

VENUS EN EL PUDRIDERO:
EDUARDO ANGUIITA Y EL POEMA LARGO EN LA MODERNIDAD

VENUS EN EL PUDRIDERO: *EDUARDO ANGUIITA*
AND 'LONG POEM' IN MODERNITY

Marcelo Rioseco
University of Cincinnati
somosdos@verizon.net

RESUMEN

Desde la Colonia hasta el siglo XIX el poema largo en Latinoamérica ha tenido una larga tradición plagada de grandes exponentes. A comienzos del siglo XX, sin embargo, la Modernidad irrumpe en Latinoamérica con Huidobro con las innovaciones del creacionismo. El poema largo muchas veces se convierte en una forma de Poética. En Chile, Eduardo Anguita escribe un poema largo que se inscribe dentro de este contexto, *Venus en el pudridero*, un poema largo, moderno y que resume la Poética de Eduardo Anguita hasta el año 1967. En este artículo se explora en qué sentido *Venus en el pudridero* es un poema moderno en el sentido fundacional y cuál es la poética que este poema propone. También se explora la relación entre la poética del poema y la de la Generación del 38, a la cual el poeta Eduardo Anguita perteneció. La pertinencia de esta investigación radica en la contextualización del poema *Venus en el pudridero* de Anguita en dentro de la poesía escrita en Latinoamérica en el siglo XX no sólo como poema largo, sino también una forma de poética fundacional del poeta chileno.

PALABRAS CLAVE: Modernidad, poética, poema largo, vanguardia, Generación

ABSTRACT

From the colonial period to the nineteenth century, many long poems written by well-known poets, developed into a wide and solid tradition throughout Latin American literature. However, at the beginning of the 20th century, Modernity bursts in Latin America with Vicente Huidobro and the innovations of Creationism. From then on, the 'long poem' many times becomes a form of Poetics. In Chile, Eduardo Anguita writes a long poem called *Venus en el pudridero*, recorded inside the framework of modern literature. This poem summarizes the Poetics of Eduardo Anguita up to the year 1967. This article explores the way in which *Venus en el pudridero* is a modern 'long poem' in a foundational sense. It

also explores what kind of Poetics is intended by the poem. The article also explores the connection between this Poetics and that of the Generation of 38 —to which the poet Eduardo Anguita belonged. The relevance of this investigation lies in the contextualization of Anguita's poem *Venus en el pudridero* within the type of poetry written in Latin America in the 20th century, not only as a long poem but also as a form of foundational Poetics.

KEY WORDS: Modernity, Poetics, 'Long Poem', Avant-garde, Generation.

Recibido: 14/3/2009 *Aceptado:* 24/4/2009

‘La belleza es difícil, Yeats’, dijo Aubrey Beardsley/
cuando Yeats preguntó por qué dibujaba horrores...
Ezra Pound. *Cantos*

El lugar que ocupa el poema largo en la obra de Anguita es central. Su más celebrado poema, *Venus en el pudridero*¹, está compuesto por casi más de seiscientos versos. Apenas si es necesario recordar aquí que el poema largo no se define por el número de versos que lo componen. Como cualquier otro poema su contenido y su estructura obedecen a razones de necesidad. Una necesidad extraña, por cierto. ¿Cómo entender que los poetas modernos —y no sólo Anguita— hayan sentido la necesidad de escoger el más antieconómico de los formatos para escribir su obra capital? Apenas escribo esta pregunta siento la necesidad de reformular la pregunta: ¿Qué dicen los poemas largos que no puede ser dicho de otra manera?

Esta pregunta nos obliga a retroceder, a examinar los fundamentos mismos del poema largo, su estructura y su propósito. El poema largo —como ha visto Octavio Paz— reúne dos operaciones aparentemente disímiles: contar y cantar. Su origen, sabemos, es la épica, esto es, lo narrativo. Pero, al mismo tiempo, toda épica es un canto y viceversa (Paz, *Contar* 75). En lengua inglesa quizás el mejor ejemplo de esto sean los *Cantos* de Pound. Cantos en el sentido más convencional, pero también “Poetry as a Speech”, la poesía como discurso. De la misma manera que lo es el *Canto general* de Neruda. Aparentemente Pound y Neruda no tienen nada en común salvo el ser dos poetas modernos en dos lenguas distintas, pero ambos cantan y “cuentan”. Una curiosa similitud estructural los acerca. Pero, ¿es sólo una coincidencia estructural o hay algo que sólo puede ser dicho o revelado en un poema largo? ¿Qué “cuentan” los poemas largos?:

¹ El poema se comenzó a escribir en 1954, 1956, y se concluyó en Santiago de Chile, en 1960. Nota de Andrés Morales. *Anguitología*. Editorial Universitaria, 1998.

Curiosa modernidad: casi todos los grandes poemas modernos son poemas extensos. Las obras características del siglo XX —pienso, por ejemplo, en las de Eliot y Pound²— están animadas por una ambición: ser las divinas comedias y los paraísos perdidos de nuestra época. La creencia que sustenta a todos estos poemas es la siguiente: la poesía es una visión total del mundo o del drama del hombre en el tiempo. (Paz, *Obras* 948-7)

Aquí hay algo que resulta obvio, pero que es, finalmente, engañoso: el hecho que una visión total del mundo necesite de cierta extensión para ser expresada. Tal vez lo que quiera decir Paz es otra cosa, que el poema largo revela una total confianza en la poesía. La poesía sería "...la visión de la realidad que emerge ante el poeta a través de su propia poesía" (Juarroz 134). Habría que preguntarse por qué ciertos poetas modernos eligen un formato que de por sí es complejo y presenta innumerables problemas técnicos para expresar esa confianza en la poesía, en la palabra poética como fundamento de ser y realidad.

