



## Aviso Legal

### Artículo de divulgación

Título de la obra: La generación dispersa: algunos aspectos de la poesía de Omar Lara

Autor: Yamal, Ricardo

Forma sugerida de citar: Yamal, R. (1988). La generación dispersa: algunos aspectos de la poesía de Omar Lara. *Cuadernos Americanos*, 5(11), 181-204.

Publicado en la revista: *Cuadernos Americanos*

Datos de la revista:

ISSN: 0185-156X

Nueva Época, año II, núm. 11, (septiembre-octubre de 1988).

Los derechos patrimoniales del artículo pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto dónde se indique lo contrario, éste artículo en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Sin derivados 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0 Internacional).

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>



D.R. © 2021 Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, México, Ciudad de México.

Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, C.P. 04510, Ciudad de México. <https://cialc.unam.mx/>  
Correo electrónico: betan@unam.mx

Con la licencia:



Usted es libre de:

- ✓ Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

Bajo los siguientes términos:

- ✓ Atribución: usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- ✓ No comercial: usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- ✓ Sin derivados: si remezcla, transforma o crea a partir del material con propósitos comerciales.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

## LA GENERACION DISPERSA: ALGUNOS ASPECTOS DE LA POESIA DE OMAR LARA

Por Ricardo YAMAL  
CRÍTICO LITERARIO CHILENO

CUANDO EN 1964 publica Omar Lara (Luis Omar Lara, en ese libro) *Argumento del día*,<sup>1</sup> los periódicos locales dan cuenta del libro de poemas de un promisorio joven de 22 años, nacido en Nueva Imperial en 1941, estudiante de Pedagogía en Castellano en la Universidad Austral. El estilo presenta clara influencia de César Vallejo y vallejiano será también el nombre del grupo literario que Omar Lara ha de fundar junto con otros jóvenes poetas en Valdivia: Trilce, que dará nacimiento a la revista del mismo nombre, de la que Lara será el director.<sup>2</sup> La Universidad Austral de Valdivia dará acogida a este grupo, y promocionará encuentros nacionales de poetas jóvenes (y no tan jóvenes) a partir de 1965.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> *Argumento del Día*, Temuco, edición particular, 1964. La copia con que cuento trae adheridas a sus primeras hojas dos breves reseñas de periódicos que presumo son de Valdivia, pues uno anuncia que el libro está en venta en la librería Ercilla de esa ciudad. Aparentemente fueron escritos en fechas muy cercanas, pero mientras para uno de los articulistas Lara cursaba el tercer año de Pedagogía en Castellano, para el otro cursaba el cuarto. Dichas notas abundan en frases descriptivas muy típicas del momento: "Anotemos un delicado temblor de líricas emociones", "La obra es interesante porque incursiona en el difícil campo de la poesía", etcétera. Sin embargo, ya se entreven ciertas características básicas que van a perdurar en la poesía de Omar Lara: "Este poeta, sobrio, que ausculta el temblor de sus palabras, modula sus protestas como si buscara una luz... intenta desplazar las sombras...".

<sup>2</sup> El grupo "Trilce" estaba integrado, entre otros, además de Omar Lara, por Carlos Cortínez, Juan Armando Epple, Federico Schopf, Walter Höefler, Eduardo Hunter, Enrique Valdés y Luis Zoror.

<sup>3</sup> Los estudios y selección poéticos leídos en el primer encuentro de poetas en la Universidad Austral, en abril de 1985, fueron publicados en *Poesía Chilena: (1960-1965)*, Santiago de Chile, Ediciones Trilce, 1966, bajo la dirección de Omar Lara y Carlos Cortínez. En ese encuentro el tema giró alrededor de la generación poética del 50; críticos y poetas se

Dicho encuentro habrá de permitir el diálogo a través de la actividad de creación y recepción entre los poetas de la "Generación del 50" y los de la "Promoción del 60", como se los llamará. Es allí donde Omar Lara tendrá oportunidad de leer "Segundo nacimiento de Julieta", poema consignado en el segundo libro suyo, *Los Enemigos*<sup>4</sup> (1967). Luego vendrá la publicación de *Los buenos días* (1972),<sup>5</sup> *Serpientes* (1974, Lima),<sup>6</sup> *Ob buenas maneras* (1976),<sup>7</sup> con el que obtuvo el Premio Casa de las Américas, *El viajero imperfecto* (1979, Bucarest),<sup>8</sup> *Islas flotantes* (Bucarest, 1980)<sup>9</sup> y *Fugar con juego* (1984, Madrid).<sup>10</sup> Paralela a su trabajo creativo marcha su dedicación como difusor de la poesía. Es así que además de dirigir la revista *Trilce*, hoy *Lar*, además de la edición junto a Carlos Cortínez de *Poesía chilena (1960-1965)*, edita con Juan Armando Epple una antología de poesía chilena en Bucarest, 1978. Traduce del rumano a numerosos poetas y en 1983 su versión al español de *El Ecuador y los Polos* del poeta Marin Sorescu gana el Premio Internacional de Poesía "Fernando Rielo".

