilla, a una claridad de expresión. Consignemos que no hay tal en poesía. No hay claridad, pero la nombradía de quienes resistieron desde la poesía los embates de la dictadura, su carga ideológica, la necesidad de la denuncia y la sobreexposición del lenguaje poético, han llevado a las nuevas promociones de poetas a cuestionar dicho decir e intentar desmarcarse de esa aparente legibilidad.

La tensión existente en la poesía actual es el resabio de una tensión que configura la historia literaria chilena en diversos niveles. Así, lo extraliterario, la mostración romántica de un poeta acabado, vicioso y díscolo, las tertulias, los grupos y los clanes, los talleres, las afiliaciones políticas, la amistad, la mentira y la traición, los fomentos de cada gobierno, los premios y las becas, han sido eclipsados por la crítica al proponer con su escritura la potestad de un lector particular, el crítico en cuestión, que vendría a ser arúspice entre el iletrado vulgo, los menesterosos poetas, los lectores desprevenidos de poesía, y el mundo de la academia y las universidades. Por esto, la necesidad de reeditar, exhumar y estudiar

³ Díaz Varín, Stella: *Los dones previsibles*. Santiago, Cuarto Propio, 1992. P.12.

los poetas olvidados en el nebuloso ámbito de la poesía chilena es imperioso para desnudar los vicios de la crítica y la molición académica. Revelar la ignorancia en la que estamos sumidos quienes vivimos en esta campana de vidrio que es el arte o la poesía, es el real imperativo crítico. Mostrar la inexistencia de una historia literaria chilena y reclamar que estén al alcance de los lectores, si no la totalidad, una considerable parte de los libros de poesía de nuestro país -y así evitar la impotencia de quien desea conocer y se ve tarado esperando en una mesa de la Biblioteca Nacional a un Godot que no vendrá-, pueden ser avances decisivos para que la tan mentada cultura que pregonó la concertación y la democracia no se transforme en un conducido grupo de autores y obras representativas de dichas ideologías reproduciendo el vicio de los modelos económicos y de gobierno.

Otro aspecto interesante a considerar entre los obstáculos existentes para estudiar la poesía chilena es un soterrado nacionalismo. Quizás sea excesivo llamar así a dicha pulsión, aunque sea posible entenderla como un chauvinismo planeado bajo estrategias de mercado. Un dispositivo discursivo que propone un grupo de escritores excepcionales, distinguibles como personas naturales que encarnarían una suerte de espíritu patrio, lleno de creatividad y dignidad moral, es ya una exageración. Asimismo, que este grupo de iluminados escritores además de ser estandartes y rostros visibles de la producción literaria completa de nuestro país, sea moneda de cambio, a saber, un producto comercializable culturalmente con otras naciones, es ridículo. Tal negación a estudiar la literatura chilena más que en sus casos de excepción, de diferencia absoluta con otras literaturas nacionales, refleja una gran necedad, ya que como expusiera Jorge Luis Borges, la historia universal es la historia de un par de metáforas, estando la valía (si es que podemos pensar aún así) literaria en la relación de las literaturas con literaturas anteriores, con su tradición. En ese sentido, hay en la revisión y glosa de la tradición una comprensión de la verosimilitud de cada género, es decir, lo que hace que identifiquemos genéricamente o, al menos, intentemos hacerlo, al ver a qué se parece un discurso literario: si ha cambiado realmente aquello que entendíamos por poesía, y si los poemas que ahora leemos se parecen o no a esa difusa idea. Esto no impide la deriva y la mutación de los géneros, es más, los amplía. Por lo mismo, que aún exista un discurso proteccionista de los grandes nombres de la literatura chilena para elevar la cultura a una categoría del espíritu, y así promocionar a Chile hacia el extranjero como país de poetas, además de ser inexacto, niega tanto la posibilidad de estudiar las relaciones internas de dicha literatura, como de interpretar y analizar los paralelismos que existen entre las literaturas chilenas y otras literaturas nacionales. Al cabo, la impotencia crítica que revela una carencia en la historia literaria, los vicios en el mercado y el tráfico del libro, así como la modorra intelectual en la que estamos sumidos, se ven coronadas con la creencia en que somos el único país de la región que escribe poesía. Y como tal, la importancia de estudiar a nuestros autores sin necesidad de relacionarlos tradicionalmente, o con su contexto de producción en el cono sur, ha construido una ficción nacional, una suerte de autoimpuesto exilio del mundo, que ha hecho creer que nada se hace fuera de Chile, y que dentro de él, sólo vale aquello recomendado, criticado, discutido.

Las razones del silencio y lejanía de los círculos poéticos por parte de Gustavo Ossorio, así como los espacios en los que publicó, son algunos misterios que configuran tanto su imagen como otras imágenes veladas de la poesía chilena. Por lo mismo es necesario, en primer lugar, la exposición y comentario de su obra, para de ese modo llevar este material a análisis más exhaustivos que logren pasar de la crítica a la historia literaria. Aunque parezca antojadizo este preámbulo y los consiguientes ejemplos, la razón de ellos radica en la importancia de publicar (como lo han hecho Luis de Mussy, Santiago Aránguiz y Leonardo Sanhueza), criticar y estudiar la poesía de ese período heteróclito y difuso que ha sido llamado como “segunda vanguardia” o “generación del 38”, tanto para entender cómo ha

ido variando el registro y la comprensión del hacer poético en las promociones posteriores -hasta llegar a esa necesidad de dar cuenta de los vínculos entre los distintos discursos poéticos de Chile (el imperativo crítico)-, como para recomenzar las tareas de constituir de una vez por todas una tentativa de historia literaria chilena, abriendo este diálogo, claro, con la presentación de la interesantísima obra de Gustavo Ossorio.

II- Situación de Gustavo Ossorio Santiagos

Habiendo tomado como epígrafe de este prólogo un verso de Ezra Pound es adecuado, al menos, comentar dicho préstamo. Así como el caso de Gustavo Ossorio, el *Modernism* anglosajón (Pound, Elliot y Yeats, al menos) es la bisagra o el punto de encuentro de dos realidades: la tradición y la ruptura. De la misma forma, la segunda vanguardia poética en Chile, a saber, la también conocida como generación del 38, bebiendo de la generación poética del 27 en España (poetas de la Claridad), del surrealismo francés y el arte de vanguardia europeo (poetas de La Mandrágora), de cierta matriz bíblica-cristiana esotérica (movimiento David) y de un cúmulo de experiencias disímiles en la realidad de la poesía moderna (Juan Negro, Aldo Torres Púa, Jaime Rayo, Omar Cáceres, Victorino Vicario, Hugo Goldsack y una serie de escritores no afiliados directamente a un grupo o tendencia), se presenta como un ámbito aún en estado salvaje para el analista. Más allá de las dificultades primarias es posible descubrir la coexistencia o tensión entre un respeto al acervo literario occidental y la necesidad de superar ciertos márgenes expresivos. Aunque por lo general haya existido una radicalización del pensamiento artístico, casos como el de Eduardo Anguita y Gustavo Ossorio son de vital importancia para describir tal tensión, propiamente moderna, en la poesía chilena.

Ossorio es un caso particular. Según fuentes varias puede haber nacido el 31 de enero del año 1911 o 1912 (variando en cada texto, aunque según la escritura de su madre habría sido en 1911) en Santiago, muriendo prematuramente a causa de tisis en el sanatorio "El Peral" el 7 de marzo de 1949. Hombre de pocos amigos, su vida fue un completo enigma. Ya sea Víctor Castro, Luis Merino Reyes o Fernando Alegría quien se haya referido a él, las únicas señas son las que dan cuenta de sus muchos amoríos, su gusto por la pintura a la acuarela, la cercanía a poetas como Rosamel del Valle y Humberto Díaz-Casanueva (prologuistas de sus dos libros en vida), al grupo La Mandrágora (en cuya revista participó en los números cinco y seis), así como su participación en el comunismo (de aquellos años de República y fascismo) en la escritura de dos poemas relativos a la Guerra Civil Española y la redacción de un texto de la masonería. Es destacable, dentro de la anécdota, comentar que trabajó en la Wessel Duval (empresa de maquinaria agrícola, la cual un cercano en una carta describiera como trabajo de santidad), y que uno de sus amigos, Fernando Alegría, habría escrito una obra de teatro sobre él. Por lo mismo, aunque a primera vista no sean de mayor importancia estos datos, son los únicos con los que se cuenta. Además de la oscuridad biográfica, Ossorio alcanzó a publicar en vida sólo dos volúmenes de poemas: *Presencia y memoria*⁴ (1941) y *El sentido sombrío*⁵ (1947), dejando inédito el libro llamado *Contacto terrestre*, libro que habría de ser publicado en 1968 por la colección de poesía universal de la revista *Orfeo*, así como por el *Boletín Chileno-Árabe de Cultura* N°3⁶.

⁴ Gustavo Ossorio: *Presencia y Memoria*. Santiago de Chile, Imp. Ahués, 1941

⁵ Gustavo Ossorio: *El Sentido Sombrío*. Santiago de Chile, Imp. Ahués, 1947.

⁶ Gustavo Ossorio: "Contacto Terrestre" *Boletín Chileno-Árabe de Cultura*. 3 (1964): 42-66.

Fugaz y oscuro, Ossorio se hizo de elogiosos comentarios por parte de los ya nombrados antologadores, así como de Nicomedes Guzmán, Eduardo Anguita, Dámaso Ogaz y Andrés Sabella. Junto con esto, estableció correspondencia con Rómulo Gallegos, Gabriela Mistral, Juan Marín, Gonzalo Rojas y Carlos Drummond de Andrade. Breves también los comentarios a su obra, únicamente rastreables en diarios de la época, uno que otro acto de memoria, y la inusual agudeza de Rodrigo Verdugo y Leonardo Sanhueza en actuales consideraciones. Mas aún así no es posible cuantificar más de una treintena de escritos sobre su obra, entre antologías, artículos de diarios y breves referencias a su desastrado sino en algunos libros sobre poesía chilena. Por ende, Gustavo Ossorio no puede ser considerado más que como un poeta olvidado, un poeta que por desventuras canónicas ha sido parcialmente borrado, y hoy reaparece en el primer intento serio de estudiar su poesía, una poética que, aunque trunca, asombrará a los actuales lectores como lo hizo con sus congéneres, reacios a internarse en ella más que por inexactos reparos estilísticos. Tal asombro⁷ es en su poesía ya un indicio de su condición de bisagra. Dintel entre un mundo espiritual intuido, un imaginario tradicional y simbólico occidental y la creciente modernización, la cruenta Segunda Guerra Mundial y el rumor de muerte que inunda los versos de gran parte de los poetas de esos tiempos. Pero ni la muerte, ni la espiritualidad, y ni siquiera la convivencia de agentes tan disímiles como la fe y el descreimiento nihilista hacen pie ante el asombro que dice la poesía de Ossorio. Su poesía existe entre esos dos mundos (antiguo y moderno) en una atemporalidad que se dibuja a veces de manera mítica y otras veces casi místicamente, aunque nunca dejando de vincularse con la materialidad. Y es esa materialidad el ámbito en que su poesía coquetea con la mudez o la ininteligibilidad, pues su labor es también metapoética, llegando incluso a plantear ciertos temas concernientes a la filosofía (presencia, memoria, permanencia, etc.), en un abanico de múltiples aristas sombrías en su poesía. Así, tal es su aporía y genio: la incapacidad de resolver en una poética el conflicto estético y vital de su tarea.

Ossorio no llega a ser ninguno de los caminos propuestos, quizás por su corto paso por la tierra, o quizás por la voluntad de presentar una estética que involucre territorios subterráneos y místicos. En un tiempo en que la poesía se juraba la potestad de cantar y pregonar elegías, Ossorio se hospeda en ella para intentar transmitir aquello callado, la espiritualidad y metafísica que se mantiene velada a la razón, mediante la orfandad material, la física que dialoga con el espíritu. Como otros grandes poetas (Nerval, Hölderlin, Novalis y Rilke), lleva los problemas de Dios al humano para mostrar qué podría ser aquello que se cree bajo lo divino. Un Dios ajeno a las religiones establecidas, una suerte de esfera cuya circunferencia abarca todo, conteniéndolo, es el dios que busca Ossorio, quien en su última carta se confiesa teísta, aunque de esa potencia inaprensible e innominada. Su asunto y morada es el lenguaje, la nominación. Y su poética es esa búsqueda de decir aquello que se ignora pero que se intuye. No es un poeta crédulo, ni menos un buldero o seguidor de ideologías. Su camino es solitario y así también su poesía. Por eso, el interés surge, causalmente, de esa fresca antigüedad que su poesía puede tener: vino nuevo en odres viejos.

⁷ Menos antojadizo aun que recordar los versos de Pound para el caso de una poesía casi aporética, en su pendular entre lecturas, ideas e intuiciones tradicionales -material poético-, a saber, clásicas, y una voluntad de avanzar por los oscuros derroteros de una poesía vanguardista.

III- Motivos de su búsqueda

Como ya se ha presentado, la poesía de Ossorio es una textualidad difícil, árida y de pocos lectores. Ya comprueba dicha sentencia el escaso tratamiento que su obra ha tenido. Sea por el desconocimiento de su situación biográfica o por los movimientos canónicos que hicieron sobrevivir a poetas como Gonzalo Rojas o Nicanor Parra en su "generación" (si es que se puede hablar de generación sin proyecto estético, o características afines), en desmedro de poetas como Victoriano Vicario, Hugo Goldsack, Jaime Rayo u otros, el problema principal es el exiguo interés de los analistas por una poesía oscura, con ribetes esotéricos y metafísicos hoy en día. Más allá de la publicación de libros de Mahfud Massís, Carlos de Rokha o la *Poesía completa* de Rosamel del Valle, son sólo unos pocos quienes rescatan del polvo y el olvido la valiosa escritura de esta época. De gran valor, tanto por la pléyade de estilos, visiones y poéticas que existían, así como por la calidad que tuvieron algunos de dichos poetas. Así, tanto en la prosa de Pedro Prado, los *Últimos poemas* de Vicente Huidobro y algunos poemas de *Temblor de cielo*, las *Residencias* de Pablo Neruda, la violencia creadora de *U* de Pablo de Rokha y el libro *Desolación* de Gabriela Mistral, es posible encontrar un acervo tradicional poético de esta materia negra y densa que plena la poesía de Ossorio. De este modo, la fragmentariedad de Huidobro, la nominación y la amenaza de una oscuridad terrestre, material, de Neruda, el prosaico pero poético tono de Prado y la vinculación trascendental, la esperanza ciega y el desconsuelo de Mistral, configuran la melancolía en Ossorio. Bilis negra que plena el alma y el cuerpo del poema, lo enferma. Así, hay de esta poesía en la suya, pero no alcanza a ser más que una referencia, un punto de fuga en que su escritura se desplaza libre y a la vez acorralada por espectros tanto de este mundo como el otro. Su poesía es en la poesía chilena. Bebe además del críptico lirismo de Rosamel del Valle y Humberto Díaz-Casanueva, y comparte la fascinación tradicional religiosa con Anguita. Pero como toda gran poesía, su vínculo es con la palabra.

Su búsqueda no es nueva, y tampoco sus medios y procedimientos. Se encuentran en Chile, América y en Occidente. Lo particularmente extraño es que no son muchos quienes se han enfrascado en estas batallas en Chile. Si bien Gabriela Mistral y Eduardo Anguita pueden ser considerados poetas religiosos, son poetas de una religión, o bien, con un imaginario condicionado por la labor poética o por los marcos del cristianismo en América. No es el caso de Ossorio. Emparentado con los arrojados buscadores del *Sufismo* y de la *Cábala*, su búsqueda a veces parece herejía, pero a diferencia de ellos, no hay una tradición de la que sea estandarte, ni menos una convención religiosa que lo ampare. Su navegación es libre. Pareciera buscar aquello que supera todas las divinidades identificadas en las religiones; así su heterodoxia parece haber llevado su búsqueda en la poesía como medio de comunicación con ese mundo desconocido: donde todas las creencias convergen. Bebe de variadas fuentes, como se mencionó, y es esta particular y contradictoria creencia en un orden previo, que baraja la ausencia, el desgarró y la devastación humana, la razón que lo lleva a internarse en dichos misterios. Por lo mismo, es de vital importancia describir el proceder poético de Gustavo Ossorio en la poesía chilena como otra posibilidad de comprender la poesía. Ossorio es un caso extraño, quizás como muchos otros en el continente que aún no han sido estudiados (vale el caso de Jacobo Fijman en Argentina). Tal es la razón para plantear por primera vez la necesidad de un estudio, con detención y rigor, de los procedimientos y sistemas que abarca su producción: fijar la poesía de Ossorio como

un modo excéntrico de comprender la poesía en Chile, así como una posible vinculación a futuro con nuevas poéticas que, sin lugar a dudas, no han nacido de la nada. Por ende, la hipótesis de este trabajo es: ***la poesía de Gustavo Ossorio como el campo de batalla entre imaginarios modernos y tradicionales-antiguos (imágenes, alegorías, símbolos y elementos escatológicos), es el diseño de una poética excéntrica en el ámbito de la poesía chilena, que permite dibujar una línea alternativa de análisis en nuestra historia crítica de poesía.***

IV- Situación crítica de su obra

Variados han sido los intentos de situar la poesía de Gustavo Ossorio. Desde las primeras críticas aparecidas en diarios del año 1942 a raíz de *Presencia y memoria*, las opiniones se han encargado de recalcar la dificultad de su poesía. Ya sea Rosamel del Valle: "De ahí a que la poesía de Gustavo Ossorio había un lenguaje extraño, un lenguaje de dialogo permanente con la noche y la muerte." ("Un poeta más para la muerte": 4), o Francisco Santana: "Voz abismal, sentenciosa, dolorida de símbolos e interrogaciones (...) Asoma cierto hermetismo que no afecta mayormente la substancia poética." (*Evolución de la poesía chilena*: 238), la labor crítica no intentó aproximarse a su poesía más que por elogiosos comentarios o por cacofónica expresión, símil de poesía. Aunque meritorio, el trabajo de los primeros comentadores es pobre. Salvo excepciones como las de Anguita, del Valle, Díaz-Casanueva y Dámaso Ogaz, la reflexión acerca de la poesía de Ossorio entre sus contemporáneos fue lacónica y perezosa.

Suspendiendo la periodicidad, la escritura de libros sobre poesía chilena tampoco subsanó los problemas comentados. En Carlos René Correa, Hugo Zambelli (único texto en que existe una poética de Ossorio⁸), Víctor Castro, Jorge Elliott, Francisco Santana y Raúl Silva Castro, es posible encontrar algunos datos y ciertas intuiciones valiosas, mas la indefinición y la ambigüedad que reinaba en sus contemporáneos fue directamente proporcional al nivel de incompreensión que tuvo su poesía.

Ahora bien, el punto de concordancia y, quizás, la armonía entre las opiniones, se ha resuelto con el tiempo en los lúcidos artículos de Leonardo Sanhueza, Rodrigo Verdugo y el comentario de Naín Nómez en su *Antología crítica de la poesía chilena*; mientras el primero explora ciertos aspectos biográficos de importancia intentando visualizar una poética, el segundo plantea la inadaptabilidad de Ossorio para un modelo epocal de la poesía chilena, reuniéndolo con otros casos excéntricos (Boris Calderón, Heriberto Rocuant y Jaime Rayo). Nómez, por su parte, reseña un amplio espectro de crítica, ubicándolo como un poeta vanguardista. Y si bien son poco exhaustivos y abarcan rastros superficiales de la poesía de Ossorio, sus intuiciones son valiosas para este trabajo. Retomando, si se pudieran trazar ejes de discusión entre los críticos, serían estos:

a) La oscuridad de la expresión de Ossorio, ligándolo a una matriz espiritual, esotérica, metafísica y religiosa.

"En forma constante, situado en los límites de su propia muerte, con una lucidez que es heroísmo por la cruel inteligibilidad a que trata de someter su MEMORIA primordial, este joven e inexorable poeta, hereditario de los grandes buscadores metafísicos, nos entrega una nueva colección de poemas con experiencias más purificadas, pero no menos terribles. No hay fantasmagoría aquí ni realismo cromático, sino tensión constante y atención radioscópica para captar lo que transcurre debajo y encima de los muros terrestres,

⁸ "La poesía no es para mí ni el anecdotario rimado, ni el romance, ni nada que emita destellos ni signifique una decoración amable ni una música sensual. Ella es para mí el verbo encendido que con tremenda voz clama por el lugar justo del hombre entre sus semejantes; y es el vestido mágico para aparecer y desaparecer a voluntad; y el don de salir de uno mismo o de entrar en uno como un ojo encendido, para visitar la sima profunda." (72)

vivencias que no excluye y que por el contrario acepta como probatorias de su propio espíritu." (Díaz –Casanueva, "El Sentido Sombrío de Gustavo Ossorio": 5)

"Ossorio concibió la poesía como una religión, como la menos efímera de todas, por ello exclamaba; "Mi vida ha sido sedentaria, pero torturada por mil razones. La poesía y la pintura son mi llaga y mi salvación". Es sucesivamente profundidad y revelación. Profundidad, porque imagina y provoca nuevas relaciones entre la vida y la muerte; revelación porque aporta siempre un sentido complementario a las verdades primeras que la simple razón se esfuerza en reconocer como definitivamente válidas." (Ogaz: 2)

b) La primacía del dolor y la angustia en su poesía por una vida torturada en búsquedas existenciales, sobre la raíz de estos problemas humanos.

"Gustavo Ossorio ha preferido bajar la cabeza y escuchar lo que empieza a hacerse presente debajo de su alma, lo que todavía es un ruido, ya que sin duda alguna tiene algo que extraer de la espantosa realidad del ser y su tránsito terrestre. O sea, el lado oscuro de la gracia." (del Valle, "Presencia y Memoria de Gustavo Ossorio" : 12)

c) La inmadurez de su poesía por la trunca experiencia de una muerte a corta edad.

"Antes de examinar las nuevas generaciones debemos recordar a un poeta que murió prematuramente y cuya obra constituía una alta promesa; aludimos a Gustavo Ossorio. No nos parece que logró expresarse plenamente" (Elliott: 126)

d) La presencia de la muerte como factor determinante de su poesía. Considerando la fragilidad de su cuerpo, como el agente de una poesía que intuye el destino aciago, así también su último libro (*Contacto terrestre*) como el reflejo de una batalla contra (o hacia) la muerte. Esto, pues lo habría escrito en el sanatorio "El Peral" en la última fase de su enfermedad.

"Vivió un aire de desesperanza, intuyó el misterio de la muerte que se le avecinaba y estallaba en himnos del subconsciente que se estrellaban rotundamente con una realidad que devoraba su paso por la tierra." (Correa: 287)

Luego de enumerar estas principales tendencias, son remarcables las continuas variaciones en estos focos de atención, llegando a explicar la poesía de Ossorio, no desde la poesía misma, sino que desde el prejuicio o las superficiales fijaciones.

Ineludible es que cada una de estas visiones ilumina el estudio que se quiere emprender. Esto, pues, de cierta forma, cada una de ellas tiene algo de razón, aunque no por separado. Todas son una de las formas de leer la poesía de Ossorio que no distaría demasiado de una primera lectura: la poesía de Gustavo Ossorio es oscura y de difícil entendimiento, cifrada en búsquedas de lo material y transmateria, viéndose el paso de la muerte por ella como una intuición. Así, de la misma manera que es criticable el juicio de los comentaristas de Ossorio, necesario es partir de sus aproximaciones aunque en esto haya algo de ironía. Por lo mismo, retomar la vertiente metafísica sin olvidar la existencial, para descubrir en su poesía el peso de una tradición occidental de buscadores del más allá o de las respuestas al adverso devenir, dándole a esa tradición el carácter tanático que la presencia de lo inefable en ella tiene (ya sea en la escatología como revelación, o en la búsqueda filosófica la iluminación), encausará una posible investigación hacia el hallazgo de ciertas estructuras tradicionales de Occidente que habitan en esta poesía.

Internarse y descubrir cómo se construye este decir, y el porqué de la oscura sensación de asombro que ha causado en sus lectores, estableciendo una lectura crítica, una descripción de su poética y un intento por diseñar una forma alternativa de leer cierta poesía

que existe en la historia literaria chilena, será el siguiente paso en el estudio de la obra de Gustavo Ossorio.

V- Situación del vanguardismo y la espiritualidad visionaria en Gustavo Ossorio

Entre los aspectos más interesantes tematizados por sus críticos, la presencia de la muerte, la angustia y una espiritualidad no resuelta, metafísica y religiosa, aunque crítica y alejada de los núcleos tradicionales, son los aspectos centrales de los que se desprenden la oscuridad expresiva y la dificultad de su lectura. Por ende, la siguiente parte de este trabajo buscará diferenciar la práctica vanguardista de Ossorio de la vanguardia europea, además de la primera y segunda vanguardia latinoamericana. Esta operación, aunque sólo como un esbozo, intentará dar cuenta de la participación contradictoria de Ossorio y su poesía en la práctica vital, el compromiso político, la aventura formal y el final descreimiento y autocrítica. Podría decirse, en primer lugar, que es necesario establecer cómo la poesía de Gustavo Ossorio participa de la vanguardia o lo vanguardista, para distinguir si los recursos expresivos de su escritura sólo responden a una búsqueda de la sorpresa y la novedad o bien, como quiere plantearse en esta investigación, surgen como una recuperación simbolista, romántica o bien, pre moderna, de lo que sería la visión poética o una poesía visionaria, ya no insuflada por el espíritu del creador, sino que creada alegóricamente para diseñar un mapa de lecturas y sentidos: una difusa coherencia textual. Así, la contextualización y la situación de Ossorio dentro de lo vanguardista devendrá en ese último y escondido acápite -contradictorio también- vanguardista, que es la recuperación de lo antiguo y su resemantización para desautomatizar la lengua convencional y comunicativa. A ese respecto, es posible advertir que la forma de visión, una visión secular y con fines poéticos en esta poesía de tono espiritual y hermética, participa tanto temática como formalmente, afectando la materia y la construcción alegórica del espacio y la imaginería del sujeto. Esta teorización surge de los estudios históricos y teóricos de la vanguardia, y se puede visualizar con mayor claridad deslindando también la noción tradicional de visión.

Ahora bien, la elección de la visión como categoría de análisis, más que un antojo teórico, está ligada a la fuerte relación que tuvo el mismo concepto con experiencias poéticas anteriores, como el simbolismo y el romanticismo, siendo negada posteriormente dada la desublimación de la poesía vanguardista. Al cabo, lo que se quiere ilustrar es que si bien la visión es la forma de componer y estructurar los dos primeros libros de Ossorio, es en *El contacto terrestre* que adquiere una forma definitiva, siendo ambos libros primeros una suerte de preámbulo de su obra madura. Además, la visión es un tema que Ossorio trata y desarrolla contradictoriamente, algunas veces valorándola y otras vaciándola, siendo también tratada por poetas como Rosamel del Valle en *La visión comunicable*. Por lo mismo, existen evidencias de que pueden comprenderse los tres aspectos mencionados anteriormente por los críticos (muerte, angustia, oscuridad expresiva y espiritualidad), desde la participación en la vanguardia de su obra y cómo se hace cargo de la tradición espiritual que pretende permear, releer y hacer comunicable, mediante la visión y su forma de construirla. Ossorio plantea como forma de expresión la imagen y las cadenas de imágenes que rodean un centro vaciado; visiones: relaciones entre objetos, sensaciones y tiempos que no existen más que en la percepción o la sensibilidad del sujeto enunciante,

en su libre espiritualidad. En el fondo, la voluntad del estudio, más que dar cuenta de todas las particularidades de la obra de Ossorio, es situarla como otro modo de entender la vanguardia y cierta forma de poesía espiritual o metafísica en Chile, desde formas herméticas que tienen una historia, siendo vulneradas y resignificadas por su poesía, que finalmente acaba destruyendo su propia poética e invalidando los recursos de los que se valió para representar un plano espiritual o un acceso a ese plano. En el fondo, dándole otro sentido al destino trunco de su poesía, considerándolo más que un accidente, una decisión de escribir el fin de su poesía, junto a su muerte física.

VI- Vanguardia y vanguardismo

Más que una revisión acabada sobre las materias de la vanguardia y el vanguardismo, la sección a la que preceden estas palabras intentará problematizar la proximidad y participación de la poesía de Gustavo Ossorio con respecto a ciertas tendencias vanguardistas.

Es evidente que los problemas que acarrea la investigación acerca de la vanguardia crecen año a año, en la medida que siguen proliferando lecturas e interpretaciones que trabajan tanto la teoría de la vanguardia como la producción vanguardista en Latinoamérica. Cualquiera de las dos vertientes anteriormente mencionadas justificaría la escritura de una tesis, al menos.

Ahora bien, la necesidad de discutir la pertinencia de asumir que Gustavo Ossorio fue un poeta vanguardista o de vanguardia en Chile, responde más que a un descubrimiento en el análisis textual. La escasa crítica que existe en torno a la obra de Ossorio remite directamente a la inclusión de algunos poemas suyos en la *Antología crítica de la poesía*

⁹
chilena de Naín Nómez. Aunque planteada con alcances históricos, de modo que los lectores puedan comprender el decurso del discurso poético chileno, la reflexión crítica que desarrolla en las breves páginas que le dedica a Ossorio sólo alcanza a indicar uno que otro aspecto, entre los cuales el que remite al vanguardismo de su poesía es particularmente discutible.

“En Gustavo Ossorio, como en Victoriano Vicario, Omar Cáceres o Juan Negro, Eduardo Anguita, hay una continuidad vanguardista que al igual que el grupo de La Mandrágora, se afina en el trazo de una imagen pura, del puro goce estético de la musicalidad de las palabras. Sólo que a diferencia de los modernistas, ahora se ahonda en la búsqueda de una comparación infinita que trasciende cualquier intento de fijar el mundo en lo real. A través del apóstrofe, del diálogo con otro innumerable y único, la imagen se extiende hacia lo innumerable, se revuelve sobre sí misma y culmina en un viaje inconcluso, germen metafórico que se apoya en una emocionalidad nunca definida totalmente, afincada en el recuerdo, la angustia frente al tiempo finito o el sentimiento transitorio. Intento de descubrir mundos paralelos al de la realidad cotidiana y de transgredir la racionalidad que acompaña esa representación de lo real, la poesía de Ossorio y sus contemporáneos, afina los vuelos de las Residencias y del creacionismo, de las metáforas rokhianas y los reinos numerosos de Díaz Casanueva y Rosamel del Valle. Entre la metafísica y el delirio, entre el golpe mesiánico que busca el recuerdo en el olvido y el amor en el desencuentro, entre la puerta que se abre hacia lo infinito de la experiencia trascendente y el mundo real con su peso profundo, la poesía de Ossorio es otra de las culminaciones radicales de un momento privilegiado de la poesía chilena en sus matices más imaginativamente simbólicos.” (Nómez: 71)

⁹ Nómez, Naín: *Antología crítica de la poesía chilena. Tomo III*. Santiago de Chile, LOM, 2002. Pp. 69-84.

Si bien hay atisbos interesantes, los conflictos propuestos por la poesía de Ossorio, tanto como los que exudan la escritura de Vicario o Cáceres, en su particularísimo desarrollo, impiden que desde un estudio preliminar –como es éste- asumamos los vínculos existentes entre sus proyectos escriturales, digamos, la presencia de la rima en Victoriano Vicario y la reinterpretación de motivos románticos como la noche en Juan Negro. En ese sentido, es curiosa, por decirlo de algún modo, la filiación de Ossorio con el proyecto de La Mandrágora, así como la posible continuidad de un vanguardismo entre la experiencia inicial del creacionismo huidobriano, la desaforada metáfora rokhiana y la construcción desarticulada del discurso material de las *Residencias* nerudianas. Por lo mismo, más que establecer el deslinde que existe entre las poéticas y proyectos antes mencionados, es de suma importancia desarrollar la particular forma de asumir el vanguardismo que tuvo Gustavo Ossorio.

La pléyade de autores y discursos desplegados luego de los primeros esbozos vanguardistas de Vicente Huidobro y Pedro Prado (como menciona Bernardo

Subercaseaux en *Genealogía de la Vanguardia en Chile*¹⁰ y en *Historia de las ideas y de la*

*cultura en Chile*¹¹), los alcances y reinterpretaciones de la realidad y de la tradición literaria del siglo XIX y la suma de relaciones existentes entre textos y contextos de producción y recepción de las obras, superan por mucho la capacidad de comprender una línea ordenada de desarrollo de las vanguardias en Chile y Latinoamérica. Como plantea acertadamente Federico Schopf en “El vanguardismo poético en Hispanoamérica”¹² “En los orígenes del vanguardismo hispanoamericano está la crisis de la concepción anterior de la poesía y sus probables funciones en el interior de las sociedades hispanoamericanas” (Schopf: 27). Esta crisis, comprendida desde la reacción al programa estético anterior se plantea “como una reacción contra el sistema expresivo del modernismo y su concepto de la poesía y el poeta. El reconocimiento oficial del modernismo había peraltado su concepción del arte como elaboración de objetos preciosos, joyas idiomáticas que, resultado de la inspiración y la técnica elevada de los poetas, comunicaba una visión tendencialmente sublimada de la realidad y la vida” (Schopf: 27). Así, aunque la raíz del proceso de secularización de la imagen de mundo haya sido impulsado por el modernismo en América (según comenta Schopf citando a Rafael Gutiérrez Girardot en “Deslinde de la noción de vanguardia” Schopf: 13), son los movimientos vanguardistas, estos fenómenos o “nueva sensibilidad” los que desubliman la noción de arte y de poesía. De ese modo, siguiendo a precursores como Lautréamont, Sade y Rimbaud, la poesía entra en conflicto con los valores burgueses, con el estatuto autónomo del arte y la elevación de las producciones artísticas a alturas que sólo el genio podía alcanzar.

La fragmentariedad de la experiencia causada por la explosión de la técnica y el cambio en los modos de producción, así como el derrumbe de la noción de progreso y de bienestar nutren la inestabilidad, esa crisis que es fundamento crítico en los discursos y

¹⁰ Subercaseaux, Bernardo: *Genealogía de la Vanguardia en Chile*. Santiago, Ediciones Facultad de Filosofía y Humanidades Universidad de Chile (LOM), 1998.

¹¹ Subercaseaux, Bernardo: *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Tomo III. El centenario y las vanguardias*. Santiago, Editorial Universitaria, 2004.

¹² Schopf, Federico: “El vanguardismo poético en Hispanoamérica” en *Del vanguardismo a la antipoesía. Ensayos sobre la poesía en Chile*. Santiago de Chile, LOM, 2000. Pp.27-54.

manifestaciones de la vanguardia. Así, Gloria Videla de Rivero¹³ distingue al menos un par de acepciones del vanguardismo:

“En un sentido muy amplio (...) toda manifestación artística de calidad sería de vanguardia, ya que todo logro estético implica una renovación.” Por otro lado “En un sentido particular, se entiende por “vanguardias” una serie de movimientos, de acciones, a menudo colectivas (a veces individuales), que agrupando a escritores o artistas se expresan por manifiestos, programas y revistas y se destacan por un antagonismo radical frente al orden establecido en el dominio literario (formas, temas, lenguaje, etc.) y –a veces- sobre el plano político y social. Esta revolución trasciende con frecuencia lo estético y mira también a las costumbres y a la ética. (...) Por esta multiplicidad de manifestaciones el vanguardismo es algo más que un estilo en un sentido estricto. (...) La intención vanguardista tiene dos caras, una que mira hacia el pasado inmediato –y a través de él a la tradición para romper con ella-, en actitud de rebeldía con frecuencia chillona, iconoclasta, destructiva. (...) La otra cara de la vanguardia mira al futuro. Se ha bien observado que el término “vanguardia” tiene connotación dinámica. Los vanguardistas quieren gestar el porvenir, inaugurar una nueva era, cambiar rumbos, contribuir al progreso (búsquedas formales, experimentación, incorporación de nuevos temas y tonos anticonvencionales).” (Videla de Rivero: 20-21)

Aunque Videla rescata un aspecto de progreso en el arte de vanguardia, distinguiendo las vanguardias históricas del vanguardismo que debiera ser natural a la producción literaria, esta visión de futuro está más ligada al cambiar el mundo y cambiar la vida, que a proponer una comprensión de la historia como una empresa de mejoramiento infinito. Los ataques a la burguesía, según menciona Schopf, se debían a que

“La realidad del “realismo burgués” y sus variantes resultaba insoportablemente estrecha y mediatizada por reducciones ideológicas que iban desde el optimismo positivista – concepción del progreso humano que arrastró a la conocida serie de conflictos bélicos- hasta determinismos que disolvían y desresponsabilizaban al individuo (que era la supuesta base y meta de la época burguesa). La amplificación y liberación de la realidad se transformaba, así, simultáneamente en una crítica a las imágenes represivas y mutiladas que comunicaba el realismo y el naturalismo burgués y desacreditaban también la mayoría de los recursos expresivos que se habían heredado de la llamada “literatura burguesa”. Es de este imperativo práctico – la confluencia de un rechazo moral y de necesidades cognoscitivas- que surge la búsqueda de nuevos y más adecuados recursos expresivos y constructivos en el vanguardismo” (Schopf: 16)

Es visible, además, que la reacción a un modelo de mundo, de técnica y de vida en Occidente, conlleva diferentes realizaciones. Así, las experiencias dadaístas, futuristas y cubistas en Europa, en el ámbito de la interrupción a un continuo burgués, marcaron, por cierto, un cambio cultural, una nueva forma de leer e interpretar la realidad. Con respecto a lo anterior, es notable la proliferación de formas de comprender y producir arte vanguardista en Latinoamérica, entendiendo los movimientos europeos, no como fundamentos o bases,

¹³ Videla de Rivero, Gloria: *Direcciones del vanguardismo Hispanoamericano. Tomo I. Estudios sobre la poesía de vanguardia en la década del veinte*. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1990.

sino como discursos con los cuales había que dialogar, alterándolos, reconstruyéndolos. Valga el ejemplo del mismo Huidobro, quien en su manifiesto de 1914 “Non Serviam” “proclama la necesidad de una poesía que no siga siendo imitación de la naturaleza, imagen mimética, sino creación de mundos propios, independientes del mundo real” (Schopf: 57), dialogando con Guillaume Apollinaire, quien en 1913 publicara *Meditation Esthétiques. Les Peintres Cubistes*, y, además con Paul Gauguin, quien en 1903 había planteado que “si el artista... quiere sacar a la luz una obra creadora, no puede imitar a la naturaleza, sino que debe tomar los elementos de la naturaleza y crear un elemento nuevo” (citado por Subercaseaux, 2004: 124). Por otra parte, el concepto de vanguardia tuvo en la Unión Soviética un sentido político y, según observa Gloria Videla “La palabra “vanguardia” se asocia en Rusia más con lo político que con lo literario. A partir de 1894 Lenin elabora su teoría del partido bolchevique, encargado de la toma revolucionaria del poder. El partido comunista será la vanguardia de la clase obrera, un grupo consciente, expresión de esa clase, encargado de llevarla a la victoria” (Videla: 23). Así, la crítica marxista de esos años entrará en una contradicción con respecto al arte nuevo, considerándolo, por una parte, alienado y burgués y, por otra parte, como una bofetada al gusto del público. Dicha indecisión, crítica, al menos, conducirá a la comprensión de un arte comprometido desde el “realismo socialista” y a los dificultosos esfuerzos de vincular arte y compromiso político en el vanguardismo en general, y en particular su producción latinoamericana.