Para el gusto moderno la poesía es, ante todo, concentración verbal y por eso el poema largo se enfrenta a una dificultad casi insuperable: reunir extensión y concentración, desarrollo e intensidad, unidad y variedad, sin hacer de la obra una colección de fragmentos y sin incurrir tampoco en el grosero recurso de la amplificación. (Paz *Obras* 988)

Varios elementos se conjugan aquí. Primero, sabemos que la poesía moderna se caracteriza por una violenta ruptura con la tradición. Aún así, el poema largo permanece; más aún, en el siglo XX alcanza cierta popularidad en Latinoamérica. Paradójica ruptura: el espíritu trasgresor necesita de una de las formas más antiguas de la poesía, la que proviene de la épica. Segundo, esta visión totalizante de la realidad que emerge a partir de las vanguardias busca ser fundacional. El poema largo va a encarnarse, de una u otra manera, en formas de poéticas o manifiestos estéticos. A comienzos del siglo XX, un hecho caracteriza a la tradición de la poesía moderna: el poema largo aspira a ser el vehículo fundador de la palabra poética.

² Aun la historia literaria señala a Whitman como el iniciador del poema largo moderno en lengua inglesa, los *Imagistas* —al reemplazar la sucesión por el simultaneísmo—, lo modificaron de tal manera que no sería arriesgado afirmar que el poema largo toma su forma definitiva a partir de la influencia de *The Waste Land*.

Pero, la historia es más larga y compleja. Antes de Pound y Eliot, entre los poetas norteamericanos, Walt Whitman, con el poderoso saludo optimista de *Leaves of Grass* se transforma en el primer poeta en presentar una visión totalizante y fundacional de la realidad³. De Whitman no sólo vienen las *Odas* de Alberto Caeiro y los versos largos de *Aullido* de Ginsberg, sino también el Neruda del *Canto general*. Por otra parte, en Francia, el experimentalismo de Cendrars prefigura los *Calligrammes* de Apollinaire, Mallarmé escribe pensando que el Universo convergerá en un libro y Valery apuesta a la perfección con el *Cimetière marin*. Francia alimentará el siglo XIX latinoamericano y nuestro modernismo —con Darío— será más estético que ideológico. Con la aparición de las vanguardias, este impulso iniciado con Darío en Hispanoamérica, alcanzará su *non plus ultra* con el creacionismo de Huidobro. Desde Baudelaire al surrealismo, Francia va a ser el gran manantial de ideas, visiones de mundo, apuestas y juegos formales para la poesía latinoamericana. En resumen, la modernidad literaria, señalada por Paz, tiene distintos momentos de aparición en América y en Europa. Tres nombres: Whitman en Estados Unidos, Rimbaud en Francia y Huidobro en Hispanoamérica⁴. ¿Qué los acerca? Un hecho fundamental de la modernidad: ruptura y fundación. ¿Su expresión?, el poema largo, el poema fundacional.

Lo que nos importa aquí es que esta ruptura va a iniciar un camino sin retorno que modificará completamente la escritura del poema largo en Latinoamérica. Primero, un hecho formal —que no parece haber sido observado por la crítica—: la gran mayoría de los poemas largos modernos están escritos en verso libre. Si el poema largo anterior a la modernidad seguía preceptivas definidas —estoy pensando en Sor Juana, Bello o Darío, por ejemplo—, “...in free verse, pattern and repetition are surprises, and continuing variation is the norm. The formal ideal is something called “organic form”, and the presupposition in calling such form ‘organic’ is that it grows naturally, as does a living organism” (Marvin 38). Por otra parte, el poema largo moderno ha dejado de ser poema descriptivo (el “retrato” de costumbres o hechos),

³ Si bien es cierto que la literatura escrita en inglés tenía ya una clara tradición en la escritura del poema largo (basta señalar el siglo inmediatamente anterior: Wordsworth, Coleridge y Byron y, más tarde, Robert Browning, quien hará del poema largo un poema dramático), es sólo a partir de Whitman con quien el poema largo se decide a ser fundacional. Canto o sinfonía, sueño profético, utopía de la democracia; *Leaves of Grass* coincide con la visión total del mundo moderno. No pretende sólo cantar la modernidad, sino también fundarla.

⁴ Es cierto, casi todos los poemas modernos son poemas largos, pero la idea de Paz peca de ser demasiado general. A cada uno de estos nombres podemos oponer la obra de un poeta que nunca escribió un poema largo. En el mismo orden, tres excepciones, Emily Dickinson, Paul Verlaine y César Vallejo.

se abandona lo narrativo, la linealidad y la intención deliberadamente pedagógica. Sin embargo, todo poema que pretende ser fundacional es ideológico. Se impone lo inédito y, frecuentemente, lo intelectual. Con la desaparición del verso medido la pregunta es: “What kinds of lines and sentences does one put next to each other to create a long freeform poem?” (Carruth 6). Aquellas que puedan ser sostenidas por el ritmo externo e interno del verso libre sin decaer en velocidad o intensidad. El poema será, en consecuencia, un organismo vivo sostenido básicamente por el ritmo: “The poem should be a mixture of revelation and arrangement”, afirmará Charles Wright (29). Finalmente, una nueva preocupación aparece con la poesía moderna: la poesía buscará rivalizar con la realidad, incluso superarla. Vida y arte se buscan. Lo que antes había sido divergente o antagónico, ahora, con la vanguardia (pero ya desde antes con el Romanticismo), converge en un sólo punto: la ambición de transformar la realidad. Acto de rebeldía o soberbia que termina con el fracaso o con la búsqueda de un nuevo orden fundado en la palabra. Poesía y realidad están en conflicto y por tanto, el poeta también lo está con la sociedad que lo rodea. La poesía no es solamente literatura, es un medio, *otra cosa*. El poeta tendrá una confianza total en la capacidad transformadora de la poesía: “A partir de Rimbaud [la poesía] deja de ser un quehacer inocente, un canto o un espejo, para tocar lo desconocido religioso” (Fina García 227). El poeta se igualará, entonces, al mago, al loco, al rebelde o el revolucionario, al sacerdote o al santo. La ambición de estos poetas es proporcional a su fracaso. La poesía no aspira ni al silencio ni a la magia, su destino —incluso después de las vanguardias— seguirá siendo la palabra.