Una apropiada visión de la obra de Omar Lara no puede separar creación y difusión de la poesía; difusión de poesía de autores chilenos o extranjeros, generacionales, inmediatos o anteriores. Los números de *Trilce* y de *Lar* traen un valioso e insustituible material crítico y poético, un testimonio de nuestro tiempo y de nuestra historia hispanoamericana en concierto —o desconcierto— con el mundo.

Cuando junto con otros poetas Omar Lara crea el grupo "Trilce" en 1964, en Valdivia, ellos no sospechaban posiblemente la importancia que tendría para los jóvenes creadores de su promoción. En el volumen antológico ya anotado, *Poesía Chilena (1960-1965)*, que recogió textos de poetas de la generación anterior, se incluía también una serie de poetas jóvenes ("Promoción del 60", como se la ha llamado a veces) de "Trilce" y de otros grupos, entre los

repartieron la tarea de presentar cada uno la obra de un determinado autor. Félix Martínez Bonati, entonces rector de la Universidad Austral de Chile, dio la bienvenida a los poetas. Se presentaron trabajos sobre Miguel Arteche, Efraín Barquero, Enrique Lihn, David Rosenmann (ahora David Turkeltaub), Alberto Rubio, Jorge Teillier y Armando Uribe Arce.

<sup>4</sup> *Los enemigos*, Santiago de Chile, Ediciones Mimbres-Trilce, 1967.

<sup>5</sup> *Los buenos días*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1972.

<sup>6</sup> *Serpientes*, Lima, Arte Reda, 1974, con ilustraciones de Juan León.

<sup>7</sup> *Ob buenas maneras*, La Habana, Casa de las Américas, 1976.

<sup>8</sup> *El viajero imperfecto*, Bucarest, 1979.

<sup>9</sup> *Islas flotantes*, Bucarest, 1980.

<sup>10</sup> *Fugar con juego*, Madrid, Editorial Lar, 1984.

que se destaca "Arúspice" (fundado en 1965 y patrocinado por la Universidad de Concepción). Entre las nuevas voces poéticas de ese volumen se incluía a Oscar Hahn, Floridor Pérez, Jaime Quezada, Waldo Rojas, Manuel Silva Acevedo, Federico Schopf, etcétera. Se trataba, como ya ha sido señalado por la crítica, de una promoción sin los clásicos antagonismos de los poetas chilenos anteriores y, como ha escrito Jaime Quezada, estos encuentros de poesía eran "encuentros conversatorios 'para esclarecer el vínculo entre lo que se escribe y lo que se hace. Los motiva un sentido de comunidad ajeno a todo individualismo asfixiante'. Importan más las revistas que los libros. Revistas que aparecen con dificultad, pero que es el laboratorio diario, la voz de alarma, la señal de estar vivo".<sup>11</sup>

El estudio de la producción poética de Omar Lara remite, además de la particularidad de su propia expresión, a ciertos caracteres que son propios a los poetas de su promoción y que significan también un puente hacia los poetas anteriores. Importa señalar algunas coordenadas externas que la crítica ha venido destacando en la promoción de Omar Lara, y que Javier Campos ha resumido en su excelente artículo "La joven poesía chilena en el período 1961-1973", para luego abocarse al estudio de la específica "formalización poética dentro del conflictivo período de los sesenta hasta el advenimiento del golpe militar".<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Jaime Quezada, *Poesía joven de Chile*, México, Siglo XXI, 1973, p. 9.