Además, existen serios problemas críticos para ubicar temporalmente el desarrollo de las vanguardias históricas y los subsiguientes brotes vanguardistas¹⁴. Según Gloria Videla “Se puede definir un primer núcleo que coincide con las tres primeras décadas de este siglo, con hitos importantes marcados por la aparición del primer manifiesto futurista (1909) y del primer manifiesto surrealista (1924), núcleo precedido por un período de gestación en el seno de los movimientos literarios posrománticos y de derivaciones varias, surrealistas, postsurrealistas o de otra índole. Algunos críticos han nominado al conjunto de manifestaciones que constituyen este núcleo vanguardista: “vanguardia clásica”, “vanguardia histórica”, “vieja vanguardia”. (...) se han deslindado las manifestaciones posteriores a la “vanguardia histórica” con las denominaciones “neovanguardia”, “nueva vanguardia”, “post vanguardia”. (Videla: 22). Schopf, por su parte, plantea que en Hispanoamérica “Teoría y práctica del vanguardismo se despliegan, en sentido amplio, entre 1916 y 1939; en el sentido más restringido de su predominio, entre 1922 y 1935.” (Schopf:27), y aclara al final del artículo “El vanguardismo poético en Hispanoamérica” que poetas como Lezama Lima, Gonzalo Rojas y Nicanor Parra, aunque refieran en sus obras a los descubrimientos del vanguardismo hispanoamericano, digamos, ese primer vanguardismo, tal referencia no puede ser considerada en sí vanguardista, como ocurre en los casos anteriores. Por lo mismo, la relación de sus poéticas no es opuesta al modernismo, sino que se establece por continuidad o contradicción parcial con respecto a ese primer vanguardismo. Este es un punto importantísimo, pues más allá de los oscuros vericuetos y posibilidades que ya entregaba la oposición, parodia o juego libre del espíritu a las vanguardias europeas con respecto a las raíces románticas, simbolistas o de la poesía pura, las realidades americanas forman parte de nuevos descubrimientos artísticos en esta reacción contra el orden establecido, la realidad aristocrática y los principios preciosistas del modernismo. Son variadas y complejas las reacciones que propone la literatura vanguardista en América. Atendiendo a las formas novelescas, a la noción de

¹⁴ “Hay sin embargo discrepancias respecto a los límites temporales. Así, para Hugo Verani, serían aproximadamente 1916 y 1935 (...). Para Nelson Osorio entre 1919 (fin de la primera guerra mundial) y 1929 (quiebre de la bolsa de Nueva York). La opinión discrepante, de Jorge Schwartz, sitúa el inicio de las vanguardias en Chile con el manifiesto « Non Serviam » de Huidobro en 1914.” (Subercaseaux, 1998: 174)

poema y poesía y también a la convención artística, tanto como a la realidad social, la ascensión de las capas medias, los movimientos sociales y la rebeldía femenina en las altas capas de la sociedad, las manifestaciones vanguardistas presentan también diálogos con las producciones posteriores, llámense estas postvanguardistas o de una segunda vanguardia, al menos, en el caso chileno. He aquí un primer punto interesante, pues la poesía de Gustavo Ossorio no puede ser considerada de vanguardia, sino más bien de postvanguardia o de una segunda vanguardia, que dialogaría con poéticas como las de Huidobro, Neruda o de Rokha.

Ahora bien, es notorio en la gran mayoría de los críticos la querrela entre una ancilaridad de los procesos vanguardistas americanos respecto de los europeos. A pesar de considerar la situación de la vanguardia como un eco del romanticismo, Octavio Paz en *Los hijos del limo*¹⁵ comprende que dichas manifestaciones no son solo transformaciones de un arquetipo:

“El romanticismo fue tardío en España y en Hispanoamérica, pero el problema no es meramente cronológico. No se trata de un nuevo ejemplo del “retraso histórico de España”, frase con la que se pretende explicar las singularidades de nuestros pueblos, nuestra excentricidad. ¿La pobreza de nuestro romanticismo es un capítulo más de ese tema de disertación o de elegía que es “la decadencia española”? Todo depende de la idea que tengamos de las relaciones entre arte e historia. Es imposible negar que la poesía es un producto histórico; también es una simpleza pensar que es un mero reflejo de la historia” (Paz: 120)

Yendo más allá, Videla menciona la idea planteada por Enrique Anderson Imbert: “Los ismos que aparecieron fueron sucursales de la gran planta industrial que estaba en Europa” (Videla: 27). Por el contrario, Nelson Osorio en el agudísimo prólogo al libro

*Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria*¹⁶ presenta que: “es necesario insistir en la necesidad de tomar conciencia de que el proceso literario (sin dejar de considerar la autonomía relativa de los fenómenos que lo integran) no sigue un desarrollo independiente del conjunto de las otras formaciones que se dan en la vida social y cultural, y que, por lo tanto, la historia literaria, al ser una (re) construcción de este proceso, al establecer una ordenación diacrónica de los fenómenos empíricos, debe también relacionarlos con el marco histórico en el que se encuentran” (Osorio: IX). Es esta crítica sociológica, desde el punto de vista marxista, la que impide aislar los hechos del mundo de la cultura y del arte de sus condiciones de producción. Condiciones, valga la redundancia, condicionadas al espacio geográfico y a la temporalidad. Tal contexto, estudiado en Europa, ha llevado a los críticos a proponer lecturas y criterios con respecto a Latinoamérica, descubriendo que existe una simultaneidad entre los fenómenos vanguardistas europeos y americanos. La nueva sensibilidad de la que habla Federico Schopf y la reacción artístico-social que analiza Bernardo Subercaseaux en los albores del siglo XX chileno e hispanoamericano, son formas de comprender que no es sólo una relación de espejos o copia del vanguardismo americano con respecto al europeo. Del mismo modo que la vanguardia pone en duda el concepto de literatura, poesía y arte, pone en cuestión la legibilidad y el carácter mimético de la representación de la lengua. Este “extrañamiento” del que hablaban los formalistas rusos ocurre también dentro de las redes de influencias del

¹⁵ Paz, Octavio: *Los hijos del limo*. Barcelona, Seix Barral, 1990.

¹⁶ Osorio, Nelson: “Prólogo” en Osorio, Nelson (ed.): *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria*. Caracas, Ayacucho, 1988. Pp. IX-XXXVIII.

vanguardismo. Si los productores europeos quieren arrebatar el arte de los consumidores, del estatuto burgués de consumo y producción, los productores americanos también lo hacen, cuestionando incluso el decir vanguardista europeo. La extrañeza con respecto a la propia lengua y a las imágenes familiares, desarrolladas por César Vallejo en *Trilce* (1922) o *El habitante y su esperanza* (1926) de Pablo Neruda, en el que la narratividad de Puerto Saavedra o “Cantalao” se desdibuja y la relación temporal se ve alterada, cuestionan tanto la literalidad burguesa, como la forma de entender una lengua. Por lo mismo, el

cuestionamiento de Peter Burger en *Teoría de la vanguardia*¹⁷, que dice que la vanguardia se revela como el punto que permite comprender que la diferenciación de los oficios y los objetos del proyecto moderno y burgués ha llegado a su límite, y que es la misma vanguardia la que reacciona contra este esteticismo y la retirada de la praxis social en el arte, digamos, la autonomía del arte y del artista, nos devuelve a la consideración de que la literatura de vanguardia rompe tanto con la tradición estética precedente (el modernismo en América), como con la forma de comprender las relaciones e influencias artísticas, lo previo y lo posterior y sus jerarquías. Jorge Schwartz, en su libro *Vanguardia y cosmopolitismo*¹⁸

en la década del veinte. plantea a través de un texto, a modo de ejemplo, que “Existe una verdadera aceleración de la cronología y un acercamiento de distancias, fruto del progreso tecnológico y los descubrimientos de principios de siglo. Esto da lugar a una nueva estética que esgrime una voluntad de *sens global*, a través de una aprehensión simultánea de los hechos o las sensaciones.(...) De esta forma, en tanto que Apollinaire constata en 1913 la existencia de un *esprit nouveau*, Oliverio Girondo hablará algunos años más tarde de la “nueva sensibilidad”. En este proceso de ubicuidad (...) las distancias se reducen, gracias al inmediatez y velocidad creciente de los medios de comunicación. Por otro lado, esas distancias se amplían y dan lugar a un internacionalismo de culturas, a una apertura de fronteras y un intercambio cultural de una intensidad nunca vista en la historia del arte.”(Schwartz: 15-16). Del mismo modo, Ossorio resume que

“Son estos factores, por otra parte, los que permiten sustentar la pertinencia y legalidad histórica – haciendo incluso abstracción de sus eventuales logros artísticos- de un vanguardismo hispanoamericano, no como un simple 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. Por lo mismo, es importante establecer que las condiciones históricas que determinan la crisis de una época y el inicio de otra -que son las mismas que determinan, en último término, el agotamiento del Modernismo como código expresivo de la sensibilidad real y el nacimiento de las tendencias vanguardistas en ese período-, tienen una dimensión y un alcance internacionales, lo que explica la casi simultaneidad con que surgen las manifestaciones vanguardistas en todo el continente con respecto a Europa y el conjunto del mundo occidental” (Ossorio: XXI)

Gloria Videla propone que el término medio o la síntesis entre la versión de una literatura vanguardista latinoamericana que replica o viene a ser eco de la literatura de vanguardia europea y la vanguardia americana que es producida por los fenómenos económicos, sociales y políticos, generando una sensibilidad común, sería el cosmopolitismo mencionado anteriormente por Schwartz: “No hay muros infranqueables

¹⁷ Burger, Peter: *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península, 1997.

¹⁸ Schwartz, Jorge: *Vanguardia y Cosmopolitismo en la Década del Veinte*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1993.

entre la hipótesis de un vanguardismo americanizado o americano, resultado de una “recepción transformadora o recreadora” y la de un vanguardismo americano “variante específica” del internacional, resultante de un proceso interno socio-político-literario. El cosmopolitismo que signa el arte americano como una característica fundamental, es un puente entre las dos hipótesis.” (Videla: 35).

El arte vanguardista busca alterar al espectador, al lector y al consumidor del arte mediante el *shock*, aunque aparejado a su intento está el diálogo con el discurso de la modernidad. Toma el vanguardismo las armas de la modernidad, de la técnica, para invertir las y liberarlas de la visión burguesa. Es curioso en este sentido el entusiasmo y perplejidad cosmopolita y productiva de Whitman respecto de este tema. También Carl Sandburg, en una mezcla de optimismo y resignación en relación a la guerra y el alzamiento de ciudades, comunica desde el norte de América esta contradicción; contradicción que desarrolla de Rokha en *Los gemidos* (1922) y *U* (1926), relativa al mejoramiento de la vida y la miseria impuesta por los banqueros. Eduardo Subirats¹⁹ caracteriza esta contradicción en la búsqueda de lo nuevo

“Si la autonegación de las identidades culturales objetivas y fijas, devenidas opacas, y su fluir bajo una nueva figura cultural, define la estructura de la modernidad como un proceso dinámico, la vanguardia artística pone de manifiesto el acto mismo de esta negación y autosuperación. Vanguardia y modernidad se condicionan mutuamente: no existe la una sin la otra” (Subirats: 84)

Así, si es contradictoria la visión del arte vanguardista en su ligazón con la técnica o los materiales del progreso, lo es aun más con respecto a los nacionalismos o regionalismos. Esto, pues en variados casos, como el de Florida y Boedo, analizado por Gloria Videla en los capítulos II y V de su libro²⁰, más como una imaginación maniquea que como una realidad, y el descrito por Subercaseaux en relación a la crítica y la virilidad: “la expresión “escritura viril” para calificar a un autor u obra, contraponiéndola a la literatura decadente de “afeites y sonoridades huecas”. En la elaboración simbólica o en el imaginario social que perfila – entre 1900 y 1920- una nueva imagen de nación, lo femenino aparece referido a lo foráneo, a la oligarquía afrancesada, al ocio y la especulación, a los inmigrantes, al modernismo literario y a las poéticas cosmopolitas, al parlamentarismo ineficiente...” (Subercaseaux, 2004: 137), el arte vanguardista busca hacerse parte de una búsqueda por lo nuevo, además de luchar contra los prejuicios que existen en las sociedades que lo cobija. El machismo, el realismo y la separación entre arte comprometido y arte vacío (mencionada anteriormente) instalan problemáticas y contradicciones en las realizaciones particulares. Así también el indigenismo y la negritud, también estudiados por Gloria Videla, son ejemplos de este carácter contradictorio. Subercaseaux indica, en relación con lo anterior, que “La articulación entre vanguardia política y vanguardia estética, será un rasgo que va a marcar la instalación y apropiación de la vanguardia en Chile...” (Subercaseaux, 1998: 50) y, del mismo modo, volviendo al pensamiento de Osorio y Schopf, ubica el germen de la vanguardia en Chile en la década del centenario, ya que

“La década del centenario constituye el momento final de la modernización oligárquica y liberal de Chile, del ciclo salitrero y del enorme cambio educacional que genera una movilidad social sin precedentes en el país, cambio que culmina

¹⁹ Subirats, Eduardo: *El Final de las Vanguardias*, Barcelona, Ed. Anthropos, 1989.

²⁰ “Dos direcciones de la vanguardia: poesía autónoma y cosmopolitismo” Op.cit. Pp. 41-91 y “La dirección criollista de la vanguardia” Op.cit. Pp.159-178.

en el plano legislativo con la ley de enseñanza obligatoria de 1920. Son factores que inciden en una capital en que ya hay autos, teléfonos, cinematógrafos, intentos de vuelo aéreo, alcantarillado, una multitienda, pero también caminos de tierra, cités y conventillos. Una ciudad en que se advierte la presencia de nuevos actores sociales, sobre todo de un movimiento estudiantil, cultural, bohemio, mesocrático, ácrata y con vínculos con el mundo popular. Un movimiento que aunque creado en el seno del Chile estamentario y tradicional, va a convertirse en el juez vocinglero de un país gastado, en un sujeto social variopinto que estimula el clima de cambio, y que moviliza en todos los planos, incluido el arte, el interés por lo nuevo. (...) Es, en las laderas de este movimiento y de una sociabilidad moderna en ascenso, que se instalan la predisposición por el arte nuevo, las noticias y artículos de mediación respecto al arte de vanguardia europeo, la disputa por el orden moral de la sociedad, el rechazo al espíritu burgués, el anhelo de renovación modernista, el tránsito del modernismo al creacionismo poético, el distanciamiento de la pintura académica y de los principios de representación realista, las primeras pulsiones propiamente vanguardistas, el desafío a la tradición y la pugna por influir en la organización de la cultura. Todo ello se manifiesta en una pequeña pero significativa producción artística de signo rupturista, producción de artistas jóvenes que en la década del centenario fue percibida pro la crítica como antiartística, pero que constituye sin embargo el germen de una vanguardia que a fines de la década siguiente se percibe ya como una opción estética entre otras.” (Subercaseaux, 1998: 171-172)

La condición crítica del centenario, digamos, el estadio crítico que inaugura tal década en torno a las nociones de nación y modos de vida particulares, se articula desde puntos tales como: las profundas diferencias socio-culturales; las instancias que buscan modernizar la vida urbana; los vínculos entre movimientos sociales, medios de comunicación (como el diario *La Razón*), movimientos estudiantiles (la Federación de Estudiantes, creada en 1906), los movimientos obreros, las aristócratas espiritualistas (entre ellas María Luisa Fernández de García Huidobro, madre de Vicente Huidobro), el feminismo de Amanda Labarca y la visita de la española Belén de Sárraga, alcanzando, según Bernardo Subercaseaux, su culminación en la elección de Arturo Alessandri en 1920 y su campaña populista, llena de promesas para reparar el daño al mundo popular. En ese sentido, el mismo (Subercaseaux: 119) hace un alcance interesante a raíz del origen de los poetas que tendrían mayor relevancia en el futuro, mencionando que ni Gabriela Mistral, Neruda o de Rokha forman parte de las clases altas, siendo además provincianos, lo que habría cambiado su forma de comprender el tiempo, la vida y las relaciones sociales, así como, posiblemente, habría generado una nostalgia de sus respectivas tierras primeras.

Podemos comprender, de este modo, que al menos en Chile –el caso que para esta situación es requerido describir– el vanguardismo se origina con Vicente Huidobro, poeta, entre otras cosas, influenciado por: el rechazo al espíritu religioso –jesuita– que reinaba en su casa (y en Chile, como demuestran los ejemplos moralizantes que menciona Subercaseaux), una fuerte instrucción cosmopolita en arte y ciencia y el conocimiento de la lengua francesa por parte de su madre (así como la poesía francesa), lengua relacionada a las altas esferas del espíritu, en oposición al inglés, lengua más cercana a los negocios. Además de esto –la rebeldía y el viaje iniciático a Europa, la contribución a revistas como *Nord sud* y su proyecto estético, el Creacionismo, que dialoga con Cubismo de Apollinaire–,

la poesía y el trabajo de Vicente Huidobro en la historia de la literatura chilena cobra una vital importancia para el estudio de la poesía de Gustavo Ossorio, dado que, según Federico Schopf tiene un efecto e influencia importantísima en las promociones de la segunda vanguardia en Chile, tanto por su apoyo a la *Antología de la poesía chilena nueva* (1935) de Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim, como porque “Uno de los grupos de entonces, *La Mandrágora* –constituido por Braulio Arenas, Enrique Gómez Correa, Jorge Cáceres, Teófilo Cid, a veces, Gonzalo Rojas-, reconoció en Huidobro –combatiente del período heroico de las vanguardias- un adelantado de sus propios proyectos, uno de los fundadores de la nueva estética y práctica de la poesía como forma de vida. La inclinación surrealista del grupo no afectó mayormente a Huidobro, que recibió de ellos –fuera de una cotidiana conducta de adhesión- un significativo homenaje, luego de cumplirse veinte años de la aparición de *Ecuatorial* y *Poemas árticos*.” (Schopf: 67). Si es de sumo relevante comprender la influencia de Huidobro en las promociones posteriores, lo es también reflexionar acerca de una de las reacciones contra la poesía vanguardista: este es el caso de la poesía de Nicanor Parra y la querrela entre Claridad/Oscuridad. Schopf plantea, con respecto a lo anterior en su artículo “La antipoesía y el vanguardismo”²¹ (Schopf: 199-250) que la vanguardia en Chile reacciona tanto en contra del modernismo como contra la comprensión de mundo burguesa. Ahora bien, el contexto de la segunda vanguardia o postvanguardismo, coincide con el proceso de creación de la antipoesía: “El hecho de que la antipoesía surja después de la Segunda Guerra Mundial y en plena Guerra Fría tiene consecuencias importantes para su constitución. Ya la superación de la “poesía de la claridad”, por parte de Parra, no era ciertamente mero reflejo del fracaso del Frente Popular (1938-1946), pero ha de vincularse con el desengaño y frustración cotidianos a que condujo el desarrollo político, económico y social en Chile a esos años. (...) Catalizador decisivo para la elaboración de la antipoesía fue también la promoción, por parte de la intelectualidad militante, de un tipo de literatura comprometida: el realismo socialista, tal como fue formulado como doctrina oficial en el Congreso de Escritores de Moscú en 1934 y fuertemente reactivado durante la posguerra.” (Schopf: 206).

Al cabo, si bien la antipoesía no es, claramente, el mejor modo de entender la poesía de la generación del 38 (grupo heterogéneo, ya de por sí difícil de caracterizar), sí permite comprender algunos puntos que contextualizan la producción de la poesía de Gustavo Ossorio, entre el final de la década del treinta y el año 1949. Así, el fracaso del proyecto país que prometía el Frente Popular, la matanza del Seguro Obrero el 5 de septiembre de 1938, la Guerra Civil Española y la adhesión a la República Española por parte de la mayoría de los intelectuales y artistas, el inicio de la Segunda Guerra Mundial y el peligro de los fascismos, así como la coordinación de un nuevo mapa de relaciones entre los distintos países, condicionaron el modo de producción y recepción de la literatura. El ejemplo del Congreso de Escritores en Moscú es tan válido, como lo es la querrela de Claridad/Oscuridad²². Como explica el mismo Schopf a raíz de los efectos causados por la *Antología de la poesía chilena nueva*: “Esta misma antología puede servir de ejemplo

²¹ Schopf, Federico: “La antipoesía y el vanguardismo” en Schopf, Federico: *Del vanguardismo a la antipoesía. Ensayos sobre la poesía en Chile*. Santiago de Chile, LOM, 2000.

²² Es interesante contrastar la observación que hace Hugo Friedrich a este respecto en *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona, Seix Barral, 1959. “La oscuridad ha llegado a ser el principio estético universal, por cuanto ella es la que distingue principalmente la poesía de la normal función de comunicación del lenguaje, para mantenerla fluctuando en una esfera desde la que más bien puede alejarse de nosotros que acercárenos. “(270) Sin lugar a dudas interesante, la relación planteada entre la comunicabilidad y la poesía, dado que en Latinoamérica tal tensión existe y se perpetúa hasta el día de hoy sin esa claridad de conceptos.

para ilustrar la reacción crítica negativa que algunos poetas de la generación emergente de esos años tuvieron frente al tipo de poesía que representaba *Residencia en la tierra*, a la que acusaban de oscuridad expresiva y falta de contenidos sociales. La denuncia de estos poetas estaba estimulada por el triunfo en Chile del Frente Popular- y sus proposiciones reformistas- y una situación internacional caracterizada por la amenaza del fascismo. En un ensayo titulado “Luz en la Poesía” – que prologaba la antología de *Tres Poetas Chilenos* – señalaba Tomás Lago que los poetas herméticos se habían apartado del uso normal de la lengua y de las representaciones del mundo social que él, vagamente, atribuía al pueblo. Tomás Lago –converso al neorrealismo y a los estudios folklóricos- se transformó en un vocero de una poesía de la claridad que, fundamentalmente, había de orientarse por la nueva función social que debía cumplir la poesía.” (Schopf: 89). De este modo, a pesar de que recién comenzaban a ser comentadas elogiosamente algunas publicaciones vanguardistas como *Cuarenta y un poeta joven de Chile*, antología de poesía realizada por Pablo de Rokha, existían escrúpulos tanto por la posibilidad de la existencia de una función social, como por el vaciamiento del contenido verdaderamente vanguardista de los grupos posteriores, como la Mandrágora: “La representación consular del surrealismo en Chile se había fundado muy tardíamente – por los poetas de *La Mandrágora* en 1938- y nunca logró alcanzar credenciales o crédito en el ámbito de la disidencia. Su novedad algo trasnochada era exclusivamente literaria, es decir, había perdido contacto con los propósitos de insurrección total que habían animado al surrealismo en su periodo heroico. El surrealismo de *La Mandrágora* «resonó en un tono en que el furor poético era también academia, reminiscencia, erudición y parodia»” (Schopf: 223).

La situación de *La Mandrágora*, junto a la contradicción entre el compromiso social y un arte angustioso y enajenado, configuran un contexto que, aunque no completo ni menos detallado, es una manera válida de entender cómo Gustavo Ossorio, quien participó en dos números de la revista del grupo *La Mandrágora*, pero que aun así no se sintió identificado con el proyecto estético y los manifiestos, se posiciona con respecto a la primera vanguardia en Chile.

En primer lugar, más allá de lo que pueda pensarse y de la mención anterior a su participación en tal revista, los textos que hablan de Ossorio lo describen como un escritor solitario y escéptico, reacio a los grupos. Por lo mismo, un punto objetable en relación con la continuidad del modo de proceder de la vanguardia europea y parte de la chilena, es la comunidad estética. En este sentido, Gustavo Ossorio no participa de grupos vanguardistas, al menos como un miembro activo.

Ahora bien, aunque no quisiera ahondar más en la constitución de *La Mandrágora*²³ y las diferencias y similitudes entre las poéticas de Braulio Arenas, Teófilo Cid, Enrique Gómez Correa y Jorge Cáceres, es necesaria la referencia para plantear más claramente la separación, sobre todo en relación a la dialéctica entre la función social de la poesía y la poesía liberada del realismo y el contenidismo contextual.

Como correctamente advierte Bernardo Subercaseaux, ya en Vicente Huidobro existe una tensión entre estética y política, expresada en la célebre frase “El Chile de hoy ha muerto o hay que matarlo, hoy empieza un Chile nuevo (...) París y sólo París es la ciudad

²³ El nombre Mandrágora viene del aura mágica y poética de la planta con raíz gruesa que lleva su nombre. Con una tradición que viene desde el Génesis, pasando por ser la planta de los patíbulos medievales, arrastrar con su embriaguez a Antonio y Cleopatra, hasta ser la planta que causa la muerte, pero también permite – para Novalis-, a quien logre poseerla, el poder, el amor y el conocimiento. “ Entre diciembre de 1938 y 1943 se publican 7 números de *Mandrágora*. Visualmente es una revista mal diagramada, con formato y tamaño irregular, sin ninguna periodicidad y con un número de páginas también dispar (entre 7 y 16).” (Subercaseaux, 2004: 226)

en la que se vive dignamente... quiero ir a Chile para hacer la revolución. Mi anhelo más alto es crear un país” (citado por Subercaseaux, 2004: 223). Tales declaraciones están enmarcadas en la postulación de Huidobro al cargo de presidente de Chile el año 1925. En ese sentido, más allá del fracaso de tal candidatura, lo interesante es que plantea diferencias en su relación política con respecto a la Mandrágora. “Aunque por aquí y por allá aparece en la revista el «No pasarán» (que era lo “políticamente correcto” en esos años), en el contexto de la revista resulta más bien una ironía. La Mandrágora fue en lo fundamental una publicación vanguardista exclusivamente estética y no política, lo que la diferencia de las publicaciones que dirigió Huidobro. Fue un discurso vanguardista de obturación de la realidad, y como tal un discurso de resistencia espiritual, con una lógica artística y no social. Fue una estética surrealista y freudiana asumida rabelsonianamente, sin medias tintas, tras la cual estaba el intento de una vanguardia radical en lo estético, que estuviera totalmente fuera de la realidad, o que se derramara de tal modo sobre ella hasta hacerla desaparecer” (Subercaseaux, 2004: 231). Si bien puede ser cuestionable el carácter únicamente estético de la Mandrágora, lo cierto es que su carácter beligerante - tanto en el caso que Arenas confiesa haber sido brutalmente golpeado por “los duques del gangsterismo que enturbian las aguas revolucionarias”, a saber, el público de un homenaje en el Salón de Honor de la Universidad de Chile a Pablo Neruda, o la descripción de Samuel Lillo-, además de tener ribetes particularmente contextuales, como en los casos señalados, fue una fuerza espiritual más ligada a la atracción por el misterio, la locura y los poderes de la noche. Así, varios motivos románticos y simbolistas, filtrados por la libertad síquica del surrealismo son umbrales, siquiera, de la búsqueda de zonas lejanas, siempre más allá: “Es la zona de los dictados proféticos, de las videncias, la zona de la inspiración y la libertad total. La mística y la metafísica son apenas pálidas emanaciones de este mundo recóndito” (Subercaseaux, 2004: 227). En razón a lo anterior, es posible advertir que tanto la Mandrágora como Gustavo Ossorio comparten las búsquedas en los límites del conocimiento material y humano, aunque, quizás la diferencia esté en que por los comentarios que me hicieron los herederos de Ossorio (dato, quizás, de no tanta importancia), el problema estaba justamente en que su poesía y su vida se hallaban conectadas más profundamente que en el caso de la Mandrágora y, en ese sentido, también con un grado de mayor proximidad a la experiencia de Huidobro. Ossorio militó en el comunismo o al menos lo practicó intelectualmente, junto al hecho de haber sido un profundo perseguidor de realidades espirituales. Esta aparente contradicción entre materialidad y espíritu, aunque no está planteada de modo evidente en el grueso de su obra, encuentra en dos poemas una representación interesante. Previamente a la exposición de los mismos, es prudente explicar que no por no declararse literalmente a favor de uno u otro o ser contradictorio en todas sus realizaciones estéticas, Ossorio estaría imposibilitado de ser considerado un escritor equilibrado, al menos, entre la justicia de este mundo y del otro. Un ejemplo de lo siguiente se encuentra en el comentario del año 1945 al *Manifiesto del caballo de fuego y poesía* de Antonio de Undurraga, Dice: “Los chilenos no podemos hablar de una cultura nacional, justamente porque la mayoría carece de ella. Las reformas agraria e industrial son de enorme urgencia también; pero el fondo mismo de la tragedia chilena es la educación y la cultura de que carece nuestro pueblo. (...) De nuestra democracia hay que eliminar de una vez por todas los elementos retardatarios y a todos los fascistas emboscados. Es preciso que no se fomenten más los juegos de azar y el alcoholismo. Si no tenemos el valor de terminar definitivamente con estas lacras, nunca se dará el paso a una era de justicia popular, de nueva decencia nacional” (citado en Ossorio, 2009: 307).

Aunque aparezcan marcas conservadoras, el sentido de la crítica apunta de cierto modo a la retardada llegada del progreso y a la inexacta promesa de un futuro esplendor,

cuestionamientos que, en relación a la Independencia, realizaba José Emilio Recabarren el año 1910 en su célebre conferencia llamada “Ricos y Pobres”, Ossorio²⁴ plantea un punto de vista opuesto al discurso de la normalidad y la normatividad de aquellos años, un discurso escéptico y bastante cercano al comunismo. Por otro lado, en el poema “España en las alturas”, aparecido en el diario *El frente popular* el 7 de agosto de 1937, escribe:

Se va escapando un vapor de muerte verde Y sus cabellos Y sus plumas Y sus ríos Y su piel Y su luz Se extinguen por causa del abismo fascista Qué llanto qué bronce qué ala flor triste Ya no hay cómo blindar el corazón Ante tanta tiniebla estrechando los días Pero se ha alzado Se alza ya una lumbre tremenda de puños cerrados Por encima de los planetas que vacilan y lloran Por encima de la noche viuda Por encima del aire horrorizado Hay una raíz que levanta Hay una gloria roja que se expande y crece. (Ossorio, 2009: 203)

En el poema anterior²⁵, es visible el diálogo entre una nominación indirecta, críptica, llena de sensaciones, visiones y ámbitos del espíritu que quieren ser materializados y alcanzar su nombre. Por lo mismo, la elevación propuesta por el título, relativo a un despegue de la materialidad al ámbito de lo incorpóreo- lo alto-, alcanza un equilibrio precario al ser enumeradas las características u objetos pertenecientes o que al menos simbolizan el dolor de la República Española ante el fascismo. Así, las condiciones climáticas, las configuraciones astrales y la metáfora de la ausencia de un familiar, esa viudez de la madre patria, acaba consolidándose o bien hallando una cristalización en esa raíz que se alza: el pueblo, los trabajadores o los oprimidos luchadores populares, que se glorifican en una onda expansiva que supera la materialidad de las muertes y el flagelo. Esa raíz se descompone, y todo el peso de la existencia física se desprende en la metáfora de la idea, de la ideología y la utopía que acaba avanzando sin los cuerpos físicos de los caídos: avanza como un espíritu, un hálito de vida que sigue avanzando. Ya en este poema, Ossorio representa la dificultad antes mencionada en torno a la vanguardia europea y a la primera vanguardia americana, esto es, sintetizar la acción política y la subversión estética.

El segundo poema es “La puerta infranqueable”, uno de los últimos poemas de *El sentido sombrío* (1948) en el cual se lee

La tremenda brega supone dos caminos, Uno acontecido ya, antes de su origen como verdad permanente: el mar, tal y cual lo vemos y amamos; el aire geográfico y definido; las ideas y las primeras piedras; los zapatos que a diario se fabrican; el dolor del proletario, su esperanza roja; la voz de Aída Díaz; el dulce arroz en su pantano; el tranvía y su contenido indescriptible; las manos con su expresión para cada circunstancia; el ser tangible de las cosas, Un segundo camino define el ansia de disecar la angustia, que determina la función de mi ubicuidad que duele, o sea: la resistencia al viaje, Aún resisto, Aún me hallo en la encrucijada, dilatados los ojos hacia los lagos interiores, con la ausencia organizada, hecha dogma y frío definitivo, El grito hecho piedra se cae a algunos metros de la voz, Alguien rompe la noche con un terrible paso de tiniebla, ¿Yo mismo? Yo mismo, el andamio, el sustento, la base, lo que RODEA a lo de adentro, Específicamente otro, sin justificación posible ante mi

²⁴ Se citará de aquí en adelante la Obra Completa de Ossorio, Gustavo: (Ed. Juan Manuel Silva): *Obra Completa*. Santiago de Chile, Beuvedráis, 2009.

²⁵ También en el poema “Viento de guerra”(2009: 271) Ossorio hace mención a la Guerra Civil Española. Ambos escritos el año 1937, usan estrategias similares de construcción.

forma, ante lo inmediato químico fisiológico de mi economía viajando, yéndose hacia un carácter primario de la vida o lo que sea, Una mano se alza y bate su bandera, Mi realidad para el minuto de indecisión ha terminado, Ha terminado en el instante mismo en que mi sombra, la sombra amada tantos años por mí, arrastra en pos de ella CON MANO FIRME, el péndulo perdido de mi deseo, para cerrar el círculo. (Ossorio, 2009: 156-157)

Dos caminos propone el poeta: uno previo, lleno de aplomo y de la sustancia de las generaciones terrestres, la tierra y su verdadera antigüedad. Tal camino es el camino de la materia, que se dice acontecido, es decir, doblegado por el tiempo e inmisericorde ante la voluntad del hombre. En él se equiparan el mar, el aire, las ideas, las piedras, los zapatos, la voz de Aída Díaz y el dolor del proletario y su esperanza roja, el tranvía, el arroz en el pantano, llamándolos a todos el ser tangible de las cosas. Ahora bien, esta simultaneidad, probablemente cubista, a la que nos quiere arrastrar la escritura, o bien, esta secuencia o enumeración de objetos y presencias sin relación alguna, más que la voluntad de quien las nombra, por una parte relativiza el valor de la lucha del pueblo, su goce y su tecnología, así como eleva tales prácticas, al parecer, humanas, a una forma que asume el mundo en su estado material, es decir, el ser tangible. De este lado están la política y el compromiso político. Ya en estos años no existe en él la confianza en el ideal y la utopía; un sujeto más escéptico, prefiere asumir que los fracasos y felicidades del mundo se deben a lógicas incomprensibles, pero ligadas a sólo una forma de presentarse o representarse, porque además de ese camino, existe una segunda vía, que al contrario que la primera, plantea una resistencia, resignificando la venturosa noción del viaje, restaurador y renovador, al aproximarlos a uno de los estados materiales anteriormente enumerados. Esto, pues ante la encrucijada, digamos, la diferencia, ese diferir y diferenciarse que nos plantean las entidades materiales, el sujeto se vuelca hacia el interior, hacia las moradas acuáticas, los lagos interiores que simbolizan en sus aguas una suerte de génesis, de otro tiempo pretérito, en el que la ausencia, que tiene una valoración negativa en el mundo de la materia, es justamente ausencia de lo material en estos paisajes espirituales. Por lo mismo, las experiencias parecieran ser relativas a leyes y condiciones primeras, desconocidas, entre las que el sujeto o el alma se inmiscuye sin saber cómo nombrarlas, intentando iniciarse en el terror y lo adverso que advierte en este mundo nuevo, que es el reverso del mundo conocido y material. Los gritos distintos a una voz que no sabemos propiedad de alguien, son relacionados a la piedra, lengua de las leyes divinas, y el sujeto descubre que en la noche de sus sentidos, en la anulación de la materia, sólo él, el yo, es lo único que lo comunica con el mundo material. Hay que hacerse otro para volver al origen de las cosas, tal es la lucha, tal es la decisión. Por una parte hay que abandonar el mundo de la materia y por la otra, hay que destruir el último vínculo con tal existencia, es decir, el yo. Toda condición autorial, en ese sentido, es negada por la voluntad de acceder a un estadio otro, al que la literatura no puede acceder, sea este el silencio, la iluminación o la muerte.

No es posible describir tan brevemente el desarrollo de la poesía de Ossorio y cómo esta se relaciona con la dialéctica²⁶ entre poesía comprometida y poesía experimental, metafísica o mística. Tal desarrollo, más profundo, quedará para el apartado posterior. En este caso, relativo a su adhesión vanguardista, advertimos que a diferencia de la

²⁶ “Cuando su proyección ideológica condiciona a escritores y a críticos hispanoamericanos, las contradicciones se acentúan, ya que en esta compleja realidad cultural ambas vanguardias se funden y confunden permanentemente, a pesar de la vigencia del sistema dicotómico, vasta y prolongadamente difundido. Escritores marxistas de gran relevancia e influencia –valgan como ejemplo los nombres del peruano José Carlos Mariátegui y del argentino Raúl González Tuñón, buenos conocedores del futurismo ruso y del surrealismo francés–, se convierten en difusores y defensores de una modernidad estética de izquierda” (Videla: 244)

Mandrágora, Ossorio sí participa de un pensamiento, al menos, cercano al comunismo o al compromiso en que el arte debiera hacerle justicia a los vejámenes históricos. Las críticas a la vida en Chile, a la comprensión del fenómeno revolucionario y, finalmente, el escepticismo que lo lleva a encontrar la revolución en el mundo espiritual, lo distancian tanto del compromiso huidobriano como del mandragórico, esto, pues si bien participa de la crisis social y adhiere a la crítica, tal representación de la crisis, no tiene que ver tan solo con la subversión de las normas realistas o modernistas, ni menos la exaltación de los motivos románticos o la fascinación por lo misterioso, por ser valores en sí mismos. Ya en estos ejemplos es posible advertir que para Gustavo Ossorio la poesía es un medio para descubrir las realidades espirituales, es decir, avanzar hacia la desintegración de su yo entre las visiones del espíritu. Más que el clamor por el misterio, la poesía de Ossorio busca hundirse en el conocimiento de esas presencias siempre más allá, fugitivas y ausentes en nuestra comprensión material del mundo. Por lo mismo, podría decirse que hay una evolución desde el compromiso social e ideológico, a un compromiso espiritual, religioso y, a veces místico, que incluso hace peligrar la noción misma de poema, al transformarse en un medio o testimonio de su búsqueda. Al cabo, no se opone al modo de pensar y representar la realidad de Huidobro, ni asume la estetización propuesta por la Mandrágora, es decir, ni se opone a la primera vanguardia ni continúa su modo de presentación. Podría decirse que la poesía de Gustavo Ossorio se entronca con las búsquedas de la vanguardia de un modo lateral, recuperando ese gusto por los rescates y los anacronismos esotéricos que ya practicaban los simbolistas franceses, filtrados por la asociación libre (o parcialmente libre) del surrealismo, rescatando de un modo más profundo esa vinculación de vida y arte, al punto de disolver los límites entre ambas realizaciones²⁷.

Este camino “otro”, propuesto por Ossorio, aunque distinto en la poesía chilena por su carácter religioso (en el sentido de sincronía entre vida y arte), es también un camino desublimado, crítico y escéptico, que desautomatiza tanto el estilo de las primeras vanguardias literarias, como el discurso de los monoteísmos. Ni religión, ni política, ni arte son discursos completos, totales o verdaderos. Por lo mismo, aunque en ningún caso sea una continuidad del vanguardismo con todas sus letras, hay aspectos formales y temáticos que sí son recuperados por la poesía de Gustavo Ossorio.

En primer lugar, es destacable la búsqueda formal – a veces coordinada con otros autores de la segunda vanguardia- de Ossorio, una búsqueda de nuevos procedimientos al momento de enfrentar la representación abstracta de sus paisajes espirituales. En ese sentido, tanto la aceptación de modelos ya practicados por los primeros vanguardistas en Chile, como la transformación y el diálogo con sus coetáneos, o bien, la relectura de los primeros movimientos de vanguardia en Europa, marcan la voluntad de acceder a nuevos modos de representación.

Sin embargo, el presentar el origen de los fenómenos o procedimientos vanguardistas en la poesía de Ossorio, digamos, en un examen detenido y minucioso es un trabajo que requiere un amplitud mayor. Por lo mismo, sólo se mencionarán algunos aspectos que se presentan en su poesía, dando un par de ejemplos para contextualizar y exponer la forma de presentación de cada procedimiento.

²⁷ “y es que la literatura (hispanoamericana) está predominantemente concebida como instrumento. Lleva generalmente un propósito más allá de lo literario. Está determinada por una causa y dirigida a un objeto que están fuera del campo literario. Causa y objeto que pertenecen al mundo de la acción” (Videla:309). Aunque no es sencilla la relación propuesta, la cita precedente, no obstante tiene que ver con el compromiso político o la función social de la poesía, sirve de ejemplo para mostrar cómo se vulneran los límites entre la literatura como un fin o sólo como un medio, en el caso de Ossorio, para acceder a otro estadio de realidad.

Es palmario que la primera categoría –la más general- es común a varios de los vanguardistas latinoamericanos de la primera y segunda vanguardia, diferenciándose las prácticas, tanto por el contexto como por la recepción de las formas; la primeros con asombro y negación, según Subercaseaux, y los segundos, ya aceptando estos modos de representación como válidos dentro de la creación literaria. Nos referimos al concepto de imagen: “Lugar privilegiado en las preferencias expresivas del vanguardismo tuvo la *imagen*, es decir, la imagen, metáfora, sinécdoque o metonimia sorprendente, novedosa, original. (...) La enumeración caótica, las paradojas, la antítesis, la hipálage, el oxímoron, el montaje de situaciones y textos diversos –sobre todo el montaje me parece esencial al vanguardismo-, el collage, el bricolaje fueron también recursos con que los poetas vanguardistas intentaban comunicar sus contradictorios mensajes.” (Schopf: 28).