¿Qué impacto tienen estas ideas en Chile y cómo influyen sobre Anguita? Revolución, ruptura y experimentación serán los signos distintivos de gran parte de la poesía escrita en Chile entre las décadas del treinta y los cincuenta. Después del creacionismo, el surrealismo agrupará a un grupo importante de poetas e influirá en otros de manera directa. Son años de cambio y el iniciador en Chile será el mismo Huidobro. Muchos poetas, entre ellos Anguita, se verán impregnados de las ideas que trajo aparejadas la modernidad. La tradición de la ruptura entrará a Chile no sólo con el creacionismo de Huidobro y las vanguardias europeas, sino que también a través de Rimbaud, Baudelaire y el surrealismo francés. Si bien es cierto que Anguita toma de todos ellos los elementos que compondrán la parte sustantiva de su poesía más madura, no se adherirá a ninguna escuela estética de manera permanente. En 1967, cuando publica su mejor y más largo poema, *Venus en el pudridero*, ya habrá abandonado todas las tentativas iniciadas con el Movimiento David, emprendidas casi veinticinco años antes. De este modo, *Venus en el pudridero* va a ser el resultado de un largo proceso de meditación y experimentación estilística, que comenzará con el encuentro entre Huidobro y Anguita en Santiago de Chile, en 1933. Y la aparición de la Generación del 38.

A mi juicio, la poesía de Anguita no se explica sin la generación a la cual perteneció, la del 38, ni sin las influencias literarias que determinaron su escritura. No excluyo que esto sea válido para cualquier poeta, pero —y con esto me adelanto un poco— lo que distinguió a estos escritores fue, precisamente, el intento de unir vida y literatura. Nada más sintomático de ese deseo de colocar la poesía en el centro de la existencia que la poesía de Eduardo Anguita. Y aunque la experiencia del poeta es eminentemente verbal, el poema de Anguita es inseparable de su tentativa de ir más allá del lenguaje, del verbo. *Venus en el pudridero* es, en parte, el itinerario de la imposibilidad de esa tentativa.

En un artículo sobre la Generación del 38, Anguita resumía el espíritu de su generación en las palabras de uno de los personajes de la novela *Demonios* de Dostoievski, Kirilov: “Toda la vida he querido que hubiera más que palabras. Sólo he vivido para eso. Para que las palabras tuvieran un sentido, para que fueran actos” (Anguita, *Poesía* 80). La generación del 38 fue más bien un grupo de jóvenes (no necesariamente todos poetas) que giró en torno a la figura de Huidobro.

No es que el poeta creacionista los haya signado en la letra; pero sí que suscitó, casi en todos, un despenar a la propia personalidad. Huidobrista o huidobriano, en sentido estricto, puede decirse que no existió ninguno. Con todo, le debemos a aquel “anti-poeta y mago” una claridad de conciencia que difundió tanto en nuestro propio espíritu como en la tonalidad anímica chilena [...]. Huidobro, pues, aunque en el reducido campo de la literatura, provocó una verdadera revolución del ánimo en Chile (Anguita, *La belleza* 47).

La generación del 38 estuvo compuesta de integrantes heterodoxos. No todos eran escritores o artistas. Hubo entre ellos quienes practicaron la historia, la filosofía e, incluso, la psiquiatría. Entre los que hicieron de la poesía su actividad central estaban: Teófilo Cid, Miguel Serrano, Omar Cáceres y Volodia Teitelbom. También estuvieron cerca de la Generación del 38 el grupo surrealista Mandrágora y el Grupo David, fundado por el mismo Anguita. Los agrupaba una misma idea, una misma tentativa extrema: todos ellos, de una u otra manera, estaban contra la literatura, la academia y la idea del escritor “profesional”. Veamos algunos ejemplos de lo que fue esta generación: Enrique Gómez-Correa escribe el último número de la Mandrágora y asegura que puede caminar por sobre el agua, Miguel Serrano quema sus libros en un cerro y se vuelve un ideólogo del nazismo esotérico (quizás el único en el mundo). Omar Cáceres escribe 19 poemas y desaparece misteriosamente (decía ver ángeles dentro de las columnas). Teófilo Cid —como lo ha descrito Cristián Warnken—: “...herético dentro de la herejía (fue expulsado del grupo Mandrágora)” (Warnken 429). Diplomático y poeta, muere en la extrema pobreza como un dandy solitario. Volodia Teitelbom se hará comunista abandonando su inicial fervor poético para,

después de un prolongado exilio, escribir las biografías de Huidobro, la Mistral, Neruda y Borges.