<sup>12</sup> Javier Campos, "La joven poesía chilena en el período 1961-1973", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 415 (1985), p. 128. Agrega el poeta y crítico sobre los poetas de la generación del sesenta: "Nacen entre 1935 y 1950; comienzan algunos a publicar sistemáticamente a partir de 1961; no entran en conflicto con la tradición poética previa, principalmente con los nacidos entre 1920 y 1935; el contacto y la actividad poética se desarrollan a través de grupos o revistas de considerable importancia y circulación (*Arúspice*, *Trilce*, *Tebaida*, principalmente), recitales colectivos y la realización de cuatro encuentros nacionales de la Joven Poesía (1965, 1967, 1971, 1972). En cuanto a actitudes poéticas básicas —señala también la crítica—, es ésta una poesía que se establece en el mundo 'lárico' de la provincia y otra de tema contemporáneo más complejo que puede ubicarse en el espacio de la ciudad" (p. 128).

Curiosamente Julio Flores, al referirse a esta promoción, la llama "generación 1965-1975", en "La Nueva Poesía Chilena", en *Nueva Revista del Pacífico*, núm. 9 (1978), pp. 75-76. Tal distinción evidentemente deja de lado toda la importante primera producción poética desde 1961 (*Esta rosa negra*, de Oscar Hahn) hasta 1964 (cuando Omar Lara publica *Argumento del Día*), e infiere que la llegada del gobierno militar no habría producido cambio alguno a esta promoción.

Ya en 1975 el prólogo de Oscar Hahn y Waldo Rojas en "Muestra chilena: 1961-1973",<sup>13</sup> advertía la congruencia interna de los poetas nacidos entre 1936 y 1950, que comienzan a publicar en 1961. En 1973 el gobierno militar pondrá fin a una importante actividad literaria: los encuentros de poesía, las revistas literarias y el diálogo que sostenían esos grupos.<sup>14</sup>

Importa señalar los caracteres más específicos de esta joven poesía. Heredera de la tradición poética chilena —desde Gabriela Mistral, Huidobro y Neruda hasta Nicanor Parra, Gonzalo Rojas, para llegar a la generación de Enrique Lihn, Jorge Teillier, Miguel Arteche, Efraín Barquero, etcétera— se define por cierto desgarrado contenido, una visión fragmentada del mundo y en conflicto con la exterioridad, como ha señalado Javier Campos.<sup>15</sup>

Gran parte de esta promoción fue acusada de crear una poesía de escape, de "remar contra la corriente" y de no hacerse cargo de la situación política que Chile estaba viviendo en ese momento, acusación que pronto iba a mostrar su error y superficialidad: la mayor parte de estos jóvenes poetas iban a ser encarcelados, o deportados a la llegada del nuevo gobierno, debido precisamente a su compromiso político. Esta aparente paradoja, en la que también se integraba la obra de Omar Lara, debe verse a la luz de un proceso de transformación que iba desde una actitud necesariamente solitaria hasta un encuentro con la comunidad, pero cuyo paso previo era precisamente aclarar la exterioridad que se mostraba en conflicto con la percepción del trabajo poético. Ello permitió

<sup>13</sup> Oscar Hahn y Waldo Rojas. "Muestra chilena: 1961-1973", en *Hispanamérica* núm. 9 (1975), pp. 55-73.

<sup>14</sup> Se afirma en "Muestra chilena: 1961-1973": "Por encima de las consideraciones biográficas y literarias gravita el hecho histórico de que ésta es la generación de poetas que sufrió con mayor fuerza, casi unánimemente, las consecuencias del golpe militar... La manera en que asimilarán y concretarán poéticamente esas experiencias son, por ahora, borradores o páginas en blanco" (p. 56).

<sup>15</sup> Javier Campos precisa al respecto: "Toda esta poesía se caracteriza por un contenido bastante desgarrado con el que se contemplaba la realidad, pero recurriendo a formas bastante desacralizadas de poetizar (frases hechas lexicalizadas, giros coloquiales, núcleos anecdóticos, elementos conversacionales, remotivación de viejos tópicos, readaptación de algunas estructuras tradicionales de versificar, entre otras). Si lo anterior constituía el rasgo estilístico más notorio de esta poesía, era también el instrumento más adecuado al que podían recurrir para dar cuenta de su relación conflictiva, cuya aprehensión de la exterioridad resultaba fragmentada. Para muchos poetas de esta promoción, aquella escisión constituía una necesaria y previa etapa aclaratoria. Con ello quedaba en evidencia que toda esta promoción poética chilena se había iniciado como un complejo proceso de transformación crítica" (p. 129).