De hecho, la gran mayoría de las figuras que prefiere Ossorio para nombrar ese mundo lejano, más allá de la materia, toman la forma de la imagen, hospedándose en comparaciones, metáforas, sinécdoques, intentando darle un nombre a aquellas cosas que no lo tienen y que siquiera son “cosas” en estricto rigor. Es interesante la personificación o prosopopeya, en este caso, pues anima, de un modo alegórico a las ideas, como en el caso de *Consolatio philosophiae* de Boecio o la conocidísima batalla de Carnal y Cuaresma en *El libro de buen amor*. Así, leemos en el poema “La mano ajena”

“EL FRIO SECARIA LOS SUEÑOS INSEGUROS. Nada sino a pura soledad subsistiría, porque sólo ella, con su espectro encadenado y sus reliquias dispersas, fortifica el tránsito del hombre entre engañosos rumores y lo guarda del sutil olvido.” (Ossorio, 2009: 143)

En este poema, más allá de personificarse el frío, es la ausencia la que subsiste, la que lleva un espectro encadenado y sus reliquias, para fortificar el tránsito del hombre. ¿Qué significa esto? Probablemente la traducción de las sensaciones, de los espacios innominados que buscan ser identificados bajo una serie de características, en este caso, como agente – la soledad-, del camino que debe emprender el hombre, ya no agente de su propia vida, sino motivado e insuflado por un principio superior a él. Ahora, es sugerente además que la soledad se visualice como un espectro encadenado, como una fantasmagoría, o un ser que aparece y desaparece, sin pertenecer completamente a este u otro mundo. Una característica importante de la poesía de Ossorio, es justamente hallarse a medio camino entre el silencio y la voz, la pronunciación de los nombres. Ese estadio de traducción, podría decirse, existe entre la presencia material y su ausencia o presencia espiritual. Así, además de plantear relaciones curiosas y extrañas entre conceptos o ideas y adjetivos, como “inseguros” y “dispersas”, desplaza los signos de su significado convencional hacia nuevas posibilidades de significación. Esto nos recuerda la condensación y el desplazamiento, los procedimientos de construcción del sueño trabajados por Sigmund Freud. En este sentido, la condensación sería la aglutinación de planos, escenas, imágenes, signos y datos sensibles sin relación alguna en un espacio en el que no corresponden. Un ejemplo de ello es cuando soñamos con un espacio abierto e inmediatamente este espacio se cierra en un cuarto o una casa, como si estos estuvieran comunicados. El otro procedimiento es el desplazamiento, que es la pérdida del significado de los signos o datos sensibles al ser ubicados en otro contexto. En el caso de los chistes, ocurre cuando se lleva el sentido de una palabra a otra produciendo un desatino o lapsus en la lógica. En ambos casos la desestabilización de la lógica diurna es la clave. Ahora bien, como operaciones artísticas, es decir, literarias, Peter Burger analiza el concepto de una obra de arte orgánica y otra inorgánica. La primera, de base simbólica y ligada al significado convencional de los signos,

mientras que la segunda, de raíz alegórica²⁸ y construida desde el fragmento, a saber, ligada a la construcción o reconstrucción de un sentido novedoso por parte del artista:

“desde el punto de vista de la estética de la producción, encuentra una herramienta esencial en lo que llamamos montaje, con el que coinciden los dos primeros elementos del concepto de alegoría de Benjamin. El artista que produce una obra orgánica (lo llamaremos en lo sucesivo clasicista, sin querer dar por ello un concepto del arte clásico), maneja su material como algo vivo, representando su significado aparecido en cada situación concreta de la vida. Para el vanguardista, al contrario, el material sólo es material; su actividad no consiste principalmente en otra cosa más que en acabar con la «vida» de los materiales, arrancándolos del contexto donde realizan su función y reciben su significado. El clasicista ve en el material al portador de un significado y lo aprecia por ello, pero el vanguardista sólo distingue un signo vacío, pues él es el único con derecho a atribuir un significado” (Burger: 133)

En este punto, la construcción de metáforas y otras figuras, en torno a la alegoría y una comprensión de obra inorgánica, nos remite también a la operación de montaje, importantísima en la vanguardia, siendo quizás uno de sus principios constructivos. La imagen, por lo tanto, estaría tramada desde el montaje. El montaje, según Burger, sería una desarticulación del continuo racional y convencional orgánico y simbólico. El montaje, por ende, destruiría la organicidad de la obra en múltiples fragmentos recontextualizables, tal como ocurre en el *collage* o en el montaje fotográfico emblemático²⁹ o en el cine con la aparición de rupturas en la sintaxis de las escenas con simulaciones de movimiento o la entrada de imágenes extrañas y perturbadoras. Lo esencial es la interrupción del continuo de una obra con la entrada de otra realidad o un fragmento de ella. Acerca de la pintura, Burger comenta “Una teoría de la vanguardia tiene que partir del concepto de montaje tal y como queda implicado en los primeros *collages* cubistas. Lo que distingue a éstos de las técnicas de pintura desarrolladas desde el renacimiento, es la incorporación de fragmentos de realidad a la pintura, o sea, de materiales que no han sido elaborados por el artista. Con ello se destruye la unidad de la obra como producto de la subjetividad del artista.” (Burger: 140). Con esto, descubrimos que, además de la búsqueda de lo nuevo, el artista mismo, en este caso el poeta, toma formas, signos y retazos de un lenguaje automatizado para destruir su orden, también dando a entender que no todos los procedimientos están controlados por la razón o por su autoridad. Esta desautomatización es evidente en los poemas de su primer libro *Presencia y memoria* en un poema como “Espacio de los ojos”

“DONDE yo espero Y la lengua estaciona esa claridad tuya Y borra los sucesos de habitar Y prolonga el tránsito de mi sangre Dónde y para qué El cabello Su

²⁸ La alegoría en la argumentación de Burger, se desprende del análisis propuesto por Walter Benjamin en sus estudios del Barroco Alemán, en los que se comprende tal concepto como: "1) Lo alegórico arranca un elemento a la totalidad del contexto vital, lo aísla, lo despoja de su función. La alegoría es por tanto, esencialmente un fragmento, en contraste con el símbolo orgánico(...) 2) Lo alegórico crea sentido al reunir esos fragmentos aislados de la realidad. Se trata de un sentido dado, que no resulta del contexto original de los fragmentos(...) 3) Benjamin interpreta la función de lo alegórico como expresión de melancolía. 'Cuando el objeto deviene alegórico bajo la mirada de la melancolía, deja escapar la vida, y queda como muerto, detenido para la eternidad. (...) el objeto es totalmente incapaz de irradiar sentido ni significado, y como sentido le corresponde el que le conceda el alegórico (...)'. 4) [Refiriéndose a la recepción, Benjamin dice] la alegoría, cuya esencia es el fragmento, representa la historia como decadencia: 'en la alegoría [reside] la *facies hippocratica* [o sea, el aspecto fúnebre] de la historia como primitivo paisaje petrificado de lo que se ofrece a la vista" (Burger: 131-132)

²⁹ Esto ocurre con la construcción de imágenes con otras imágenes.

frecuencia y su estío sin contacto Entre mis dientes el vértigo de acto y ser Oh mientras soy seguro y aguardo Mientras derribo el antiguo velar Salgo Guío y mi calor se levanta entre aguas Cada hora cada hora Negra vida de sonido semejante a días O pasos resplandecientes Soy número y fin Reposo y párpado iluminado” (Ossorio, 2009: 55)

En este poema se intenta situar desde el primer adverbio un lugar sin mencionarlo, y la anáfora iniciada con la conjunción copulativa “y”, más que sumar características de tal lugar, tal espacio, distancian, desplazan el sentido o significado convencional de un lugar a una sensibilidad, un ámbito o un paisaje espiritual. Asimismo, las preguntas “Dónde y para qué” de lugar y finalidad, más que ayudar a identificar o a situar, interrumpen la lectura lógica de una descripción. Por lo mismo, únicamente la realidad del yo, entre sus atribuciones, reflexiones y sensaciones expone un campo semántico móvil, una deriva por la que el sujeto boga como un madero luego de un naufragio, en un vaivén, entre la seguridad y el vértigo, igualando el ser a un número y un fin. Cifra la experiencia poética y vital, digamos, la visión, ese primer sentido cierto, como un inexacto modo de acceder a la realidad, a la verdad, quedando únicamente ese yo frágil y profundo, ávido de conectar sensaciones, conceptos y materias para dar cuenta de un estadio más allá.

También, como menciona Burger, la aparición del montaje, sin considerar sus precursores, históricamente vinculado al cubismo, respondería a lo que llama Gloria Videla simultaneísmo: “El cubismo, dice Apollinaire, no busca «un arte de imitación sino un arte de concepción que tiende a elevarse hasta la creación». Los cubistas marcan la diferencia entre «realidad de visión» y la «realidad de conocimiento», por ello Picasso pudo afirmar: «Pinto los objetos como los pienso, no como los veo.» (Videla:44) Así, según Videla pueden establecerse tres modalidades básicas de simultaneidad:

1. “En la representación de un hecho o persona desde distintos puntos de observación.
2. En la representación de situaciones que ocurren en lugares distintos.
3. En la representación simultánea de situaciones y sucesos o estados de ánimo separados en el tiempo.” (Videla:45)

No pensemos que el cubismo se manifiesta en la segunda vanguardia chilena como ocurriera en Francia o Europa. Es más, ya en Huidobro – el ejemplo del que se vale Videla para explicar la transformación del concepto- había una apropiación de tales prácticas en poesía. Por lo mismo, en Gustavo Ossorio, la aparición de aspectos cubistas se debería, derivando algunas reflexiones de Federico Schopf, al traspaso de ciertas astucias huidobrianas a los poetas posteriores. “Entre sus novedades, resalta su utilización expresiva de los espacios en blanco, la ausencia de puntuación, sus versos en mayúscula, su ruptura de la columna versal, etc.” (Schopf: 59). En razón de lo anterior, la presencia de lo cubista en Ossorio tiene un aspecto tanto físico como temporal, pues, en efecto, la exposición de paisajes espirituales o realidades interiores e inmateriales como sumas de fragmentos o cadenas de intentos de nombrar aquello innombrable, acaban formándose como monstruos o discursos hechos de retazos, híbridos, teratológicos. En el caso del poema “La puerta infranqueable” se lee

“El día, Arco cerrado, lleno de palpitaciones, de paredes, de armas diversas, de respiración. El día de hoy Como una inexplicable estatua en medio del desierto, Un día. Y separadamente, la potencia libre y arbitraria de SER, gran río de aceite entre la lámpara inicial y cualquier dolor transparente, Se está metido en el enigma, La descolorida espina hinca su revelación o el amor en la infinita soledad de la memoria fiel. Un sol doméstico, brillante como un gran

terror seco, detiene la tiniebla en la puerta misma del grito, El día, entretanto, se verifica, va dando vuelta su guante, Hasta que un dedo de gas mueve el paisaje, Y la cabeza cae sobre su imagen sin reconocerse, Todo este terrible día he estado luchando contra el viaje, Pero, pasada la obsesión, la fuerza de la corteza animal podrá por fin más que esta polvareda oceánica de mi inmovilidad y hará prevalecer la mentira de los padres y los años. Abro una muerte local para admirar el rayo al otro lado, Soy infeliz ante el paso implacable que va multiplicando palabras, ojos, cantidades, soledades, para destruir la sombra; creando una densa atmósfera vacía como una caída, neutra como lo que no se presiente, a fin de destruir la sombra, la sombra, verde refugio del miedo, No puedo salvarme,” (Ossorio, 2009: 155)

Y es justamente ese día que abre el poema la condición transitoria de la luz sobre la tierra, aunque también un arco cerrado, una bóveda que palpita como un tórax lleno de respiración. Las comparaciones y la metáfora, en este comienzo, instalan una simultaneidad de planos, imágenes y campos semánticos. Por una parte, la relación entre lo particular y lo general, lo micro y lo macro, el cosmos y el cuerpo humano, además interviene el discurso convencional del espacio abierto que representa el universo, para verlo cerrado. Así, también el día es una estatua en el desierto y la potencia libre y arbitraria de ser, dos condiciones, una material y la otra, espiritual, que se conjugan desde la ruina que ha quedado de un arte, de una civilización, en esa estatua. Por otra parte, esa libertad propia, arbitraria, es un gran río de aceite entre una lámpara y dolores transparentes. Nuevamente hay una superposición entre las realidades del espíritu y las del cuerpo, corporalizándose unas y espiritualizándose otras. En ese sentido, el enigma, el problema intelectual, ya no es sólo un cuestionamiento a la razón sino a su contrapunto: la intuición. Pues la revelación, entre las lámparas bíblicas y la espina crística pueden ser análogas al amor, la pulsión primera del conocimiento y la escritura. Sin entrar en los problemas del SER (mayúsculo), es visible que la presencia de lámparas no se condice con el día, a menos que alguna oscuridad guarde el avance del sol. Este montaje de imágenes, de sensaciones y de símbolos que se recontextualizan en una cadena metonímica que busca cortar el vínculo tradicional de los signos y su acervo tradicional, avanza, quitándole al sol su carácter benéfico, su salutífero calor y la irrigación masculina con que incentiva el crecimiento de los seres, comparándolo con un terror que detiene la tiniebla, como si algo acechase detrás de los días y una gran sombra más allá de la presencia material se hundiese. En ese día, este, digamos, hay una inminencia de un revés, una inversión por un dedo de helio, de gas, en la que caería la cabeza, esa personificación del sol como astro rey, como Dios.

Tal condición acéfala del día, la carencia de reconocimiento, aunque mediada por la fugacidad del paso de las imágenes, va configurando un marco de referencias ambiguas, en el que el paso de los signos por el decir del sujeto los va transformando, los desesencializa, los desublima, aproximándolos a su experiencia, su realización, su visión de aquello que no es visible para los sentidos.

Al cabo, el día es la simultaneidad de experiencias del sujeto, la voz, o el silencio que rodea las cosas. Tal simultaneidad desarticula el paso del tiempo referencial y realista, además de destruir la sincronía del espacio, transmutándolo, revelando su carácter fatuo, falaz. Así, el viaje del sujeto estriba en destruir y derrumbar las mistificaciones, las falsas visiones, los espejismos recubiertos de obsesión, propia de los sentidos corporales. Apela a los sentidos inmateriales, lucha contra su propia comprensión del mundo, contra el sistema de signos convencionales e incluso contra la misma tradición religiosa, al proponer un viaje espiritual que supere la animalidad, el estatismo mortuorio del océano –suma de

sedimentos y escoria terrestre- y la aparente victoria de la mentira de los padres y los años, la tradición y la historia. No hay una sintaxis aparente, un orden previo, pues la muerte local es el más allá de la vida, una vida personal que es arrasada, arrebatada de su posesión para liberarse en un rayo –probablemente del sol decapitado (recuerdo de “Zone” de Apollinaire)- hacia el otro lado. Pero pareciera ser que el mundo y su ley condenan al sujeto a la multiplicación de la diferencia, lo condenan a la melancolía de un estadio superior, no atravesado por una organización fija de pasado/presente o proximidad/lejanía. Hay algo como una caída, una fractura que originó la densa atmósfera, la sombra, algo que no puede presentirse, que existe como constatación del vacío material, materia misma que está ligada al miedo, el horror y la infelicidad. La existencia en sí es esta cadena de suplementos, de prótesis que esconden un vacío, que revelan la materia como un puente sobre el abismo. Así, si nada es real, si nada es fundamento ni raíz, la salvación es imposible, entonces, toda la interpretación gozosa de los evangelios y la Biblia como camino de salvación, como Historia de la Salvación cae como el barro, como malas construcciones, quedando únicamente el YO, la interioridad y la propia memoria, el recuerdo de la inestabilidad de lo real, para acceder al revés de las experiencias materiales.

“La salvación es el presentimiento de todo lo que veo sin ver, de todo lo que palpo ajeno a mí, ajeno a YO, en la isla; de todo aquello que nadie dice, pero que yo oigo; de la acción ordinaria que no alcanza a caer bajo la conciencia del fin propuesto, No puedo salvarme, porque obscuramente en mi voz, en el suelo que piso surge una realidad TRANSITORIA y es imposible desechar, desconocer su yugo” (Ossorio, 2009: 155)

En este y otros poemas, Ossorio diseña mediante la simultaneidad y el montaje, digamos, estrategias alegóricas. Desarticula el continuum de lo real y su sintaxis. La intuición de realidades trascendentes a la materia, además de la búsqueda de una nominación que le haga justicia a los fenómenos espirituales, acaba desestabilizando las certezas acerca del discurso de lo real, de la lengua como sistema de signos y de la tradición como sistema de textos. Por supuesto que existen otros recursos que son tomados de la práctica vanguardista primera de Huidobro. Schopf menciona que “La sintaxis anómala, descoyuntada, el asíndeton, la frase hecha se agregaron a las estructuras sintácticas de la poesía tradicional o las reemplazaron. También la escritura automática o semiautomática. La incongruencia entre tema y “estilo” –de que habla Hugo Friedrich- se transforma en recurso expresivo.” (Schopf: 28). Sobre las mismas características, además presenta otros rasgos “Entre sus novedades, resalta su utilización expresiva de los espacios en blanco, la ausencia de puntuación, sus versos en mayúscula, su ruptura de la columna versal, etc.” (Schopf: 59). En ese sentido, es evidente que en el primer libro de Gustavo Ossorio *Presencia y memoria* de 1941, gran parte de sus poemas funcionan de este modo. Por ejemplo “Presencia numerosa”, poema con el que parte el libro:

***“SIMULTÁNEAMENTE Flor Número del día Anillo del cielo Vivo espejo presente
Tus ojos Espuma de luz Sueño de estrella Tus cabellos Ala infinita Agua
disuelta” (Ossorio, 2009: 45)***

En este poema advertimos la ausencia de conectores, junto a una sintaxis que se debe a una explosión de imágenes y similitudes, comparaciones o analogías entre procesos e imágenes, en este caso, la simultaneidad de la flor, el número y el espejo, todas formas de nominar a una presencia innombrable. Hay además de estos paralelismos semánticos o visuales, entre objetos y experiencias, una progresión ambigua, sin razón aparente, que para un lector podría pasar por automática. Y es justamente este punto uno de los más complejos en la lectura de la poesía de Ossorio. Esto, ya que, a pesar de existir dentro

de la arquitectura de los poemas una tendencia a desarticular, se ha decidido o preferido leer su producción desde el diálogo entre la razón y la intuición, más que desde la pura escritura automática, fenómeno que también se da en la obra de Nicanor Parra, quien, según Schopf (246), critica y parodia el carácter visionario y religioso de tales discursos. No podría ser más contrario el caso de Ossorio, pues es justamente tal sentido el que lo distancia de Parra y el surrealismo, al buscar en la desarticulación del discurso diurno, no una anulación y vaciamiento de la tradición (o, mejor dicho, de aquello buscado o anhelado), sino que otra forma de acceder y comprender tales fenómenos, sean considerados divinos o trascendentales. El cuestionamiento de Ossorio aparece tanto en la insistencia por ciertos mecanismos de la vanguardia como por la elección de ciertas imágenes, figuras y temas que incorpora y prefiere en su poesía, materias o inmateriales fenómenos que parecieran tensionar su conciencia y memoria desde una intuición o una presencia que advendría.

Si bien no existe en Ossorio una presencia del humor³⁰, la parodia, la carnavalización, sí están presentes asuntos y materias de la vida cotidiana, como en el caso del poema “La puerta infranqueable” en el que se hace mención a una cantante de la época y a los zapatos. Estas presencias periféricas y laterales no menguan otra influencia vanguardista, en este caso, la de las tecnologías y, más específicamente, el cine. Según Schwartz³¹, quien estudia a Oliverio Girondo, la aparición del cine habría llevado al poeta a una comprensión de la poesía desde un punto de vista visual pero anclada en el montaje “La contaminación cine-literatura se produce por la adaptación de técnicas que en la narración se sucede rápidamente, y en que la sintaxis mimetiza los procesos del montaje cinematográfico. En este sentido, la prosa poética de Girondo, de carácter puramente visual, no deja de estar afectada por estos nuevos procesos de composición” (Schwartz: 80). A raíz de lo anterior, pensando en el texto aparecido en la revista *Mandrágora* N°5 llamado “Evasión y retorno”, descubrimos que la progresión seudonarrativa que propone el poema, de un modo similar a las cadenas metonímicas que van alejando, por contigüidad de los signos, al lector de aquél signo primero, estable y simbólico, muestran una serie de imágenes superpuestas que intentan configurar un imaginario visual en su poesía.

“En un glorioso fuego de nocturno cuerpo purifico los ojos, su humedad fatigada Empuño la espada de vidrio para retener al sueño que quiere levantarse y volar. Pero todo, el vaso, mi lámpara y la ruina helada, queda en la breve vigilia que arde. La sangre golpea su espanto ciego y los lugares se cubren de redes invisibles. Nada hay para explicar la obstinación sorda de la piedra y su hilo de nieve ve (Me he habituado a la sombra, como al beso). Preparo una celda nueva y algunas flores para aguardar que la presencia remueva la espera apacible. En la frente se abre de pronto una edad para que el grito llegue al corazón en abatido trance. El aire es simple y limpio su manto, porque no lo alcanza la memoria del hombre ni la entraña lo calienta cuando va.” (Ossorio, 2009:199)

Aun así, sabemos que este poema aparecería en *El sentido sombrío* en forma de poema, cortados sus versos, pero sin perder tal progresión. Podría seguir discutiéndose, y no sería menos interesante, si es que en el caso latinoamericano este tipo de desarrollo de imágenes

³⁰ “es común la crisis de la mimesis, en pos de formas de expresión en las que predomina la autonomía de los signos con relación a sus referentes; técnicas de deformación que, cuando imbuidas de un sentido crítico, se expresan por medio de la sátira y la caricatura. Se produce en los lenguajes de las nuevas poéticas un verdadero proceso de carnavalización, a través de la subversión de los géneros, al mismo tiempo que se introduce la manifestación de lo cotidiano en el arte.” (Schwartz: 67)

³¹ Schwartz, Jorge: *Vanguardia y Cosmopolitismo en la Década del Veinte*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1993.

podría deberse mayoritariamente al auge del cine. Probablemente en la actualidad esto ocurra de ese modo.

Otro asunto que lega la vanguardia a la poesía de Ossorio es el espiritualismo o la tensión que provoca la inminencia de un mundo más allá en el mundo material, los signos y las experiencias con las que el poeta intenta nombrar esas extremidades innominadas. En un primer apunte, Ossorio relaciona este mundo inmaterial con los mismos procedimientos poéticos, es decir, acaba ligando a la poesía con la conquista de esa otra realidad. En la senda de Huidobro, plantea “La poesía, intrínsecamente, es creación, es el surgir de ALGO nuevo, especial, independiente del resto de las cosas de la naturaleza y del hombre como actor en las cosas de la vida. El hombre-poeta no es sino el vehículo que pone de manifiesto, que tiene la facultad de desentrañar la fuerza extraña que es la poesía.” (Ossorio, 2009: 39). Vinculándose, así, con el creacionismo y el cubismo, Ossorio afirma que es en la poesía que existe ese ALGO vinculante, haciendo hincapié en ese ALGO del que sería médium el poeta, vehículo de una revelación. “El poema debe ser la revelación del proceso de UNIFICACIÓN de fondo y forma, la transcripción del mundo subjetivo y arcano del hombre” (39). Esta UNIFICACIÓN buscaría, entonces, revelar lo arcano que habita en el hombre, sin negar como punto inicial la materia, el mundo convencional. Además, Ossorio explica que esta es la razón de la oscuridad conceptual, la ausencia de lógica y la aventura de las promociones de ese momento, planteando la tensión entre conciencia, trabajo y escritura automática “Nuestro yo es un misterioso filtro a través del cual pasa, extraño y retorcido, el fenómeno poético. ¿Cómo surge? He aquí el poeta, el hombre-poeta en acción. En cierta forma, dictado automático, en su mayor y mejor parte, elaboración cuidadosa (nada de arbitraria INSPIRACIÓN)” (40). Tal INSPIRACIÓN, más que una señal de los arcanos, sería la marca de la voluntad, de lo elegido, del yo que intenta superar su revelación. Esto es explicable desde sus primeros apuntes en la poesía, asunto que cambia hacia el final de su vida, cuando aquejado por una enfermedad mortal revela otros aspectos de su búsqueda, aspectos que estaban latentes pero que son explicitados en la última carta que le envía a su madre

“Antes de terminar esta carta, vi de nuevo la suya de la semana anterior y contesto una parte en que Ud. se duele de mi alejamiento de Dios. La verdad es muy diferente, yo no estoy lejos de Dios. Por el contrario, ahora me siento más cerca de Él que nunca antes, porque la meditación acerca de su grandeza, de su esencia, de su significado y necesidad en nuestra vida, me hacen comprender cada vez mejor que el ser humano no es la miserable sabandija que a partir de la Edad Media pretende la Iglesia, sino realmente es hijo de Dios, hijo del Padre, a quien uno siempre uno puede dirigirse en la seguridad de ser oído. Mi camino hacia Dios no es el mismo suyo, mamita, y es eso lo que Ud. lamenta, pero yo estoy cierto que para hallar a Dios, sólo se necesita un anhelo puro de hallarlo y una vida recta. Lo demás, es cosa de hombres, intereses y miserias terrenales. La filosofía abre siempre rutas nuevas, el pensamiento es ágil y ávido de verdad, de infinito. Un día cualquiera puedo sentir la necesidad del apoyo católico, no dude que lo buscaré. Ahora no. Busco por otros lados; leo, medito, anoto, vivo, siento, pero siempre tengo a Dios conmigo y todos los días le doy las gracias por todos los beneficios que recibo de su mano.” (Ossorio, 2009: 316)

La proximidad de un Dios no tradicional, no cercado por las convenciones religiosas de la iglesia, ni menos ligado a una imposición, marca una búsqueda que equipara a la poesía con la experiencia de profundizar en la subjetividad, en el yo y sus experiencias más allá

de la materia, de lo terrenal. Las indagaciones filosóficas, la intuición de esa espiritualidad, digamos, más cercana a una mística que a una religiosidad particular, diseña también una desublimación de la experiencia poética, pues ya no es un camino de iluminación colectiva, un profetismo, sino un descenso a las experiencias más oscuras del ser, a las relaciones primeras entre el sujeto y su sujeción al mundo, o a su pérdida y ausencia.

Subercaseaux instala las búsquedas espiritualistas a principios de siglo en el feminismo espiritualista, movimiento aristocrático liberador que, sin estar necesariamente relacionado a las producciones posteriores, datan los posibles orígenes de esta sensibilidad.

Hablando de Inés Echeverría, una de sus precursoras, explica “Parte de su obra puede considerarse como paradigma de una estética hasta ahora insuficientemente perfilada por la historiografía literaria y a la que ella misma bautizó como “espiritualismo de vanguardia”. Fue esta sensibilidad estética, una visión de mundo y hasta un modo de vida de ese conjunto de mujeres a que nos referíamos, mujeres que se interesaron por la literatura y el arte, que descubrieron a Ibsen y Bergson, a Maeterlinck, Tagore y Emerson; mujeres que desde un piso cultural católico se abrieron a otras direcciones de la espiritualidad: al misticismo, al espiritismo, al hinduismo y la teosofía” (Subercaseaux, 2004: 87)

Dejando de lado esta referencia, podemos apreciar que ya en Gabriela Mistral hay una comprensión del hinduismo y el budismo, además de la teosofía, como menciona

Grínor Rojo en el capítulo V de su libro *Dirán que está en la gloria*³². Por otra parte, ciertas referencias de Juan Emarmarcan un camino difuso y poco transitado por la poesía chilena. Las sendas del espiritualismo son extrañas, pues bajo el yugo conservador de la Iglesia Católica y la aristocracia, las visiones espirituales se retuercen en la charlatanería y superstición popular e impopular. En ese sentido, el camino solitario, la vía de la poesía en busca de tales experiencias o de la traducción de las mismas, además de oponerse formalmente a la tradición, de modo vanguardista, recupera materias antiguas, premodernas, para trabajar con tales materiales. Si por un lado ataca la tradición religiosa y la tradición formal, la búsqueda de referentes, palabras y mecanismos de expresión, imágenes y arquitecturas, lleva a Gustavo Ossorio a replantearse los modos de habitar el lenguaje y el mundo, modos transituacionales, primeros, sin necesidad de que sean originales. El vacío de la materia indica también un vacío de lo original, pues sabe que la búsqueda, a pesar de ser individual, no es la primera ni será la última. Las lecturas del simbolismo, por ejemplo, entregan luces de este camino secreto, de postas, que es la búsqueda espiritual. Esto, pues aunque hayan aspectos vanguardistas en su obra, los motivos del peregrinaje son antiguos, pero de una antigüedad que se renueva en cada ejercicio particular, en cada camino. Ahora bien, el trabajo del simbolismo realizado por Marcel Raymond³³, sin pasar por alto que es sumamente unívoco al intentar hallar rastros de mística tanto en Rimbaud como en Paul Claudel, muestra rastros de esta diferencia de caminos

“Así el rostro de Baudelaire parece iluminarse con un rayo de la hoguera del más remoto misticismo. Diríase que para él se trata de reanudar la antigua alianza. Sería fácil evocar a este propósito el neoplatonismo y perderse en las diversas tradiciones ocultas. Lo importante era hacer sentir de una vez por todas la presencia de ese río subyacente, conjunto de creencias, sueños y aspiraciones insatisfechas, que el romanticismo liberó y que corre en nosotros, más profundo

³² Rojo, Grínor: *Dirán que está en la gloria*. Santiago, FCE, 1997, Pp.197-245.

³³ Raymond, Marcel: *De Baudelaire al surrealismo*. México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

que nuestros pensamientos y sentimientos, y al que tantos poemas de hoy, sin saberlo siempre, van a buscar sangre y alimento.” (Raymond: 21)

Así, siguiendo a Octavio Paz³⁴, aunque salvando las distancias en considerar a la vanguardia como la explosión y crítica de la modernidad como tradición de la ruptura, es interesante ver cómo la analogía y la ironía sí están presentes en la poesía de Ossorio, quien renueva las alianzas con las búsquedas espirituales, pero intenta hacerlo sin dogmatismos, cuestionando los fundamentos de la lengua, de la razón y de las religiones tradicionales³⁵. A este respecto, Paz plantea

“En su disputa con el racionalismo moderno, los poetas redescubren una tradición tan antigua como el hombre mismo y que, transmitida por el neoplatonismo renacentista y las sectas y corrientes herméticas y ocultistas de los siglos XVI y XVII, atraviesa el siglo XVIII, penetra en el XIX y llega hasta nuestros días. Me refiero a la analogía, a la visión del universo como un sistema de correspondencias y a la visión del lenguaje como el doble del universo (...) La analogía de los románticos y los simbolistas está roída por la ironía, es decir, por la conciencia de la modernidad y su crítica del cristianismo y las otras religiones. La ironía se transforma, en el siglo XX, en el humor- negro, verde o morado.” (Paz: 10)

Las correspondencias baudelerianas y la sinestesia de Rimbaud, la visión del vórtice de Jean Paul y Nerval, así como la búsqueda de la iniciación de Novalis mutan sus formas y contenidos, evidentemente, pero se sostienen en la persecución de algo más allá de la materia, más allá de lo evidente. La ironía estaría, en Ossorio, manifestada en esa melancolía del alegorista que construye monstruos verbales, ajenos al decir cotidiano y a la automatización de las convenciones, así como a la confianza en la ciencia y en la razón. Esta poesía moderna o vanguardista, a saber, del segundo vanguardismo en Chile, específicamente en la producción de Gustavo Ossorio, actualiza una serie de conocimientos o sentires con respecto a una realidad subyacente, profunda, llevando al extremo de la significación la práctica poética, en un nudo de visiones, imágenes espirituales y arquitecturas devastadas, propiciando esto la extinción del sujeto en el objeto amado, el objeto del conocimiento, o el más allá espiritual. Por lo mismo, la sujeción a una tradición no es posible, pues es desde un cúmulo de saberes, de experiencias y de lecturas, de fragmentos de tales construcciones monumentales es que parte el alegorista, el poeta vanguardista, para construir su poesía.

El cambio de la temporalidad circular, del retorno, a la temporalidad del futuro mesiánico, así como el quiebre hacia el cambio como fundamento, la mutación y la crítica a los estadios precedentes, llevan a la crisis de cualquier convención acerca del tiempo, las cronologías y la historia misma. La poesía vanguardista – y según Paz, la poesía moderna entera- busca anular o desarticular la idea de progreso, suspendiendo de diversas maneras el orden del mundo objetivo. Por lo mismo, hay una pulsión de destrucción y creación, un develar la fatuidad de los constructos. Según Paz “La historia de la poesía moderna es la historia de las oscilaciones entre estos dos extremos: la tentación revolucionaria y la tentación religiosa” (Paz: 62). Acotando, en la poesía de Ossorio ambas pulsiones se unen, ya que la revolución, aunque particular, es una revolución de la vida, un cambio en la vida y una voluntad de nombrar otras intensidades, otros paisajes; religar aquellos fragmentos

³⁴ Paz, Octavio: *Los hijos del limo*. Barcelona, Seix Barral, 1990.

³⁵ “Se entiende por tradición la transmisión de una generación a otra de noticias, leyendas, historias, creencias, costumbres, formas literarias y artísticas, ideas, estilos; por tanto, cualquier interrupción en la transmisión equivale a quebrantar la tradición.” (Paz: 17)

estallados y construir otro mundo, uno que no corresponde al nuestro, pero que intenta nombrar al que está en las profundidades del mismo.

En la visión de Raymond, la diferencia entre la mística y la poesía estaría en la consolación de las imágenes y la palabra, por parte del poeta

“En cada caso un espíritu intenta liberarse de las cosas y aspira a alcanzar una patria infinitamente remota. Esa es la esperanza que domina toda la actividad de los místicos. Pero el poeta no puede desprenderse de las cosas. No debe, si ha de seguir siendo poeta... Sólo el sabor de la carne y un apegamiento voluptuoso a sus sensaciones le permitirán sembrar su memoria y preparar en silencio la cosecha de imágenes que poblarán su obra. El verdadero místico, al contrario, se esfuerza en morir a lo sensible, en morir a sí mismo, y suscitar, en un reino interior y cerrado, las iluminaciones.” (Raymond: 35-36)

Aunque en Ossorio esta búsqueda está coordinada, pues como ocurre en Oriente, la poesía es un medio o un testamento de ese acceso a la otra realidad, de la que esta es sombra o hipóstasis, anhelando siempre la supresión del yo y el silencio. Hay una búsqueda religiosa y mística que anhela la anulación del mundo falaz, del sistema comunicativo, por la presentación irrepresentable de lo espiritual, es decir, su experiencia directa, mas no siempre unitiva.

Es posible advertir, además, que la crítica de la religiosidad desde un espiritualismo o una religiosidad intuitiva y personal, también es una búsqueda revolucionaria, al ser una crítica a la ideología, como plantea Burger. Esto, pues la constatación de los padecimientos, la miseria y el llamado a la felicidad, no intentan sostener dicha felicidad en un más allá mesiánico, sino dar cuenta de la miseria del mundo objetivo, llamado colectivamente como realidad. La persecución religiosa y revolucionaria de otra vida o de la anulación de esta vida, es una protesta contra la tradición y el dogmatismo religioso, tanto como una protesta por las convenciones que amarran al hombre a la alienación, el trabajo ciego y el conformismo. Por lo mismo, hay una lucha religiosa contra la religión y, desde la misma contradicción, una lucha contra la lengua y sus incapacidades, desde la lengua.

“La lucha contra la religión es, pues, la lucha indirecta contra ese mundo cuyo aroma espiritual es la religión. La miseria religiosa es, por un lado, la expresión de la miseria real y, por otro, la protesta contra la miseria real. La religión es el suspiro de la criatura agobiada, el estado de ánimo de un mundo sin corazón, es el espíritu de los estados de cosas carentes de espíritu. Es el opio del pueblo. La superación de la religión, en tanto que felicidad ilusoria del pueblo, es la exigencia de su felicidad real. La exigencia de abandonar las ilusiones sobre su estado de cosas es exigir el abandono de un estado de cosas que necesita ilusiones. Así, pues la crítica de la religión es, en germen, la crítica del valle de lágrimas que la religión rodea de un halo de santidad.” (Burger: 39)

En esta persecución de tales presencias veladas, hay también un carácter irónico al cuestionar o poner en crisis la representabilidad de las imágenes y su correspondencia inmediata³⁶, pues los signos visibles no son estables, como no es estable la interpretación

³⁶ “Porque el alma tiene medios de comunicarse con ese más allá oculto; entre el microcosmo y el macrocosmo, entrambos espirituales en su esencia, existe un lenguaje común que les permite mostrarse el uno al otro y reconocerse: el idioma de los símbolos, de las metáforas y de las analogías. La naturaleza ¿de qué puede servir, sino para ofrecer al alma la posibilidad de verse y a lo sobrenatural la ocasión de manifestarse? (...) Cree percibir en todos los seres un signo que testimonia su parentesco y como la huella secreta del verbo primitivo.” (Raymond:20)

del mundo como un libro. No hay canonicidad en tales interpretaciones, porque hay que indagar más allá, romper la religiosidad como ley y entrar en el misterio de las cosas. Si hay señas, estas no son un camino punteado, como indica en el poema "V" de *Contacto terrestre*:

"Sin embargo, lo que nos infunde temor,
Cae sobre nosotros como un rocío y trae en sí mismo
el germen de la fe que levanta todo lo que
vemos,

A todo lo que suena y es, porque todo es falso y
distinto;
Nada existe aparte la propia angustia.
Nada existe fuera de la propia espera.
¡Ay, en ellas nos borramos como manchas húmedas
al sol;
En ellas nos consumimos como pavesas;
En ellas somos y dejamos de ser, y estas muchas
muertes
Son las mayores tentaciones del hombre!

Por eso es posible arrodillarse y orar, y venerar las
reliquias y entonar trinos cuando el alma
va cubriéndose de limo;
Por eso es posible oír gemidos humanos en todas las
casas y amar la luz, tener un espíritu tenebroso,
o caminar con la cabeza alta, poseído
de un orgullo muy grande.
Y los únicos goces vienen a ser las sencillas cosas que
ocurren y están entre la llegada y la hondura,
entre el primer vagido y el desgarrador
grito postrero.
Esas sencillas cosas que, sólo existen por nuestra
contemplación: un color breve, una larva,
la hoja seca, la leche atractiva;
El huésped sin sobra que nos sonríe al partir,
La orla del grueso manto." (Ossorio, 2009: 188)

Hay duda en la interpretación de los signos, hay analogía e ironía juntas, contradictoriamente, como observa Paz (85) al referirse que la verdadera religión de la poesía moderna es la analogía, pues incluso las analogías se cuestionan cuando el temor y el horror circundan el espíritu, el alma del peregrino que desea acceder al conocimiento o a la experiencia de lo desconocido. Acaso son las últimas cosas que enumera: un color, una larva, una hoja seca, signos deslavados y sin correspondencia inmediata, los que sirven al alegorista para construir su poesía. Hay adoración también, oración y culto a las reliquias, pero conciencia del padecimiento colectivo, una poesía que no deja de fragmentar el mundo en la medida que lo lee. Así, en la última parte de este poema escribe

“Aparte estoy de las riberas apagadas por la fatiga;
Aparte del oprobio de los hornos extinguidos;
Aparte de los dioses rencorosos que no mudan su saco
remendado para afligir más al hombre solo.
Alzo mis ojos y digo: ¿qué mejor que mi fuerza?
Y las cosas difíciles abren su entraña dulcemente,
muestran su vino rojo.
Unas olas lamen el lugar de mi nacimiento.
Muros y puertas atravieso como en medio de un
fuego alto.
Estoy rodeado de niños reverentes que danzan
a mi alrededor y me libran del llanto.
El mundo no es más que un fulgor que yo devoro.”(Ossorio, 2009: 190)

La purgación del fuego y la agencia del lector que se incinera junto al mundo que lee y escribe, su texto, permiten comprender la presencia de analogías entre asuntos de este mundo y el otro invisible, pero es la ironía la que acaba desestabilizando ese lenguaje para anular los espejismos, las vanidades y el dolor que reina. Tanto el opio de la razón como el de la religión son extinguidos por el fuego, tomado del simbolismo apocalíptico y genésico, aquel desde el cual se forma la palabra, las tablas de la ley y el que destruye al hombre, al impío y la materia solar en la que se funden todas las existencias. Como plantea Raymond (citando) “La estética simbolista, concluye T. de Visan, con una paradoja aparente« es la que pretende prescindir de símbolos»; entiéndase que repudia el símbolo indirecto, voluntariamente elaborado, para invitar al poeta a acercarse a la naturaleza desnuda y atraerla en el fluir de las imágenes. Afirma que el lenguaje concreto del poema, dándonos el sentimiento intenso de lo real, nos trae en definitiva un conocimiento de ese “algo” real que aventaja en autenticidad al que podría nacer en nosotros de cualquier disposición de conceptos.” (103), aunque en Ossorio la ironización de ese simbolismo acaba destruyendo incluso al símbolo, aniquilándolo junto a su poesía, esa escritura que anhela comunicar materialmente lo inmaterial, pero acaba fracasando; sin embargo, el conocimiento que pone en juego la crítica a la religión y a los convencionalismos del lenguaje y de la tradición³⁷ literaria, escapa al escapismo del que se le acusa junto a otros de su generación. Critica tanto la práctica espiritualista, como a la forma de asumir la vanguardia y la modernidad, el discurso de la razón, la materia y el dogma.