Si bien Huidobro es el catalizador que posibilita la aparición del 38, no se vuelve su padre literario. Quizás porque la Generación del 38 vio en el creacionismo una operación de la imaginación, una alternativa de la realidad. Lo que la generación del 38 buscaba estaba más cerca de Rimbaud que de Huidobro, esto es, transformar la realidad: “Anguita —en uno de los manifiestos de *David*— distinguía cuatro grados en el actuar poético: poeta, hechicero, sacerdote y héroe” (Warnken 421). De Huidobro, Anguita hereda la precisión en el trabajo de la imagen, la idea de la composición poética como arquitectura y, finalmente, la fe en la inteligencia: “El vigor verdadero/ Reside en la cabeza” dirá Huidobro (*El espejo de agua* 37). Pero a diferencia de Huidobro, Anguita no se entregará a los juegos de la imaginación creadora, ni buscará separarse de la realidad a través del lenguaje; al contrario, buscará la *palabra original*: “A fin de cuentas, todo empieza con la palabra y todo va a dar finalmente a ella” (Anguita, *La belleza* 97). La poesía de Anguita es intelectual, no racional⁵. Intelectual y metafísica de la manera que la entiende el poeta argentino Roberto Juarroz, “...la poesía es un salto de la razón [...] ese salto es el último riesgo, el último abandono” (138).

En suma, la Generación del 38 buscaba transformar la palabra en acto. El mismo Anguita escribiría un largo ensayo titulado *Rimbaud pecador* donde declarará el fracaso poético del poeta francés y asumiría en el Movimiento David su propio desafío: “El poeta no sólo *vería* de otro modo; *sería* de otro modo. De poeta habría pasado a *sacerdote*”⁶ (Anguita, *La belleza* 130). ¿Qué buscaba Anguita y los primeros simpatizantes del Movimiento David? Lo mismo que Rimbaud, hacerse vidente, hacerse *otro*. Se ha dicho que los diferenciaba una cuestión de procedimientos. Yo diría que los diferenciaba una cuestión de grado también. Rimbaud no fue —al menos teóricamente— tan lejos: “Por el camino de David formulé: ‘Después de la negación de todos los valores, el poeta pasaría de la *videncia* a la *potencia*, de ésta al *acto*,

⁵ Guillermo Sucre sitúa a este tipo de poetas dentro de una antigua línea estética que nos remontaría hasta Leonardo: “La pintura —y por extensión la creación— es una cosa mental”, afirma el crítico venezolano. Y da algunos ejemplos en los cuales encuentro —desde el punto de vista estrictamente compositivo— ciertas analogías entre Anguita y poetas citados por Sucre. Un Apollinaire que dice en *Calligrammes*: “C’est le temps de la raison ardente”. O Pessoa: “Soy lúcido. Nada de estética con el corazón: soy lúcido. ¡Mierda!”. También un poeta como Juan Ramón Jiménez escribe: “Inteligencia, dame el nombre exacto de las cosas”, y Ezra Pound quien creía que “...la buena escritura ‘is perfect control’” (*La máscara* 90).

⁶ Imposible no reconocer el eco del poeta alemán Novalis: “La poesía es la religión natural del hombre”.

y de éste al *estado*, recorriendo sucesivamente los peldaños de la Poesía, la Poesía práctica, la Liturgia y la Tragedia” (Anguita, *La belleza* 133).

La poesía debía ser práctica. O sea, debía ir más allá de la literatura. Anguita lo aclara de este modo: “Mientras el surrealismo incursionó por el camino político (fuera del arte mismo), nosotros apuntábamos a la Religión” (133). No es innecesario decir aquí que ningún escritor de la generación del 38 jamás practicó el Creacionismo. Quizás la imaginación no era suficiente para los jóvenes escritores del 38.

En 1967 Anguita ya había abandonado sus prácticas poéticas más radicales, sin embargo su pensamiento poético permanece. Busca en la poesía revelación. Se acerca al catolicismo, pero conserva esa atmósfera y tensión metafísica que caracteriza lo mejor de su obra. Si bien es cierto ya no intentará llevar a la práctica los postulados de *David* —sinónimo también de un posible fracaso a la manera de Rimbaud—, su poesía como la del joven prodigio francés será un extraño testimonio de esa imposibilidad de cambiar al hombre y la realidad. Un enemigo vence al poeta y a todos los hombres: el tiempo, ese trabajador incansable de la muerte. Y *Venus en el pudridero* es en este sentido un manifiesto y un testimonio. Un poema que se inserta sin problemas en la línea de la tradición europea y americana del poema largo.

Poema acerca del tiempo, pero también acerca de la belleza y el amor. Desde el comienzo se advierte el título del poema la tensión entre dos opuestos. Por una parte, Venus, la belleza (en su acepción más clásica) y, por otra, el vocablo *pudridero*, la muerte. El tema central —se deduce fácilmente— es el tiempo; inasible, corruptor, indestructible.

Venus en el pudridero es un poema de alrededor de seiscientos versos. Y no es extraño que sea similar en extensión a *Muerte sin fin* del mexicano José Gorostiza y a *Piedra de sol* del mismo Octavio Paz⁷. Recurrencias, fragmentos, conceptos e imágenes confluyen en el poema de Anguita. La poesía es revelación, consagración del instante, pero también un instante que se deshace en el tiempo. Digámoslo con el mismo Anguita: “Preguntémonos qué buscan ciertos lectores de nuestros días en las obras poéticas. Varias cosas. Desde luego, *revelación*” (Anguita, *La belleza* 160).

⁷ Poetas con los cuales Anguita exhibe más de una similitud. Compárense las correspondencias entre el siguiente fragmento de *Piedra de sol*: “este instante / que no acaba de abrirse y revelarme / dónde estuve, quién fui, cómo te llamas, / cómo me llamo yo”. y el final de *Venus en el pudridero*: “Hubo una vez, hace mucho tiempo, en este instante, / en este mismo instante, / una mujer y un hombre, / un amor/ un instante” (470-4).