que esta etapa primera no fuera coartada o aprisionada por las estrechas miras del realismo socialista, o por la expectativa de una poesía necesariamente al servicio de un determinado partido político. Sólo después de 1973 nacerá la poesía del encuentro, aunque ese encuentro sea en el dolor. Jaime Concha ha aclarado con exactitud el aspecto del compromiso de la Generación del 60:

Es una intensa relación de poesía y existencia. . . En todos ellos, sin embargo, existe un compromiso raigal con su pueblo y con el destino del país. Digámoslo de un modo que tal vez no es muy exacto pero sí harto sugestivo: precisamente porque están conscientes de la escisión y divisiones que desgarran a la sociedad chilena, es que estos poetas preservan el sentido de la comunidad. Los fragmentos de su canto dibujan la integridad del territorio, la lesión y la venda. Porque Hahn en Iowa, Millán en Toronto, Lara en Bucarest, Rodríguez en Praga y tantos en tantas partes, nos hablan de un mapa convulso, de una residencia sin aire natal. Tal es el papel cultural, por ahora, de estos poetas errabundos: mantener encendida la presencia de un país, aupar ese cuerpo derrotado, como acaso habría dicho la Mistral.<sup>16</sup>

Juan Armando Epple observa que lo nuevo en el compromiso de la Generación del 60 era su carácter aparentemente contradictorio pero, en el fondo, tremendamente coherente: por una parte, el compromiso con su realidad social y, por el otro, la vía introspectiva en lugar de una puramente discursiva, puesto que el lenguaje posee una secreta alianza entre la poesía y la realidad, "destinada a clarificar la relación entre el yo y el mundo".<sup>17</sup> En todo caso, entonces sí se podía asimilar la enseñanza vallejana sobre la fraternidad humana ante los golpes de la vida, golpes que no siempre deben achacarse al destino, así en blanco. . .

La crítica ha señalado varios aspectos en la poesía de Omar Lara. En primer lugar, su carácter fragmentario, que cada vez va haciéndose más transparente,<sup>18</sup> el uso de un tono conversacional y

<sup>16</sup> Jaime Concha, "Mapa de la nueva poesía chilena", en *Eco*, núm. 240 (1981), pp. 666-667.

<sup>17</sup> Juan Armando Epple, "Trilce y la nueva poesía chilena", en *Literatura chilena en el exilio*, núm. 9 (1978), p. 10.

<sup>18</sup> Jaime Concha dice, en "Mapa de la nueva poesía chilena", refiriéndose a la brevedad de ciertos textos de Lara, y antes de lo prolífico de Lara en estos cuatro últimos años: "Lara comenzó con un delgado libro, fragante al aire de Padre de las Casas, donde se editó: *Argumento del día* (1964). En él mostraba ya un trazo punzante y breve que, año tras año, se iría adelgazando más y más, hasta bordear peligrosamente el silencio. El mundo de Lara es el fragmento: lo fragmentado y lo fragmentario, la aureola fugitiva del gesto. En su poesía la identidad es una exigua

el coloquial, la deuda poética con César Vallejo en recursos estilísticos,<sup>19</sup> además de la afinidad con él en la sensibilidad y el sentido de responsabilidad y fraternidad humanas, y el tema del viaje, del tránsito. Sus poemas concisos son "composiciones elípticas de discursos poéticos más amplios... cada poema es como el fragmento de un gran poema cómico."<sup>20</sup> También se ha advertido el paso desde lo interior hacia lo exterior, y viceversa, es decir, se trata de una poesía de contenido social, pero que es apprehendida dialécticamente desde un interior cuestionador; lo mismo sucede con los contenidos interiores, a los que una conciencia supervigilante examina y sobre los que reflexiona.

En ocasiones se ha llamado "exteriorista" a esta poesía de Lara; Salvador Pedro Redonet así lo ha manifestado, debido, según él, a la presencia de lo narrativo y lo anecdótico en su poesía, la "preocupación de nuestras realidades, su carga política y social" y el "predominio de los problemas colectivos sobre los individuales", aunque aquí la poesía social "fluye indisolublemente ligada... al mundo interior del artista...".<sup>21</sup> Esto ya es un modo de señalar

---

fotografía, el sexo un agua náufraga, la experiencia y los sentimientos se disuelven en... gestos. Nada más hay en éstos que una patética, deseperada fugacidad" (p. 664).