Así, lo espiritual y su búsqueda se asumen en Ossorio como crítica y contradicción entre analogía e ironía, además de contradicción formal entre la superación y negación del modernismo y el discurso moderno, tomando materiales antiguos, pero problematizándolos para dar cuenta de la irrepresentabilidad del objeto amado, el motor de su búsqueda. Por lo mismo, Ossorio no continua ni cuestiona solamente a la primera vanguardia chilena, sino que cuestiona además los mecanismos de significación anteriores, vinculados al simbolismo y el mundo premoderno. Su proyecto vanguardista vaga contradictoriamente entre un compromiso social solapado, una proyección de la angustia material y su consiguiente anulación, la transformación de varias formas de escritura vanguardista, y la

³⁷ Hay en *El sentido sombrío* tres sonetos (Pp. 162-164), que pueden ser leídos como reinterpretaciones del género o parodias del mismo. En ese sentido, el poema “La mano ajena” (P.153) instala la destrucción de la versificación, por versículos o párrafos, fragmentos de un texto que no puede construirse.

desarticulación de todo dogmatismo, regla o materialidad fija. Más que una poética oscura, la adhesión o transformación vanguardista de Ossorio busca dar cuenta de la oscuridad del mundo, su difícil comprensión, así como la oscuridad cubre la vida de los hombres. También hace referencia a los sentidos velados, aquello que la mano e imaginación del hombre cubre, borra o anula. La posibilidad de otro mundo no es tan solo la voluntad de negar o destruir el mundo objetivo y convencional, es una propuesta de retomar viejas problemáticas relativas al dolor, la angustia y el sufrimiento, para transmutar la tibia y gris gravedad de nuestra pertenencia a las cosas, la alienación moderna o religiosa, permitiendo una contradictoria esperanza en este mundo y el otro, pero resolviendo en su poesía, la estrecha vinculación entre obra y vida, es decir, la intuición de que destruyendo o desapareciendo junto a este mundo existe la posibilidad de acceder a otros planos, otras realidades, sin los lastres materiales. Al cabo, a pesar de que la poesía de Ossorio sugiere todos los cuestionamientos y contradicciones mencionados, su camino solitario indica la destrucción, la aniquilación del sujeto, la voz y los signos que configuran su mundo y realidad, para alcanzar otro ámbito.

No caben dudas acerca de la multiplicidad de otras opciones a la hora de entender la filiación vanguardista de Ossorio y sus contemporáneos. Ahora bien, las características esbozadas sirven para contextualizar la presencia de la visión, que es transformada y reinterpretada en su poesía. De este modo, exponer los problemas que sugiere el estudio de las vanguardias latinoamericanas y el concepto mismo de vanguardia, así como la contradicción que supone analizar rasgos tradicionales en la obra de un poeta vanguardista, más que cerrar atolladeros los abre a nuevas formas de interpretar la poesía, evidentemente, pues es un género que luego de las vanguardias recibe múltiples influencias que permiten incluso desarticular los aparatos lectores, su legibilidad y su estatuto literario. Por consiguiente, no es posible diseñar una lectura o interpretación que se haga cargo de todas las aristas de la poesía de Ossorio sin antes realizar un análisis textual, asunto que está propuesto en este trabajo únicamente para ejemplificar y mostrar los nudos contradictorios y las principales propuestas constructivas de su poesía. Más que una excusa, el análisis y proposición de categorías tradicionales, podrán iluminar tanto la poesía de Ossorio como la manera de interpretar textos poéticos. Es casi imposible, en ese sentido, dar cuenta de todos los fenómenos que compromete su escritura, pero se intentará representar críticamente cómo perviven motivos tradicionales en una escritura vanguardista chilena, escritura que, por cierto, se advierte en una contradicción y aparente paradoja respecto de proyectos anteriores y contemporáneos. Tampoco fue menester dar cuenta del gran cúmulo de escrituras en la llamada “generación del 38”, aunque quizás haya en esta exposición uno que otro rasgo que permitiera delinearla no totalmente, sino por fragmentos. Asimismo, recordando la visión de Naín Nómez con la que se abre este apartado, es de sumo dificultoso establecer la pertinencia exclusiva de una serie de características a tal o cual grupo, sobre todo, si tal grupo es una diáspora. Miguel Serrano, de quien se habla mal

38

y poco, vivió tales años y en su libro *Ni por mar ni por tierra* intenta definir inexactamente aquellos años desde el rótulo de una generación. Sabidas son las inexactitudes de su trabajo, más que por las impericias del autor, por la aridez del contexto histórico y las múltiples relaciones –nunca causales directas– que este supone con las producciones literarias. Es válido, entonces, apreciar su descripción no sólo como una negación al mundo que vivían – una posible interpretación del segundo vanguardismo– ni a las tradiciones literarias, religiosas o a los movimientos literarios anteriores. Probablemente su importancia radique, en el caso de Ossorio, en la tensión que advierte entre la contingencia y una

³⁸ Serrano, Miguel: *Ni por mar ni por tierra*. Kier, Buenos Aires, 1979.

llamada a acceder a otras realidades, vinculándolas a esta, objetiva, para construir un nuevo imaginario. La novedad, según Serrano, tiene que ver con el recuerdo y la transformación de ese recuerdo en que la poesía aparecía como magia y el hombre mismo era capaz de acceder a la nominación, a nombrar lo desconocido.

“Si hubiera que buscar el rasgo característico de mi generación en Chile, aquello que la diferencia, habrá que decir que es una generación desvinculada e invertebrada, sin lazo de unión con las generaciones anteriores. Es una generación-isla, que ha emergido repentinamente de las profundidades. He tratado de comprender la causa que ha hecho posible esta desvinculación. (...) El pasado se nos aparecía como un museo de momias. No sé si siempre deba pasar de este modo. Parece que hubo generaciones que veneraron a las anteriores y se encontraron sostenidas por ellas, yendo por un camino que había sido señalado y asegurado para evitarles los riesgos inútiles. En cambio, nosotros, desde la niñez hemos sido impelidos a la rebelión y a la soledad. Sin pilares firmes, ni puntos de apoyo, en medio de un mundo en crisis, cuando todos los valores se derrumbaban y los que aún subsistían eran extraños y sin alma, pudimos sobrevivir por un esfuerzo anormal. Nuestra generación tuvo que hacer abstracción del pasado para crear su propio mundo. Rodeada de peligros y preguntas, debió construir los cimientos y la roca misma de su existencia. Todo un sistema de números y valores, una ciencia, un arte, una filosofía y hasta una religión (...) Una angustia casi biológica nos atormentaba. Febrilmente, llenábamos carillas. Afuera, en el mundo, sucedían catástrofes: la guerra de España, el nazismo, el comunismo, la gran guerra asomaba ya su rostro. Sobre nuestro escritorio, la filosofía, el marxismo, la ciencia, el psicoanálisis, los viejos textos polvorientos, los libros encontrados al azar. (...) Nuestra participación se debió en gran parte a la debilidad fundamental del sudamericano, que aún imita con facilidad lo que le impresiona y a la condición receptiva de nuestro mundo. Por otra parte, los movimientos que aparecieron entonces en Europa, estaban dirigidos, en el fondo, contra la esencia misma de la cultura occidental, representando también la aparición de un hombre nuevo, de tipo mágico.” (Serrano: 34-36)

VII- La visión en Gustavo Ossorio

Como se planteó en un comienzo, este trabajo, más que presentar un exhaustivo análisis de la poco estudiada obra de Gustavo Ossorio, buscará exponer cómo ciertos aspectos tradicionales, es decir, partícipes de alguna tradición, dialogan con la producción de la segunda vanguardia en Chile como recurso expresivo. Esto, ya que este modo de leer nos entrega herramientas para hacer más comprensible la poesía de Ossorio, así como para plantear diferencias con sus predecesores, contemporáneos y sucesores. Como se vio, el ámbito formal en su poesía, si bien relacionado con la primera vanguardia, también planteaba un anclaje en conocimientos tradicionales. Tales presencias, más que ser únicamente materia de sus poemas, forman parte de su expresión, su producción estética verbal. Como ya hemos citado, Borges planteaba que un idioma es una tradición, una forma de sentir la realidad, lo que se explica al presentar una lengua cualquiera como una historia, una cadena de autores y productores en relación con receptores, sean estas relaciones escritas u orales. Del mismo modo, la literatura de una lengua, en su actualidad, debería estar influida por los diversos afluentes, culturas y tradiciones que la nutrieron. En el caso de la lengua castellana, sin querer falsear una arqueología de la misma, es posible advertir que en su componente espiritual, digamos, su capacidad de nombrar fenómenos del espíritu, ha sido fuertemente influida por los imaginarios judíos, islámicos y cristianos. Podría mencionarse el panteísmo céltico, así también como el gnosticismo iranio, pero preferimos restringir este estudio a tales realizaciones. En ese sentido, las materias tradicionales escapan a cualquier cuestionamiento espiritual únicamente. T.S. Eliot en “La tradición y el talento individual”³⁹ escribe sobre un poeta cualquiera

“En tales aspectos o partes de su obra es donde pretendemos encontrar aquello que es individual, suyo, lo que le es personal. Nos detenemos, con satisfacción, sobre la diferencia entre este poeta y sus predecesores, especialmente los inmediatos; tratamos de encontrar algo que pueda ser aislado para ser disfrutado, mientras que si nos acercamos a un poeta sin este prejuicio, a menudo encontramos que no sólo las mejores partes de su trabajo, sino las más individuales, pueden ser aquellas donde los poetas muertos, sus antepasados, afirman su inmortalidad con más vigor. Y no me refiero al período impresionable de la adolescencia, sino al período de completa madurez. (...) No obstante, si la única forma de tradición, de transmisión, consistiese en seguir los usos de una generación inmediata anterior a nosotros en una ciega o tímida adhesión a sus éxitos, “la tradición” debería, sin duda alguna, ser combatida” (Eliot: 12)

Relativo a lo anterior, el hecho de que la poesía pueda ser entendida como el cambio o préstamo de motivos, imágenes, ideas y formas, más relacionado con la idea de lo clásico del mismo Borges, nos lleva a pensar en que la renovación, además de la combinatoria del espíritu, cobra importancia al hacer un rescate de un pasado literario ajeno al inmediato. Sin representar una extrañeza mayor, desde la lectura de un visionario como Dante Alighieri o místicos como Santa Teresa de Ávila o San Juan de la Cruz, se perciben diálogos con traductores del hebreo como Fray Luis de León, o la presencia en la península de

³⁹ Eliot, Thomas Stearns: *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*. V.I. Buenos Aires, Emecé, 1944. Pp. 11-23.

poetas como Shlomo Ibn Gabirol o Muyyadin Ibn Arabi. Además, la aparición en el sur de Francia de la Cábala, marca una presencia que, sin ser definitoria, permite plantear que nuestra espiritualidad, es decir, aquella que vive en la lengua que vivimos es una suma de experiencias, culturas y formas de sentir el mundo.

En el caso de Gustavo Ossorio, dada la dificultad que enfrenta el analista al momento de interpretar o leer su poesía, se ha tomado la categoría de la visión, desde su historia religiosa, para dar cuenta de su resemantización, su rescate, parodia y anulación en el particular vanguardismo de Gustavo Ossorio.

VIII- Problemas que presenta la lectura visionaria

Conociendo de antemano los conflictos metodológicos de relacionar un discurso religioso con uno literario, más aún en los tiempos que corren, pareciera arriesgado intentar vincular teóricamente la visión religiosa con la constitución de un cierto tipo de poesía moderna. Tal es el objetivo de este apartado. A la sazón de lo previamente enunciado, juicioso es advertir la laxitud teórica que supone aglutinar las tradiciones primeramente europeas y luego americanas, diversas tanto en estilo, expresión, contenido y tiempo. Esto, pues a simple vista es posible descubrir la paradójica situación de lo moderno y de la persistente diferencia instalada en los discursos poéticos, taxonómicamente ordenados en estilos, escuelas y estéticas- siendo muchas veces dos escrituras partícipes de un mismo estadio-abisalmente separadas. Aunque tal reflexión podría conducir a la algarabía, es necesario considerarla para intentar recorrer los avatares de la poesía moderna desde la imposibilidad de sistematizarla más que por ejemplos, condiciones, textos y casos específicos. Como se expuso en el apartado anterior, es visible que la vanguardia europea y latinoamericana hace una recuperación parcial de características y materias pre modernas, espiritualistas y religiosas. Ya T.S. Eliot en *The waste land* y *Four Quartets* recupera un imaginario tradicional que atraviesa el esoterismo francés del siglo diecinueve, las lecturas bíblicas y los textos sagrados del hinduismo. En un caso más cercano, Gabriela Mistral pareciera configurar simbólicamente una sensibilidad bíblica del Antiguo Testamento, como también Mafhud Massis en *Las bestias del duelo* recuerda la influencia árabe y oriental de poetas sufíes como Hafiz. Si como planteara Borges "Un idioma es una tradición, un modo de sentir la realidad, no un arbitrario repertorio de símbolos."⁴⁰, es posible pensar esa lengua que nos habita y a la cual habitamos, como una suma de tradiciones, de formas de sentir el mundo, imágenes, cosmovisiones y creencias. Por lo mismo, la búsqueda de vínculos entre escrituras que tienden a una construcción simbólica compleja – como es el caso tratado en este ensayo-, más allá de ser solucionada por lecturas referidas a tal o cual corpus de aparatos críticos, podría encontrar luces en develar o visualizar los textos y arquitecturas que viven y palpitan debajo de la lengua poética, es decir, las escrituras y tonos que resuenan en la escritura.

⁴⁰ "Prólogo" en *El oro de los tigres* (1972). J.L.Borges: *Obra Completa V.II.* : 457.

IX- Sobre el concepto de visión

Desde el vasto campo de las visiones bíblicas, pasando por la historia medieval, el desarrollo teórico de la visión presenta características sobremedida atractivas para el estudio de un tipo de poesía moderna llamada "hermética" o con una aparente ausencia de sentido. Ya sean las formas tradicionales de la visión profética en Ezequiel, Isaías, Elías, San Juan Bautista, San Pablo y San Juan, mostrando la retirada de Dios y sus formas de comunicarse con los hombres o la necesidad de "mensajeros" que renueven las alianzas y reestructuren la tradición para los tiempos mesiánicos y de la salvación, los derroteros de la visión implican el estado espiritual del mundo, o como diría Henry Corbin, el combate por recuperar el alma del mundo. En ese sentido, la fijación estructural de los dos estadios de la visión antes mencionados, junto con la problematización de dichos conceptos frente a la noción de *Mundus Imaginalis* (o mundo intermedio espiritual, según Corbin), permitirá mostrar el vínculo que existe entre la visión como comunicación con lo inefable (o el *Deus Absconditus*) en la poesía de Gustavo Ossorio.

a) Esbozo de definición del concepto de visión

Aunque Occidente se muestre sólido en reflexiones sobre variados ámbitos de conocimiento del mundo, hay materias y secciones de sabiduría que aún no han sido debidamente tomadas en cuenta. Tal es el caso de la visión, pues como precisa Agustín Tobajas

En virtud de la orientación racionalista de nuestra cultura, la experiencia visionaria se contempla actualmente en Occidente como un fenómeno rigurosamente anómalo; dado que las posibilidades noéticas del ser humano se consideran monopolio indiscutible de la razón, filósofos y científicos remiten tales excesos de la imaginación - facultad por lo menos sospechosa- al supuesto oscurantismo de la fenomenología religiosa más dudosa, cuando no a la sintomatología de la enfermedad mental. ("La experiencia visionaria a través de la gnosis islámico-iranía.")

Más allá de prejuicios y acabados estudios sistemáticos sobre otras categorías, la visión, matriz indiscutible de fenómenos mucho más que sicopatológicos, sin estar en un completo estado de orfandad teórica, ha sido diferida en ejemplos, definiciones laxas y consideraciones preliminares. Así, aunque existan valiosos y arriesgados análisis sobre el tema, la tarea de hallar conexiones y una posible definición del concepto de visión está por sobre todo mediada.

Como categoría teológica, la visión está inserta en un campo semántico próximo a la revelación, la profecía, la mística y la escatología. Por lo mismo, el cuestionamiento anterior a la falta de estudios sobre la visión, más que una querrela contra el trabajo teológico, es la manifestación de la necesidad de ampliar dicho concepto a territorios adyacentes.

41

En *Del Génesis a la letra*, obra fundacional del estudio visionario, San Agustín trata el problema de analizar lógicamente el relato de la ascensión al tercer cielo de San Pablo. El primer problema es que, según San Agustín, no es posible ascender al cielo en cuerpo. Por lo mismo, que San Pablo no especifique si es que en cuerpo o alma ascendió es, al menos, un foco de profusa confusión. ¿Fue un tránsito físico o espiritual? Tal es la pregunta a responder. Para ello, San Agustín explica que sólo en el sueño, éxtasis, ciertas enfermedades o situaciones excepcionales, las imágenes espirituales y las imágenes del cuerpo pueden confundirse. Asimismo, plantea que son "otros ojos" los que ven en estos estados. Para solucionar dicha complicación, San Agustín presenta tres tipos de visiones:

a) Visión Corporal: A la primera visión la llamamos corporal, porque se percibe por el cuerpo y se muestra a los sentidos corporales. (1197) b) Visión Espiritual: Por el momento me parece suficiente insinuar que existe, sin dudas, en nosotros una naturaleza espiritual en la que se forman las semejanzas de las cosas corporales, ya sea cuando tocamos algún objeto con el sentido del cuerpo y al instante se forma en el espíritu la imagen de él, la que depositamos en la memoria, o también cuando, ausentes los cuerpos que ya conocemos, pensamos en ellos: o cuando consideramos las imágenes de los cuerpos que no conocemos, pero que, sin embargo, no dudamos que existen, y las formamos no como ellas son, sino como se nos presentan a la contemplación; o cuando a nuestro capricho o parecer pensamos en cuerpos que no existen o imaginamos que existan. (1239) c) Visión Intelectual: Si del mismo modo que fue arrebatado de los sentidos corporales para tener esas imágenes que se ven con el espíritu, fuera también arrebatado de ellos para ser transportado a la región de las cosas intelectuales o inteligibles, donde se contempla sin ninguna imagen de cuerpo la verdad patente y donde no se ofusca la visión de la inteligencia por ninguna niebla de falsa opinión (...) Allí la única y total virtud es amar lo que se ve y la suprema felicidad poseer lo que se ama. (1247)

Para intentar definir las de manera sencilla y evitar confusiones, la primera sería la visión de los órganos sensibles. La segunda, aquella en que el espíritu de las cosas sensibles sigue estando en semejanza (sueño, éxtasis, recuerdo, fantasía, orden mental, enfermedad, etc.) con el mundo material, siendo finalmente la tercera, la visión en que desaparece la semejanza de corporalidad, es decir, la imagen, mostrándose las inteligencias puras al alma, sin mostrarse Dios mismo, pues como ocurrió con Moisés en el Sinaí, aquel "Yo soy el que soy" es sólo el Nombre. "No puedes ver mi cara y vivir, porque no verá el hombre mi cara y vivirá" (San Agustín: 1249) dijo Dios a Moisés. Como en ese pasaje de Éxodo, el alma debe dejar el cuerpo para ser en Dios extinta. Así la visión de la zarza ardiendo sería una *Visión corporal* y la visión de Ezequiel una *Visión espiritual*. Aunque simple de definir, la aplicación de la *Visión intelectual* es poco usual, siendo según San Agustín, la de San Pablo pues

el Apóstol pudo llamar al tercer cielo a este tercer género de visión, el cual es superior no sólo a toda visión corporal en la que se perciben los cuerpos mediante el sentido del cuerpo, sino también a toda visión espiritual en la que se contemplan las imágenes de los cuerpos por el espíritu y no por la mente. En esta visión (...) se ve la belleza de Dios, no mediante alguna figura corporal

⁴¹ San Agustín: "Del génesis a la letra". *Obras de San Agustín*. Tomo XV. Madrid: B.A.C., 1962. Pp.1182-1271.

o espiritual que la represente como un espejo y en sombras, sino cara a cara o, como se dijo a Moisés, boca a boca, a saber, en su naturaleza. (1251).

Así, la palabra y el nombre de Dios sería una forma de su presencia sin imágenes. En ese sentido, el mundo intermedio o espiritual, en que se desarrollan las *Visiones espirituales*, sería también el mundo del ángel como nuncio o mensajero (San Agustín: 1255). Mundo de las transformaciones y de unión entre el mundo sensible y el divino, su existencia implica el tránsito posible desde la corporalidad a la pura inteligencia divina. También este sistema, en una posible lectura, es análogo a un modelo hermenéutico trino, en que habría una interpretación literal (corporal), una analógica (espiritual) y una esotérica (intelectual) que resolvería las dos anteriores. Por lo mismo, existe una subordinación descendente desde la *Visión intelectual* a la *corporal* estando interconectadas por la *espiritual*. En la forma del lenguaje, la corporalidad estaría por el Espíritu, mientras que el Espíritu estaría por el Intelecto puro, en una relación de traductibilidad de ascensión y descenso del mensaje divino (traducción como anagogía).

En un intento por vincular dichas nociones, Peter Dinzelbacher en su estudio de las visiones religiosas y literarias define la visión como la experiencia personal de ser trasladado de un entorno, de manera extranatural, a otro espacio, y ver (mirar) en este espacio una imagen que puede ser descrita. Este tránsito estaría dado en el estado extático y en el sueño, ocurriendo con el propósito que se revele algo que estaba escondido. Así, los factores constitutivos de la visión serían: la impresión de un cambio de espacio, la agencia de un poder sobrehumano, la descripción en imágenes del éxtasis o el sueño y la revelación (Dinzelbacher: 29). En ese sentido, es posible distinguir las visiones. Dinzelbacher diferencia la visión de la aparición, planteando que en esta última no habría cambio de espacio, sino interrupción de una entidad extraña; al mismo tiempo diferencia la *visión religiosa* de la *literaria* y la *falsa visión*, dándole a la primera la aprobación de la autoridad religiosa y a las segundas una imitación del estilo de la primera, centrado más en el arte que en la comunicación de un mensaje revelado. Asimismo, estas últimas visiones tomarían los motivos del éxtasis y el sueño para sus fábulas (Dinzelbacher: 65). Del mismo modo la visión es explicada en el "Diccionario Católico" de *La Sagrada Biblia* (Ed. Manuel Darío Miranda), mientras que en el *Dictionary of the Bible* editado por James Hastings -además de estos conceptos-, se amplía al considerar que las visiones del Antiguo Testamento ocurren "en la oscuridad" cuando los ojos del cuerpo se cierran. Además, el éxtasis no sería tan sólo involuntario, sino que podría alcanzarse mediante cierta disciplina. Tal disciplina estaría dada por un ascetismo practicado por los Profetas, que en su rol de comunicar con la divinidad lograrían desnudar el misterio, explicar el simbolismo del futuro o del propósito y naturaleza de Dios (Hastings: 959). Aunque exagerados en algunos puntos, las observaciones de dicho diccionario son útiles, reclamando algunos datos extras que pueden ser recabados en el *Diccionario de Teología Bíblica* de León-Dufour. Con respecto al profetismo, y teniendo como principal eje a Moisés, el tema es tratado desde el carácter visionario y vidente, animado por el espíritu de Dios. Por ende, el carisma visionario es el de la Revelación, siendo ellos portadores de un don divino libre, que no puede ser regulado institucionalmente (León-Dufour: 724).

Los Profetas serían parte del mensaje divino como vehículos e intérpretes de dicho mensaje, teniendo ese designo o misión un sentido absoluto que lo vincularía inmediatamente con la escatología y la Ley Divina. En ese sentido, la visión o audición del mensaje divino, plantearía un estado de beligerancia entre el portavoz del mensaje, el rey y los sacerdotes, como los otros dos pilares de la jerarquía de Israel. El dictamen divino (desde el Sinaí y la Tradición) cobra vital importancia al momento de interpretar los escritos, llegando en algunos profetas posteriores a formar parte del simbolismo tradicional (como el

Libro en Ezequiel y en el Apocalipsis) (León-Dufour: 725-729). Asimismo, el mensaje divino asume un rol fundamental en la Historia de la Salvación, pues es el Profeta, un nuncio o intermediario entre el *Deus Absconditus* y el pueblo de Israel.

Como revelación, el mensaje visionario es un mensaje en el exilio que busca dirigir los pasos del pueblo errante a la restitución. Desde las teofanías especulares (nunca directas) de la audición y la visión, el Profeta sería inspirado por Dios para interpretar el acervo simbólico en sus palabras y representaciones: en la Ley (Torah), el Decálogo y las representaciones de la nube (Éx 13,21), fuego (Éx 3,2; Gén 15,17) y tormenta (Éx 19,16), símbolos que leídos secularmente asumieron diversos sentidos. Así también, por medio de la Revelación fue dado a Moisés el más grande obsequio: el nombre. Además, el Nuevo Testamento entero se da en una revelación (de Isaías a San Juan Bautista), a saber, el nacimiento de Cristo. Luego son consideradas revelaciones, el Apocalipsis de San Juan y la conversión de San Pablo (León-Dufour: 784-792). En ese sentido, la visión, se determina desde variados puntos: ser vehículo de la Revelación, portar conocimiento acerca de la interpretación de la tradición, moral, ley y los misterios divinos, hacerse presente en hombres piadosos y ascéticos como los profetas mediante el sueño, el éxtasis o la disciplina, estar ligada a la audición como representaciones del mensaje divino, ser el entusiasmo capaz de revelar dicho mensaje y ocurrir mediante una trasposición, un cambio de espacio, como San Pablo explicara en el extracto comentado por San Agustín para definir sus tres tipos de visiones.

Habiendo revisado algunas de las perspectivas sobre la visión en Occidente, es posible plantear que las formas que asume la visión determinan el nivel de la revelación y, asimismo, comprender que la autoridad de dichas visiones estaría relacionada con la adhesión a una tradición religiosa fundamentada en el Libro. En ese sentido, la visión profética debe ser comunicable a la comunidad haciendo de la Revelación interpretada un hecho histórico en la Historia de la Salvación. Ya sea predictiva, explicatoria o misteriosa, la visión funciona en la tradición religiosa renovando la Alianza de un *Deus Absconditus* e irrepresentable con su pueblo. Entonces, el mensaje transmitido desde las inteligencias puras al Profeta o vidente, mediante la visión o audición, estaría distanciado de la mística, que es definida por

Gershom Scholem en *La Cábala y su Simbolismo*⁴² :

Místico es aquel al que se ha concedido una expresión inmediata, y sentida como real, de la divinidad, de la realidad última, o bien aquel que cuando menos la busca conscientemente. Tal experiencia le puede haber venido por medio de un repentino resplandor, una iluminación, o bien como resultado de largas y acaso complicadas preparaciones, a través de las cuales ha intentado alcanzar o efectuar el contacto con la divinidad.(5)

Ahora bien, aunque a primera vista no presente mayores diferencias respecto a la Visión Intelectual, la experiencia mística supone problemas mayores, ya que es definida como una experiencia "amorfa" (Scholem: 7). Tal carácter inefable de la experiencia, supone que en el máximo grado de cercanía, más allá del lenguaje divino, existe una incapacidad de hacer enteramente comunicable el contenido de dicha experiencia. Por eso Scholem habla de un aspecto conservador y revolucionario en la mística, ya que se expresa en los símbolos convencionales de la tradición del místico, mas utilizando novedosamente y hasta llegar al límite, dichos símbolos. Formalizar la informidad de Dios es el llamado del místico al traducir su experiencia, siendo el proceso de traducción, al mismo tiempo, una traducción de la Tradición en que estaba situado. Mientras el Profeta *puede* entrar en conflictos con el

⁴² Scholem, Gershom: *La Cábala y su simbolismo*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1992.

pueblo, el místico *debe* querellarse con todo y todos por su expresión. Si bien el Profeta es el portador de la Revelación en la forma de visión y audición, el Espíritu Santo intercede por él (autoridad religiosa) para que este pueda interpretar y guiar a su pueblo. El místico, por su parte, debe, más que hacer justicia al pueblo, hacerle justicia a su experiencia divina. En ese sentido, el Profeta fija una interpretación, mientras el místico la subvierte⁴³. El Profeta trabaja en el sentido analógico, el místico en el esotérico. El Profeta trabaja en la ley, la moral y los misterios y el místico entra en el misterio. Ambos visionarios trabajan distanciados, en gran medida, por su rol social y su cercanía a la autoridad religiosa. Si bien la profecía alcanza ribetes literarios, es la mística la que funde la *visión religiosa* y la *literaria* enriqueciéndolas, aunque careciendo de interpretación y explicación del mensaje que, por cierto, tampoco es igual al de la profecía. Pues mientras el Profeta conduce un mensaje al pueblo, el místico ha de decir a Dios en sí, su lenguaje divino, a riesgo de morir como fuera advertido Moisés.

b) Mundus Imaginalis.

Identificada anteriormente por San Agustín como *Visión Espiritual*, Henri Corbin⁴⁴ intenta restaurar el vacío teórico de la visión en Occidente, mediante la recuperación de un concepto iranio para establecer el vínculo con la divinidad. Superando el prejuicio ilustrado acerca de lo "imaginario" y la "fantasía", Corbin propone el término latino *Mundus Imaginalis*, para situar el plano espiritual intermedio que comunica la irrepresentable realidad de Dios y la vacía materialidad del orbe. *Alam al mital* en árabe, sería el origen de la reflexión y la determinación de Mundo Imaginal escogida por Corbin, para distanciar la imaginería de lo concretamente espiritual. También llamado *Na-Kojo-Abad*, o el octavo clima, el mundo imaginal es el "lugar del no lugar", la ubicación sin territorialidad física ni temporal. Es el mundo detenido en el que se transforma la luz del creador. Ni utopía ni fantasía, sino el lugar de las teofanías y las ciudades sagradas que vio Mahoma, el mundo imaginal es el lugar en que se encadenan los hechos, siendo la matriz y causa de los fenómenos materiales. Como la esfera previa a las de las inteligencias puras, la indivisa realidad de Dios, el mundo imaginal es también análogo a las imaginaciones preislámicas zoroástricas de la luz y las jerarquías angélicas. Es el mundo de los ángeles, los nuncios y el mensaje. Y desde la misma teoría de la luz, el estadio intermedio sería purpúreo (como llamaban al poeta iranio Sohrawardi: "El arcángel purpúreo"), pues sería el ámbito de las transformaciones, anterior a la sombra de la impura materialidad. Como un juego de espejos, el mundo de los sentidos sería la inversión de la materia espiritual. Así, exiliado de la luz, el peregrino insuflado de optimismo y devoción por el guía espiritual (el Khadir o el mensajero de la luz) debe ascender leyendo o peregrinando a través de pruebas, hasta lograr entender su extranjería en la materia, alcanzando el sentido oculto, la raíz misma del fruto cubierta por la cáscara. En ese sentido, el no lugar del mundo imaginal estaría determinado por la interioridad de dichas experiencias: el mundo imaginal es el punto equidistante a las múltiples realidades espirituales. Por lo mismo, Corbin plantea en su estudio, al igual que el iranio, con profunda seriedad, la restitución del carácter cognoscitivo y de conocimiento del mundo espiritual.

⁴³ Esto, pues el místico no siempre en relación directa con la convencionalidad religiosa tradicional; por el contrario, muchas veces el místico es perseguido y rechazado por plantear nuevas y extrañas formas de representar lo irrepresentable. Incluso, si el místico no es reconocido por tradición alguna es tratado de loco o de falso profeta. En el caso literario, no es comprobable más que tradicionalmente el carácter místico de un escritor; en ese sentido, sería una forma o tendencia mística.

⁴⁴ Corbin, Henri: "Mundus Imaginalis" *Web Islam*. septiembre 2010. <http://www.webislam.com/default.asp?id=2212>

Pues tanto más que la realidad sensual, el mundo imaginal como síntesis de la luminosidad divina es un ámbito en el cual existe un conocimiento interior que desentrañar y saber (anfibológicamente *sapere*: saber y gustar).

Las imágenes, liberadas de su materialidad en el mundo imaginal, se revelan en su *arché*, su originalidad pura, por lo que el conocimiento de las imágenes imaginables es el acervo de la multiplicidad de imágenes atrapadas en la materia. La clave de dichos paisajes espirituales se cifraría entonces en la luz corporeizada y en el cuerpo espiritualizado, dibujando los vínculos secretos o umbrales esotéricos en que Dios se manifiesta al hombre. Por ende, son sólo unas pocas imágenes puestas en la historia aquello que se conoce como revelación: el ojo en el cielo, el carro, la nube, la tormenta, el sacrificio y el libro son sólo algunas de las diversas realizaciones de dichas entidades monádicas, eternas y prestas a definirse en la materia como aprendizaje en lo esencial. Así, Corbin explica la *imaginación creadora* desde una incomunicabilidad: "Pero sólo puede describir adonde estuvo; no puede mostrar el camino a nadie." (Corbin, "Mundus Imaginalis"). Y del mismo modo que San Pablo, la imposibilidad de decir cómo, no es dónde, sino que es el modo de comunicar lo incomunicable. No existe una guía a la iniciación, y Corbin relaciona este aprendizaje a la conexión con el ángel personal, o cómo hay una existencia simultánea en el ser, cómo se desplaza el sentido desde las inteligencias puras a los ángeles, hasta llegar las identidades materiales o personas (máscaras). En ese sentido, leer la máscara o liberar el fruto para probarlo, es un tránsito y mutación involucionada hacia el ángel, o el mensaje divino, y luego a la participación en Dios. En este punto, conflictivo por cierto, hay una discrepancia, pues Corbin observa que existe la posibilidad demoníaca en el mundo imaginal, esto es, confundir el residuo del fragmento o la individualidad con el alma o Dios es creer ser Dios. Como una "mala lectura" o exégesis errónea de la realidad espiritual, el carácter demoníaco es perpetuar la errancia en otro plano. Por el contrario, el peregrino devoto, mediante prácticas piadosas y desprendimiento del sentido corporal por el sentido imaginal, logra llegar desde el símbolo (considerando convencional e inofensiva la alegoría) material, al vínculo imaginal y luego a lo simbolizado, a saber, la luz. En términos *sufíes*, el mundo imaginal es el espacio de las mutaciones y traducciones de la pura luz a la oscuridad; tal pugna, más allá de restringir la experiencia visionaria, la expande hasta lo incomprensible, pues cada experiencia es única y común, como la metáfora de Heráclito en el río. Cada imagen está en posición de otra cosa, de otra realidad superior. Y así la experiencia visionaria se transforma en creación de vínculo y hermenéutica del ser hasta la iluminación.

En ese sentido, se podría situar la experiencia de lo trascendente, de lo visionario, según Corbin, como una experiencia de un lenguaje otro, de un lenguaje irrepresentable, del que no se puede ser más que testigo, sin otra autoridad que lo visto, y sin más origen u original que aquello que no puede ser ubicado. En términos literarios, la hermenéutica sería la búsqueda del *Ta'wíl*, que explicado por Tobajas

es un término que "Implica la idea de llevar los datos a su origen, a su arquetipo, para lo cual hay que rescatarlos de los niveles o planos a que descendieron para hacerse manifiestos y convertirse en nuestra experiencia común en el plano físico" (Tobajas).

Tal hermenéutica, revirtiendo la traducción hacia el autor de la autoridad escritural, es decir, Dios, buscaría y busca, en el modo literario, objetivar una experiencia que, por sí misma, es singular e irrepetible. Buscar el origen de la traducción o la escritura visionaria fuera de las instituciones religiosas, las tradiciones del Libro o las glosas a su propio hacer, es intentar frustradamente encontrar el mundo imaginal en el orbe sensible. Por tanto, el

símbolo, en Corbin, más que una realidad convencional, sería el umbral para acceder a la epifanía singular, situación que desemboca, como acertadamente observara el autor, en la destrucción del vínculo y la pérdida del mundo imaginal como alma del mundo. Aunque trágico para la teología y la comprensión de lo divino, dicha situación de algarabía babélica o proliferación de falsos profetas y videntes chapuceros, ha contribuido enormemente a la producción estética, como Borges agudamente comprendiera en su artículo "La Muralla y los Libros": "esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético" (Borges, *Obras Completas II*: 15).

La pérdida del acervo tradicional iranio, como la conciencia de las jerarquías angélicas y las ciudades sagradas vistas por el Profeta, más que una pérdida real, es un olvido hermenéutico y tradicional, pues variadas literaturas, específicamente poesías, han continuado los esfuerzos por acceder a los terrenos del alma, siendo llagadas por la luz divina, en diversas realizaciones, ya sean demoníacas o angélicas. Al cabo, es posible vislumbrar los alcances estéticos que esta distancia ha generado desde la poesía romántica en adelante, digamos, desde la analogía hasta la ironía o la parodia del discurso sagrado -Sagradas Escrituras- el que citado o glosado en el Medioevo, por ejemplo (el caso de Hildegard Von Bingen⁴⁵ o de algunos santos), otorgaba junto al control de la Iglesia Católica la autoridad y la fijación respecto a una tradición. Esta transformación o secularización de las escrituras y la noción de canon en la historia de Occidente, ha conducido también al préstamo, la cita y la traducción del material religioso y aurático para fines literarios. Situación que halla su punto de eclosión en las vanguardias literarias del siglo veinte, al resemantizarse el pasado arcaico y su aparato simbólico para atacar con violencia la conciencia burguesa del arte, su pasatismo inmediato y su búsqueda de la novedad. De un modo análogo, la indagación surrealista y expresionista toman - la primera desde la liberación del proceso creativo y la segunda violentando el margen entre objeto y sujeto- los mitos y las historias tradicionales para criticar y proponer otros modos de expresión poética. Esta es la situación de un cierto tipo de poesía moderna, en específico, la de Gustavo Ossorio, mal llamada "hermética", que ya sin la vinculación con una comunidad interpretativa tradicional, y, supuestamente, sin afán pedagógico o instructivo en las realidades del alma, ha continuado en la búsqueda de comunicación con lo trascendente, mas sin una ubicación de lo original, ni de una convención simbólico-alegórica, que permita que algún patrón hermenéutico religioso, lo acepte como visionario, profeta o místico.

⁴⁵ Apegándose a la tradición evangélica del profeta escatológico que cierra el canon, Hildegard entraría en la discusión de los nudos tejidos por San Juan en el Apocalipsis. Sin cambiar nada de dicho libro, Hildegard se había hecho de la capacidad de interpretar y echar luz a los pasajes más oscuros de tal escritura, de una manera respetuosa, asumiendo el rol de intérprete autorizado o glosador. Abriendo el Libro ella también entraba a su historia, asumiendo un papel importante en la Historia de la Salvación. Como el resto de los profetas, Hildegard estaba, mediante la visión, conectada con la palabra de Dios para llevarla al Pueblo, para compartirla con la gente. Además de ello, los misterios de la absoluta presencia de Dios, inverosímiles para el hombre común, son inseparables de cualquier mensaje divino. En ese sentido, Hildegard tenía una ventaja, pues, a pesar de reconocerse como un ser inferior, ella fue al mismo tiempo, testigo, mensajera e intérprete de Dios como un lenguaje y una escritura. En ella estuvo la completitud hermenéutica, la experiencia divina y la comprensión del destino del hombre y del universo. Por lo mismo, validar dicha amplitud teológica, requería un mayor aplomo. Hildegard, buscando la intercesión de Bernardo de Clavireaux por ella ante el Papa Eugenio III en el sínodo de Tréveris, le escribe en el invierno de 1146 o 1147. Su objetivo era dejar de ser sólo una visionaria (como tantas que había en esa época) y convertirse en Profeta. Más allá de las varias explicaciones e interpretaciones de este intercambio epistolar, este hecho marcó la autoridad religiosa de Hildegard y su futuro como abadesa de Rupertsberg. La aceptación de dichas prerrogativas determina la importancia que cobra Hildegard como modelo Medieval de la Visión, digamos, su aceptación por un círculo hermenéutico.

Es posible plantear que la poesía de Ossorio toma el carácter visionario como lo hiciera el iranio, intentando recrear el vínculo desde la construcción de visiones, umbrales del lenguaje, límites del conocimiento material, para evocar aquellos transes de comunicación con lo velado. Ossorio se vale de la construcción imaginal para diseñar una poesía oscura, con ribetes místicos –aunque sin tradición que lo avale-, yendo más allá del símbolo y su aparente comunicabilidad, vaciándolo. La poesía de Ossorio es un camino de búsquedas arquitectónicas y de espacios otros, velados, en la que las alegorías se configuran mediante cadenas de metonimias, visiones, aunque tales visiones no estén presentadas directamente como una vinculación con lo tradicional, sino por el contrario, como plataforma de despegue para la creación libre de estancias y moradas espirituales, contradictorias, que surgen como lapsus mentales o sensoriales. La visión corporal y la visión espiritual son esgrimidas formalmente para vaciar cualquier discurso doctrinario y centrista del espíritu, transformando el estado o forma de visión en literatura, una suerte de testamento de un viaje a través de los signos y de la materia en su proporción salvaje y peligrosa.