Pero, ¿por qué Anguita necesita de un poema largo para dar cuenta de todo lo que hemos venido diciendo hasta aquí? Dos respuestas, dos intentos. La primera es de Roberto Juarroz, quien dice: “Podríamos sospechar ahora, que tal vez la poesía sea otra forma de la historia, algo así como una historia profunda, o una historia del ser o de la realidad” (136). Y aquí habría que arriesgarse en hacer coincidir dos correspondencias: si la poesía metafísica es la historia del ser; el poema largo es la *narrativa* de esa historia. La segunda respuesta es mía, pero asimismo es una continuación de la de Juarroz. *Venus en el pudridero* (como un caso particular) es una historia del tiempo⁸, es el tiempo revelado o, más bien, *develado* a través de la palabra y la experiencia particular del poeta. Anguita nos muestra que la visión del absoluto se da y se consagra en un instante. Extraña paradoja que nos presenta el tiempo: la totalidad se expresa en lo infinitesimal. Sin embargo, la totalidad sería indecible, su verbalización sería, de este modo, un balbuceo, un esbozo, un “no se qué que queda balbuciendo”, una tentativa casi imposible, ese *salto de la razón* del cual hablaba Roberto Juarroz. Operación característica de la poesía moderna: aquello que se quiere comunicar, decir o *contar*⁹ busca su propia forma, su propia estructura: “Lo propio y esencial del núcleo primero del poema es la potencial afinidad entre un contenido de experiencia y una aspiración a la forma; es la misteriosa concordancia entre una idea, intuición o sentimiento y una posible estructura del lenguaje” (Ibáñez Langlois 145).

En consecuencia, la experiencia de lo absoluto es totalizadora, pero su verbalización es fragmentaria. El poema largo es la única manera de volver a reunir las partes, de dar una sensación de totalidad a través de la palabra, de recomponer esa visión original. La elección del formato es inevitable. Una colección de poemas cortos no reflejaría lo mismo porque cada parte que compone *Venus en el pudridero* no es una parte en sí misma, sino que está referida al todo tanto temática como estructuralmente¹⁰: “No podemos aislar las partes. En el poema largo las tampoco

⁸ “Anguita llegó incluso a proponer un proyecto de investigación interdisciplinario con el propósito de “conocer” a fondo el problema del tiempo... ¡y solucionarlo! En efecto, en 1971 postula a la beca Guggenheim con un osado trabajo que se titula “Tiempo: Menoscabo y plenitud”. Allí pretendía sobrepasar los límites de la poesía para acercarse a la matemática, la física, filosofía, religión y a las experiencias de la psiquiatría” (Warnken 426).

⁹ La acepción de la palabra narrativa o la palabra contar es puramente auxiliar. Con ello quiero indicar la intención narrativa del poeta, esto es, una idea, una visión o una intuición que necesita de desarrollo verbal. En otras palabras, que no puede ser verbalizada a través del formato del poema corto.

¹⁰ Un ejemplo es la diferencia estructural y temática entre los poemas *El guardador de rebaños* de Alberto Caeiro y *The Waste Land* de T.S. Eliot. El primero es una colección; el segundo, una reunión.

tienen completa existencia autónoma pero cada una existe como parte” (Paz, *Contar* 75).

El poema está dividido en catorce fragmentos sin orden ni jerarquía aparente. Pero en una primera lectura la estructura del poema es engañosa. Principio y final no son intercambiables. ¿Hay un desarrollo? Sí y no. El poema comienza igualando el tiempo a la muerte y concluye en la perplejidad. Lo que creemos verdad en el mundo es una apariencia, lo que nos permite vivir en él es una fe en las apariencias. Anguita desde el comienzo devela este rasgo encantador o mágico de la realidad. Tres potentes párrafos escritos atrevidamente en segunda persona se presentan como un llamado a ver. A pesar de su carácter enfático no buscan explicar, no buscan convencer. Un conjunto de imágenes son contempladas: los duraznos maduran, las fechas del reino caen y se olvidan, el niño ve al abuelo que hay en él asomado al brocal de un pozo, los amantes se besan y un segundo después parecen estar muertos, se opone a la presencia del gusano, el trabajador insomne que no es sino la muerte. Revisaré primero tres temas en el poema y después su articulación a través del poema.

¿Escucháis madurar los duraznos a la hora
del estío?
a la venida del sol, mientras un príncipe danza
en vísperas de su coronación?
Yo pienso en el gusano.

¿Oís podrirse los duraznos en el granero
al atardecer, mientras las fechas del reino
caen de los tronos
y el viento las amontona, las dispersa y olvida?
Yo pienso en el gusano.

Si veis montar el agua en la noria,
con un niño fijamente asomado al brocal
frente a frente al abuelo,
Y se siente el beso de los amantes como una
hoja seca
que el pie del tiempo aplasta crepitando:
¿los amantes están muertos? No preguntéis son
torpeza.
Pensad en el gusano.

El yo exhorta al lector. La rareza lingüística de la utilización del imperativo *Pensad* le confiere a este último verso una fuerza inusual y acentúa el tono de autoridad, de enojo o de velada irritación de la voz poética. De entrada sabemos por qué. Gusano y amante son “los dos punteros del reloj” (*Poesía* 21). El futuro ya está aquí, el presente se eterniza. No hay distancias, no hay tiempo. Lo que iba a suceder ya ha sucedido. Los amantes están malditos, apenas se besan ya se han separado olvidándose el uno del otro.

¿Podemos comprender que la amada
apenas pronunciada las palabras del amor,
cambie, desaparezca, se destituya?

(68-70)

Una fuerza negativa y fatal recorre los primeros cuarenta y tres versos del poema: la imposibilidad. Todo cambia, parece o es inasible. El amor no puede ser retenido. Existe, sí, pero más allá de los que aman. Los amantes están determinados por lo transitorio. El amor queda, los hechos quedan, pero no los amantes.