<sup>19</sup> Algunos de los recursos similares a los de Vallejo que se ha destacado es el uso en Lara de términos coloquiales y el empleo de lo cotidiano, así como lo que hay de angustia, interioridad y dolor existencial en sus versos. Salvador Pedro Redonet ha precisado al respecto, en "Las (buenas) maneras de Omar Lara", *Casa de las Américas*, núm. 107 (1978), p. 97, lo siguiente: "El otro aspecto que resalta desde las primeras páginas de *Oh buenas maneras*, y que emparenta a Lara con César Vallejo, ha de verse no sólo en el tono conversacional, el de la cotidianeidad que ha llegado hasta nuestros días y que recorre sus poemas, sino, fundamentalmente, en lo que hay de interioridad, angustia e incluso dolor existencial en ellos. Causas comunes emparentan la producción de Lara y la poesía vallejiiana; causas comunes determinan los elementos anteriormente señalados; y, el humanismo y la poesía de una predominante carga social. Lo que puede haber de melancolía habría que buscarlo en el afán del poeta de pasar balance a sus valores, a sus categorías, a la necesidad de sintonizar en nuevas frecuencias, para insertarse en las cuales habrá de realizar ajustes, caer y salir de soledades". Por su parte, Víctor Inovici, en "La constancia en el tránsito", *Araucaria de Chile*, núm. 14 (1981), p. 180, a la pregunta sobre cuál es la funcionalidad del motivo del viaje en la poesía de Omar Lara, responderá que ella es la "de colmar, mediante el autoconocimiento, el 'esquema ontológico' de origen vallejiiano, el ser concreto y precario—instaurándose como epifanía del tránsito".

<sup>20</sup> Luis Hernández Ramírez, "La poesía de Omar Lara: Nuevo impulso de vida y de combate", en *Casa de las Américas*, núm. 107 (1978), p. 76.

<sup>21</sup> Salvador Pedro Redonet, "Las (buenas) maneras de Omar Lara", p. 76.

que la tal poesía concreta cambia su signo en la expresión de Lara; ya no se trata de aceptar ciertas reglas expresivas (poesía coloquial, narrativa, breve, de contenido social, etcétera), sino de un continuo revisar los contenidos del mundo desde una subjetividad que se cuestiona además a sí misma; de allí que no sea posible la simple repetición de fórmulas poéticas del arte comprometido. Pues bien, si algunos de los elementos del "exteriorismo" que nos señala Redonet están en la poesía de Lara, del mismo modo y con la misma intensidad se inserta la angustia existencial, la conciencia que se mira y reflexiona, la presencia del amor y de símbolos herméticos que se resuelven como atmósfera, y no sólo de contenidos sociales. Es decir, no siempre esta poesía es clara ni conversacional o cotidiana, ni menos, creo yo, puede plantearse como una "respuesta proletaria a la poesía burguesa". Tampoco parece ser que la visión de mundo de esta poesía sea jubilosa, como afirma L. H. Ramírez,<sup>22</sup> a pesar de que el crítico ha advertido certeramente la presencia de la angustia, el dolor y la nostalgia, y la concepción de la vida como un pasaje efímero, poblado de imágenes de destrucción, decrepitud y muerte. Por ello, creo importante señalar que para justificar el compromiso de un escritor ya no es posible tener que concluir obligadamente que su obra sea "realista y jubilosa". Existen sin duda en la poesía de Lara tales elementos. Pero también coexisten con la presencia de otros aspectos que revelan lo interior del hombre a través de una escritura más bien hermética, a veces casi surrealista, y que no puede "traducirse" en un puro argumento. Se trata de un fino cedazo, de una conciencia supervigilada que critica ácidamente todos sus contenidos y que desconfía de una entrega ciega a una idílica promesa de cualquier tipo de paraíso. Y ello nada tiene que ver con falta de compromiso político o de lucha; muy por el contrario, se trata, en esta poesía, de no escamotear la complejidad interior del individuo y su relación dialéctica con la no menos compleja realidad del mundo. Esta actitud parece ser la única capaz de proveer un mapa de la realidad que tome en cuenta los múltiples elementos que la constituyen y de atender a una verdad política e histórica en una forma más madura.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Luis Hernán Ramírez, "La poesía de Omar Lara, nuevo impulso de vida y de combate", en *Casa de las Américas*, núm. 107 (1978), pp. 73-74.