Tales recursos, como claves de lectura, se instalan en su propuesta vanguardista al descentrar la órbita del puro movimiento entre estéticas, para concentrar su planteamiento en un desarrollo que cuaja en un último libro, previo a su muerte (*Contacto terrestre*). Así, en el apartado siguiente se podrá apreciar cómo los influjos vanguardistas cifrados en una búsqueda espiritual se condicen con un trabajo visionario literario, un trabajo con los signos y con los referentes, destruyendo una sintaxis y un acervo simbólico estable. En ese sentido, la construcción de la imagen visionaria y de las temáticas visionarias, la errancia y la aniquilación del sujeto expresan la búsqueda escritural de Gustavo Ossorio.

VIII- Características generales de la poesía de Gustavo Ossorio

Es difícil describir en pocas palabras la poesía de Gustavo Ossorio. Sus tres libros son ejercicios de estilo, de adecuación a un modo de representar y de irrepresentar lo real y el lenguaje que, a veces, acaban pareciendo exploraciones alucinadas por el laberinto de la lengua.

Puede pensarse que sus dos primeros libros publicados en vida comprenden un desarrollo en ciernes de una voz poética madura. Incluso, podría advertirse el cambio o la duda entre versos cortos y desencajados, y cierta narratividad o paso de escenas, imágenes, como un modo de búsqueda de expresión, aún no definitiva.

En su primer libro *Presencia y memoria* (1941) Ossorio plantea los temas que recorrerán su obra: la apelación a un otro amoroso, un tú que a veces pareciera ser un sujeto femenino, como en el poema "Distante unidad":

"QUE media noche a menudo Mientras te recuerdo Qué luz de año y día en delirio Cuando muerdo el silencio De tu cuerpo de lirio que huye" (Ossorio, 2009: 47)

Lo femenino se asocia a lo oscuro, quizás recordando los *Himnos a la noche* o *Los discípulos en Saís* de Novalis, como un medio de acceder al recuerdo, la anamnesis y la posibilidad de decir, de nombrar con la voz, es decir, presentizar sin ambages la materia que acaba siendo huidiza, una metáfora de lo vacío en el lirio que simboliza la copa, también lo femenino: una forma pura.

También se advierte que ese otro se configura desde un carácter inabarcable, relacionado con una voz, una sentencia venida de un pasado remoto, un origen, pareciendo diseñar una memoria trascendental, casi profética, que no alcanza a cuajar más que en visiones o cadenas de imágenes que buscan vulnerar el símbolo, haciéndolo propio, librándolo de sus ataduras convencionales, como en el poema "Espacio de los ojos":

"Tú decides el asilo del extraviado tiempo Entre tibio morar y mano arrasada Tú decides asimismo lo inexpugnable del miedo Lo pavoroso de los huesos en sordo subterráneo" (Ossorio, 2009: 55)

Esa imagen de la totalidad, de quien maneja el tiempo y el habitar la tierra y las condiciones de la búsqueda: el miedo y el pavor, es de otro modo el discurso del mundo y las ataduras de lo tradicional y las convenciones. En el fondo es la ruin situación de las destrucciones y mutaciones de lo material. Los huesos, en ese sentido, son la huella del paso por la tierra, la escritura de la historia de milenios y milenios de vida humana en este tiempo extraviado, no el tiempo pleno, en que la mano es destruida y no puede comunicarse con las potencias trascendentes, que están representadas como revés de este destino aciago. Aunque en el poema " Propósito" se lee:

"Tradición entraña sistema de acabar Desde mi calor independiente Abarco tu callar tan común Ante mi adverso lugar Que una viejas muertas Yo te

aguardo Mientras algo se trastorna Fuerza apenas desmentida Definitivo apareciendo” (Ossorio, 2009: 60)

En este punto se logra entrever la esperanza o la intuición del sujeto que expresa fragmentariamente, o con una lengua rota, su anhelo de acceder a esa fuerza ligada a una tradición que ha sido de frustraciones y destrucciones: ese sistema de acabar. Así, cifrado en su interioridad, su subjetivo modo de representar y reconstruir la lengua, el sujeto habita el callar, la mudez y la adversidad con una lengua nueva, en posición de vigía, como quien espera en el desierto la iluminación o el *Contacto terrestre*. El sujeto asume el modo de visión como una espera, una suerte de audición mediada por la entrada de su discurso sobre el discurso del mundo, recreándolo. Esta inminencia de una revelación, para el sujeto, es definitiva y pareciese estar ocurriendo desde tiempos inmemoriales en una pasividad, un estadio pasivo que debe invadir el sujeto con su poesía.

Por otra parte, los aspectos formales del libro van de versos cortos, desconectados, a versos más largos que plantean una suerte de narratividad de imágenes. En ningún caso existe una rima o una vocación de retomar formas tradicionales propias del siglo de oro castellano o la generación de 1927 en España. El tono está configurado desde una desesperanza y una angustia, provocadas por la incapacidad de dar cuenta de los fenómenos naturales y su relación con el siquismo y la espiritualidad del sujeto. Así, el sujeto entra en tensión con las cosas, pues desconfía de sus nombres convencionales tanto como de las relaciones establecidas con los sujetos. Por eso la apelación a otro libera al sujeto, lo expone y despliega en nominaciones que sintetizan experiencias y visiones, imágenes y sensaciones, mediante cadenas metonímicas, enumeraciones y sinestesias, aunque también retomando metáforas y simbolismos, como en el poema “Ocupación de mundo”: “De tu adorable gran relámpago /De tu nocturna obligación” (Ossorio, 2009: 61), en el que se relaciona al relámpago, aquella divinidad celeste, pagana y pre moderna, huella del paso de Dios, con la iluminación provocada por el otro a quien se apela. El sujeto se construye entre la tensión de decir y callar, de aceptar la mudez del mundo y transformarlo, traducirlo para acceder a otro plano, como en el poema “Llegada”:

“Si aún no veo el ala consumida, Si todavía me levanto Y tiendo a la sombra un manto de tristes ornamentos, ¿Es que he aprendido un poder profundo para hallar tu ámbito?” (Ossorio, 2009: 85)

La intuición de un paso a otro plano, ese aprendizaje de un poder profundo para seguir en la batalla, seguir levantándose y alcanzar la consumición del ala, símbolo de la ascensión celeste, como en el caso de la polilla que se funde con Dios en la imaginaria sufí, es la búsqueda del sujeto de un modo de escapar a la sombra, la fatua escrituración de la realidad, para acceder al ámbito del otro, que en este caso puede ligarse a la completitud, a la plenitud y a ese colectivo perdido, la felicidad común, inexistente en este plano. Para esto, el sujeto invade el lenguaje del mundo, los signos convencionales, y se despliega cubriendo con su imaginación y sus visiones, con su creatividad y su capacidad creadora, para dar cuenta de la arruinada condición de lo real, además de para proponer una salida, un posible acceso a otro mundo, transformando este por una renominación. Si bien el yo es central, este yo tiende a diseminarse en las cosas que nombra, los estados de ánimo y las experiencias y sensibilidades: se difumina y tiende como un halo sobre el mundo, intentando resignificarlo y huir de él, hacia un estadio pleno.

Presencia y memoria es un libro de exploración formal en un modo vanguardista, más relacionado con las producciones de Vicente Huidobro, que de Neruda o de Rokha. La exploración, aunque sin ser novedosa, problematiza la vida del momento, aislándose de la vida contingente (aunque haya escrito poemas beligerantes en diarios), al describir

la incapacidad de la lengua y las referencias para dar cuenta o construir un significado colectivo. Todos los nombres refieren a angustia, a desolación, a soledad. Y es desde esta soledad, que el sujeto subvierte –quizás al modo de Rosamel del Valle y Díaz Casanueva– la sintaxis y los sentidos convencionales de los signos. Ossorio se separa de la producción de la segunda vanguardia, no por los usos del lenguaje ni por los tópicos revisitados del romanticismo o el simbolismo, sino por el modo en que despliega el sujeto en los poemas, casi fundiéndose con el discurso, en aras de conseguir un estadio superior y otro. Ossorio tiende a buscar una realización espiritual de su discurso, anhela la plenitud en la figura femenina de la sabiduría, del significado en fuga, así como fundirse con ese otro monumental de las visiones: un dios, una voz, una verdad. El modo de transformar el mundo es desde el amor, pues la confusión entre la voz y lo femenino – de un modo contradictorio– diseña una serie de imágenes que lo liberen de la vida, para alcanzar una sobrevida, como plantea en su poema “Sobrevida”:

***“Pero entre el fuego invadido Y un tiempo de ciegas destrucciones Por el rayo
O la directa aguja que guía lo insondable Te levantas al encuentro de mi oleaje
largo Y que suena Señal de puerta frecuente o afán y visión Dónde pues Dónde
para ahora sin abismos Dónde amarte sin reposo Para siempre conduciendo
esta viva materia” (Ossorio, 2009: 77)***

El sujeto se mezcla y extiende entre las cosas que siente, los signos que ve, aunque cegándose, viendo que tales existencias sólo existen en su interior, en su espíritu. Las señales que enuncia no son de este mundo, sino que son señales del otro, un estadio en que la vida se desate y no esté ligada a la destrucción y la ceguera. En ese sentido, la visión es una estrategia constructiva que presenta al sujeto en la espera de la luz, entre el fuego y el rayo, símbolos de la comunicación trascendental, en este mundo en que aquellas cosas perdieron significado. La imposibilidad de comprensión colectiva encierra al sujeto en su interioridad. Algarabía de imágenes y signos que dispone como umbrales y puertas para acceder a esa presencia entre tanta ausencia y forma vaciada que colma la realidad objetiva y material.

El caso del segundo libro es distinto, pues publicado siete años después, muestra una decisión mayor por el modo de acceder a los nombres. Su modo de nombrar las cosas cambia, pues descubre que hay otras formas con las que experimentar. Podría decirse que *El sentido sombrío* (1948) es un libro experimental, ya que se vale de poemas más largos, de versos menos contenidos, sin rimas ni fijaciones clásicas, aunque rescatando del polvo la forma del soneto. Es el caso del poema “Espada y sombra”:

***“En la sombra del sueño destruido El pie invisible hacia la luz se afana, Y en
lejano sendero ya perdido Quedan la sal y la esperanza vana. No saber dónde
hallar la paz perdida, O siquiera el temblor de un vuelo puro. Cuando un viento
de muerte estremecida Detenga un día el corazón oscuro. Siempre el desnudo
frío inextinguible, Siempre esta misma espuma de la nada Oculta entre la sangre
indivisible. Cuando una llave transparente cierra La presencia y su huella
inanimada, Antes que el resplandor toque su tierra.” (Ossorio, 2009: 162)***

Es curiosa la aparición de este soneto y otros dos más (“Señal antes del norte” y “Silencio a prisa”), pues no hay una pretensión de rescate en el resto de los poemas. No advertimos en ellos una métrica, una rima o una forma que haga pensar en una resignificación de la poesía del siglo de oro o de la tradición castellana. Por el contrario, pareciera ser que el verso libre y una música compleja, a veces disonante, representa sonoramente el desasosiego del sujeto y del espacio que él invade. En el poema anterior, es evidente la presencia

de la búsqueda que esbozara en su primer libro. Las espadas, los sellos y las puertas, símbolos de una batalla, el *agón* de la búsqueda de la iluminación, son categorías a las que vuelve el hablante, como si quisiera representar el estado del mundo, su vaciamiento de sentido y aquella presencia que se esconde tras la sombra y la muerte. El sujeto se instala como perseguidor de una luz que no existe en este mundo, una presencia, una voz que sólo existe como huella y está encerrada. Esa luz no llega a la tierra, pero el sujeto la intuye en su interior, desplegándola como esperanza casi mesiánica de un tiempo otro, pleno. Así, la forma italiana del soneto, forma de canto amoroso, se desdibuja al intentar la representación de un estado de las cosas, que pareciera anteceder y suceder al sujeto. Como una representación de la realidad, en la que el sujeto logra divisar la huidiza presencia mediante la alucinación y la embriaguez del sueño, el poema expone los motivos centrales de su poesía, en esa contradicción de angustia, desasosiego y esperanza de una plenitud.

Hay otros poemas que diseñan un tono similar, aunque con formas más definidas, en las que el sujeto logra situarse y difuminarse, para dar cuenta de esa búsqueda de la nominación. Adquiere más visibilidad el yo, pues el sujeto pareciera dar cuenta de una estructura fija en la que se da la vida o la existencia. Refiere a las cosas como una red de signos que no significan nada, entre las que se encuentra, intentando desentrañarlas. Probablemente, las contradicciones que existen al mencionar la visión espiritual y la constatación trágica de la destrucción ya no se den en un mismo poema, sino que se dan entre distintos poemas. En el poema "El hábito" se lee:

"Inerte por ahora Y hasta que las sienas batan su lienzo o algo más, Yo me oculto Para pensar qué relación hay entre tantas ausencias Y mi imagen que veo tranquila y con un falso vestido, Escuchando la disolución." (Ossorio, 2009: 132)

El sujeto advierte y escucha la disolución en posición de espera, inerte, esperando que su mente, representada por la sien, metonímicamente, pueda librarlo del entramado de signos vaciados. Así, el sujeto se adecua a su espacio, a la realidad, protegiéndose de la destrucción, ocultándose del mismo modo que el sentido se oculta, aunque en este caso no exista siquiera la intuición de una salida o un paso a otro estadio. Es evidente, además, que hay una percepción de una estructura, o de una forma que asume el mundo para presentarse. En ese sentido, el sujeto se transforma en intérprete de un sistema de signos que no comprende, pero que puede representar como una maquinaria, en este caso, una que tiende a posponer los sentidos y que cubre las existencias con un vestido falso, situando a cada ser en posición de ausencia con respecto a su verdad y su sentido, posiblemente, su relación con lo comunitario o lo pleno.

"He aquí que se divulga el alma iluminada Y habita su nada particular; He aquí nuevamente entro Y logro coger el pez antes de su agua. Avanzo y me apoyo sobre esta forma de error, Entiendo cualquiera sencilla palabra de alegría; Este es todo el espacio entre rumor y sol, El final de la prueba Para abandonar los inviernos." (Ossorio, 2009: 166)

Pervive en la poesía de Ossorio la simultaneidad, ese simultaneísmo propio del cubismo y la vanguardia, que instala una serie de imágenes, instancias y espacios en un montaje de lenguaje, en el que el sujeto habita y transita por una mirada de referentes disímiles y distanciados. Esta característica se acentúa en *El sentido sombrío*, pues la poesía de Ossorio se asienta y logra configurar versos de mayor aliento, además de encabalgamientos que permiten apreciar las cadenas de signos, imágenes, esas cadenas de visiones que arrastran al lector a un vaciamiento, un centro vacío. Clarificando en este libro su forma de versificar, Ossorio sigue dejando ver la presencia huidiza del sentido o

la plenitud, ligándola al alma y la iluminación: la visión espiritual. Pasa de la ausencia del alma, de la individual sombra del gran alma del mundo, ausente en él, a la visión crística del pez, de lograr el acceso a la iluminación sin la ruin condición del símbolo: quiere coger ese pez antes de que sea parte de la naturaleza y un signo ordinario más. Hay una esperanza pues aún hay sol y alegría, siendo el laberinto de los signos y el mundo completo como la escritura de la creación, una prueba para superar la destrucción de las formas y la materia: el fin del invierno.

Es posible plantear que *El sentido sombrío* es un libro experimental, pues además de ser el espacio que Ossorio tiene para dar cuenta de su intento por establecer una versificación y un modo de nominar, es su último libro publicado. No es de menor importancia el dato, pues una de las razones que tuvo la crítica para tildar de oscuro o incomprendido a Ossorio, fue el no tener acceso a *Contacto terrestre*, libro póstumo. En ese sentido, la actualización de formas vanguardistas, como el simultaneísmo, la metáfora dislocada y la cadena metonímica de imágenes y signos al modo de la visión, logran cristalizar la contradicción entre esperanza y desasosiego que Ossorio descubre en su poesía y en la representación de un mundo vaciado de sentido. Prueba de esto, es la destrucción del poema que propone en su texto “La mano lejana”, un larguísimo poema en prosa que aniquila la versificación y propone bloques de texto, fragmentos desarticulados de un cuerpo mayor, como los trozos de loza que arman un mosaico. Organizados en torno al yo del sujeto, estas sentencias o micro discursos orbitan en torno a una revelación, una posibilidad de escapar del mundo y la lengua, reconstruyendo un vínculo o un puente con su propia poesía.

“SOSTENIENDO EL ABISMO EXACTO DONDE SUCUMBIR SIN CRUZ, donde poder llegar como a la propia muerte, entrando con un airoso paso, o lentamente, seguro y ya de antemano florecido de fatigadas cenizas. Así está la mano rota y que no continúa, como una enorme paciencia echada sobre el peligro, tenaz y muda, vuelta hacia el rincón.” (Ossorio, 2009: 140)

Es un poema sobre el fracaso de la escritura, en el que la mano, metonímicamente, refiere al acto de escribir testamentariamente. El padecimiento crístico y la cruz, son asimilados al hecho de escribir, una situación pospuesta, retardataria, que atrapada entre los signos no puede dar cuenta del misterio. Es interesante que en el preámbulo a su libro más maduro Ossorio desarrolle este poema metapoético, en el que comienza a descreer de la poesía como arte, para pasar a una comprensión de ella como medio de acceso a otros planos. La destrucción del poema anticipa la disolución y la destrucción del propio sujeto en lo mudo, en el mundo.

“Y ALGUNAS FLORES RENUEVAN SU TRANSITO APARENTE ¿Cómo habituarse a su peligro? Voy entre ellas dispuesto al amor, pero se agitan y caen, como si de mi piel brotaran oscuros ácidos. Llegará quizás un día en que pueda negar que todo esto ha sucedido. Entonces una. visión se levantará, a la que seguiré de cerca con mi espada.” (Ossorio, 2009: 141)

Aunque es un poema sobre el fracaso de la escritura- en su mayoría- , hay, sin embargo, un par de fragmentos que rescatan la visión como el ejercicio que puede transmutar la realidad objetiva en un plano distinto a las renovaciones naturales, llenas de peligro. La disposición al amor, como en *Presencia y memoria* marca la espera y el anhelo de la completitud en el otro, en este caso, la destrucción y negación del espacio vaciado de sentido. La espada es otra marca de la batalla, de la conquista de una lengua y una forma de transformación del lenguaje convencional, inhabitable, peligroso y vacío. Al cabo, *El*

sentido sombrío es la cristalización contradictoria de la angustia y la esperanza espiritual, como una tensión que acaba convirtiendo al verso en un versículo bíblico, de largo aliento, casi prosaico, que encierra esa forma sintáctica de la cadena de imágenes o visiones, descubiertas y construidas por el sujeto como una lengua en la cual perderse y disolverse. Tal disolución, planteada como una sugerencia, cobra importancia en *Contacto terrestre* al volverse su norte. Por esto se ha considerado vital comprender cómo se seculariza y desublima la visión, dado que el sujeto acaba construyendo un discurso que pueda restituir una sensibilidad, intuición o una visión efectiva. En realidad, Ossorio toma la visión como un artificio para parodiar el discurso profético y llevar desde la colectividad que propone el término, al propio individuo creador de la visión de raíz espiritual y corporal. La presencia del sujeto difuminada o extendida en el discurso, alcanza en *Contacto terrestre* una posibilidad inaudita: desaparecer y aniquilarse en el discurso. Tal es el sentido y el valor de la poesía de Gustavo Ossorio, pues además de plantear la secularización de un poema simbolista o neoromántico, llevando al sujeto a un nuevo encuentro con lo material (quizás al modo de Neruda en *Residencia en la tierra*), plantea que no hay una existencia real de colectivos o sentidos colectivos, con respecto al discurso de lo real. De este modo, la exposición de los dos puntos anteriores, articulados como ejes de la poesía de Ossorio, llegan a la aniquilación en *Contacto terrestre*, la voluntad del sujeto de desaparecer junto a sus visiones y la representación del mundo que lo antecede y lo precede. Como un modo de superar y transformar la realidad, el acceso a la muerte se revela como una iluminación y como el modo de trascender la existencia física. Así, más allá de discutir o cuestionar el hecho de que estaba muriendo efectivamente, Ossorio, en su poesía busca dar cuenta del carácter sacrificial de su poesía. Desaparecer para hallar el sentido.

Podría parecer contradictoria la desaparición del sujeto dada la presencia de un yo constante en *Contacto terrestre*, un yo que pareciera dar testimonio de su muerte física en una pléyade de imágenes y visiones alegóricas que se relacionan con el paso a otro estado. Este preámbulo que anticiparía su muerte, además de presentarse como una narración espiritual de su paso a otro ámbito, indica que todo este trance ha sido fatuo y perecedero. Dado que la búsqueda del sujeto indica lo imperecedero, el habitar finalmente la tierra, una teleología se avizora en la desaparición próxima, como si el preámbulo que presenta lo iniciara en conocimientos de otro mundo. El poema "IV" se inicia así "Tengo a los dioses cerca de mí", asunto que no había sido indicado anteriormente. La proximidad, además de ligar estos últimos poemas a una visión no escrita, increada, diseña una multiplicidad de parodias tradicionales y religiosas:

“Y multiplico mis panes, sin rehusar ningún nombre
o eco que me calme con su llegada.
Pero mi alegría es leve como un secreto desnudo y sin
rescate: se va como bestia herida entre vapores
y aguas densas.

¿He de reñir por eso con todos?
Yo sé bien que en mitad de mi desierto hallaré
alguna vez la casa.
Pero no sé si los días me alcanzarán para conocerla.
Aun estoy hablando, y me espantan las palabras,
porque su imperfección atrae los objetos
nefastos.
Decae mi confianza y al punto surgen las distancias
como espantosos vértigos.” (Ossorio, 2009: 182)

Comparándose con Cristo, habla de la levedad del nombre, que sin ser uno puede ser muchos, además de exponer la fragilidad de la alegría. Sitúa su búsqueda desde una batalla, como ha sido consignado, como un proceso para alcanzar esa forma de habitar que es la poesía. Pero incluso en ese punto descreo, pues las palabras sólo se relacionan con falsedades y distancias. La presencia del vértigo condiciona la relación del sujeto con su discurso, pues en él se ha perdido y de él debe escapar para alcanzar el sentido.

Hay una intuición más fuerte que la vida que se representa no puede ser completa ni siquiera en la transposición visionaria que construye y transforma aquel mundo. La palabra no puede ser objetiva ni puede presentarse desde una objetualidad. Por eso el sujeto inunda el mundo y lo transforma, aunque tal transformación sea un estadio previo al silencio o la aniquilación. En el mismo poema se lee:

“Es su vida, que yo llevo oculta entre mis muertes.
Es la pequeña vida menor, que no está ni habita en
morada alguna hasta que mis dedos hagan
el pase mágico sobre su ausencia y mi aliento
le dé nombre y un habla que la distinga.
Es también la existencia gigantesca que me anonadará.”
(Ossorio, 2009: 184)

El sujeto confía que en la magia transformadora de su poesía se podrá abrir una existencia gigantesca, distinta a la ruin y pequeña existencia convencional. Hay otra vida oculta en la muerte; muertes, en el decir de Ossorio, dado que la escritura misma es una anulación de la presencia, de la carne, de la materia. Podría pensarse como una metapoética que da cuenta de que hasta el lenguaje poético anula con sus referentes la existencia plena, en la que los nombres cuentan con aliento y con un sonido. Otra vida distinta a la de la escritura y la de la materia anhela el sujeto, quien desde la soledad y la

errancia, ha decidido morir y desaparecer, sin escribir el proceso final, inenarrable en su carácter de iluminación.

“Yo estoy solo, metido en un nido de cañas consumidas,
Pero los hombres que me miran desde sus montañas
no son fieles a su origen,
No comprenden por qué perezco sin llamarlos,
Soplan sobre sus luces moribundas y se quedan dormidos
en él camino, sin temer a los
despojadores nocturnos.” (Ossorio, 2009: 185)

Ligado al origen, desentendiéndose de la historia de los objetos y los signos, luego que la hoguera de la vida se apaga, el sujeto se halla en las profundidades sin llamar a nadie. Al contrario de los otros, quienes observan como se apaga la existencia, el sujeto sabe de la noche, no como un espacio de iluminación sino que de falsedad. La noche de la materia no es la noche espiritual, el abismo en que espera la iluminación. Asimismo, lo fundamental es comprender que las referencias simbólicas y religiosas funcionan paródicamente para criticar y poner en duda su fundamento, como si el sujeto fuera en busca de un dios sin nombre, total, siendo incapaz de comprenderlo desde el espacio de la referencia o la alegoría. El vaciamiento propuesto, más que conducir a un vacío de la vida o el sinsentido del universo, es el llamado a acceder a una plenitud libre, individual, sin mediaciones tradicionales o canónicas. En ese sentido, la poesía de Ossorio se consolida en *Contacto terrestre* desde la destrucción de un simbolismo religioso mediante la parodia, y un vaciamiento metapoético de la función nominativa del poema. Ante esto, la soledad, la incapacidad de relacionarse mediante la poesía con los otros y el vacío de la realidad que intenta representar, Ossorio se vacía en su discurso a través de un sujeto fuerte, que se alza en su yo, ya no apelando a otro que parecía alcanzable mediante el amor o el arte verbal, sino que negándose, anulándose, como un signo más en un sistema, un lenguaje que no puede acceder a la iluminación o la unión. Ossorio se vale de la visión para desbaratarla en su capacidad de comunicar a otro un significado trascendente. En el poema “V” se refleja esta ansia de destrucción:

“Ah, viento ardiente y nocturno, gendarme invisible,
mensajero del templo hermético, quema,
quebranta la entraña vacía!
¡Atribula a los malos viejos que con fementidos trajes
penitentes y cubiertos de cenizas,
desviaron mis caminos y me dejaron la desolación!
¡Inficiona los parajes donde aún alzan sus cabezas
los débiles de corazón!
¡Tala el bosque maldito en que se ocultan los corderos
conjurados; no te conmuevan sus balidos
ni sus ojos mansos!

Voy buscando la sobrevida en este laberinto resonante
y oscuro;
La sobrevida que los ancianos amargos me esconden
entre huertos, épocas de vergüenza y largos
pasadizos negros.
La busco ansioso, con el aliento perdido,
Mientras de las ventanas del cielo, rotas de súbito,
comienzan a salir muertos cargados de
cadenas,
Todos parecidos a mí,
Todos imitando mis modos y mis gestos,
Todos simulando buscar la luz y la mañana”

(Ossorio, 2009: 187)

La destrucción de un orden simbólico, crístico y monoteísta se representa desde la inversión del aliento creador, que en el fondo es un viento ardiente y nocturno, un viento que en vez de dar vida, destruye. Ossorio quiere anular también el carácter hermético de su lenguaje, de su vida poética, para acceder a una sobrevida que no existe ni en la visión ni en el laberinto de su poesía. Es claro el sentido apocalíptico y revelador de estos pasajes, pues esta escatología paródica no se da para todos, sino que para el sujeto, quien comprende que la destrucción es parte de la vida común de los humanos. La sobrevida que intuye y busca es la salida de la destrucción mediante la destrucción misma: anular el yo y el discurso del yo. Así, la imitación, el simulacro de la vida en la repetición de una vida común o una vida cifrada en la creación poética, no es más que una simulación de esa búsqueda de la luz. Ossorio, mediante la poesía, que ya es vacío y destrucción –eco del mundo- decide destruirse en tales frecuencias. Así, ungido en ese yo sacrificial con el que se autodestruirá, comienza una enumeración en presente, que representa ese futuro en el que desaparecerá de la existencia.

“Aparte estoy de las riberas apagadas por la fatiga;
Aparte del oprobio de los hornos extinguidos;
Aparte de los dioses rencorosos que no mudan su saco
remendado para afligir más al hombre solo.
Alzo mis ojos y digo: ¿qué mejor que mi fuerza?
Y las cosas difíciles abren su entraña dulcemente,
muestran su vino rojo.
Unas olas lamen el lugar de mi nacimiento.
Muros y puertas atravieso como en medio de un
fuego alto.
Estoy rodeado de niños reverentes que danzan
a mi alrededor y me libran del llanto.
El mundo no es más que un fulgor que yo devoro.”
(Ossorio, 2009: 190)

Este otro simulacro de presencia que es la conjugación en presente, sitúa al sujeto como partícipe del proceso de destrucción. Un tránsito en el que el yo consume y es consumido por los objetos que nombra. La contradicción que cruza su obra se concretiza en estos últimos poemas y se acentúa, al pasar de un fuego a otro como si nada los distinguiera, aunque haciendo hincapié en que sólo los fuegos accionados por el yo, los fuegos que incineran la existencia logrando el vino (metáfora sufí de la iluminación) de la materia, de ese lenguaje en que encalló su poesía. El fracaso de la nominación, del decir hermético y de la visión, asoman como vertientes salvíficas al tomar las armas del fracaso para hundirse en una última ficción, esa que habla de la entrada a la danza – alegoría del movimiento celeste- de niños, figuras temporales, iniciáticas y originales, que marcan un paso irrepresentable a otro estado.

En los siguientes apartados, habiendo dado un recorrido somero por los tres libros publicados por Gustavo Ossorio, se mostrará cómo se construye la visión espiritual y corporal, la errancia y el vaciamiento de los signos y cómo la aniquilación de un sujeto central y presente, permiten leer la poesía de Ossorio como un paso desde la contradicción entre la fe, la iluminación y la angustia, a la anulación de un tipo de poesía, que acaba siendo aporética, hundiéndose en su propia insignificancia. La constatación de este fracaso nominador y la consiguiente productividad alcanzada en *Contacto terrestre*, logra distanciarlo de escrituras que buscaron consolidarse en un estilo, tono y forma que, a través del tiempo, pudiera lograr cierta canonicidad o valoración de su decir. La renuncia a un decir estable, mediada, evidentemente por la muerte de Ossorio, exponen un interesantísimo desarrollo de creación y destrucción de un universo poético.

IX– Visiones y *Mundo Imaginal* en Gustavo Ossorio

Según lo planteado en el apartado concerniente a la visión, la experiencia visionaria expresa en su decurso la historia del alejamiento de la presencia divina. De algún modo, la experiencia de la visión se transforma en la ausencia de Dios. Según Victoria Cirlot⁴⁶ “Al hablar de la visibilidad de Dios nos referimos a ese punto posible en que aparece la imagen de Dios, su manifestación o teofanía, respuesta al deseo humano de ver, intensísimo, superior al terror que también entraña la visión. La pura inteligibilidad de Dios, sin forma, es sacrificada en la cima del monte para adquirir una cierta semblanza visible a los ojos humanos que a su vez tiene que ser rebanados para que puedan despertar a los ojos espirituales. La facultad imaginativa se alza para alcanzar la cima de la montaña, lugar simbólico en el que, por el mutuo sacrificio, cielo y tierra pueden finalmente encontrarse.” (Cirlot: 208). Con respecto a esto, la experiencia visionaria, además de comportar una tensión aporética, es decir, que tiende a una imposible resolución, plantea una pugna entre el sujeto que quiere ver, que quiere comprender las visiones del más allá y aquello que no se revela. Recordando a San Juan de la Cruz, el corazón llagado y los ojos deseados que yacen en las entrañas serían dos formas de nombrar la batalla que los sentidos del cuerpo libran para acceder a los sentidos del espíritu. En ese sentido, tales experiencias, en Ossorio, podrían ser comprendidas como imágenes o experiencias apocalípticas, según Gastón Bachelard⁴⁷ pues, “Estos espacios del odio y del combate sólo pueden estudiarse refiriéndose a materias ardientes, a las imágenes de Apocalipsis” (Bachelard: 28). Esto, recordando que el espacio de lo apocalíptico es un espacio de revelación. Así, siguiendo a Bachelard, la exterioridad o el afuera, también estaría relacionado con estos espacios de revelación, de iluminación, espacios tales como el bosque o el desierto, en los que el hombre muere o se transforma, en los que entra en contacto con fuerzas desconocidas. Por esto, es interesante analizar estos espacios de lucha entre la visión y la ceguera, entre lo decible y la mudez. En el poema “Permanencia nocturna” de *Presencia y memoria* se lee

“EN la garganta de la noche Una gota de delirio Al hombre no alcanza la fatiga de su sombra Cada vez que el color nace En un círculo de fuego puro La voz de la noche Se hace dulce acuario Sometido al aire de los años La sombra El hombre Los pueblos y su naufragio La agonía del fuerte La despedida del que nunca partió Y nuevamente la sombra Sufriendo la ausencia de su litoral La manera de visión Tiene una cadena El desierto entusiasmo de su inmovilidad Por su grito y su sal El tiempo contiene ciertos nombres La piel llena de estaciones frutales Se apoya débilmente sobre el sueño” (Ossorio, 2009: 46)

Es importante aclarar, antes de entrar en este poema, que la mayoría de los títulos de los poemas de Ossorio – exceptuando los cinco cantos sin nombre de *Contacto terrestre*

⁴⁶ Cirlot, Victoria: *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*. Herder, Barcelona, 2005.

⁴⁷ Bachelard, Gastón: *La Poética del Espacio*. México, Fondo de Cultura Económica, 1997.

– son cruces enrevesados, a la manera de imágenes vanguardistas, entre objetos y características, sustantivos y adjetivos lejanos, por lo general. Esto, pues pareciera ser que la nominación de los poemas, su título, no responde a una síntesis, un punto de partida o una esencia que quisiera plantear el poema, sino muy por el contrario, una sensación, un ámbito o el primer atisbo de una imagen dinámica y ambigua a desplegarse en el poema.

En “Permanencia nocturna”, la voz y la visión se enmarcan en la oscuridad de la noche. Oscuridad primordial, caos, presencia femenina que se sitúa como espacio de los delirios, noche de la que se representa la garganta corporalizada y en la que aparece el fuego. Esto, pues las imágenes se superponen, se disponen metonímicamente intentando diseñar una imagen unitaria construida desde fragmentos. En este sentido, se toma el fuego como el elemento que contradice la oscuridad de la noche, que la contrasta y que a la vez enmarca su voz. La voz es nocturna y es audible en la medida del fuego, su crepitar y su avance destructivo. Esto nos recuerda el episodio del Sinaí, en el que Moisés recibe las tablas, así como el episodio en el que se le presenta Dios bajo la figura de una zarza. Por ende, podemos comprender el nivel paródico y dialógico con el que trabaja el poema, desplazando el eje simbólico desde la órbita cristiana hacia un paganismo o una disolución de los significados estables. La razón de este fenómeno estriba tanto en la descomposición de tales visiones o experiencias, por ejemplo, en aire, tiempo o agua estancada de un acuario, como en la sucesión de instantáneas que enumeran desde la sombra hasta la sombra en ausencia de un litoral. Podría decirse que se extraña la presencia, la luz, como se extrañan las materias genésicas, originales. Por encima de todo pasa el tiempo y como refiriera Neruda, Ossorio actualiza el fracaso de los proyectos vitales, de la vida misma y su búsqueda, con el naufragio. Y podría ser que tal fracaso sea la incapacidad de comprender la voz y su fuego, traducir su contenido o forma, al menos, para quien los experimenta. Por eso, es plausible relacionar la intrincada red y profusión de signos sin relación aparente que rodean un vacío, como ocurriría si es que nos enfrentamos a un hecho sin parangón, como la voz y el fuego, sin competencia en las hermenéuticas tradicionales, intentando asignarle algún sentido. Puede decirse que la poesía de Ossorio imita en su desarrollo la incapacidad de esa interpretación, rodeando aquello que no se puede nombrar. Asimismo, la manera de visión es lo que resta, lo que queda y alcanza a unir con la forma de una cadena – metáfora de la tradición-, mientras que su revelación, digamos, la de la voz y la imagen de un desierto, es la inmovilidad, la incapacidad de escapar de un estadio aparentemente frutal, productivo y regenerativo, aunque soñado. En este punto se halla un problema, ya que la tendencia mística, al contrario de la profética, a pesar de desbaratar el soporte o la base tradicional de la que se lanza en su búsqueda, no alcanza a borrarla, ya sea porque la desplaza o porque la pospone retóricamente, nunca ausentándola por completo. Por consiguiente, el sueño como enajenación y como posibilidad, es decir, como falacia y como esperanza, es una imagen contradictoria y ambigua que configura la poesía de Ossorio desde la constatación de la destrucción implícita de lo material en su ausencia de lo espiritual, y como la búsqueda de restituir o devolver el alma a las cosas.

La voz en el desierto o su metáfora sensual, es decir, la noche, acaba perdiéndose y perdiendo a los escuchas. Es posible, además, considerar que la búsqueda de Ossorio en sus dos primeros libros es un preámbulo para la consolidación parcial que se realiza en *Contacto terrestre*. El ensayar formas e iteraciones, por no decir paralelismos, de palabras, o campos semánticos, además de probar el desplazamiento y la desarticulación de una literalidad o un simbolismo estable, refleja además, en este primer estadio, una indecisión evidentemente moderna, esta es, el escepticismo crítico o el mesianismo revolucionario. En ambas posibilidades no hay una claridad o definición estricta, por lo que si la revolución

no tiene un carácter colectivo en Ossorio, el escepticismo no logra tampoco devolverlo, en esta etapa, al silencio.

Ossorio toma los símbolos de la cultura occidental y los juega en desorden, los actualiza sacándolos de sus referentes convencionales. Así, la visión como cadena de imágenes en que problematiza la voz – ese resabio bíblico- y el lenguaje como entidades que no dan cuenta de la materia. Los nombres de las cosas se sitúan en su poesía desde una manera de visión, en la que presenta cadenas de signos en aparente desorden que descolocan al lector, lo desautomatizan, para que la lectura sea una reconstrucción de los referentes, en los que las materias primordiales cobran nuevos sentidos, como la restitución por el fuego y la fatuidad de los crecimientos y reproducciones naturales.

No hay una certeza de la voz ni de la visión, pero el sujeto se enmarca en ese carácter inasible del mundo para nombrar o recrear esa incapacidad, esa aporía. Nombra la visión para reconstituirla, para instalar otro modo de comprender lo real, quizás como un vínculo con otras realidades, otros modos de comprensión, en este caso, de la nominación, entendiéndola como un camino para entrar en contacto con otros estadios, representados en otro lugar, en el sentido: una lectura distinta de los signos del mundo que acaban recreándolo, mostrándolo distinto, como un umbral.

Otra característica importante en este proceso de consolidación poético, es la apelación o el discurso apelativo a un interlocutor anhelado. Ya sea el objeto amado, la poesía o la divinidad, esta presencia/ausente representa el nivel intermedio entre la materialidad y la espiritualidad de la imaginación, o mejor dicho, la visión imaginal.

En el poema “La presencia abatida” de *El sentido sombrío* se lee:

“Todo cuanto amo se extingue Cuando mis pies se van entre gritos. Todo cuanto amo y conozco perdura Sí hay alguien que tranquilo Encomiende su voz a la estrella. Demasiado aprisa vamos por entre sueños desatados. La frente pesada ignora lo que mis dedos hacen Y me quedo en mi propia casa Transitando entre muertos que me nombran. Escudriño en el mar de ardientes vigilias Y en los ojos que corren entrechocando por la sombra, Y en todos los lugares en que un aire Que nadie puede amar Sale de las estatuas, parecidas a la perdición, Pero yo no reconozco el rostro perpetuo. Golpeo mi pecho con sales, con ácidos, Con cerrado puño, Y él no llega, como si poseyera la inmortalidad, Y rehusara mi memoria.” (Ossorio, 2009: 133)

La presencia más allá es también la presencia del amor, por lo que la búsqueda de un lenguaje para nombrar, así como los nombres para darle a los espacios por los que vaga y avanza el sujeto, el espíritu errante o alejado de la materia, son también una búsqueda amorosa. Esto, pues el mundo se consume, lo amado se aniquila si no existe alguien que entre en comunicación con los astros. Es interesante la mención de lo astral, dado que la influencia, según la comprendía Harold Bloom, era en primer lugar la relación de los sujetos con el poder de los astros. La astrología, como una primera ciencia, también trataba esta materia y los augures veían en el vuelo de las aves y en su interior, la escritura del futuro. Este diálogo con la escritura celeste, el alfabeto divino que se halla en el cielo, retorna al dilema del sueño como posibilidad o realidad falaz. En esta construcción de espacio, la interioridad de la casa que puede simbolizar la interioridad del sujeto, es el ámbito en el que transitan los muertos, algo así como la caja de resonancia en la que el eco de los muertos es la palabra pronunciada, refiriendo el decir a una reutilización y resemantización de lo tradicional. Como se planteaba en el apartado de las visiones, es lo que planteaba Dinzelsbacher con respecto a la visión como una transposición o un cambio

de lugar; este arrebatado o traducción de un discurso o imagen a través de la historia, es lo que podría comprenderse como poesía o escritura. Esto, pues las palabras que no son tuyas, esos muertos que transitan por su interior, intentan nombrarlo, darle un nombre al sujeto, fracasando también. Hay alrededor un mar de ardientes vigilia, un oxímoron tanto en lo físico como en lo simbólico, por representar al inconsciente como por la frialdad que liga la gran masa de agua salada con la muerte. Hay además una intención de aprender, de comprender cómo funciona esta realidad seca y acuática, cómo estos ojos que no pueden despertar de los sueños desatados para acceder a otros ojos que vean durante la noche y estén en vigilia, no llegan a relacionar la materialidad de centurias, las estatuas, con un estado de perdición, pretérito. Junto a estas visiones encadenadas, en las que se intenta materializar una sensación, experiencia o una presencia existe un rostro perpetuo, similar en categoría al que es negado al hombre, el rostro de Dios. Entonces, parece que la apelación que se avecina, al rodear aquello que se quiere decir o describir, es efectivamente la presencia ausente de Dios en lo material. Justamente, un Dios que no puede ser nombrado ni referido y al que cualquier mote le es injusto, dado que el acto de golpearse el pecho en la Biblia es una búsqueda de perdón, y en el poema este acto pío no aproxima el encuentro, quizás procrastinándolo hacia la inmortalidad o hacia un origen al que no puede acceder la memoria. Por eso, quizás también, la pregunta retórica, en la que no hay una verdadera sabiduría en los tejidos, en la materia y en esa metáfora del río que es la sangre, es decir, el tiempo de la carne.