El amor, el aroma y los actos fortuitos,
más existentes que sus autores, gemas en reposo,
que no se quieren invisibles, y si se quieren
así, al fin y al cabo,
como sentirse llamado a vivir un instante
y servir para mucho, mucho tiempo.

No lamente la ausencia de la semilla
Ama grandemente el fruto dado.
La semilla debe morir.

(85-94)

La cópula es también una imposibilidad. La unión no se produce, los cuerpos no se hacen uno o si lo hacen no es por mucho tiempo.

¡Oh cuerpo nunca completamente poseído
¡Los cuerpos no osen tocar el misterio del cuerpo!

(183-4)

Otra vez la imagen del gusano se presenta como el gran punto final de todas las acciones humanas. Se lo desafía, se lo increpa, pero todo gesto es inútil. Un leve tono de tristeza e ironía se desliza en los siguientes versos:

Rétame con sus muslos
 tiemble tu herida previa.
 Me insertaré tan hondamente
 que quedaremos confundidos
 más que un hecho con el tiempo que ocupa.

Gusano, ¿hemos mentido?, ¿hemos mentido?
 Pues bien, intenta destruir nuestras palabras.

(217-23)

Pero, la conciencia del fracaso es anterior al desafío. Más adelante Anguita, en el mismo poema, dirá: “Todas las bocas son necias/ todas las palabras necesarias” (333). El sexo es el gran vehículo místico, la *pequeña muerte*, un medio para el encuentro con la unidad perdida, *el puente hacia la Otredad*. Anguita lo sabe: en un momento el dos es uno. Conjunción imperfecta que nos revela que la cópula también es sustituto de la verdadera unidad. Irónica señal de incompletitud que Anguita presenta en una imagen, donde hombre y mujer son intercambiables. Es el momento en que los contrarios se funden.

Tú eres mujer, tú eres hombre.
 Eres el muchacho y también la doncella.
 [...]

 Tú eres aquello. Y yo soy tú.
 Pero no al mismo tiempo. Por eso entro y salgo.

Eduardoa-licia Aliciae-duardo
 Aliciaeduar-do Eduardoali-cia

(169-76)

El tercer tema es la belleza en sí. Aquí hay una extraña combinación que nos recuerda, por un lado, la belleza ideal de Platón, la belleza como resplandor

de la Verdad¹¹ y, por otro, la belleza como una visión negativa, pero divina. Idea que proviene de Baudelaire: “Casi no conozco Belleza en que no haya desdicha” (Anguita, *Poesía* 167), sin embargo, Anguita agregará un leve giro cristiano a la visión del poeta francés:

... si los hombres somos atraídos con fuerza sin igual por lo que nos parece bello, es a causa del recuerdo y de la nostalgia de lo que conocimos otrora en el ámbito divino¹², donde es posible la intelección y participación de lo Bello en sí, lo Bueno en sí y lo Verdadero en sí; vale decir, de aquellas esencias propias de la Divinidad, que comprenden ya no una multiplicidad de cualidades singulares de cosas o seres bellos, sino la esencia pura, absoluta, desnuda e infinita, que no diversifica ni presenta semejanza alguna: en suma, el Dios Uno. (Anguita, *La belleza* 161).

El poeta se interroga, exclama, esboza, pero Venus se deshace en las manos del tiempo, es *Venus en el pudridero*. Imágenes y conceptos se entrecruzan en el poema. No hay experimentación, al contrario, la novedad o la sorpresa parecen decididamente excluidas de la escritura de Anguita. Louis Simpson en su artículo *Reflections on Narrative Poetry* hablando del poema largo propone, “...poets try to think of new images. But it does not matter whether the image be new or old—what matters is that it be true” (106). Para Anguita, la Verdad (con mayúscula, platónica) no es ya alcanzable. Su irradiación, la belleza, ha perdido su fuerza original. En *Venus en el pudridero*, Anguita vuelve los viejos temas de la metafísica; es un poema y un camino de regreso en busca de un orden posible del mundo. Aunque sabemos que no hay temas modernos o antiguos, lo que hay es formas modernas o antiguas: “La Belleza ya no es el resplandor de la Verdad. O, de serlo, no está en la poesía de

¹¹ Anguita comparte asombrosamente con Shelley —un poeta al cual nunca mencionó— la creencia común de que el poeta tiene un destino más allá de la poesía: “To be a poet is to apprehend the true and the beautiful, in a word the good that exists in the relation, subsisting, first between existence and perception, and secondly between perception and expression[...] A poet is the image of life expressed in its eternal truth” (A Defense of Poetry §24). Aunque, ambos son poetas de origen platónico, Anguita da un paso más allá: toma la concepción de belleza como arquetipo y la opone al tiempo. Lo eterno en Shelley pasa ser percedero en Anguita. La aspiración del poeta inglés, después de la modernidad, es una carencia, una nostalgia o un deseo en la poesía del poeta chileno.

¹² Si para el Romanticismo el poeta está separado de la sociedad y se ha convertido en un outsider, para Anguita (tomando esta misma idea) el hombre es un ser escindido de lo divino. Su carencia no es histórica, sino ontológica.

hoy¹³” (Anguita, *La belleza* 161). *Venus en el pudridero* pretende llenar esa ausencia intelectual, estética y espiritual. Sin embargo, esa ausencia también es una carencia del ser. Siguiendo a Baudelaire dirá: “no hay mayor soledad que la del hombre/ frente a la Belleza” (458).

Horrible es la visión. No soportamos
la Belleza desasida del apoyo
ni contemplar el amor solo, libre, espléndido:
un vino en el aire suspendido
sin necesidad de la copa continente.