<sup>23</sup> Como bien señala S. P. Redonet en su artículo citado, la poesía de Lara inscribe un continuo tránsito del interior al exterior, y viceversa, para percibir más profundamente la realidad, poesía "del combate del hombre consigo mismo, de enfrentamiento a una realidad hostil, de enjuiciamiento, de complicidad con los 'desesperados', de rechazo a las 'bue-

La realidad se conforma a través de fragmentos, e incluso gestos. Hay poemas que constituyen una especie de toma fotográfica de un momento en que el gesto se congela con cierta ambigüedad. Víctor Ivanovici ha distinguido dos tipos gestuales en la poesía de Lara: uno, básico, de espacialización del tiempo, donde se insertan los motivos recurrentes de la fotografía y la tarjeta postal (especialmente en poemas tales como "De esa ciudad", "Ciudad tomada", "Tarjeta postal"), y otro en el plano mental, donde a través del gesto indicativo del recuerdo se capturan momentos de gran carga afectiva. "Tarjeta postal" es una excelente muestra; el recorrido que hace la mirada en el espacio de la tarjeta, trae la sorpresa de la atmósfera amenazante de los versos finales:

Hay una bicicleta  
montada por un hombre que iba en el tren conmigo  
Ahora rueda entre casas celestes,  
al lado de una acequia,  
entre patos y otros bichos mayores y menores.  
Al frente un automóvil  
no sé si sabe si está detenido  
o viene sobre él.

("Tarjeta postal", *Fugar con juego*, p. 47).

El espacio de esta tarjeta es un espacio físico, dotado de cierta temporalidad, aquélla de la bicicleta rodando entre casas celestes. Temporalidad detenida y proyectada al suspenso ante la presencia de ese automóvil, signo codificado en el terror. Lo que parecía la simple descripción de un ciclista y su paisaje se torna la expresión de una segunda conciencia que introduce al espacio el elemento decisivo y temido: un auto que se acerca. Y traga. Nada aparece dicho, todo está sugerido; el estilo conciso, fragmentario, ilumina un sector para mostrarnos una realidad más amplia, escondida tras la simple descripción de la tarjeta postal, desplegándose desde la ambigüedad espacio-temporal del último verso del poema. Esta cualidad de sugerencia del fragmentarismo de Lara se logra en especial a través del gesto, como puede percibirse. La necesidad de remitir a un momento de la memoria, a un fragmento del recuerdo o a un detalle congelado en el gesto, es una constante

nas maneras". El mismo Luis Hernán Ramírez ha señalado algo similar: "El paso de lo objetivo a lo subjetivo, y viceversa, resulta un procedimiento frecuente a lo largo de toda su producción; la realidad que nos presenta actúa como símbolo de una esencia subjetiva, pero los planos objetivos y subjetivos de su poesía se compenetran y se intercambian entre sí..." (p. 73).



La limpidez de la luz en el detalle de los muslos tiene su contrapartida en lo que la sombra esconde: el efecto de los años, la presencia de la decrepitud.

Sin embargo, el detalle del gesto en movimiento parece transformarse las más de las veces en un paisaje expresionista, donde la realidad se torna extraña e inquietante. En "Paisaje" (*OBM*, p. 34), hay un espectáculo que se acerca a lo apocalíptico:

Más tarde todo pareció arder  
y sobre los cerros negros hasta entonces invisibles  
vimos caer una ceniza roja.

Apocalipsis que está más cerca del contexto histórico real que del bíblico. En "Día de verano" lo real es un detalle expresado con caracteres expresionistas: "Este ojo hiriente sanguinolento / es lo único real" (*LBD*, p. 13). El título apunta, entre otras cosas, a la estación del sol y la luz, la que favorece el acceso de la mirada a la verdad; verdad que no muestra nada de halagüeña, por cierto. Los límites entre lo que se percibe como lo real y lo que por estar oculto no nos permite ver la otra cara de la verdad, se disuelven por la acción de la fugacidad del tiempo. La ausencia de aquella a quien recordando se ama produce juegos de oposiciones. En "Miro esta tarde que perdí" (*LBD*, p. 12), da la impresión de que hubiese un sinsentido entre algunos enunciados que no parecieran hacer una distinción entre pasado y presente en sus desinencias temporales: "Miro esta tarde que perdí / esta tarde limpia y brillante/", "Me vi corriendo sobre el pasto...", "Miro esta tarde que perdí/ robábamos frutas en las quintas", cuyo último verso es "Y era en tardes como ésta". De la presencia de una tarde especial y reiterada a los ojos del hablante, que siente esa tarde irremediabilmente perdida, se avanza en el texto de un "veo" presente a lo que fue el hablante en el pasado, y de allí su negación en el aquí y el ahora del punto de habla y de mira. Las cosas son símbolos de los estragos del tiempo, el paisaje que el sujeto observa es el pasado, el recuerdo se levanta como lo único a que asirse:

Las telarañas han invadido las paredes de esta  
pieza,  
basta con mirar hacia arriba, se descuelgan por los clavos  
y cortinas.  
A esas frágiles líneas portadoras del recuerdo

de una antigua ternura  
como una bandera blanca ízome.