“Reservo un lugar junto a tu llaga, Oh, admirable permanente, Y apago mis ventanas de fuego Para prolongar tu contacto. He aquí que te veo con un nuevo terror Y no comprendo por qué mis actos Te revelan siempre a la angustia. Te veo sobre los árboles en la noche, Entre quemantes escaleras y pasos. Te veo antes de la soledad, Cuando la lluvia podía abatir nuestra presencia Sin tiniebla En busca del desastre ¡Qué extraña el alba que pesadamente nace Cuando sin palabras quedo al borde de los ecos! Prosigo para la fascinación Y nuevos gritos sostienen el rastro obscuro Para que el hombre pueda morir En su lugar preferido. No hay causa que desprenda de mis brazos La obsesión como talismán Que ciegamente me abandona al arcano. No hay un horizonte negro Que detenga el tumulto de tus carros subterráneos, Pero yo resplandezco cuando rondas Entre mis fraguas Y tu evidencia se hace delirio innumerable Si miro a un foso y en él te oigo Como si los días retardaran su rueda. Soy un desnudo ausente Que conoce la ventura amarga Entre calientes espumas que caen. Soy un desnudo maligno Que entra exhausto a las horas Cuando nadie advierte nada, Y remueve sus pociones amorosas Con lentas varas de agua. Soy un herido desnudo que te busca entre estampas, Sin saber nada de ti, Hasta que el corazón se llena de luz. Que nadie pague su pena con guijarros, Que nadie escuche allegado al muro que arde: Hablo de ti en el sueño Y la casa se llena de temor.” (Ossorio, 2009: 133-134)

Desde un amor, probablemente cristiano, se vuelca el diálogo al Antiguo Testamento, un terror al Dios implacable y sin nombre, aunque las llagas que son de su propiedad -es decir, de quien las hace-, tanto como esa metáfora “ventanas de fuego”, -síntesis de arquitectura y telurismo, o bien, herrería-, son marcas de que aquel contacto que se quiere prolongar es impropio. Tanto la piel como los ojos se destruyen o se destruirían ante la presencia total de esa divinidad inenunciable, cifra de la posibilidad de que lo espiritual se corporeizara. Tal imposibilidad, además de configurar su ausencia, marca que todo lo espiritual se breve

y mediado, es decir, retardado. Podría decirse, también, que es el terror lo que media, esa sensación de estar perdido o errante que sufre el viajero espiritual, quien en los estadios intermedios, digamos, los estadios del lenguaje, -metáfora de la espiritualización de la materia y materialización del espíritu-, además siente que existe una revelación y despiertan sentidos inmatrimiales desde los materiales.

Es también el terror y la angustia el punto de partida, la configuración del mundo material del que se quiere escapar o el cual se quiere transformar mediante la anulación del yo. Por otro lado, como lo habíamos mencionado, se hace referencia a los árboles, al follaje del bosque y los seres que viven en sus copas, agazapados, los espíritus de lo vital, de la vida, que a la vez están en situación intermedia, como apariciones, entre este mundo y el otro. La lluvia, imagen de la limpieza y la destrucción, del tiempo, no impide ese atisbo, la intuición que liga a quien busca con la presencia apelada. No hay salida del círculo de las muertes, lo que el hindú llama *samsara* o la cadena de las reencarnaciones, dado que el eco de las voces de los muertos, es el eco que queda en el silencio que nace junto al alba. Ni siquiera el comienzo del día, con su simbolismo regenerativo, logra restituir o construir un decir que escape a la vuelta y desaparición de las voces, como si en este tráfigo hubiese una imagen que sintetizara el comercio literario y la aparición y desaparición de voces en el canon. Pero el sujeto prosigue hacia la fascinación, que no es un descubrimiento sino la constatación de la muerte y un rastro oscuro, una letra, una grafía que podría pensarse como ausencia del espíritu, el hálito o la voz.

Nuevamente el diálogo entre luz/oscuridad, representado por el fuego, desde la proximidad y lejanía de la presencia espiritual, genera una nueva tensión entre el adentro y el afuera. Ya que el sujeto se deja invadir y esta invasión le genera el delirio y la ceguera, ambas, reacciones que desestabilizan las convenciones de la civilidad y comunicabilidad, así como de los sentidos. La primera no comprende el orden de lo colectivo y aboga por la singularidad, el individuo y su subjetividad, mientras que la ceguera anula los sentidos externos, volviendo al sujeto un vidente de las materias espirituales o futuras, como en el caso de Tiresias o Isaac el ciego (visionario provenzal). También hallan su lugar el talismán, las ruedas y los carros, siendo el primero llevado de su estatuto de protección a ser un fetiche, una figura de la obsesión, mientras que el movimiento y la técnica, también el tiempo y las periodizaciones de los carros y la rueda, símbolos solares, se sitúan en una atemporalidad, una imposible temporalidad que se retarda y abre en al medida que la inminencia de esa revelación se manifiesta en los signos que construye la visión.

Luego es la figura de la desnudez, que tendría el sentido de pureza u originalidad, la que se ve resignificada como una imagen de ausencia o vacío, en la que tal orfandad es hábito de intuiciones sobre la amargura que reina y sucede, pero que también es ausencia del amado que es motor de la búsqueda espiritual y poética, como en el caso de la mística cristiana. Aunque no es la pureza el estadio inicial, ni el pecado, sino el mal, el mal y la herida, el tiempo que simboliza el agua y todo aquello que significa establemente la destrucción y recreación del mundo material, que llena de angustia y desposesión al sujeto, que lo colma de ignorancia, mientras su corazón, igualmente vacío, espera llenarse de luz y lo ha hecho. En ese sentido, la iluminación se logra al establecer una suerte de conocimiento entre los diversos niveles de la realidad, de las cosas y fenómenos que la conforman, así como el lenguaje que la refiere.

La luz en el corazón –el centro del cuerpo y el símbolo de la copa espiritual, el grial- ya no es la plenitud de Dios, sino la destrucción del mundo material o al menos su temblor, su duda terrible, su desestabilización. Así, hacia el final del poema se hace referencia a la

lapidación y al muro de los lamentos, como ejemplos de aquello que genera la culpa como amarra al discurso de lo real y las convenciones, así como a la seguridad de la materia.

Es tremenda y estremecedora la sentencia de los últimos dos versos, ya que el sueño que puede ser futuro o enajenación, es el único espacio de libertad (aquel en que a los profetas y los intérpretes de los designios divinos Dios les hablaba), el canal por el que ya no habla Dios. En el sueño el hombre intenta nombrarlo, pues ya no lo escucha. La melancolía de no acceder a la totalidad convierte al sujeto en alegorista y en un constructor de mosaicos, de un discurso hecho de retazos. El hombre imagina a Dios y en esa imaginación, o construcción imaginal al avanzar hacia lo espiritual, la propia materialidad y realidad tiemblan y la casa, con su simbolismo interior y protector, se llena de estremecimiento y terror. Es el terror por no tener guía, o como le llaman los sufíes, el Khadir, quien debería acompañar al sujeto por los viajes espirituales para que no se perdiera en las traducciones de lo material a las presencias espirituales.

Hay en esta representación alegórica y visionaria una intuición acerca de que en los espacios intermedios habitan demonios o espiritualizaciones de situaciones horribles que están corporalizadas. De algún modo, la ruindad que plena la corporalidad alcanza a acompañar al sujeto en su viaje hacia la plenitud de la luz, o ese fuego que en el corazón destruiría su centro, es decir, su individualidad, para unificarlo al mundo espiritual, la fuente, el océano o ese dios sin nombre.

Ossorio, además de proponer su poesía como un diseño alegórico para recrear un mundo o desestabilizar lo convencional, propone la inminencia de algo, una presencia que se intuye y que no se presenta. Así, instala esta relectura de los signos y de las materias como la posibilidad de reconstruir un vínculo, un puente entre la realidad anhelada y la realidad convencional. Desestabilizando lo convencional accede a un estado de delirio, de sueño (como planteaba en el poema anterior), una construcción alegórica que ha tramado con la forma de la visión o de la cadena de imágenes que no parecieran estar relacionadas. Subvierte el orden simbólico para generar la duda acerca de otras realidades. Espiritualiza sus visiones corporales al exponer una presencia que no adviene, presencia en la que radicaría el sentido de cada signo. Tal tensión se da al desmaterializar sus visiones haciéndolas parte de un ánimo o una espiritualidad contradictoria. Intuye y hace intuir al lector que hay algo más allá de las cadenas y las imágenes, en el sueño, el delirio al que ha llevado su lenguaje: la escritura de un vínculo con aquello anhelado.

En el poema “Del apagado perecer”, como se confirma con la metáfora ígnea y el énfasis en que el perecer es apagarse, vuelve a comprenderse la ininteligibilidad de los planos espirituales con la soledad física. Se lee

“En mi soledad Escalo hacia atrás el amanecer de cenizas Hasta la atmósfera visible del agua, De la noche exterior. De los sorprendidos labios. Pero siempre hay un olor de abismo resonante Que me sigue; Siempre una puerta de fuego Que se desprende y cae ante mis pasos, Siempre una cabeza sola Que se parece a mí y repite mis signos. El mundo tiene una raíz Que toca la orilla de mi sombra. Por eso siento venir el temor Desbordando sus olas conocidas Y nombrándote.” (Ossorio, 2009: 136)

Y de modo, quizás, un poco más gráfico, la escalada se condice simbólica y espiritualmente con la ascensión imaginal o la espiritualización de la materia, en la que las cenizas de la muerte y el amanecer germinal, tanto como la atmósfera, el peso del cosmos sobre la leve estabilidad del agua, son oxímoron y metáfora del espacio al que se quiere acceder, “el lugar del no lugar”, como llamaban los sufíes al monte de Qaf que estaba en el mundo y más

allá de él – en el caso del Mantic Uttair o el *Lenguaje de los pájaros* de Farid Uddin Attar-. Como revelan la ascensión de San Pablo y el viaje de Mahoma, los viajes del espíritu no son sencillos. En este sentido, aunque se tienda a una iluminación, el tipo de visiones que se construyen son de tipo corporal y espiritual, en las categorías de San Agustín, esto, pues no hay un acceso a la pérdida de la imagen o imaginación de lo corporal y lo material. Aunque desordenado y tenso, el mundo y las visiones de lo espiritual desplegadas por Ossorio son de raíz física o espiritualizada, ya que nunca acceden a la unión o a la desaparición en sí, la visión intelectual.

A ese respecto, la presencia de umbrales y de un doble que repite las palabras, dan cuenta de un estadio de transición, de mutación, efectivamente, un umbral entre el mundo físico y su transformación a lo espiritual. También se metaforiza la creación o el crecimiento del mundo con la raíz, que en este caso sería aquello apelado, sea un dios innombrable o la poesía. Tal árbol o planta que reúne lo alto y lo bajo, tiene en su ancla la comunicación con los muertos y las potencias naturales regenerativas, potencias que en la oscuridad de la sombra se vuelven acuáticas, se vuelven orillas. Tal humedad le habla al sujeto, actúa como transmisor de un temor que atraviesa las aguas del mundo, una suerte de umbral en la materia, entre lo etéreo y lo sólido, como si el mar, en el recuerdo de los notables poemas de Lautreamont, Neruda y Parra, repitiera en sus olas el nombre de tal divinidad, de todo aquello que no forma parte de este mundo.

Ossorio escribe estos umbrales, nombra de un modo diferente al desordenar los valores y valoraciones culturales, y aunque construye un discurso poético que pospone el sentido, hay marcas, como la persecución y el temor, que también refieren a una tensión a la que es llevado el sujeto por el acto de nombrar. La poesía de Ossorio se desborda al entrar en contacto con nuevas significaciones y plantear que hay un más allá o una profundidad insondable en la que se halla el sentido y la plenitud. Así, su poesía si bien se construye desde visiones y cadenas de imágenes, expone una comprensión de la lengua poética o el acto de nombrar con una vuelta a comprometerse con territorios desconocidos, propios de la alucinación o de un siquismo desaforado.

Ese lenguaje del mundo, análogo y tan distinto a las lenguas humanas, a pesar de ser comprendido en base a la analogía, porta un mensaje tan poderoso e intraducible que desestabiliza la creencia en la comunicación. En el poema “Para sentir el dolor de la invasión” de *El sentido sombrío* se lee

“He aquí, pues, la palabra confusa y perdida que se entreabre. El corazón cada hora más transparente, No sabe en qué recodo encontrar su párpado Para cerrarlo y morir por entero.” (Ossorio, 2009: 151)

Aquí, la lengua, indiferenciada entre realidad, mundo y lengua humana, al parecer, en algarabía y confusión post babélica, se relaciona con el corazón, se desplaza hacia la intuición de los sentidos espirituales y el ojo que se abre en él, para desaparecer completamente, aniquilar el yo para acceder a la comprensión. También este lenguaje, ironizado en su comunicabilidad y traducción a la materia, es decir, la posibilidad que los misterios del espíritu pudieran hacerse partícipes de la materia, encuentra en la creencia de la visión una realización metafórica. El ángel o el mensajero es también el mensaje y, en ese sentido, la traducción del mensaje divino son los ángeles, que a su vez posponen tal mensaje traduciéndolo a la lengua de los humanos, como ocurre, por ejemplo, en el caso de Sarai y Abraham, quienes llaman Isaac a su hijo, por la risa y la incompreensión del mismo mensaje divino. Al cabo, también los lenguajes que son representados en su fragmentación

⁴⁸ Attar, Farid Uddin: *El Lenguaje de los pájaros*. Barcelona, Visión libros, 1978.

por la poesía de Ossorio, poseen en su plano espiritual un carácter angélico y luminoso, que presa de la materia se opaca y se vuelca a la lengua y la escritura. De algún modo la dificultosa comunicación angélica encuentra su huella intraducible en la escritura.

**“¿De dónde crece el recuerdo que cierra la garganta Con una ardiente llave?
¿Cómo invade la llama de piedra Que agita a lo lejos su tormenta? Una
amenaza se desprende como un cabello Y cae a su deshabitado instante. Va
andando su vacío con los pasos del humo Para dejar cerrado el grito. Del muro
sale la blanca piel del sueño Y eleva su iluminada copa: El ángel viajero cae
absorto, con su rayo apagado.” (Ossorio, 2009: 152)**

De hecho, es posible leer esta parte del poema, más que como un tránsito por escenas y esferas que se van cerrando y escondiendo un misterio, como una representación teatral, una suerte de espectáculo en el que cada signo cumple un rol alegórico para representar la tragedia de la escritura, en la cual el sujeto desaparece, quedando el mensaje sin intérprete. Sin lugar a dudas podría ser un eco del notable cuento de Kafka “El mensaje imperial”, en el que nunca acaba de llegar el mensaje que fue enviado. También puede leerse que la escritura, este ángel apagado, es la tumba de la voz o de la vitalidad y autoridad que traía desde las esferas espirituales. En este punto, es bueno recordar que dentro de la teorización imaginal o de *Mundus imaginalis* propuesta por Henri Corbin, hay una noción de simultaneidad entre todas las presencias en todos los planos, es decir, que las realidades materiales – si se quiere, neoplatónicamente- son ecos de una realidad superior o de variadas realidades superiores, simultáneas y traducibles hacia lo alto y lo bajo. Hay, en este caso, en la representación del humo y el rayo apagado, una oscuridad que contrasta con la alba característica del sueño. Más allá de esto, el vaciamiento y la cerrazón, así como la incapacidad del grito, plantean que el mensaje que podría llegar no existe más que como un tesoro atrapado o una maldición, un grito de pavor que ha quedado en silencio, bajo la forma del sueño en la materia.

En ese sentido, Ossorio comprende que si la escritura y la poesía, a saber, los nombres y la nominación, pueden estar ligados a la luminosidad y al fuego, esconden también su aporía, su incomunicabilidad. Interesante, por cierto, la conciencia que existe en su poesía al situar el medio de comunicación, la visión misma en la metáfora del ojo, como una posibilidad de visión y como una alegoría de lo incomprensible que será esta expresión para otro y para sí mismo. Una opción latente, es que su poesía acepte la intraducibilidad, quizás, también, esté cifrado en estos versos la incapacidad del lenguaje de nombrar y hacer colectiva la experiencia particular. La visión se expone como un medio de acceder a otras realidades y otras nominaciones que terminan encerrando al sujeto, aislándolo, siendo este ángel la realización simbólica del fracaso o el naufragio. Ahora bien, Ossorio representa el pasado, la memoria y el recuerdo como un estadio arrasado, un campo que ha de ser consumido en su poesía en aras de alcanzar su interpretación: liberar el cerrojo o abrirlo para lograr la comprensión o el acceso a otro plano, mutable, de ascensión a los sentidos superiores, angélicos y luminosos.

En el caso del poema “El día prohibido” vemos que además de la melancolía y el terror, existe un recuerdo, un vínculo con un momento o estadio en que la felicidad y la plenitud sí fue posible. Reivindica, de este modo, la presencia simbólica de la flor solar y el rayo –lengua del cielo- como manifestaciones venturosas de un pasado inalcanzable, quizás adánico, en el que el hombre –ya no él- quizás conoció la felicidad. Así, la eternidad marca un tiempo incorpóreo, transituacional, inhumano. Es una suma de visiones arruinadas, recordando la imagen de Paul Klee en la que un ángel es arrojado del paraíso, y que para Walter Benjamin tenía el sentido del progreso, ya que luego de ese quiebre se inicia el

tiempo. No hay refugios en la materia y hasta el nombre -ese residuo que para el judaísmo y cristianismo es adánico- es efímero, pasa y no vuelve. Por esta razón, el sujeto elige construir con la fragmentación, con la incomunicación entre los planos y el olvido de quienes supieron comunicarse con los planos espirituales, una nueva memoria, en rigor, falsa, pero que quiere destellar y anhela que ese pasado u origen exista. El sujeto se hace parte del mundo para construir otro mundo, un puente que desestabilice la falacia con otra falacia, el arte, deponiendo los ciclos de la vida y la orgánica de la creación, estable y fija. El sujeto se vuelca a su interioridad, su propia imagen e imaginaria, tomando los signos y símbolos tradicionales para erigir una salida, su propio camino, su lenguaje, un puente que comunique su visión y sea partícipe de ambos mundos, de modo independiente, llamándolo también a la transformación, a esa elevación que la poesía transmite fragmentariamente.

“Ya no puedo reconocer la alegría que tuve Y siento que una flor o breve rayo Sale de mí para fortificar la eternidad. No hay causa para quedar destrozado en el refugio nuevo, Porque siempre es efímero el nombre de las cosas. Salgo y elijo mi propia memoria: Me recuerdo iluminado para no crecer más; Vengado por la mano falsa que tocó el destello de mi debilidad. Depongo esta nada viviente Para reducir el tiempo que va a ser sueño mientras muero Y de esta suerte quedo Entre la mirada que sale de los gozos impetuosos Y la visión que yo creé sin saber, Y hoy tiene un nombre, Va por las calles Y me llama.” (Ossorio, 2009: 129)

Esta nominación particular, alegórica y que da cuenta de la miseria, abre desde la cadena de visiones, un instante, un momento ajeno al tiempo creado y material, un *kairos* (o el *Ta'wil*) en el que es posible crear puentes, traducir desde esta lengua arruinada de las cosas un vínculo, entre el gozo falaz de la certeza sensorial, para acceder a un llamado, ya no de Dios o de un ángel, sino de la propia intuición de acceder a otros planos.

Ossorio asume que su poesía es el vínculo con otras realidades, con la voz y con las experiencias espirituales, el destello, la superación del sueño para la vivencia de aquello que existe en el delirio y en la alegoría que propone como cadenas de imágenes. Propone la creación de otro orden, tomando las partículas del orden convencional, su lenguaje, para acceder a un tiempo pleno, en que las materias no se destruyan, espacio espiritual al que ansía trasladarse mediante su lenguaje, su poesía.

En el poema “Prolongación del abismo que arde” se visualiza un pasillo, un umbral entre planos y este umbral significa espera, mediación entre quien ve y presiente que ocurrirá algo. Hay una tensión que conduce a la amargura y a lo negro, a la oscuridad de la sombra que se instala desde la raíz, metáfora del origen o lo primero, aunque no hay certeza de su originalidad o carácter primero. La duda que le plantea al otro, el sujeto, entre hermanos, prójimos, compañeros o camaradas, acaba desvinculando al sujeto de cualquier colectividad. Los residuos de la luz diseñan esta cadena de imágenes como los efectos de una catástrofe o una retirada de la luz en la materia.

“Qué ocurre entretanto En los fríos pasillos de la espera? ¿Qué voluntad amarga tuerce la raíz de mi sentido Hacia la imagen negra? Ay, nadie sabe cuál hermano Ordena calladamente los despojos luminosos! Nadie muere va por temor a la substancia desencadenada Que arde en el espanto y en el callar del corazón Cuando transitamos por la gracia. Ocurren los días con sus grandes desiertos Y yo presto a la piedra mi canto terrible Para seguir ignorando al signo de las cosas.” (Ossorio, 2009: 127-128)

El sujeto se ve presa de esa torsión, el giro que impide acceder a otro sentido que no sea uno residual, transformando al lector o intérprete de las visiones, el mismo que las traduce a una lengua poética, en un agente de reciclajes materiales. Toma el sujeto las sobras espirituales, el tono o estilo espiritual, para cuestionar la felicidad, la ventura y el azar que está implicado en el goce de la materia. La sustancia desencadenada arde en el espanto y en la mudez del corazón, pues no hay palabras para nombrar aquella incertidumbre visionaria, la intuición de que hay un más allá de esta miseria. Hay también una constante en las realizaciones de la materia, es decir, una falsedad en las desapariciones materiales. A ese respecto, el sujeto descubre que la desaparición es la del sentido en los lenguajes, la desaparición de un carácter tradicional o un significado detrás de las presencias aparentes. Por lo mismo, compara la realidad a un desierto y el canto a la piedra y a lo terrible. La soledad del creador, quien replica el fracaso de la creación y la retirada de la luz, instala su palabra y sus visiones sin raíz que las fundamente y las signifique, para reconstruir o rearticular sentidos con su poesía, edificar un puente hecho de la misma piedra sacrificial, la piedra de los vínculos y la ley, para desentenderse de las falsas significaciones y la lengua convencional del mundo y la materia. Una poesía que toma y destruye la realidad para construir un vínculo o un paso a otra realidad, increada, suspensa.

Ossorio desestima el lenguaje convencional y su correlato material, sus referentes, pues intuye que tales representaciones son falsas y no lo conducen a su sentido. Así, aunque duda de tales verdades, las valoraciones de lo interno, del corazón y esa sustancia desencadenada, el delirio y la fascinación por los sueños –estadios de transición o de mutación a lo espiritual- son puestos en relación con el secreto que guarda en sí, lo pretérito, lo inmemorial, aquello oculto en el interior. La exterioridad debe ser conquistada por lo interno, lo espiritual, mediante su lenguaje. De algún modo, su poesía intenta hacer de sí el mundo, o bien, intenta comunicarlo consigo mismo; transformar el mundo y llenarlo de espíritu, renombrarlo e iluminar la oscuridad y devolver la gracia verdadera, no aquella del tránsito, sino la imperecedera: espiritualizar la lengua y el mundo con su poesía.

Pero hay rastros de esta intuición en su poesía. En el poema “Ocupación del mundo” del libro *Presencia y memoria* aparece la doble presencia de lo amado y el objeto del conocimiento, experiencia o visión, entre las imágenes superpuestas del sueño y el despertar. Así, el despertar, si bien es el comienzo del poema, está supeditado a la casualidad y a la particularidad de ciertos momentos. Por esto, el sujeto descubre su búsqueda y advierte que hay más presencias que las materiales en el mundo, mediante el sueño o la imaginación creadora.

“Porque me despierto a veces Aumenta mi destino a sucumbir Me impregno de tus vegetales tintas De tu adorable gran relámpago De tu nocturna obligación Voy por el inalterable paso del viento A ser yo solamente Largamente contra mí Hundo lo que mi piel estableció Avanzo con dos alargados fríos Hacia la pérdida final Todo el valor apenas profundo A lento ígneo pie Revuelve las cosas establecidas Las cosas que vemos y tocamos” (Ossorio, 2009: 61)

El avanzar entre visiones suspendidas y simultáneas, comprendiendo un más allá, un espacio sin espacio que se quiere alcanzar, que se desea y al que no se accede inmediatamente, relaciona la búsqueda y la experiencia de la materia con el sucumbir, pero también describe la presencia latente, digamos, ausente en el sentido de un lenguaje, de lo amado. El mundo es la lengua, la materia, la traducción de los planos espirituales. Por eso descubre en el relámpago y en la tinta vegetal una marca de la escritura y la fugacidad de la iluminación y la visión. El sujeto presiente que su camino indica la desaparición, la pérdida final, encima de sustancias apenas profundas, carentes de significado trascendental, de

trasfondo, de espíritu que las insufla y las entusiasme. Aun así, las cosas parecieran vibrar, revolverse por el contacto de ese agente que ya desapareció. El sujeto pareciera asistir con ávidos sentidos al eco de la presencia amada.

“Tú partes invadida de mí Partes a hurgar mi vestigio Tu raíz plasma refugios profundos En lo lejano Rueda inaccesible el denso vino del recuerdo A veces se entreabre la frente Para temblar por esta presencia celestial A veces parece sacudir las montañas Replegarse en mi cara Replegarse en mi cara Estimulada de sucesivas estrellas Para quedar al fin Entre los huesos y el puro fuego externo Desposeído Lento de perfección Quién limitó la seguridad de temer Quién hizo y deshizo el tiempo de gran confusión Que quedó olvidado en tu piel Quién emigró al perfume geográfico de tu curso preciso Quién quién pudo traer tanto día a nuestro sueño Perpetuamente respiro el pesado miedo De saberlo alguna vez Por las calles Entre estos lugares habitados Por completo tu forma pura Va tranquila” (Ossorio, 2009: 61-62)

Presenta el sujeto una invasión, un entusiasmo de aquella presencia como si percibiese que aún hay residuos, restos de luz en la oscuridad de las sombras materiales. Estas imágenes pertenecen a un recuerdo inaccesible, una intuición, sensación de que toda presencia, en realidad, está en posición ausente. El sujeto parece comprender la posición de significativo de toda cosa y el significado en fuga. La presencia fugada, el estallido, el relámpago aún resuena y rueda celestialmente en la materia. Las figuras astrales, la apertura de un ojo en la frente, indican los huesos, la imagen funérea, lo que resta luego de las mutaciones y las muertes. La lentitud del sujeto contrasta con la velocidad del mundo, y es la lentitud del intérprete, de quien camina por el texto del mundo: la imagen del libro y su dificultad de traducción. Así, el sujeto se pregunta por el agente, la causa de la devastación, la destrucción, el imperio de la materia y el tiempo.

La confusión, la impresión de la superficie en la piel, el derrumbe del sueño y los vínculos con otra realidad son condiciones de la emigración, del viaje que ocurrió o que construye míticamente el sujeto para comprender la ausencia que resume toda presencia material. El miedo y el horror, serían los efectos de interpretar, la alucinación, el delirio de vagar por la creación intentando vincularla, encontrar paralelismos, sentidos. Así, la perpetuidad de la incomunicabilidad, la incompreensión, más que estar ligada a la temporalidad de la materia, está anclada a la eternidad que resume los restos que quedan de la luz en la sombra. Se intuye el tiempo otro, el tiempo eterno en la fugacidad de estas experiencias, y pareciera ser que no hay escapatoria y que toda vida ha girado en el estercolero de tales límites. Aunque por las calles -marca contemporánea, situación de la enunciación del sujeto, ya no en la eternidad o la larga temporalidad de la vida humana y la creación- el sujeto presiente o advierte el paso, como el viento, la forma pura de aquella presencia ausente que persigue y ama. Es interesante, en ese sentido, la tranquilidad de esa forma sin contenido ni sustancia, ajena al aplomo de las existencias. Quizás, otra contradicción de Ossorio, la intuición primera de estas imágenes y visiones se haya diluido en una desesperanza mayor, en la impotencia de no hallar cómo vincular ambos mundos y acabar en una creación que emulara o buscara, en sus propios términos, dicha presencia amada.

Hay en la poesía de Ossorio una constante búsqueda de trascendencia mediante la transformación del mundo. Al contrario que Huidobro, Ossorio busca espiritualizar desde su interior, su memoria, su recuerdo inalcanzable, la totalidad del mundo nombrable y poetizable. La libertad de sus visiones intenta liberar también a los signos y las cosas de

sus contenidos convencionales. Así, la presencia de otro o una voz que parece advenir y no llega, marca también la presencia/ausente de una posibilidad de transformación, de espiritualización de la realidad. Acceder al sentido de las cosas es el puente o el umbral que busca Ossorio para acceder a su propio sentido, su ascensión al plano inmutable y trascendente de la visión incorpórea, original, que no existe ni puede existir en este orden de cosas. De algún modo, su poesía intenta desplegarse en las visiones que dislocan la realidad para interpretarla y obtener una llave que logre comunicarlo con las presencias, los sentidos y los espíritus de los cuales la materia es sombra. La forma pura es ausencia, es la intuición de esa posibilidad restauradora de la palabra, que puede volver comunicable las visiones como hacerlas inexpugnables, puramente subjetivas y mudas.

En el poema “Del apagado perecer” se insiste en la proximidad tortuosa de la presencia amada. Pues hay un viaje, una búsqueda de ese contacto espiritual en tierra, en la materia, que permite abrir la lengua en un vaso, símbolos de plenitud y de vacío que se complementan sin llenarse, es decir, sirven para un procedimiento otro, que es el beber de la fuente, sorber el agua salutar. Es posible creer porque abrimos la lengua y porque existen materiales primeros: el fuego y el agua, además de la posibilidad de la videncia. Ahora bien, no queda claro si este borde, este precipicio que supone la materia acaso no es insalvable. Ya que el rostro –categoría de identidad– es la lengua que se sigue, el lenguaje que se aborda para comprender al otro. Hay un reflejo de aquello amado en el propio rostro que no es asible, o posible de poseer. Tal destierro o exterminio del amor, implica arder, quemarse y desaparecer. También está la noción de despertar, de usar las potencias creativas del sueño en la vigilia, transformar el mundo de la materia y espiritualizarlo al nombrar.

“Puedo en un viaje sin descanso Abrir la lengua en su vaso Y de súbito creer. Todo es posible nutrido del fuego, Vidente de la dulce pupila, Clarificado de partidas imaginarias Al borde mismo del desterrado amor. Cuidadoso, próximo a mi espacio de poseer, Continúo la forma de mi cara Rondando despierto Por las veredas quemantes de tu contacto.” (Ossorio, 2009: 135)

Reaparece entonces la angustia en la presencia de la respiración, el hálito y el alma enrarecida. Ahí está la permanencia de la materia, ahí se sofocan las visiones y ese es el punto en que se detiene la certeza y comienza la duda. Todo es comparable con nombres, con naufragos y con volutas fantasmagóricas, presas en este mundo, aunque participantes también del espíritu. Hay en la vida, al parecer, una constante de ambivalencia y ambigüedad, que resume la existencia de ambos mundos como un lenguaje, en el que la materia es señal del espíritu.

“A los afanes de la respiración y de la angustia. Esa es la permanencia Donde paran nuestras iluminadas visiones, Y es allí donde la piel se nos llena de afanosos rumores Como nombres, Como circundados naufragos, Como invisibles vapores de voz, Como apariciones que la mano rehúsa tocar.” (Ossorio, 2009: 135)

Cobra importancia el error, el exilio y cómo el ámbito representado equivale a la representación en una incapacidad de asignar un sentido estable a los signos o a las imágenes encadenadas. Así, las revelaciones o iluminaciones, esta visión a la que accede el sujeto, usualmente ocurre en soledad. El tránsito solitario entre mundos, entre imágenes y cuerpos espirituales lo lleva a caracterizar tal ámbito como una escalada, un alba cenicienta, el espejo del agua, espacios o figuras que refieren a una mutación y a una doblez. Ya el amanecer refiere a día y noche y el límite del agua, su espejo, a la tierra y el cielo. Son labios, en la metáfora de Ossorio, labios que cuidan una boca – abismo o puerta-

de la que, del mismo modo que en el humano, salen palabras, sonidos, representaciones de las cosas. Hay también una representación de sí, una agencia en la ilusión, algo así como el velo de Maya en el hinduismo o una idea hilozoísta, en la que la tierra misma, la creación, repetiría en cada una de sus manifestaciones su primera forma, como un organismo reproduciéndose. En ese sentido, la duplicación es el doblez o doblaje del poeta, de su cabeza o centro racional y también de su lenguaje automatizado. Es que el sistema de leyes y reglas: el mundo, ha proyectado un lenguaje, una forma de referir, una efigie que se parece al sujeto que enuncia, pero es falsa.

“En mi soledad Escalo hacia atrás el amanecer de cenizas Hasta la atmósfera visible del agua, De la noche exterior. De los sorprendidos labios. Pero siempre hay un olor de abismo resonante Que me sigue; Siempre una puerta de fuego Que se desprende y cae ante mis pasos, Siempre una cabeza sola Que se parece a mí y repite mis signos.” (Ossorio, 2009: 136)

En este plano de intermediaciones y transformaciones, en los umbrales, hay más allá del doblaje y el espejismo, una realidad, la luz que provoca las visiones y las sombras.

“El mundo tiene una raíz Que toca la orilla de mi sombra. Por eso siento venir el temor Desbordando sus olas conocidas Y nombrándote.” (Ossorio, 2009: 136)

Tal es la raíz, un origen o una huella de la voz, lo original o lo primero, y como mencionamos anteriormente, la luz que proyecta la sombra sigue alumbrando, no cesa su eco, o las chispas que quedan, y en la medida que esta presencia sigue pujando ante los ojos del intérprete vidente, viene consigo el temor que desborda toda certeza y conocimiento estable para revelar la falsedad de los nombres y la materia, su verdad más allá, en las moradas espirituales.

Tal raíz se equipara al recuerdo o la llave, el cofre o la fortificación que separa a los planos y los desvincula, generando abismos y la persecución de fantasmas o apariciones sombrías. La poesía de Ossorio busca conectarse desde su interior, desde esa desvinculación para transformar el mundo mediante las visiones, las cadenas de imágenes, y abrir así las posibilidades de un sentido, de una espiritualidad que logre vincularlo nuevamente con un pasado, con un momento de plenitud, imperecedero. Tal estadio es el espiritual, en el que los signos y las cosas se vuelven legibles y muestran su sentido más allá de la sombra que los envuelve, lo convencional y lo material. Liberar la materia y el lenguaje, es la tarea que emprende, contradictoriamente – entre lo decible y lo indecible-, la poesía de Ossorio, desplegándose en una nominación que pueda constituirse como un puente hacia la revelación o la experiencia del sentido.

De un modo semejante en el poema “Llave externa” se menciona el dolor para ponerlo en relación con la oscuridad de la noche, con la ceguera de los sentidos físicos, esa noche oscura del alma en la que se ansía la presencia de la voz o la imagen mediante una sinestesia. La sed se compara a la necesidad o el deseo de conocimiento o de una experiencia de ascensión, para alcanzar la espiritualización del cuerpo. El fuego y los actos puros, la desautomatización de las palabras, su vértigo y la tensión de no alcanzar la otra orilla, se unen en una cadena que busca acceder al zumo de esas viñas, el vino del sufí, el éxtasis visionario. Como ya lo habíamos mencionado, dicho camino es contradictorio, pues aunque se anhela entrar a las cosas y superarlas, poder comprender su lenguaje secreto, el sujeto intenta alejarse de los cantos secretos y relaciona el laberinto de estas experiencias, una suerte de algarabía babélica, para parodiar dichas instancias o fenómenos. Así, el sujeto no busca perderse en las ciudades como el Flâneur, no liquida sus aspiraciones en la lengua del hombre. Quizás los cantos secretos sean las construcciones humanas,

esos muros desesperados como el de Masada y el de los lamentos en Jerusalén. Tras este escenario, esta pantalla sobre la que se reflejan las sombras –un espejo–, las sincronías y simultaneidades del sueño permiten sentir, al menos, la presencia huidiza, el vínculo que ansía construir el poema: el otro. Ese otro inencontrable huye y queda su estela, como ocurría en los viejos poemas preislámicos cuando el amante en busca de su amada sólo podía llorar ante los restos de su emplazamiento: la amada siempre huía.

“Un dolor, o la noche Crecen como una sed terrible Para ocultarte al fuego que te aguarda. Te veo a través de un acto puro, En palabras reveladas como un vértigo Que prolonga su orilla inasible. Transeúnte de tus viñas, Cada paso que doy abre-ante mí un destino nuevo Para huir de los cantos secretos Que llenan los muros de nombres desesperados. Cambiando en sombría ciudad El sueño o de mi libre espejo, Veo cómo vas sobre rumores apenas accesibles, Sostenida por indescifrables afanes. Apenas encarnada, con una débil voz.” (Ossorio, 2009: 146)

Es preciso detenerse en la presencia “apenas encarnada, con una débil voz”, pues esta levedad o incompleta aparición, además de sugerir que el sujeto apelado está en fuga, refiere a un fenómeno incompleto en la materia, es decir, que no alcanza a formar parte de este mundo ni del otro. Como mencionamos anteriormente en torno a los ángeles o los estafetas, la huella de la voz, ese susurro que habita entre las cosas está apenas corporeizado y la incapacidad de asir tal presencia, se debe tanto a la ininteligibilidad de su mensaje como a su estatuto. Para acceder a la visión y experiencia espiritual, el sujeto debe ascender a tal estado.

“Hay una errante vida sin objeto Que rueda como eco eterno entre tus cabellos: Por él prendo a tus dedos mí tiempo lúcido Y detengo ante tu asombro El fulgor de mis plumas antes de volar. Pero aquí domina el amor Que llena de invierno nuestros vasos. Haces girar la llave extrema Mientras mueren los ojos sin poder recordar. Nadie visible ve. Nadie nos reconoce Mientras la visión anuda nuestras horas.” (Ossorio, 2009: 146)

El sujeto lector e intérprete de sus visiones, además de temer, descubre la situación de errancia, de exilio de un espacio común, vinculante y significativo. El eco es la marca de que en algún momento hubo una voz y los nombres referían a las cosas. Tal onomatésis, valga la repetición, descentra el imaginario tradicional monoteísta al no canalizar tales intuiciones o visiones desde nombres o características sacras, es decir, canonizadas o aceptadas por el dogma. La presencia huidiza y otra, no tiene nombre ni fijación única más que a su realidad trascendente.