(283-7)

Y más adelante,
¡Torpe! ¿Es el cáliz o el vino lo que ansiabas?¹⁴

(292)

Cada uno de estos temas están separados arbitrariamente y claramente indicados. Si bien el principio —por un asunto de intensidad y elocuencia visual— no es intercambiable, cada uno de los fragmentos internos sí parece serlo. Las pausas obligadas que el poeta le impone al lector no funcionan como silencios. Son divisiones temáticas y no quieren significar una cosa distinta. Si en el poema corto los silencios *dicen*; en el poema largo, articulan: “La reticencia, el arte de decir aquello que se calla, es el secreto del poema breve; en el largo los silencios no operan como sugestión, no *dicen*, sino que son como divisiones y subdivisiones de un espacio musical. Más que una escritura son una arquitectura” (Paz *Contar* 989).

Y no es difícil adivinar que *Venus en el pudridero* sigue una arquitectura verbal diseñada en torno a ideas, visiones e intuiciones. Su eje no es la imagen, sino el concepto. Por esa razón sus articulaciones *finales* no obedecen ni a lo visual ni a lo

¹³ De Anguita se podría decir lo mismo que de Wallace Stevens: “Stevens is a poet who believes in the supremacy of poetry. [...] for him poetry is a means toward truth ...” (Carruth 7). La intención totalizante de Stevens coincide con la visión de Anguita: “The great objective is the truth not only of the poem but of poetry” (Stevens 8).

¹⁴ Nuevamente es interesante enfrentar estos versos con lo que Shelley dice en *A Defense of Poetry* acerca de la belleza: “Few poets of the highest class have chosen to exhibit the beauty of their conceptions in its naked truth and splendor” (81).

musical,¹⁵ sino a lo intelectual. Su arquitectura es móvil, obedece —como decíamos antes— a un organismo vivo y, de alguna manera, incompleto. Esta movilidad orgánica del poema se debe a la ausencia de desarrollo temático estricto y lineal y a su carácter fragmentario. Si hay una progresión temática no está indicada, pues el poema vuelve una y otra vez a su eje central: el tiempo devorador del presente, corruptor de la belleza: “Hoy —digo entre estos muros./ Hoy —dirán mis descendientes siglos después” (260-1). Pero, el poema comienza lentamente a desplegar una serie de recurrencias que giran en torno a un tema paralelo: la nostalgia por la unidad perdida se vuelve una insistencia. Frente al tiempo y la inevitabilidad de la muerte, Anguita elegirá el camino del poeta místico: “Volved, volved a la Palabra./ Lo demás, si hace falta,/ nos será dado por añadidura” (240-3). La deliberada resonancia bíblica del último verso nos muestra a un Anguita católico, converso, que aún siendo un ex discípulo de Rimbaud ve la religión en un peldaño superior a la poesía. Sin embargo, la vía de acceso a esa unidad divina es a través de la misma poesía. La confianza en la *Palabra* es absoluta, el poema intenta ser la *Liturgia* de esa palabra. La extensión se impone por sí sola:

El canto creó al pájaro y no el pájaro al canto.
Entre las yemas recién húmedas del secretísimo rododendro,
un ruiñeñor está volviendo a ser canto,
todo canto y solamente canto.

(331-4)

Igualmente, el poema de Anguita está tratando de *ser canto y solamente canto*. El canto es saludo y exteriorización, pero su origen puede ser la carencia absoluta. Cantamos porque hay en nosotros una carencia o, al menos algo incompleto. El mismo Anguita lo dice así: “Y cuando, exasperados de arrebato y sedientos de la armonía de la música, no sabemos cómo cogerla, ¡cantamos!” (88).

He dicho más arriba que el poema de Anguita finaliza en la perplejidad. Debiera decir ahora en la contemplación, técnicamente finaliza en un anticlímax. Hacia el final del poema la palabra entra en conflicto con aquello que dice, el instante. El lenguaje se hace insuficiente. Primero la belleza ya no está corporizada, es forma desprendida

¹⁵ Cuando afirmo que *Venus en el pudridero* no se organiza en torno a lo musical no quiero decir con esto que reniegue de su condición ni estructural de canto o que no exista una preocupación formal del sonido de las imágenes. Con esto quiero decir que el principio organizador último del poema es intelectual.

de toda representación, matemática pura. Los dos últimos versos colocan en pugna al tiempo y a la belleza. La belleza no es sino proporción, "...números dulces e inasibles" (360). El *tú* de este fragmento es ahora la muerte:

Hasta el más rústico busca poseer la Belleza.
 Si el gañán toma a la mujer por la cintura
 no deja la mano ahí en reposo
 desciende a la cadera, y aquí
 aquí, tampoco permanece:
 regresa a la cintura,
 y en sucesivo y veloz movimiento
 aprecia y acaricia
 y cintura y cadera
 anhelando abarcar ambas
 y aprehender, no una y otra
 sino su mutua proporción dorada:
 5 es a 8, que a las dos torna bellas.
 [...]
 Tu crees que es el cuerpo el que apetece.
 ¡Gusano, son los números!

(334-51)

Ahora bien, un poco más adelante, la visión del poeta pasa de la perplejidad al gozo, como en un arrebato místico el poema se levanta arrastrado por el ritmo de su propia música. Versos cortos, frases enfáticas y desafiantes le dan a esta larga estructura poética un cierre musical. El canto revela su estructura sinfónica, contrapuntística. Lo que se dice también se canta y el canto, asimismo, dice. El poeta, como un filósofo presocrático, danza en su propia alegría:

Amemos con furor, odiemos con vehemencia:
 5 es a 8, 5 es a 8... rápido, rápido,
 hagamos música y locura.
 ¡Te danzo sección áurea!