("Paisaje", *LBD*, p. 38).

La fugacidad de las cosas lo envuelve todo. El único bastión para apoyarse es el recuerdo, pero allí también se comprueba la presencia del deterioro. El sentimiento amoroso está signado por el juego de contrarios. "Jugada maestra" delata una superconciencia que intenta crear una distancia entre la pasión amorosa y la percepción de la misma, remitiendo el sentimiento ya innegable a una "jugada maestra", es decir, al punto perfecto del juego. Se tiene, en cambio, en "Fin de fiesta" (*LBD*, p. 41) su contrapartida. Las sombras se deslizan y, en vez de la jugada maestra, tenemos que el texto se convierte al final en lo opuesto, "mi jugada funesta". La mujer se describe como una "materia muerta" a la que el sujeto da la vida. Las relaciones de la pareja se establecen a través de objetos que se impregnan de sus olores, pero que quedan olvidados tristemente. Así, el cuerpo mismo de la amada conlleva la nada: "Hay sobre todo el estupor de la nada tras los poros / de tu cuerpo" ("Los días-luz", *LBD*, p. 46). No se tiene acceso a un estadio trascendente por medio del amor. Las huellas amorosas de la pareja están condenadas a desaparecer, aunque los versos iniciales, o incluso algunos títulos de algunos poemas, digan aparentemente lo contrario. En "La pareja" (*LBD*, p. 49), los primeros versos parecen anunciar cierta pervivencia del amor: "Resurgirán de sus cenizas que fueron / lo que ella amó, lo que él"; pero los posteriores revelan las relaciones conflictivas y mezquinas del hombre y la mujer; nada pervive, y ello es sentido con cierto alivio: "Pero un día la lluvia / lavará / lo que pudo dejar ese fantasma". Aquí la lluvia cumple una función de higiene; lavar lo que se siente como una mancha, el fantasma del amor. La crueldad de la "tierra de la vida" es sucedida por una "tierra de la muerte"; así ocurre en "La tierra prometida" (*LBD*, p. 56):

Yaces en tierra firme  
extraña a tu extenuada desesperanza,  
confundida con la tierra que soez te fuera  
cuando vivías y la necesitabas tantísimo.  
En tardía congruencia te deshaces  
y la tierra en que yaces  
te es aún sorda y ciega.

Pero en *Oh buenas maneras*, a pesar de algunos ejemplos del tipo que hemos venido señalando, en especial en poemas como

"Bajamarea", "En complicidad", "Comencemos de cero", la mayor parte de los poemas amorosos presenta un nuevo rasgo. Se ve una fina proyección (¿apertura?); desde cierta marcada ironía por el uso de frases clichés, tales como "envejeceremos juntos", pero con un cambio de sentido: "envejecemos, nos volvemos grotescos / secos como una hoja, malsanos / torturados. / Nos arrugamos venturosamente juntos"; verso final que se niega absolutamente a sí mismo. En "La vieja trampa" (*Fugar con juego*, p. 58) se alude a la trampa del amor en su doble carácter: la certeza de que es una mentira "...absurdas viejas trampas / que nadie cree y sin embargo/ nadie las deja de creer". Paradoja inevitable para el sujeto humano. En "Los árboles no dejan oír tu respiración" (*FCJ*, p. 13), parodia del proverbio "los árboles no dejan ver el bosque", hay una fusión excelente entre un lenguaje enunciativo y otro conversacional de estilo indirecto libre: "¿Qué diríamos ahora de nuestro amor? / Nuestro amor, señor, está sumamente dividido, / nuestro amor, señor, / huyó soberbio y solitario, / lo han visto, dicen, en ciudades lejanas, indefinibles...". Es fluido el paso de la enunciación del conflicto amoroso, dirigido apotróficamente a la amada, en un estilo casi dialógico, donde se ha introducido una tercera persona que representa al mundo exterior al que se alude en el primer verso citado. Esta técnica de preguntarse algo y, mediante la introducción de la situación imaginada o real, contestar a la pregunta formulada al comienzo, es un resorte de respuesta que opera por medio del juego de la imaginación, o bien por medio del juego temporal; lo dado a conocer se manifiesta a través de un lenguaje conversacional hecho de frases coloquiales ("nuestro amor, señor"), y dotado de cierto humor y ternura, pero que finalmente no es sino la enunciación del amor averiado.