Ossorio se libera en su poesía y libera a las entidades que nombra, para dejar entrever el eco de una luz, de una plenitud, que sabe encarcelada en su pasado, su memoria inalcanzable. Recordar es la máxima que se propone para poder interpretar, realizar la hermenéutica de los signos de la naturaleza, entre ciegos que se conforman con los sentidos literales y próximos. Intuye el más allá pues mediante el delirio y la alucinación de sus visiones, la desautomatización vanguardista de su lenguaje, logra expresar la experiencia del llamado, ya sea por la visión como por la audición de una presencia más allá. Acceder a esa presencia, que es la presencia eterna e incorpórea de las materias y, en el fondo, de sí mismo, lo lleva a atravesar los abismos de la conciencia y el conocimiento, limitados ambos para tales fines. Comprende, además, que hay una algarabía, una imposibilidad primera de acceder y comprender el lenguaje, la nominación y el mundo. Por eso reconstruye una lengua poética, esa forma pura, ese vacío, en el que

puedan resonar los ecos de sus experiencias, sus intuiciones, ese llamado a liberar y hacer presente la plenitud: anular en su poesía la destrucción y revelar para sí el sentido de la creación que transmuta.

Es notable la relación que se establece entre los cabellos – el vínculo de los consagrados a Dios, los nazareos (Sansón)- y el eco. La cabeza de Dios, como el monte de Qaf, abarca la extensión del universo y se transforma desde las ideas puras hacia la oscuridad o el velo de su creación. Así, la lucidez del lector retoma la imagen de un Dios o una presencia escritora, pues sus dedos, como los de un pintor o un artista, dibujan el mundo y su asombro ante lo creado. Quizás haya en esta forma de presentar la visión, un dejo residual de cierto gnosticismo, sobre todo pensando en la posibilidad de que el dios que creamos creyendo, sólo sería un traductor, un demiurgo frustrado en el diseño de su creación. En ese sentido, la imagen de las alas, como ocurre en el peregrinaje súfi de los pájaros hacia la morada de su rey en *El lenguaje de los pájaros* de Attar, reúne tanto la ingravidez del alma en su peregrinaje como la noción de que los pájaros con su música hablan una lengua más cercana al creador o a esa lengua primera. Aun así, el amor que busca el sujeto aparece desterrado en la vacuidad de una copa invernal, en el tiempo simbólico del encierro, del frío y de la contemplación. Tal vaciamiento del mundo es también el espacio para que sea insuflada de nuevo la presencia del espíritu. Nombrar, quizás, para Ossorio, signifique una posibilidad, una esperanza, aunque por otra parte la voluntad y el ejercicio visionario y creador se halle en una amnesia, una carencia de recuerdo y memoria.

Parecieran derrumbarse las esperanzas y nociones positivas o reconstructivas al encerrarse la materia visionaria en el sujeto que las enuncia, ya que los ojos que mueren y los “nadie” que no pueden ver ni reconocen, indican la retirada de la visión y la experiencia trascendental del mundo. Como un palimpsesto del vaciamiento espiritual del mundo y las continuas apariciones de milagrosos y falsos profetas, la historia bíblica y islámica, mesiánicas ambas, marcan que Dios o los mundos espirituales no se manifiestan o se traducen a los hombres pues los mismos hombres han olvidado el mensaje y las posibilidades de acceder a sentidos más allá de los sentidos. También cabe pensar la sugerencia a una creación falsa, frustrada y gnóstica, que permitiría advertir más allá las emanaciones espirituales; luz que proyectaría la sombra vaciada de la creación material. Al cabo, la llave externa es la tenue presencia del espíritu en la sombra, las nociones de unidad, amor y búsqueda, que se vinculan en el fenómeno de la visión, entre los ciegos de lo visible y aquellos incapaces de reconocer en el otro a sí mismo y aceptar las relaciones subterráneas que comunican cada existencia. Como la imagen de la tradición, una cadena, las visiones relacionan el tiempo presente con el tiempo pretérito, de modo simultáneo, así como relacionan el tiempo y el espacio del mundo aceptado como real y las presencias espirituales que no alcanzan a corporeizarse en este plano. Ossorio reconoce la ambivalencia de la visión como un don libre y la voluntad creadora de construir un puente con imágenes fragmentadas, es decir, reconstruir una cadena, escribir una nueva tradición y animar el ángel que pueda ascender –la poesía- a los planos espirituales, destruyendo lo corporal y material, los residuos de este mundo para el acceso del sujeto, quien habrá de desintegrarse para lograr la unión a las potencias espirituales e increadas en el sentido material de la creación.

Ossorio asume, contradictoriamente, que es posible acceder a las visiones y construirlas, quizás en un punto intermedio, en el que la vigilia y la búsqueda lúcida y diurna, logre tomar la embriaguez y la libertad del sueño para entrelazar, anudar los fragmentos de una realidad vaciada, iluminarla y mostrarla falsa. Tal cadena o suma de nudos y vínculos, en una suerte de mosaico, permitiría expresar un conocimiento sobre las

condiciones miserables de la vida moderna, así como plantear que desde el propio sujeto, su interioridad y lenguaje, es posible acceder a una revolución vital, una ascensión en la que se perdería todo lo que lo vincula al yo y a su pertenencia a este mundo, para traducirse o desmaterializarse y unirse a la fuente vital, la luz del mundo intermedio, el *Mundus Imaginalis* mediante la imaginación creadora. Aunque esto no sea posible en la poesía de Ossorio ni en la de la gran mayoría de poetas de Chile, dada la sospecha y la duda, además del espíritu crítico y metapoético, que acaban desbaratando la ilusión visionaria y la creencia en la poesía mágica o teúrgica, junto al sujeto y el mundo representado. En ese sentido, hablaríamos de una unión destructiva en la que el sujeto parodia y cuestiona su propia obra, clausurándola para unirse al silencio.

IX- La errancia

Es palmario que la poesía de Gustavo Ossorio, al menos en su análisis, plantee aperturas mayores a las que puede comprender el análisis. A raíz de lo anterior, el conducir una lectura, a primera vista, árida, mediante los estudios tradicionales, es decir, avanzar desde el fenómeno de la visión como forma de construir un discurso, pasando por la errancia, el errancia y la creación frustrada como materia y tono, para llegar a la anulación del sujeto, es, además de un modo de leer, el camino que nos permite comprender que la breve obra de Ossorio se muestra incompleta o trunca, hasta la aparición póstuma de *Contacto terrestre*. Esto, pues es notorio que el desarrollo poético, a saber, el dominio del arte, de las estrategias y figuras retóricas, así como la idea de un proyecto o sentido de su escritura, sólo se logra hacia el final de su vida, tiempo que corresponde a la escritura de su último libro. Esencial, tal disquisición, ya que, al contrario de los casos de Lihn y Millán, la agonía de Ossorio y la escritura de su último libro no terminan siendo una escritura testimonial ni un mapa de las obsesiones agónicas, tan solo, sino que, además, la concentración de las voluntades, reflexiones, experiencias y modos de comprender el arte verbal y la realidad, por parte de Ossorio, en este caso, la de anularse y destruir el mundo representado.

Hay una cercanía entre los mitos tradicionales y una posible semiótica poética. En primer lugar, no hay escrituras originales u originarias pues todas las escrituras humanas devienen de una fragmentación, una rotura inicial, que podría plantearse míticamente como la rotura de una lengua adánica, en la cual la poesía y el arte replica la incompletitud de la creación material, entendiéndose un poema como la mala lectura o la intraducibilidad de otro poema o lenguaje. Esto determina que una lectura de la literatura y su historia, estaría ligada a la incompreensión y la suspensión de un entendimiento: a la perpetua búsqueda y fuga del sentido. En segundo lugar, si Dios no se manifiesta por completo en su creación y esta queda desvinculada de él, es decir, vacía, en alguna medida, de su presencia, toda creación humana estaría vinculada a este fracaso creador, anhelando cada fragmento y creador desde el fragmento, alcanzar y lograr la restitución o la creación por vez primera de una presencia completa, es decir, de un significado. De tal tensión, entre alcanzar y no alcanzar la restauración, entre la retórica y la literalidad, existiría, en tercer lugar, el sentido de la errancia, a saber, el exilio de todo significado y posibilidad de comunicar tanto los fenómenos del mundo, como las propias lenguas humanas, ya que en todas estas presencias el significado estaría en fuga, ausente, teniendo que reconstruir sentidos de la mudez e incapacidad de decir de las cosas.

Hemos descubierto ya estas materias en la poesía de Ossorio, pero es necesario revelar tales presencias de manera más clara para entender cómo se configuran en la escritura de su último poemario. Así, en el poema "El hábito" se vincula la luz a la alegría y a la voz, es decir, a la presencia, para describir las condiciones de habitar en una simultaneidad visionaria. Si bien aún no ocurre la desaparición de estas tres características solares, diurnas y genésicas, es constatable su ausencia en las visiones de los otros poemas, en la superposición de imágenes de abandono, de soledad, ausencia y carencia. En este sentido, estos versos parecieran ser una sentencia o una previsualización de lo que ocurriría, quizás, en un estado original de la creación y la materia. El resultado de la ausencia de la luz es la sombra, un teatro de realizaciones fantasmagóricas y falsas, frías,

metáforas del destino, de las aspiraciones humanas e incluso la culminación de los ciclos naturales y vitales en la muerte.

“Hay que conmemorar la alegre luz de la voz Mientras todo esto ocurre, Antes que ella sea perdida Y como un orden frío quede todo: El destino mío, Mi deseo, El ademán para morir Y hasta la casa y el tiempo que ajusta Nuestros pasos a la tierra.” (Ossorio, 2009: 132)

Es significativo que los últimos dos versos refieran al habitar, digamos, en su ambivalente sentido de habitar la lengua y el mundo. Hay una relativización del tiempo y el espacio usados para existir, en la nominación y las implicancias de ese habitar primero. El hogar, la lumbre y el domo, la casa, ya no son nombres ni ámbitos estables para la vida del hombre. Los pasos sobre la tierra están desvinculados incluso de la misma tierra y su temporalidad, ya que son residuos de un nombrar y habitar anteriores. Como una conciencia adánica o paradisiaca parodiada, la nominación que plantea Ossorio acaba trabajando con apodos, motes, derivaciones o traducciones de los nombres primeros, aunque desligándolos de cualquier acervo cultural o tradicional. Esto, pues la casa es cualquier casa y el sistema de referencias está abierto a la máxima generalidad. Por lo mismo, la vida y el habitar del hombre se desesencializan, se vacían del contenido natural y el significado espiritual, al estar alejados de la matriz lumínica y vital –el espíritu y los mundos espirituales, eclipsados por la materia-. En este sentido, la luz de la presencia, que en el fondo es la voz, aquello perdido, es decir, el fundamento del lenguaje, del nombre, la marca de quien dijo y nombró. La fractura con un pasado marca un destino distanciado de esa presencia, así como lo conocido como vida, a saber, el habitar el mundo, tanto física como simbólicamente a través del lenguaje.

La poesía de Ossorio vuelve continuamente a este campo semántico, entre el peregrinaje y la pérdida del rumbo, además de existir la sensación de que el sujeto ha sido expulsado de la plenitud y el orden de las presencias. En “Implacable nombre” de *Presencia y memoria* se lee

“Densa apariencia de continuidad Yo encomiendo la noche a tu guardia fiel Y voy tranquilo a consistir Alargado Húmedo Exterminado Cada sudor y cada sed transcurren Ante cada espuma descubro el pie o su huella El pie levantando paisajes inesperados Oh lámpara fija que tú pueblas Así brilla inalterablemente mi desmedido inmóvil aceite Así Espeso desesperado En disposición de mar y de olvido Acontezco Y dispongo sencillamente mi incertidumbre hacia ti” (Ossorio, 2009: 63)

Y es que el nombre de las cosas es inalcanzable, casi personificado en un otro que se busca y no se encuentra. La densidad impide la fluidez del avance y a la vez es pura apariencia de que nada cambia. Ahora bien, la noche, el ámbito y el tiempo de la búsqueda, en la que se vincula el peregrinaje o la errancia con lo líquido, con la consistencia de lo genésico, aquello que inicia y determina lo larvario de la vida. Es evidente la detención previa, el estado de espera en que se sitúa el sujeto antes de mencionar el exterminio. En ese ámbito, el sujeto se alarga en su humedad, pero tal es otra apariencia, pues la condición de su existencia es el exterminio, que toma el sentido de destruir y aniquilar, como el de desterrar. Y dado que al hombre le es dado poblar la tierra, funcionaría relegándolo a un estado aún larvario, además de comportar un sentido más profundo, este es el de estar confinado a una existencia aparente. El sujeto parece comprender en sus visiones que la realidad y las luces que lo iluminan en las convenciones humanas, son sólo huellas de una luz y una realidad verdaderas, aunque no definitivas. La incertidumbre y la sed que acorralan

al sujeto, indican material y físicamente el ansia de acceder a otro plano; las sinestesias y metáforas con las que identifica el océano y sus orillas con un largo viaje espiritual más allá de la muerte, se hermanan con el desconcierto y la carencia de rumbo. Como es narrado en “la parábola de las diez vírgenes” en el *Evangelio según San Mateo* (25: 1-13), las lámparas sirven a las vírgenes –el alma- para esperar en la noche de los sentidos al novio. El hecho de que las vírgenes tengan que practicar la vigilia y la espera para entrar a las bodas, se resignifica en este poema al incendiar una cantidad de aceite oceánica, como queriendo decir que el tiempo de la historia humana y la muerte, no alcanzan para la espera del novio, esa presencia que adviene y no llega aún. En ese sentido, la disposición espiritual, algo así como la disposición de orar hacia la Meca que tienen los islámicos, es la única marca de que hubo o habrá una presencia en la materia. Tal es el sentido del exilio, del destierro de un espacio pleno, de comunión. Quizás parodiando la expulsión del paraíso, la incompletitud y la creación frustrada, en este caso, la relación se establece desde un cierto pesimismo en la realidad material del mundo. Pareciera, incluso, que el destierro y la ausencia de significados, aunque literaturiza la realidad y fuerza al intérprete a descomponerla y recomponerla, además lo fuerza a trascenderla e ir más allá, hacia el sentido de los nombres y el borramiento de su individualidad, el carácter fragmentario del sujeto en tiempo y espacio, lo que perdió y no alcanzará, así como su incapacidad de acceder a la totalidad. Acontecer, en este caso, es estar atado al tiempo y el espacio, su fragmentariedad, su carácter perecedero, indicando con la poesía, esa serie de cadenas que revelan la insignificancia de imagen y signo, al otro inalcanzable, activo, frente a la pasividad del sujeto enunciante. Otro significado de la errancia en la poesía de Ossorio es la imposibilidad de la unión, algo así como el vértigo, el vacío y el abismo que llena sus poemas, describiendo una incapacidad de acceder a una experiencia colectiva, sea física o interpretativa, a saber, hallar un sentido.

En el poema “Vértigo o viaje”, retomando la idea del sueño y su ambigüedad, la vida misma como experiencia de descubrimiento y asombro, el sujeto comprende la fractura, el distanciamiento, la soledad y la errancia desde el dolor, desde lo sacrificial y desde el llanto. La experiencia y lo empírico están cubiertos por una pátina onírica y todo aquello que vive en el sueño es aquello que existe. El resto es desfiladero, vértigo, llanto, ascensión al despertar de la convención y el universo monocorde. Lo que viene, entonces, para el sujeto, más que la cardinalidad del futuro, es la posibilidad teleológica de abandonar el abandono, la errancia, la soledad y el exilio del sentido, las presencias y la luz. Todo está en tinieblas y humos, siendo tal la experiencia del lenguaje.

“Sube el llanto Por un borde dividido Por un despertar Hacia la lengua y lo que viene Yo he perdido mi presencia Yo he dejado justamente el humo inesperado de mi cabeza Sobre la oscuridad que va moviéndose” (Ossorio, 2009: 70)

También hace mención al binarismo, al dos de la ambigüedad y la anfibología. Se acepta que hay algo por venir y que asumirá la forma de un despertar, de un modo similar. En estos umbrales entre dos mundos y el nivel traductivo entre ambas realidades y lenguajes, digamos, el ámbito que ya mencionamos como transformador, en el que los cuerpos se espiritualizan y el espíritu se corporaliza, el sujeto descubre desde el farellón de su experiencia que la lengua y su centro racional e intelectual han quedado en una oscuridad, no la oscuridad en la que se abren los sentidos espirituales, sino aquella oscuridad que es ausencia de luz, sombra o eco de ella. Así se configura esta situación de exilio, de vaciamiento y de fractura, en la que la presencia ausente ha dejado en absoluta orfandad a los sujetos, fragmentos de un todo incomprensible e imposible en nuestro mundo, pero que los sujetos intuyen y anhelan.

La poesía de Ossorio se asume consciente de la poesía, de su estatuto metapoético, en tanto el sujeto sabe que existe en posición de ausencia en su discurso, es decir, que toda escrituración y deslumbramiento literario es un vaciamiento de la cosa en el cántaro de la lengua: un vacío llenado en múltiples ocasiones por la lectura. Así, revisando ese modelo, la poesía de Ossorio plantea también que la existencia –como libro o escritura– es un fenómeno vacío: sus estructuras, leyes y mutaciones –lo que comprendemos vida–, aletean como el espíritu sobre las aguas increadas, en una leve parodia al Génesis, siendo toda esta imaginación un humo que sale de su cabeza.

En el poema “Aire accesible” se insiste en la visión como el sentido determinante y la luz en una directa relación con la angustia, tanto la luz apagada de la superficie como la alta luz de la creación y las esferas del espíritu.

“Vives ya en esta lumbre de angustia Alta y dispersa Mientras mis ojos Apenas dominados de puntuales abismos Suspendían tu nombre ausente Bajo la llave de mi paso En un aire de herida presencia Ah y si no hay una región especial para ver y arder Si no hay una forma de naufragio o escala Para respirar y vencer Y si miro hacia lo destruido Y se enciende de pronto alguna vacía lámpara” (Ossorio, 2009: 72)

El ojo del sujeto habita el abismo, el lugar larvario, las profundidades inhabitables, y siente la ausencia del nombre, es decir, del nombre que refiere a la presencia, pues más que un juego de palabras, lo que aquí está en juego es que ni siquiera su paso, la búsqueda, alcanza para conseguir conocimiento o siquiera una experiencia presencial. Todo está pospuesto, en posición de ausencia, como una cadena de significantes superpuesta, encadenada, metonímica, suspendiendo la vinculación directa con el objeto deseado, en fuga. Entonces, la situación de tal errancia es el naufragio, metáfora del fracaso del viaje y, en este caso, de la creación y la existencia material, relacionado al polisíndeton de la segunda estrofa del fragmento, en el que pareciera que la interjección “y” condujera hacia una resolución, quedando trunca al no existir una región especial, es decir, insuflada por las fuerzas ígneas del espíritu. No hay escalas ni naufragios para respirar y vencer, porque estos ocurren sin embargo, por eso se indica lo destruido y se encienden nuevamente lámparas.

Puede considerarse el suspenso en el que queda el sujeto luego de presentar las imágenes y las situaciones de su desarrollo, de su avance ilusorio, como un espacio y tiempo intersticial, intermedio, vaciado de toda humanidad, de toda condición incluso, convencional y falsa. Hay un arrojamiento del sujeto en su viaje espiritual, ir más allá de las condiciones del mundo y desterrarse del destierro, algo así como invertir el proceso de creación fallida mediante la creación: superar la angustia de la existencia exiliándose de este exilio del significado, es decir, darle un sentido a su escritura, su vitalidad, destruyendo su sujeto, diseñando su desaparición del ámbito restringido de la materia.

El sujeto pareciera estar dialogando consigo mismo, aunque el nombre es propiedad del otro (otro mayúsculo). Se configura la espera del sentido en las construcciones visionarias, en la confianza del sentido de la visión, acarrea una serie de pesares –enfermedades– en las que el cuerpo espiritual de la letra se angustia, se dispersa y se abisma en la visión. Las alzas y caídas de la letra, marcan la indecisión y la ambigüedad de la búsqueda, la misma que toma forma de herida presencia, algo así como una inversión sexual y ritual de esa presencia espiritual llagada –lo otro, el nombre– que espera ser penetrada por la llave de la poesía. La promesa utópica y sexual de que la poesía puede liberar el misterio, halla su respuesta en la segunda estrofa, pues nada especial en la ausencia del nombre, de la nominación en este oficio falaz y menor, que es la poesía.

El naufragio y la destrucción, inscritos en la pregunta ucrónica ¿y qué hubiese pasado?, o quizás como una condición, determina que sólo puede construirse visión desde los escombros, desde el fracaso, el naufragio, la deriva. E incluso esa visión, incapaz de restituir la presencia, ilumina el vacío, muestra la nada, aquello que es, en el fondo, la ausencia del nombre: el suspenso que tiende a la desesperación y el fracaso de la escritura.

En el poema "Naufragio lento", el epígrafe de Aldo Torres Púa, poeta del sur, dice "Mantiene relaciones desconocidas con las cosas", asunto significativo, dado que es el único epígrafe del que se vale Ossorio, más en un poema que plantea una metáfora sobre la vida, un naufragio lento.

"Pero de algún modo se va, De algún modo ejercitamos nuestros inútiles peligros; De algún modo la pureza que no alcanzamos Nos asombra con su voz tan seria, Como eco de nuestra voz. Con júbilo maligno torna a la tierra infinita, Para seguir habitándola, Para que suceda algo más, Para que en convulsiones vayan a mi alrededor Cayendo los oscuros: (...) De un lado a otro van mis ojos, Buscando al prestamista de días, Al que invade con su desprecio Nuestra miseria de regresar siempre. Y siempre le hallo en el espejo habitado, Siempre, con su clima oculto bajo el manto, Preparando la nueva batalla." (Ossorio, 2009: 94-95)

Es claro que el sujeto visionario está en contacto y mantiene relaciones desconocidas con las cosas, relaciones que se dan en la doble posibilidad de algo que se va o algo que va, que ocurre, que se desplaza. El eco es la respuesta en la soledad del exterminio, así, todo esfuerzo y objeto de peligro es un simulacro una fantasía, una ilusión en el desierto. Espacios sucios y espurios en los que no se puede hallar la pureza son los que cobijan una suerte de hálito que recubre o corona la materialidad -el caso de las jerarquías y de la noción de mal en la Cábala y el judaísmo-; demonios que pueblan la tierra, que hacen su voluntad entre los seres desterrados y en un frenesí y júbilo maligno invierten los júbilos cristianos, para destruir los linajes oscuros, la progenie sombría del hombre. Esto nos recuerda un poco la construcción mítica de un escritor como Howard Lovecraft, quien en varios cuentos y en el *Necronomicón*, instala la creencia en un mundo intermedio, plagado de demonios y deidades brutales y caóticas, en un estadio previo al nacimiento humano. En ese sentido, la noción de exilio también puede tener que ver con una vuelta a esta bestialidad, a lo que los hindúes llaman el Kali Yuga o la edad de hierro. En ese tráfago de sugerencias y extramuros desérticos, aparece una figura sumamente interesante. El prestamista de días, posiblemente una síntesis de las parcas o una encarnación de la muerte, también es una parodia del Cristo que volvería en la parusía o ese Jesús que reescribe Nerval y antes Jean Paul Richter para decir que no hay Dios, fundamento u origen y que sólo existe el abismo bajo nuestros pies. El retorno del que habla el sujeto es también el retorno de la vida, su regeneración y su incapacidad de superar la rueda de las reencarnaciones, de superar el aplomo de la existencia. En ese sentido, el dispensador de la vida, motejado y parodiado como prestamista, o quien cobra intereses por dicho préstamo, quien comete usura, vuelve y se dobla en los espejos, como la condición de la vida, el tránsito, la mutación. Asimismo, es visible que la comprensión de la vida como un complejo sistema de subsistencia y preservación replica el exilio y la fuga de un sentido. Al final, la mecánica sagrada de la naturaleza acaba cumpliendo la función de un tinterillo, una burocracia sombría e insignificante.

Es de vital importancia la noción metapoética en Ossorio, pues sólo ella da cuenta de la errancia como el olvido del fracaso del poema de generación en generación. La cadena de ecos, metáfora de la vuelta y el regreso, de aquello que vuelve a hacerse y no por

determinación, marca la vida de los hombres en el planeta, tanto como el ejercicio del poema, siempre tendiendo a la pureza y el habitar, aunque conforme con las sombras y las reiteraciones, los simulacros. Ese oficio de volver es el olvido del vacío subyacente, la incomunicación y la individualidad, aquella que se representa en la parodia del Cristo en el espejo, siendo el sujeto el actor de su propio drama cósmico, risible, siendo un mago falso que entona palabras como un niño que aprende a hablar. En ese sentido es interesantísima la consciencia de Ossorio sobre los límites de su poesía, es decir, la incapacidad de salir de esa fatuidad y carácter alucinatorio, falso y vacío.

En el poema “Evasión y retorno”, nuevamente se vincula el exilio con el reino de la muerte. La vida eterna, libre de las furias, es imposible, pues estas furias, más allá de ser bestias, son las justicieras, las que cobran el precio justo del crimen. Más allá de las convenciones, el sujeto se ve rodeado de visiones representadas en ojos. Asimismo, como Jesús en el desierto y como los buscadores sufíes, una voz le habla y queda su eco en el pecho, y algo curioso ocurre: la entrada de una voz foránea que interpela al sujeto enunciante. Tal voz, mencionada pero no representada o vuelta personaje, persona o máscara, quizás es una de las únicas iluminaciones dentro del laberinto. El enigma, como llama la voz a la experiencia, sería la forma de salir de dicho laberinto para acceder a los planos espirituales, donde sí existe el agua saludable de la noche.

“Mi tiempo ha sido como una impetuosa y perdida furia. De un lado a otro girando, con el manantial que acrece su agua saludable cada noche. Ojos me rodean, levantan mi desgarrada estatua. La voz en el desierto sin rastro ni orilla, abandona su eco roto sobre mi pecho. Puedo, pues, hablarte ya de tu ingreso al enigma. Un extendido fulgor sobrevive al asombro. ¡Ay! el número de los cielos aumenta cuando andas. (Ossorio, 2009: 137)

Parece ser el momento de la entonación, del sonido, de la voz, el que enmarca la supervivencia del fulgor más allá del asombro. Podría pensarse que es la voz del guía, el Khadir, quien indica cómo ha de cuidarse el viajero espiritual para no quedar atrapado en zonas intermedias, donde reina el terror y el miedo. Esta inclinación por la búsqueda de la luz en la simultaneidad, la función de las visiones y la audición de la palabra, transforma al sujeto de la poesía de Ossorio en un visionario que, además de construir sus representaciones imaginales, recibe el mensaje, el nombre, ese relámpago que sigue iluminando la superficie de sus ojos y que sólo puede alcanzarse superando el enigma, aunque también bajo la duda y el escepticismo. Y es justamente el escepticismo lo que prima, pues más allá de presentar una forma de visión, el sujeto se ve cercado por el espacio desértico, por la vida que lo persigue, que lo insta a reproducirse y entrar a su sistema, aparejado, por cierto, a la muerte, que también lo sitúa en el símbolo de la estatua y el tiempo y cómo hasta la más perdurable escritura humana desaparece. Así, pareciera ser que Ossorio que reescribe el instante de iluminación profético en el desierto, aunque la voz para el sujeto moderno no tenga rastro ni orilla, siendo figurada como un enigma. Hay una confusión de voces, además, pues pareciera el sujeto estar alucinado y escucharse a sí mismo en la soledad del desierto, decirse que sabrá del enigma. Es fundamental detenerse en el paso de misterio a enigma, pues marca la consciencia de Ossorio del paso de poesía cultural a poesía especular o metapoética, paródica e irónica. Aquello que encerraba un misterio era lo relacionado con lo divino o lo desconocido, por el contrario, el enigma forma parte de la diferencia de entendimiento entre los hombres y las diferencias, en él está cifrada la razón y la ciencia; es por esto que la imagen del libro sagrado y la visión sean misterios y los problemas matemáticos o los descubrimientos de especímenes animales son enigmas, ya que el enigma es un espacio creado por y para la razón, quien plantea problemas y

busca solucionarlos. Al cabo, Ossorio, además de plantear la artificiosidad de su poesía, el sinsentido de su arte y la falibilidad de la nominación, expone que la actualización de las materias tradicionales ocurre gracias a una desublimación y a la pérdida del aura, razón de un falso deslumbramiento y la comprensión de lo alto, el cielo y el espacio de las revelaciones y las mutaciones, como un número.

Hay entre los poemas de *El sentido sombrío* uno particularmente perturbador, ya por su estructura fragmentaria y de curioso ordenamiento, como por su temática metapoética. “La mano lejana” es un poema que comienza ironizando sobre el propio oficio, al plantear metonímicamente que en la mano estaría el arte y toda autoridad, así como que dicha mano, sinécdoque del escritor y del género, por ende, del trabajo literario, estaría aún en la soledad de la torre, posiblemente torre de marfil, en la que el escritor burgués busca perfeccionar su arte sin contactos vulgares.

“He aquí la mano que continúa los días, la mano tenaz posada en la torre, solitaria y para siempre.” (Ossorio, 2009: 137)

Por lo mismo, el destierro se sitúa en posición de escritura y creación al comprender el oficio como un espacio sitiado, imposible. La creación como fracaso y frustración, además de ser un motivo vanguardista, previamente lo es en el sentido cabalista, ya que esta falibilidad del arte no es su incapacidad de realizarse sino su irrepresentabilidad.

“SI FUERA POSIBLE TENER UN PIE PERDIDO EN EL INVIERNO los naufragios que se han sucedido desde el primer sueño, detendrían sus furias Un tiempo consagrado a lo profundo amanecería entre las cosas menores y ahondarla en tus palabras.”(Ossorio, 2009: 137)

En este fragmento, el naufragio refiere a un antiguo vínculo entre poesía o arte en general y el sueño, digamos, como vínculo con otro plano. El tiempo consagrado a lo profundo es lo ausente, es, justamente, el tiempo de la presencia y la plenitud. Incluso las materias menores serían reveladas en un alba que convocaría hasta a la lengua con su espíritu. Aunque extraña, la imagen de un pie en el invierno podría indicar una simultaneidad de tiempo y espacio, en la que el avance, sintetizado por el pie, no puede ocurrir en esta situación de orfandad y exilio, esta situación de destrucción a la que está condenado el sujeto. Se le suma, además, la característica mortal al sentido del exilio, que en el arte verbal estaría relacionado con la imposibilidad de completar y construir un sentido en una obra. La búsqueda incansable del artista como la del vidente y el peregrino espiritual no tienen límites. Así, que esta tierra esté consagrada a la destrucción y lo fugaz, se vincula al hecho de que no pertenecemos como sujetos y lenguas al tiempo trascendente de lo eterno, tiempo que anularía nuestra concepción de tiempo en los planos espirituales, negando de plano la existencia verdadera en la materia. Si ya parece inalcanzable el plano del espíritu, del secreto y la iluminación, Ossorio comprende que la misma materia, lo próximo y los tropos que relacionan la naturaleza con el lenguaje y el ámbito síquico, exponen sus abismos, sus distancias y la imposibilidad de traducirse.

“UN MAR DE CENIZAS ARDIENTES VA DEVORANDO LA EDAD porque alguien anda debajo de la tierra y lleva nuestros pasos por un rumbo siempre extremo, como un imán terrible. ¿Dónde ir con el mortal afán y la frente pura, cuando ni siquiera es posible amar? Sin embargo, espero la sentencia y la gracia cada año, cada día, con el tiempo que sin cesar retorna atado a mis cabellos y en mi mano una flor hecha de ojos, para seguirte eternamente.” (Ossorio, 2009: 145)

Además, la creación verbal conlleva huir continuamente del tópico y lo estático, de los lugares comunes. Así, la imitación o el establecimiento de un estilo, si es que puede

llamársele así, destruiría la literatura y su movilidad. En dicha querrela entra Ossorio, pues si bien escoge con premura la opción estética, hacia el final de su vida pareciera ir desapareciendo gradualmente la envergadura del yo enunciante, hasta desaparecer. En el último fragmento del poema, las imágenes de destrucción y de exterminio son la escenificación de la tragedia que se repite sin tregua, aunque haya una pulsión magnética desde las profundidades de la tierra -lo más cercano a un origen- que guía al sujeto que busca hacia el peligro y el horror, medios o mediaciones que halla el viaje de transformación y disolución en el plano espiritual. Por ende, aunque en la tierra esté ausente la luz, el amor, el arte y el compromiso del sujeto al dejar su pelo largo como los nazareos (y, como hacían los profetas y visionarios), construir una imagen monstruosa, ya óptica, como es la flor – figura solar, femenina y referente a la visión- hecha de ojos, plantea una posibilidad, mortal y peligrosa, que es la que elige el sujeto. En este sentido, el sujeto elige dejar el destierro y desterrarse del mundo anulando su yo. Perderse en la búsqueda de ese magnetismo y entusiasmo de la luz, el nombre y la presencia, para acceder al plano en que se transforman los espíritus y las ideas. Aunque ese sea el primer plano de lectura, existe su revés paródico y corrosivamente irónico, pues el sujeto intenta escribir aquellas imágenes que lo vinculan a la visión, mencionar aquello anhelado para tenerlo cerca, aunque las sensaciones que determinan al sujeto claramente indican que sólo reina el desconcierto, la soledad, la angustia y la incertidumbre. El sujeto pareciera estar desplegándose en la escritura mediante la errancia y ese sinrumbo magnético que lo conduce al placebo del poema, la consolación de no acceder a otro plano. De este modo, la marca de la eternidad, impropia del tiempo humano, parece indicar que la cárcel de la búsqueda, incluso no será mensurable por las temporalidades de la vida. En esta metapoética, Ossorio revela que los poemas, además de ser ensoñaciones y drogas que embriagan al sujeto, son su despertar, el espacio crítico desde el que puede constatar el engaño. Tanto la posibilidad mística como el revés crítico y destructivo enriquecen su escritura.

En el caso del largo poema póstumo *Contacto terrestre* apreciamos cómo la noción de destierro y soledad, así como la incapacidad de concluir y el fracaso de la creación, devuelven al sujeto a considerar los ecos sobre ecos y preguntarse por la muerte, ya no como el retorno de otras capas de significación y vaciamiento, sino como la anulación del sujeto, aniquilación que adquiere un carácter sacrificial al coincidir con la agonía del poeta en el sanatorio El peral. Sin hallar una transformación de la vida y dudando hasta del mismo valor de la escritura, el sujeto busca anularse y hallar el hospicio.

“He de reñir por eso con todos?
Yo sé bien que en mitad de mi desierto hallaré
alguna vez la casa.
Pero no sé si los días me alcanzarán para conocerla.
Aun estoy hablando, y me espantan las palabras,
porque su imperfección atrae los objetos
nefastos.” (Ossorio, 2009: 182)

Aunque ansía hallar la casa, el habitar interior en vida, el sujeto asume que quizás las transformaciones de la experiencia visionaria y alegórica, acaso no serán capaces de transportar su proyecto hacia los planos espirituales. La desconfianza ha llegado hasta el lenguaje, un nuevo plano en el que aparece el destierro. Así, el sujeto acepta que debe

dejar incluso sus señas, su arte, aquello que lo definía, para poder acceder a las presencias que lo rodean e invitan a acceder a otro plano.

“La vida se agranda debajo de la muerte.

Y esta misma asoma como un resecado cauce y ya no
oprime ni aflige, sino que se extiende como
un manto morado.

Para salvar al hombre de sus hermanos que quieren

Devorarlo.” (Ossorio, 2009: 181)

El sujeto se sumerge en lo sacrificial y sentencia que la vida se agranda debajo de la muerte. Aquello que se ansía no puede ser conseguido a menos que se logre el destierro del exilio. Si bien podría pensarse esta forma de inclusión del arte y la vida como un escapismo, la visión que subyace está más cerca de un hundirse en la colectividad del espíritu y romper con los límites que supone el tiempo y la misma fragmentación de cuerpos y experiencias. Reúne, sí, los fragmentos de una lengua poética, de un lenguaje que quiso dar cuenta de dichas experiencias, pero el fracaso de la creación ha quedado como una forma, un estilo, el paso del formón por la superficie, el lecho de un río que ya no corre. Ossorio representa la visión como una “forma de visión”. En ese sentido, el color morado, como se refirió en el apartado de las visiones, está ligado a las mutaciones, así como a un poeta sufí llamado Sohrawardi, a quien llamaba el arcángel purpúreo. Además de plantear una crítica al estado de las cosas en el orden convencional de la realidad objetiva, digamos, la sociedad, la vida comunitaria, las visiones desestabilizan la lengua y el sentido mismo de lo humano. Pues si hasta los hermanos quieren devorar al hombre, ¿qué debería hacer el hombre sino destruir aquello opositivo? Develar la falacia de lo convencional, tanto en la vida civil como en la realización estética, haya su correlato en la última poesía de Ossorio mediante la construcción visionaria y la noción de errancia sobre la tierra, la lengua y hasta la poesía misma.

La voluntad de ir hacia la anulación y el silencio, transforma el acto de construir discursos en el preámbulo en el que se plantea la crítica de dichos sistemas –dar cuenta de su falibilidad- , para su consiguiente refutación o destrucción. En el fondo, el proyecto de Ossorio, si bien puede considerarse biográfico o testimonial, cobra vigor crítico al ser estudiado y entendido como el proceso de construcción y destrucción de una poética por la necesidad de hallar espacios comunes, significativos, así como tiempos en que efectivamente la vida pueda hallar plenitud. La algarabía que proponen sus visiones y la contradictoria disposición están ligadas con la crítica a un sistema que busca homogenizar desde un paradigma moderno las experiencias humanas. Llevar al extremo la individuación así como las particularidades de un lenguaje, conduce al sujeto, que trabaja Ossorio en su poesía, a la aniquilación de su propia individualidad. Por consiguiente, no es inaudito pensar que los planos espirituales y las jerarquías en las que llegan a ausentarse las presencias lumínicas y salvíficas al corporeizarse, no sean más que proyecciones virtuales de una felicidad inalcanzable en la tierra, una suerte de paraíso reconstruido, una posibilidad utópica de reinventar la vida. Asimismo, destruir e inestabilizar los presupuestos sobre lo real, no haría más que hacer patente la necesidad de reconstruir las convenciones y las formas de habitar el mundo y el arte. Como los antiguos místicos, la búsqueda de Ossorio

anhela atravesar los umbrales del espíritu de un modo anárquico y paródico, sin considerar ni venerar los valores sagrados de las religiones ni los cánones, para restituir o aproximar los mesianismos inalcanzables. El riesgo del silencio y la literalidad, al final de su viaje, son los riesgos que supone plantear otro modo de acceder a la felicidad, la plenitud y la comprensión de las sombras que se anudan sin salida en el confuso tejido de la materia y el mundo.

“He sido echado con furor, afrentado en el potro ignominioso
y borrado del fin del tiempo.
Han corrido la nueva de un falso reino que nunca
llegará y yo me confundo, con los puños
endurecidos, en la espesura del bosque, ese
mismo bosque, de mi obra desgarrada.” (Ossorio, 2009: 179)

Podría decirse que el poema “IV” se conjuga el sentido de la errancia, de la incomprensión y el arrojo a una realidad y lenguaje que no es traducible, ni menos entendible. La incomprensión contra la que lucha el sujeto de la poesía de Ossorio – entre la fe y la desesperanza- construye una forma de visión que permita dar cuenta del vaciamiento de los signos. El sujeto es un errante, pues ha sido exiliado de una lengua estable, una nominación que permita dar cuenta de la materia. En ese sentido, Ossorio construye una poética que revela las ausencias que compromete el lenguaje. Así, que el sujeto se confunda con su propia obra, que el sujeto de la enunciación se pierda en el enunciado, marca la confusión en el mundo, en su propia obra, dando cuenta que la poesía y su forma de visión no dan cuenta de ese falso reino que advendrá, reino que existe en el tiempo finito, el tiempo parcial de los fenómenos, en el que su poesía se despliega. Pareciera que la duda que rodea su poesía así como las preguntas que abundan en *Contacto terrestre*, indican que la destrucción del sujeto diseminado en las visiones y construcciones poéticas, más que un correlato de la muerte física del autor, son una poética de la autodestrucción mediante la parodia y el vaciamiento de los sistemas tradicionales de interpretación. Si la poesía no es un camino para acceder a la iluminación, pues se encuentra en la sombra y la huella de una presencia ausente, sólo desde la destrucción y la extinción de esa poesía será posible hallar el sentido. A pesar de que la dirección de las visiones sea la soledad, la errancia y la incapacidad de acceder al sentido dentro del lenguaje, es este sentido instala la inminencia de la destrucción, no como una condición de su poesía, sino como el sentido mismo de su poesía: exiliarse del exilio destruyendo el mundo creado.