¿Puedo yo poseerla? ¿Puedes tú destruirla?

(434-52)

Y más adelante, tomando una frase de Goethe, el poeta exclamará:

Desperdicio, detente! Detente, bello instante!

(480)

Final estremecedor, el tiempo huye indiferente al llamamiento del poeta, se escurre. Todo el poema se resume en esta línea: tiempo, belleza, pudridero, instante y muerte. Dos versos finales detienen violentamente el ritmo y con una sacudida nos traen de regreso a la realidad. El instante no se detiene, la visión se apaga y el poeta frente a la gran interrogante del ser planteada en el poema responde con una presencia, con una imagen que intuyo se acerca al silencio o la resignación.

La eternidad licua sus zafiros.

Color de vino, resplandece el mar.

(481-2)

Al principio de este ensayo me propuse responder una pregunta, ¿qué *dicen* los poemas largos? En otras palabras, intentaba averiguar ¿cuál es la relación entre lo que dice *Venus en el pudridero* y su extensión? Sigo pensando que el poema de Anguita es una historia del ser vista o entrevista en un instante. No en cualquier instante, en un instante que es revelación plena de la realidad y del ser en cuanto ser. Un instante que es inasible, inestable y absoluto. El poeta lo presenta de distintas maneras: el amor, la cópula, el presente, la belleza, la muerte son los temas que giran en torno a un eje central: el tiempo destructor. La extensión no es más que el testimonio de que el intento de detener el instante en la palabra es imposible. Cada fragmento del poema es un balbuceo en el tiempo, un ir y venir del poeta, rondando, rodeando ese instante. Por ello, el poema termina en la perplejidad y la contemplación.

He dicho también que el poema presenta un comienzo y una final definido, pero cada uno de los fragmentos interiores se ordena en torno al tema central, son de alguna manera intercambiables. No obedecen a una idea de progresión, no desarrollan nada, al contrario giran, como un remolino en torno a su epicentro metafísico¹⁶. Se objetará que los fragmentos del comienzo y el final también lo hacen. Sí, pero no son

¹⁶ La configuración estructural de *Venus en el pudridero* se distingue de otras por sus dos partes fijas: comienzo y final, y un conjunto, un organismo móvil (potencialmente infinito) entre ellas.

intercambiables. En ellos reside la única epifanía y descenso del poema. Su lugar, dentro de la arquitectura total del poema, es único.

Finalmente, la arquitectura propone una construcción infinita. No hay límites —salvo los que la tensión y el interés le imponen al lector— para la cantidad de fragmentos interiores. Cada fragmento es una aproximación, una tentativa. Pero, a pesar de su carácter fragmentario, el poema busca ser una visión total de la realidad. El poeta ve, sabe qué es la belleza y sabe que nunca podrá conseguirla. La desnuda, la despoja de toda apariencia, la ve marchitarse y sufre la terrible soledad que es estar frente a ella. Pero, la actitud del poeta no es pesimista, al contrario, es de celebración; gozosa. La palabra no detiene el tiempo, pero lo revela. Extraña epifanía del instante, alegría del pequeño triunfo. Ante la imposibilidad de todo, el poeta canta. Y al cantar, cuenta. Y su canto es extraño, desigual y fragmentario igual que su experiencia, igual que la visión que ha dado lugar a ese canto.

BIBLIOGRAFÍA

- Anguita, Eduardo. *La belleza de pensar. 125 Crónicas*. Colección Los contemporáneos. Santiago: Editorial Universitaria, 1988.
- . *Poesía entera*. Santiago: Editorial Universitaria, 1994.
- Bell, Marvin. “What Does Art ‘Imitate,’ and How?” *Written in the Water. Written in Stone. Twenty Years of Poets on Poetry*. Michigan: Ed. Martin Lammon. The University of Michigan Press, 1996, 37-45.
- Carruth, Hayden. “Dr. Williams’s *Paterson*”, “Steves as Essayist”. *Selected Essays & Reviews*. The Writing Re: Writing Series. Washington: Copper Canyon Press, 1995.
- Conte, Joseph. “The Smooth and the Striated: Compositional Texture in the Modern Long Poem”. *Modern Languages Studies* 27:2.
- Cortázar, Julio. *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo Veintiuno, 1967.
- Ibáñez Langlois, José Miguel. *La creación poética*. Santiago: Editorial Universitaria, 1969.
- Juarroz, Roberto. *Poesía y creación. Diálogos con Guillermo Boido*. Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohlé, 1980.
- Paz, Octavio. *La casa de la presencia. Poesía e historia*. Vol. 1. Círculo de lectores. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- . “Contar y cantar (Sobre el poema extenso)”. *La otra voz. Poesía e historia*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- . *Obras completas*. Vol. II. 2ª ed. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 2001, 972-1031.
- Shelley, P.B. *A Defense of Poetry and other Essays*. London: Kessinger Publishing, 2004.

- Simpson, Louis. "Reflections on Narrative Poetry". *Written in the Water. Written in Stone. Twenty Years of Poets on Poetry*. Michigan: Ed. Martin Lammon. The University of Michigan Press, 1996, 102-7.
- Stevens, Wallace. *Los adagios*. Trad. Moisés Ladrón de Guevara. México: Verdehalago, 1997.
- Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Warnken, Cristián. "Eduardo Anguita en la Generación del 38". *Centro de Estudios Públicos* 52 (1993).
- Wright, Charles. "Improvisations on Form and Measure". *Written in the Water. Written in Stone. Twenty Years of Poets on Poetry*. Ed. Martin Lammon. Michigan: The University of Michigan Press, 1996, 27-9.