XVI- La *Extinción* del sujeto

Las condiciones del viaje espiritual, sus coordenadas, sus contradicciones, en el caso de Gustavo Ossorio llegan y se encuentran con viajes y cartografías antiguas. La extinción es el estadio en el que el sujeto se aniquila o se hunde en la materia increada, en el plano de las transformaciones, mediante el fuego o el ahogo en el océano, es decir, la muerte. Atendiendo a las ideas de T.S. Eliot, esta idea de sacrificio o anulación, también se relaciona con materias tradicionales

“Lo que tiene lugar es una continua renuncia de sí mismo, tal como se es en el momento, a favor de algo más valioso. El progreso de un artista es un continuo autosacrificio, una continua extinción de la personalidad. (...) Resta definir este proceso de despersonalización y su relación con el sentido de la tradición. En esta despersonalización es donde puede decirse que el arte se aproxima a la condición de ciencia. Por lo tanto, os invito a considerar, como una analogía sugestiva, la acción que tiene lugar cuando un trocito de platino finalmente laminado se introduce en una cámara que contiene oxígeno y anhídrido sulfuroso.” (Eliot: 17)

Y aunque no sea tan pertinente la analogía y la vinculación con la ciencia, el hecho de que el sujeto se hunda en la literatura, a saber, que se disuelva en una lengua o en un acervo de imágenes, guarda relación con la anulación del sujeto, aunque en el caso de Ossorio, tal fenómeno, al parecer, situado como fin o límite de su poesía, se alcanza sólo en su último libro. Hacemos la conexión, justamente, pues la madurez de un poeta, como plantea Eliot, está dada por el comprender que la lengua y la historia literaria (occidental, por lo menos) es un sistema demasiado amplio para aprenderlo. Ossorio, además de comprender su rol como poeta, diseña y dibuja una senda para su búsqueda que acaba poniendo en cuestión al conocimiento tradicional, a la lengua y hasta al arte verbal mismo: lo que se avizoraba como metapoesía, cuaja en este último libro como la destrucción de su poética. Tal cuestionamiento se productiviza y logra una valía estética presentando el mundo poético y visionario que esbozara en sus libros anteriores como una construcción inestable, falible e incapaz de representar y establecer vínculos con otra vida u otro plano de la realidad, sea esta divina o espiritual. En este punto, el desarrollo de *Contacto terrestre*, trunco por la muerte del poeta, contradictorio y difícil de aprender, presenta un compendio de visiones e imágenes que dialogan con la frustración y el fracaso de la desautomatización de un lenguaje y el arrojado de una propuesta estética. En ese sentido, los paralelismos⁴⁹ de

⁴⁹ “Lo que de artificial tiene la poesía (y tal vez estaríamos en lo cierto si dijéramos todo artificio) se reduce al principio del paralelismo. La estructura de la poesía es de un paralelismo continuo, que va desde los técnicos paralelismos de la poesía hebrea y las antífonas de la música eclesiástica hasta lo intrincado del verso griego, italiano o inglés. Pero el paralelismo tiene que ser forzosamente de dos tipos: de oposición claramente marcada, o de oposición transicional o cromática. Sólo el primer tipo, el del paralelismo marcado, tiene que ver con la estructura del verso: en el ritmo, la repetición de una secuencia de sílabas determinada; en el metro, la repetición de una cierta secuencia del ritmo; en la aliteración, en la asonancia y en la rima. Ahora bien, la fuerza de esta repetición consiste en engendrar una repetición o paralelismo que le corresponda en palabras o ideas, y, hablando en general y más como tendencia que como resultado invariable, un paralelismo más marcado, ya en su estructura, ya en su elaboración y en su tono, engendrará un paralelismo más marcado en las palabras y en el sentido ... Al tipo de paralelismo marcado o saliente corresponden la metáfora, el

sentido que encadenaron las visiones en su poesía, más que indicar un vínculo, parecieran, melancólicamente indicar el desastre, el destierro, la catástrofe. Así, los cinco cantos –sin título- de este último poemario, trabajando con los paralelismos entre visiones y la errancia, dialogan intertextualmente con el discurso tradicional de los monoteísmos para parodiarlos y dar cuenta que es imposible restituir la comunicación entre los planos de modo comunitario o colectivo. La anulación o duda sobre un mesianismo o fin de los tiempos en que la plenitud vuelva a reinar, se presenta en múltiples preguntas

“¿Qué es lo cierto? La voz es un temor que devora. La voz existe sin signos, sin fuego, como un desfiladero natural en el seno del abismo.” (Ossorio, 2009: 169)

No hay certeza y el decurso del alegorista que reconstruyó las imágenes y la voz en emblemas y cadenas de imágenes, acaba cuestionando su propio estatuto al reconocer que sólo es experienciable la voz desde la aniquilación, el borramiento del yo y todo carácter testimonial o referencial. La destrucción de esa voz es la intuición de una presencia alcanzada mediante la reconstrucción de las imágenes, como si la poesía misma hubiera llegado a su límite llamando al sujeto a borrarse, a hundirse en el silencio. Y es la voz la que se transforma en una última certeza, esta es, extinguirse en ella, en ese umbral que se creía cierto y trascendente, para alcanzar aquello que no es nombrable y comprensible desde el ejercicio de la visión, las analogías y los símbolos. La voluntad del sujeto es alcanzar la unión, la restitución de su nombre, su lenguaje a esa lengua pura espiritual, el silencio o la música, en la que cada signo refiere sin mediaciones a su sustancia o esencia.

Yo mismo entraré en el silencioso nombre de las

cosas.

¡Yo mismo! He aquí que hallo un cuerpo lacerado,

que sólo sabe temblar,

Un cuerpo polvoriento que cuelga de la sombra,

fiel a su unidad con la piedra de su origen. (Ossorio, 2009: 170)

El yo que entrará en un futuro al nombre de las cosas, es el yo que desaparecerá en ellas para alcanzar su silencio, ya no el vínculo o la relación entre ausencia y presencia, sino la presencia misma, la anulación de la fatua presencia en lo material para acceder al plano espiritual. Así, la piedra es la metáfora de un tiempo original, en que la presencia de Dios o el espíritu se encarnaba, quedaba aún como huella en ella. Es el tiempo primero de las sustancias materiales, anterior al humano. Abandonar el cuerpo y la sombra, la fatiga de las heridas y los sufrimientos carnales es, en el fondo, abandonarse a la escrituración de su propia existencia y acabarse en ella, hundirse en el silencio de la escritura y desaparecer en ella, además de aniquilar toda particularidad y biografismo, para hacerse parte de aquellas sufrientes materias comunes, como la piedra, en la forma de una huella.

Aunque no es visible ni menos constatable el paso al ámbito espiritual, las marcas textuales de este último libro permiten leer que la persecución y el asedio de las convenciones modernas, humanas y racionales, llevan al sujeto a desprenderse de ellas.

símil, la parábola, etc., en donde el efecto se busca en la semejanza de las cosas, y en la síntesis, el contraste, etc., en donde se busca en la desigualdad.” (Jakobson: 378)

Huía de un aceite que seguía mi rastro como diestro

perro nocturno, contaminando el vacío,

Y seguido a su vez por fieras avezadas en el mal. (Ossorio, 2009: 170)

El aceite de las lámparas, el símbolo de la luz con la que se espera al novio o a la presencia que debería iluminar tenuemente la existencia, acaba transformándose en una falacia, en una ilusión que debe abandonarse. Los demonios o los perseguidores, digamos, los fantasmas que acorralan, las imposiciones y taras, vinculadas al mal, cercan el mundo pero no lo diluyen en su poder. El sujeto sabe que hay un más allá que puede ser presentizado, que debe alcanzarse para recuperar la plenitud, pero tal experiencia no puede ser colectiva. La experiencia del sentido, en este caso, de la anulación o destrucción del mundo representado en el sujeto, se expresa de un modo revolucionario, teniendo el mismo sujeto que destruir el mundo que crearon para él en aras de alcanzar una nueva posibilidad de creación, ya no alegórica, simbólica o analógica, sino silenciosa, muerta, callada.

¡Oh sentido que ardes solitario, Que me posees y me abismas entre soles uniformes, ya extinguidos! (Ossorio, 2009: 171)

Las visiones del sol, ya no rector y único, sino aplastado por múltiples destrucciones y desapariciones, nos hablan de un tiempo mucho mayor al de los humanos. Asimismo, el sentido del que se habla, además de ser el sentido de la existencia y de la poesía, es el de la creación completa y su sujeción al destierro, la destrucción y la orfandad. Se recupera en estos versos de extraña construcción, quizás más parecidos a versículos, la noción de que el fuego es el umbral por el que tiene que pasar el sujeto para ser consumido, del mismo modo que la creación entera, aunque para acceder a ámbitos del espíritu. Superar la uniformidad y acceder a la unidad, a la plenitud y la felicidad, implica destruir lo creado por los poemas y las visiones mismas; desarticularlas y llegar a los fragmentos de los fragmentos, balbuceos e imágenes inconexas, ajenos a las canonizaciones, próximos al silencio y lo intraducible. No hay esa suerte de onomatopeya o balbuceo de *Altazor*, por ejemplo, pero sí una suerte de prólogo al silencio.

Y porque hablé del fuego que lava los recuerdos Y de las visiones que a diario enlazan mi mano y me conducen a la entrada de su cueva; (Ossorio, 2009: 171)

El sujeto que se desdice, que aniquila sus certezas y se aproxima a la hoguera, como la polilla que sólo ha conocido la luz en la noche – en una vieja historia sufí-, avanza en la simultaneidad de sus impresiones, intentando abrir los sentidos espirituales, pero descubre que sólo ha rondado la entrada a la cueva y que toda la palabrería y el imaginario que quiso vincular este plano con el de las emanaciones espirituales, está trunco.

He aquí que no comprendo: participo quizás de la muerte; soy menos materia cada vez y mi grito sólo es escuchado por su eco. (Ossorio, 2009: 173)

Se compromete con su proximidad a la muerte física, con la soledad y con esa otra muerte que significa volcarse a la poesía y la escritura, pues además de estas condiciones existe aquella en la que sólo dejando estas pesadas ataduras, estos lastres que lo unen al mundo y su sistema de leyes y valoraciones, podrá acceder a una revelación verdadera, no construida con su arte o imaginada por su genio. Los puentes o umbrales que planteaba su poesía no son estables ni menos veros. Esta revelación, digamos, de que las revelaciones aún no han ocurrido, lleva al sujeto a enfrentarse con el silencio y la aniquilación.

Hay una narratividad presente en *Contacto terrestre*, la historia que cuenta el sujeto mediante cadenas de imágenes, no es más que el fracaso de su poesía en los libros anteriores. Lo que se esboza en estos últimos poemas es la parodia y crítica, tanto a los recursos que usara, como al estado de las cosas: la poética de la oscuridad. Hay, sin embargo, una constante pulsión que lleva al sujeto a una búsqueda de trascendencia, pero esta búsqueda, más que estar ligada a una forma de poesía como puente o comunicación con el otro mundo, se diseña mediante el despliegue de una subjetividad a través de las imágenes y signos que el sujeto incinerará y destruirá, presentando una alegoría de lo ausente, es decir, de la inutilidad de su poesía.

¿Por qué todo calla como si hubiera llegado la hora
luctuosa?

¿Por qué no hay nadie a mi alrededor? (Ossorio, 2009: 177)

Se sume el sujeto en la contemplación y en la reflexión, como si este último libro fuera un examen de su anterior trabajo. Sabe que ha llegado el momento de enfrentarse a su desaparición, al fracaso del arte y al giro revolucionario que significa cortar los vínculos incluso con su propio trabajo. La soledad a la que refieren los últimos poemas, está más ligada a un estadio ritual o de preparación para quemar o hundir todas sus visiones antes de entrar a esa caverna en la que resuenan sus palabras o el espejo que frecuentemente representa como imagen del mundo, que devuelve su propia imagen sobre las cosas. Ha sido un intérprete de sí y sólo desde sí podrá retomar su búsqueda. Esta forma de trascender hacia el interior, asume que todo el trabajo anterior ha sido superficial y que al final ha acabado encontrándose a sí mismo en cada atolladero. La imagen repetida y doblada del sujeto en cada cosa problematiza la subjetividad preponderante en sus poemas, como una experiencia casi vanidosa. Por ende, hallar a los dioses cerca suyo, más que redescubrir en la materia la presencia, supone que el sujeto intuye que el camino de la revelación es la aniquilación. Para poder apreciar y abrir los sentidos espirituales debe destruir los sentidos materiales, así como las experiencias que han acumulado sus experiencias sensibles deben ser aniquiladas, junto a los supuestos vínculos que ha construidos. Así, la supresión futura o adviniente de la analogía y la mediación, representaría una comunicación con el silencio, la muerte y la presentación en sí de esa luz fugaz que despide y expresa la desaparición y aniquilación de la materia.

Tengo a los dioses cerca de mí. De nuevo estoy entre
mis cosas, entro en su posesión.

Sin embargo, aguardo a que alguien me traiga mi
mejor vestido; y que hasta el fin multiplique
su sabiduría para conocerme
y sepultar lo viviente. (Ossorio, 2009: 180)

El sujeto vuelve a sí para enfrentarse a la muerte, que en su poética sería el momento que borraría la simultaneidad para consagrarse al sentido. La muerte es el lugar y el tiempo del sentido. Así, sepulta lo viviente luego de la espera que supone este preámbulo o texto fúnebre que es *Contacto terrestre*, siendo ese alguien, posiblemente un emisario, un ángel, digamos, el mismo texto, la escritura que le ha servido para descubrir que la extinción es la vía. Como ocurría en el mundo sufí, las visiones y la escritura sobre el Khadir (el guía) y los ángeles, acababa siendo el mismo Khadir, ya que, gracias a la escritura, los buscadores descubrían el camino. Además, la iluminación personificada impersonalmente sería otra forma, una metáfora del intersticio previo a la destrucción, otro doblaje del sujeto que se apresta a desaparecer y así, en su desaparición, conocerse.

Hombres con rostros demasiado próximos o demasiado
remotos,

Hombres instruidos en las prácticas infemales, movedizos
y ágiles como perros de circo!

Un día llegará en que todos caigan como terrones

húmedos y queden deshechos y negros... (Ossorio, 2009: 185)

También el sujeto vincula esta destrucción como sentido histórico, quizás premonitorio o predictivo. Así, aunque evidente la destrucción del cuerpo, la aniquilación de ese cuerpo colectivo, social, que sería la humanidad, estriba en considerar que sólo mediante el exterminio del estadio viciado y pobre que configura la vida en la tierra, es posible volver a la vida, a una vida distinta y plena, que no sea mera supervivencia.

Me volveré a la hoguera que sabe arder siempre.

Echaré a ella mis semillas y de pronto veré su entraña

semejante a pájaro impetuoso,

armada de finos huesos, con una resonante pulsación. (Ossorio, 2009: 186)

Aunque al principio el sujeto plantea que no será el fuego el que acompañe a la voz, la contradicción que reina en su escritura acaba devolviendo esta materia primera, genésica y tradicional al lugar de las mutaciones y las transformaciones. El sujeto no va, vuelve a la hoguera para, desde lo increado, volver, desterrarse del destierro. Restaurar su falsa presencia desde la ausencia y la aniquilación, en este sentido, lo alzaría en la metáfora de las alas, saliendo el enigma y las puertas del laberinto material. Las semillas, símbolo de la germinación y de la obra, del agricultor, parecieran referir a aquella parábola del árbol de mostaza (*Evangelio según San Mateo* 13:31-32), como el vínculo entre la tierra y el cielo, los estadios materiales y los espirituales. El pájaro que anida en la copa es el resultado espiritual del fuego de la creación, que en este caso es destrucción. El sentido es la entraña, aquella materia atrapada entre la materia que se conoce únicamente con la muerte del animal o el sujeto. Por esto, el ímpetu del sujeto que es también el alma representada por el pájaro, busca destruir su cuerpo, su sustancia, su identidad, para fundirse en el sentido, en la voz de la que sólo ha escuchado un eco producido en sí y para sí. Es el salir de sí para entrar en la colectividad de los muertos y los sentidos de las cosas, el estadio en que las ideas y las formas no alcanzan a materializarse.

Unas olas lamen el lugar de mi nacimiento.

Muros y puertas atravieso como en medio de un

fuego alto.

Estoy rodeado de niños reverentes que danzan

a mi alrededor y me libran del llanto.

El mundo no es más que un fulgor que yo devoro. (Ossorio, 2009: 190)

Al final del libro y de los libros (usando la metáfora del libro como la creación en la imaginación hebrea: la Torah), el sujeto construido por Ossorio, doble de su agonía y espejo de su búsqueda espiritual, vuelve y retrocede hasta el nacimiento del mundo y su propio nacimiento. El océano, esa muerte que baña las costas y en el que se originó la vida y donde la vida vuelve y se revuelve, se encadena a los muros y umbrales del laberinto. El sujeto regresa al lugar de los balbuceos, de los niños, donde ya no hay certeza y se ha destruido toda construcción estable y lógica. El horror de acceder a los umbrales espirituales, estar en ese intersticio de las mutaciones, el espacio aéreo de los pájaros, previo a la incineración o a la inmersión en el océano de lo increado, logra protegerlo,

guiarlo, como si en esta danza de niños, de ángeles o guías, estuviera custodiada su entrada al plano superior. Nombra el llanto, pues es esta experiencia primera la que lo conduce a un segundo nacimiento, invertido, en el que se aproxima al instante antes de nacer, a la oscuridad previa y posterior. La muerte se concibe en *Contacto terrestre* como el lugar del sentido, la transformación de la vida en una nueva vida, una revolución, quizás como pensaban los antiguos mayas o los hindúes el fin de los tiempos. Eras catastróficas en las que se anularía el tiempo y el espacio, las convenciones sobre ellos, para volver a desplegar tiempos y espacios, ya no de destrucción sino de presencia y vínculo, de felicidad. Ossorio aproxima el mesianismo a la experiencia particular y desde la inminencia de la muerte, nombra su preámbulo como el tránsito de aceptación del exterminio. La extinción del sujeto es el tránsito a la espiritualización de su ausencia, a la presentización, al aparecer y la revelación. Sólo antes de morir, de extinguirse en el fuego, el yo se establece por última vez como el ámbito en el que se desarrolla toda la creación. La huella de este sacrificio “El mundo no es más que un fulgor que yo devoro”, minimiza la experiencia del mundo y del yo, al ser ambos construcciones particulares. Así, como ocurre en la ciencia ficción o en la literatura fantástica contemporánea, la extinción del sujeto conlleva el cuestionamiento del estatuto de lo real. En el fondo, Ossorio desestabiliza su poesía, su discurso y el género poético, pues la duda está instalada en la realidad misma del mundo. Es posible destruir y cambiar el mundo pues este existe en nosotros.

Incinera el yo como testafarro y autor de una poética oscura. De un modo velado, *Contacto terrestre* marca una metapoética que destruye el sistema de referencias y el programa contradictorio de búsqueda de una realidad otra, increada y espiritual. El juego con los símbolos tradicionales y el cuestionamiento que hace en torno a la traductibilidad de la experiencia y el vaciamiento de los signos, tomando la categoría de la visión y la errancia de un significado o de un texto único, original, acaba cristalizándose en este corpus de poemas final, en el que se plasma su ansia por acceder a una vida que no es la que se vive en la tierra. Ni el lenguaje, ni las formas, ni la tradición, menos aún las posibilidades místicas de la poesía, pueden, en la poesía de Ossorio, hacer justicia a la revelación que tanto espera pero que no se hace presente. Con respecto a lo mismo, las diferencias y los abismos, condiciones de la errancia en el lenguaje, así como la soledad, marcan la conciencia de un autor que decide aniquilarse y no presentar una utopía redentora de la poesía. La negación de su propia obra, que en el fondo es el despliegue de un yo central, es interesantísima y altamente contemporánea. Más que el ejercicio de borrar el yo, la aniquilación y la autocrítica de su poesía, convierte su sistema trunco y fallido en un experimento extraño en la lírica nacional. La radicalidad de un vanguardismo entendido subjetivamente y la pulsión espiritualista, contradictorias, acaban fundiéndose en un texto oscuro y revelador, que hunde al hacer poético en una desesperanza cáustica, de la que sólo se puede salir en una transformación de la vida, asunto que no pudo experimentar Gustavo Ossorio.

XVII- Epílogo

El presente trabajo ha intentado conducir desde los pocos datos que se tienen de la vida de Gustavo Ossorio hacia una lectura de su poesía. Habiendo atravesado por los problemas de la interpretación, la crítica a su obra y el intento por establecer un contexto de la vanguardia y postvanguardia en Chile, la categoría de la visión, tomada de los estudios religiosos – ligadas a la lectura y a la hermenéutica- fue usada junto a los conceptos más evidentes de los estudios de poesía, para dar cuenta de una interpretación que no se complaciera en nombrar la “oscuridad” o dificultad expresiva en la poesía de Gustavo Ossorio.

Se ha intentado exponer que no es exacto seguir analizando poesía desde el binomio claridad/oscuridad, pues en la supuesta oscuridad existe efectivamente una pulsión crítica que duda y desestabiliza el discurso moderno, de la realidad, la legibilidad y del mismo género. En ese sentido, el apartado de mayor complejidad es el de su participación en la vanguardia, ya que no hay en su poesía una visión doctrinaria de tal o cual forma vanguardista, ni menos una adhesión a un grupo poético. Asimismo, la relación discursiva con los primeros vanguardistas europeos y chilenos es difícil de situar, esto, pues Ossorio fue cambiando a través de su producción estética y vital, pasando por el compromiso político, para luego cifrar tal vocación revolucionaria en una búsqueda espiritual. El giro hacia el interior, hacia su espiritualidad, más que un escapismo logra presentar una plataforma crítica con respecto a las tradiciones religiosas, literarias y, en el fondo, a la idea convencional de un orden o una univocidad en el conocimiento del mundo.

Su desconfianza se refleja expresivamente en el uso de estrategias vanguardistas como el montaje, la imagen y la construcción de una poesía alegórica e inarmónica. Aun así, su adhesión a ciertas formas, no le impide recuperar procedimientos y materias antiguas, ligadas al esoterismo y la religión, aunque borrando lo sublime y lo autorial de dichas prácticas. Por consiguiente, su escritura se dobla y autocuestiona en la medida que usa recursos vanguardistas y religiosos, poniendo en duda el fundamento de todo conocimiento. El movimiento pendular entre la esperanza y la desolación, el delirio y la conciencia, así como la construcción activa y la recepción de un mensaje, son el camino que lo lleva a concretar luego de sus dos primeros libros (*Presencia y memoria* y *El sentido sombrío*), en la etapa final de su vida y obra, un último proyecto que, según la lectura que proponemos, cristalizaría su desarrollo trunco como poeta. En *El contacto terrestre* se dibuja el carácter visionario de su escritura conjugado con el sentido de destierro, aquel que lo separa de promociones contemporáneas y anteriores, para conducirlo, como los antiguos buscadores de la verdad o de los planos espirituales, al exterminio y la aniquilación de su propio yo. En la doble realización de su muerte autorial y existencial, la poesía de Gustavo Ossorio acaba por criticar el constructo del discurso moderno en su ideal de progreso burgués. Crítica que se entronca con la finitud de los sentidos, la angustia y la incompreensión de los fenómenos que nos rodean. La ironía y la analogía que fundan su decir, son dos formas de nombrar los movimientos de entrada y retirada, de presencia y ausencia que configuran su visión de mundo. Aunque comunes, según algunos teóricos, a gran parte de los poetas de su época, las oscilaciones en la poesía de Ossorio cobran importancia al situarse desde una búsqueda de lo pleno, más que como el extremo farellón del asombro, como un estadio de felicidad, representando en esta búsqueda la vacuidad y enajenación de la lengua colectiva

y la colectividad misma. Su desconfianza en los atributos de la razón y su capacidad de aprehender el mundo, es también la duda que ronda su lectura de la literatura.

Sin apoyarse en epígrafes ni referencias explícitas más que las parodias o reescrituras de la tradición, de las historias y motivos bíblicos o la materia visionaria, su poesía se vale de los recursos que cuestionan la desvinculación, la rotura de los nexos entre las cosas y las ideas, entre los fenómenos y sus estadios anteriores, es decir, el paso del tiempo y las separaciones espaciales. A ese respecto, la tensión que presenta entre cadenas de imágenes que parecieran no conducir a ninguna parte y extrañas asociaciones entre elementos, además de erguirse como un aullido, es un intento de rodear una presencia que pareciera advenir y que se intuye. Ossorio, en la medida que resignifica y reconstruye los vínculos acaba por destruirlos y mostrarlos en su carácter artificial, aunque esto se clarifique sólo hacia el final de su obra.

La combustión del sujeto y la revelación del sentido, intraducibles en el ámbito literario, quedan en el silencio. Como la escritura de los místicos, la experiencia de la escritura es abandonada por la experiencia de la plenitud. No es posible constatar ni fijar aquello que las visiones, los símbolos y las alegorías querían referir. Al ser este un viaje y una búsqueda personal, su resumen sería el silencio o la literalidad de su propia experiencia, siendo ambas instancias irrepresentables y ajenas a la literatura. Podría afirmarse que el límite de la literatura es la entrada a la vida, en este caso, a la muerte. No es posible más que elucubrar utópicas sentencias o mistificaciones, aunque en la poesía de Ossorio la renuncia a la vida comporte un sustento crítico que acaba cuestionando el lenguaje automatizado, la poesía y las certezas en torno al canon y la literatura. Quizás esta perspectiva, ajena al mentado escapismo con el que se motejó a su generación, sea más significativa con respecto a la vida de los seres humanos en la contemporaneidad. Trabajar con los residuos, despreciar la autoridad y destruir incluso la propia personalidad, vacía el discurso del progreso, la especialización y la vida profunda del arte. La pérdida del colectivo y la anulación de la propia individualidad, ligadas a una búsqueda de los planos espirituales, puede leerse también, como la imposibilidad de la felicidad y la plenitud en las sociedades modernas, sistemas discursivos en los que debería haber un cuestionamiento habitual en torno a convenciones tales como lenguaje, arte y realidad.

A este respecto, la destrucción de su idea de poesía y la final desconfianza en el poema como medio de comunicación con otras realidades, aunque no anula la posibilidad de esa plenitud o sentido en la muerte, representa una aporía, un estadio en que toda capacidad conferida convencionalmente a la literatura acaba hundiéndose. Ossorio diseña un proyecto alegórico y visionario, espiritual, para destruirlo en su último libro. *Contacto terrestre* expone la crisis del poema hermético y sus posibilidades simbólicas. Asimismo, Ossorio representa su propia muerte como la muerte y el fracaso, el naufragio de su obra. Tal carácter crítico y metapoético, extraño en su época e ignorado por sus críticos, justifica, ciertamente, otros estudios.

Aunque sea evidente que hay muchas más maneras de leer el confuso y extraño universo poético de iteraciones y paralelismos que expresa Ossorio, la presente lectura ha buscado unificar un restringido corpus de imágenes, procedimientos y temas que se presentan en su poesía, para intentar seguir los saltos y quiebres que presuponen sus libros y distintos proyectos de escritura. Justamente entre estos libros hay abismos que, probablemente, no puedan ser salvados o explicados por un discurso racional. En ese sentido, exponer una lectura e intentar argumentar sobre un modo de leer la poesía de Ossorio, sólo pretende abrir una veta o senda por la cual entrar a este y otros discursos, vistos en un principio como oscuros, herméticos y dominados por el delirio y el onirismo. No es menester contradecir

dicha sentencia, sino proponer otra forma de comprensión de su obra, desplegándola como un proyecto contradictorio pero organizado y que, a la vez, representa una crítica fuerte a los sistemas de pensamiento y comprensión del mundo, la realidad y la vida social de los seres humanos en su contexto y, probablemente, en el nuestro.

Bibliografía

Bibliografía Primaria

Poesía de Gustavo Ossorio

- Ossorio, Gustavo: Contacto Terrestre. En: Boletín Chileno-Árabe de Cultura. 3 (1964): 42-66.
- : El Sentido Sombrío. Santiago de Chile, Imp. Ahués, 1947.
- : Presencia y Memoria. Santiago de Chile, Imp. Ahués, 1941.
- (Ed. Juan Manuel Silva): Obra Completa. Santiago de Chile, Beuvedraís, 2009.

Antologías

- Arias de la Canal, Fredo: *Antología de la Poesía Cósmica Chilena*. México, Frente de Afirmación Hispanista. 2004. P.97.
- Castro, Victor: *Poesía Nueva de Chile*. Santiago de Chile, Zig-Zag, 1953.
- Correa, Carlos René: *Poetas Chilenos*. Santiago de Chile, Ed. La Salle, 1944.
- : *Poetas Chilenos del Siglo XX*, Santiago de Chile, Zig Zag, 1972.
- de Rokha, Pablo: *Cuarenta y un poeta joven de Chile (1910-1942)* LOM, Santiago de Chile, 2002. Pp. 39-45.
- de Undurraga, Antonio: *Atlas de la Poesía de Chile*. Santiago de Chile, Nascimento, 1958.
- Elliott, Jorge: *Antología crítica de la Nueva Poesía Chilena*. Santiago de Chile, Publicaciones del Consejo de Investigaciones Científicas de la Universidad de Concepción, 1957.
- Nómez, Naín: *Antología Crítica de la poesía chilena*. LOM, Santiago de Chile, 2002. P.69-83.
- Ossorio, Gustavo: "Evasión y retorno" *Revista Mandrágora* 5 (junio 1941): 2-3.
- : "Raíz de la huella" *Revista Mandrágora* 6 (septiembre 1941): 2.
- Poblete, Carlos: *Exposición de la poesía chilena*. Claridad, Buenos Aires, 1941. Pp. 305, 306
- Zambelli, Hugo: *13 poetas chilenos*. Valparaíso, Ediciones Roma, 1948.
- "Homenaje a Gustavo Ossorio" *Revista Orfeo*. 33 (1968): 98-114.

Libros de Crítica

Santana, Francisco: *Evolución de la Poesía Chilena*. Santiago de Chile, Nascimento, 1976.

Raul Silva Castro: *Panorama literario de Chile*. Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1961. P.125.

Artículos Periodísticos

Acevedo, Olga y Raúl Santelices: "Aflicción por Gustavo Ossorio". *Revista Pro-Arte*. 36 (marzo 1949): 4.

Alegría, Fernando: "Recuerdos de Gustavo Ossorio" *Revista Atenea*. (abril de 1949): 37-40.

Anguita, Eduardo: "A la Poesía brillante, Gustavo Ossorio prefirió la "Bella Desgracia" de hacer una Poesía oscura". *Revista Vea*. 147 (4 de febrero de 1942): 28.

Castro, Victor: "Gustavo Ossorio". *Las Últimas Noticias*. (5 de marzo de 1973): 5.

Cuevas, Raúl: "Poesía de Gustavo Ossorio." *Las Últimas Noticias* (5 de enero de 1942): 6.

Danke, Jacobo: "El Sentido Sombrío de Gustavo Ossorio". *Las Últimas Noticias* (15 de febrero 1949): 3.

del Valle, Rosamel: Presencia y Memoria de Gustavo Ossorio" *Boletín Árabe* (enero de 1942):12.

-----: "Un poeta más para la muerte" *Revista Pro-Arte*. 37 (24 de marzo de 1949): 4.

Díaz Casanueva, Humberto: "El Sentido Sombrío de Gustavo Ossorio" *El Sentido Sombrío*. Op.Cit. 5-6.

Díaz-Casanueva, Humberto y Luis Merino Reyes: "Gustavo Ossorio" *Boletín Árabe* (31 de marzo de 1949): 7.

González Tuñón, Raúl: "Presencia y Memoria" *El Siglo*. (10 de mayo 1942): 4.

Laquedem, Isaac: "Gustavo Ossorio". *El diario de Aysén*. (20 enero 1981): 3.

Latcham, Ricardo: "Crónica Literaria" *La Nación* (29 de agosto de 1948): 8.

Lomboy, Reinaldo: "Presentación" *Revista Zig Zag*. (22 de enero de 1942): 64.

Merino Reyes, Luis: "De los pájaros a los poetas" *La Nación* (31 de julio de 1960): 6.

-----: "Los Poetas Muertos" *Las Últimas Noticias*. (10 de marzo de 1949): 4.

Muñoz Lagos, Marino: "El poeta Gustavo Ossorio". *La Prensa Austral* (jueves 9 de octubre de 1997): 2.

-----: "El poeta Gustavo Ossorio". *La Prensa Austral* (22 de febrero de 2001): 6.

-----: "Temuco, Santana y las voces" *La Prensa Austral* (30 de marzo de 2006): 7.

- Ogaz, Dámaso: "Presencia y Memoria de Gustavo Ossorio". *La Nación* (26 de enero 1958): 2 y 5.
- Sabella, Andrés: "Gustavo Ossorio". *Las Últimas Noticias*. (5 de agosto de 1979): 5.
- Sanhueza, Leonardo: Gustavo Ossorio: "Cuando la Muerte entra por los Dedos". *Revista de Libros, El Mercurio*. (12 de enero de 2001): 11.
- Santana, Francisco: "Presencia y Memoria". *Revista Atenea*. 201 (marzo de 1942): 329-331.
- Verdugo, Rodrigo: "Cuatro poetas chilenos olvidados" *Revista Derrame*. 4 (Noviembre 2001):27-28.
- Columna sin autor:"Un Poeta Chileno". *Revista Ercilla* (4 de marzo de 1942): 17.
- Columna sin autor: "La Fuga, Gustavo Ossorio". *Revista Millantún*. 8 (abril de 1943): 14-15.

Bibliografía secundaria

Sobre vanguardia y vanguardismo

- Burger, Peter: *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península, 1997.
- Friedrich, Hugo: *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona, Seix Barral, 1959.
- Osorio, Nelson: "Prólogo" en Osorio, Nelson (ed.): *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria*. Caracas, Ayacucho, 1988.Pp. IX-XXXVIII.
- Paz, Octavio: *Los hijos del limo*. Barcelona, Seix Barral, 1990.
- Raymond, Marcel: *De Baudelaire al surrealismo*. México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Rojo, Grínor: *Dirán que está en la gloria* . Santiago, FCE, 1997, Pp.197-245.
- Sanguinetti, Edoardo: "Sociología de la vanguardia" En *Literatura y sociedad. Problemas de metodología en sociología de la literatura*. Buenos Aires, Ediciones Martínez Roca, 1969. Pp. 13-34.
- Schopf, Federico: *Del vanguardismo a la antipoesía. Ensayos sobre la poesía en Chile*. Santiago de Chile, LOM, 2000.
- Schwartz, Jorge: *Vanguardia y Cosmopolitismo en la Década del Veinte*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1993.
- Serrano, Miguel: *Ni por mar ni por tierra*. Kier, Buenos Aires, 1979.
- Subercaseaux, Bernardo: *Genealogía de la Vanguardia en Chile*. Santiago, Ediciones Facultad de Filosofía y Humanidades Universidad de Chile (LOM), 1998.
- Subercaseaux, Bernardo: *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Tomo III. El centenario y las vanguardias*. Santiago, Editorial Universitaria, 2004.
- Subirats, Eduardo: *El Final de las Vanguardias*, Barcelona, Ed. Anthropos, 1989.

Videla de Rivero, Gloria: *Direcciones del vanguardismo Hispanoamericano. Tomo I. Estudios sobre la poesía de vanguardia en la década del veinte*. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1990.

Sobre la visión

Benjamin, Walter: "La tarea del traductor." *Ensayos escogidos*. Buenos Aires, Sur, 1967: 40-58.

-----: "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos." *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid: Taurus, 1998.

Bloom, Harold: *La Cábala y la Crítica*. Caracas: Monte Ávila, 1992.

Borges, Jorge Luis: *Obras Completas*. Volumen II. Buenos Aires: Emecé, 2007.

Cirlot, Victoria: *Hildegard Von Bingen y la Tradición Visionaria de Occidente*. Barcelona: Herder, 2005.

Corbin, Henry: *Cuerpo Espiritual y Tierra Celeste: Del Irán mazdeísta al Irán chiíta*. Trad. Ana Cristina Crespo. Madrid: Siruela. 1996.

-----: "Mundus Imaginalis" *Web Islam*. septiembre 2010. <http://www.webislam.com/default.asp?id=2212>

-----: "Un Mapa de lo Imaginal" *Web Islam*. <http://www.webislam.com/?id=7216> septiembre 2010.

de Nerval, Gerard: "El Cristo de los Olivos" *SENDEBAR Universidad de Granada*. 2 (1991): 71-86.

Dederen, Raoul: "Revelation, Inspiration and Hermeneutics." Trad. Vicente Bernaschina. *A Symposium on Biblical Hermeneutics*. Washington: Ed. R. y H. Publishing Assosiation, 1974: 1-15.

Dinzelbacher, Peter: *Vision und Vision Literatur im Mittelalter*. Trad. María Eugenia Góngora. Stuttgart: Anton Hiersemann, 1981.

Hastings, James (Ed.): *Dictionary of the Bible*. New York: Charles Scribner's Sons, 1944.

León-Dufour, Xavier: *Vocabulario de Teología Bíblica*. Barcelona: Herder, 1993.

Miranda, Miguel Darío (Ed.): *La Sagrada Biblia*. Chicago: La Prensa Católica, 1967.

Paz, Octavio: *Traducción, Literatura y Literalidad*. Madrid: Tusquets, 1990.

San Agustín: "Del génesis a la letra". *Obras de San Agustín*. Tomo XV. Madrid: B.A.C., 1962. Pp.1182-1271.

Sociedades Bíblicas Unidas: *La Biblia de Estudio*. Santafé de Bogotá: S.B.C., 1994.

Tobajas, Agustín: "La experiencia visionaria a través de la gnosis islámico-iraniana." *Web Islam*. <http://www.webislam.com/?id=6434> septiembre 2010.

Von Bingen, Hildegard: *Scivias*. Madrid: Trotta, 1999.

Otras referencias

- Attar, Farid Uddin: *El Lenguaje de los pájaros*. Barcelona, Visión libros, 1978.
- Bachelard, Gastón: *La Poética del Espacio*. México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Beneito, Pablo (trad): *La taberna de las luces. Poesía sufí de al- Andalus y el Magreb (del siglo XII al siglo XX)*. Murcia, Editora Regional, 2004.
- Bloom, Harold: *La Cábala y la Crítica*. Caracas, Monte Ávila, 1992.
- Borges, J.L.: “Una vindicación de la Cábala”. en: *Obra Completa V.I*. Barcelona, Emecé, 2001. P.244-247.
- : “La supersticiosa ética del lector” en: *Obra Completa V.I*. Barcelona, Emecé, 2001. P.236-239.
- :“La muralla y los libros”. en: *Obra Completa V.II*. Barcelona, Emecé, 2001. P.13-15.
- Burckhardt, Titus: *Esoterismo Islámico. Introducción a las doctrinas esotéricas del Islam*. Madrid, Taurus, 1980.
- Chevallier, Jean: *El Sufismo y la tradición islámica*. Barcelona, Kairos, 1986.
- Corriente Córdoba, Federico: *Las Mu´allaq#: Antología y panorama de Arabia preislámica*. Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1974.
- Corsetti, Jean Paul: *Historia del esoterismo y las ciencias ocultas*. Buenos Aires, Larousse, 1992.
- Eliot, Thomas Stearne: *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión. V.I*. Buenos Aires, Emecé, 1944.
- Guenon, René: *Sobre Kabala y Judaísmo*. En página web: <http://www.euskalnet.net/graal2/kabala.zip> septiembre 2010.
- Hafiz: *Los Gazales de Hafiz*. Madrid, Visor, 1981.
- Heidegger, Martin: *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Barcelona, Anthropos, 2000.
- Halevi, Z'ev ben Shimon: *El árbol de la vida* . Buenos Aires, Lidium, 1994.
- Jakobson, Roman: “Lingüística y poética” en *Ensayos de lingüística general*. Barcelona, Ariel, 1984. Pp. 347-395.
- Idel, Moshe: *La Cábala Nuevas Perspectivas*. México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Levi, Eliphaz: *El Libro de los Esplendores*. Madrid, EDAF, 1985.
- Lings, Martin: *¿Qué es el Sufismo?* En página web (word): <http://www.euskalnet.net/graal/index7.htm> septiembre 2010 .
- López Baralt, Luce: “Los moriscos y el siglo de oro.” En página web: http://www.webislam.com/numeros/2002/193/temas/moriscos_siglo_oro.htm septiembre 2010.
- Nurbakhsh, Jawad: *Diwan de poesía Sufí*. Madrid, Trotta, 2001.
- Peradejordi, Julio: *La Cábala*. Barcelona, Obelisco, 1996.
- Rensoli Laliga, Lourdes: “Israel como memoria e historia” En: *Revista de Humanidades*, Universidad Andrés Bello, N°10, Año 2005.Pp. 99-120.

Schaya, Leo: *La doctrina sufí de la unidad* . En página web (formato pdf): <http://members.fortunecity.es/chefo/sufi1.htm> _ septiembre 2010 .

Scholem, Gershom: *Conceptos básicos del judaísmo*. Madrid, Trotta, 2000.

-----: *La Cábala y su simbolismo*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1992.

-----: *Las Grandes Tendencias de la Mística Judía*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Yal al-Din Rumi: *Masnavi. Tomos I y II*. Buenos Aires. Dervish international, 1993.

-----: *Poemas Sufíes*. Madrid, Hiperión, 1997.