Hay también, según anunciaba antes, otros poemas que tienen un tono menos escéptico. En algunos de ellos se adopta un lenguaje pretendidamente literario, y el objeto amoroso es tratado como protector o refugio de afligidos, o bien, según lo indica el título de un poema, como "Hotel de turistas". Pero la mirada idealizada echa pie atrás en otros textos; aun cuando el espacio parece señalar el paisaje natural para el idilio, el hablante se siente extraño allí: "Al lado de un estero que inquietaría a Garcilaso / me doy cuenta de que no tengo nada que ver..." ("Bucólica", *OBM*, p. 57).

Hay otros poemas donde la amada es presentada como una aliada, o incluso como fuente de protección. En "una guarida fresca y tibia" (*FCJ*, p. 14), es el contacto con lo telúrico lo que per-

mitirá la seguridad de la pareja. La caricia femenina puede devolver la calma y la claridad perdida. La mujer es el acceso a la salvación en la tierra, la luz, el equilibrio. Así sucede en "Gastadas y estropeadas" (FCJ, p. 11), donde la presencia de la mujer implica un signo notablemente diverso en su configuración angélica de aquella otra reducida a un cuerpo que remitía al vacío, comentado antes. Este vaivén entre la casi idealización y su contraparte es propio de una conciencia que intenta ver, situar y reconstruir constantemente el mapa de su realidad. La amada puede estar, a veces, representada como una isla a la que se boga o sobre la que se boga. Así, en "Una isla en el amar" (FCJ, p. 65), el lecho y el mar son equivalentes poéticos; el "bogar" y el acto sexual son del mismo modo signos similares. En "Obstruido viajero" (FCJ, p. 64), se suscita una analogía similar, sólo que los signos presentan una visión más desolada y confusa: "Bogo en la oscuridad. Busco un espejo / que resuelva cansancio, ausencia, miedo".

Mención aparte merece *Serpientes*, publicado primeramente como colección independiente en Lima (1974), y recogido luego en la segunda sección de *Oh buenas maneras*. *Serpientes* es una serie de fragmentos donde se establece una interesante relación entre el sujeto hablante y la "serpiente coral". La elipsis y el símbolo llegan en esta poesía de Omar Lara a uno de sus niveles más elaborados y herméticos, a pesar de la aparente simplicidad del lenguaje. Salvador Pedro Redonet se ha referido a *Serpientes* y ha señalado un desarrollo argumental en los fragmentos. Dice que "*Serpientes*, desarrollada en forma original, incluso con cierto suspense, mantiene una unidad que el lector se ve obligado a seguir hasta la última línea, para desentrañar el sentido de cada uno de los poemas y de la parte en general", pero el autor del artículo se cuida bien de entregarnos su descubrimiento. Posiblemente es aventurado dar opiniones rotundas con relación al "sentido"; lo mejor sería atender simplemente al lenguaje mismo. Se trata de una relación en la que el hablante hace uso de un lenguaje amoroso con caracteres masoquistas. La "serpiente coral", a la que están dedicados el poema total y la serie de fragmentos que lo componen, es el objeto de un llamado amoroso, y las imágenes con que es representada señalan, al menos en una de sus connotaciones, muy claramente su esencia erótica; un tipo de "serpiente-mujer", portadora de los atributos de fascinación, peligro y deseo. Más importante que la reincidencia en el motivo de la "mujer fatal" o "la víbora", resulta aquí la absoluta entrega del hablante, un dejarse tragar espasmódico, sexual, finalmente un acto en que el sujeto erótico se convierte en la piel misma del objeto amado. La sensualidad

de estos poemas, la visión total de éxtasis en el dolor, la entrega y el estadio final de poseedor-poseído, todos ellos se expresan a través de un lenguaje transparente, brevísimo y nuevo cada vez. Estilo en el que Lara alcanza gran potencialidad expresiva.

*Ob buenas maneras* es una colección que despliega diversos estilos. Antes habíamos anotado el uso de la ironía sorpresiva. Esa ironía puede describirse desde el título mismo del libro, también título de un poema que cierra la tercera parte, "Otros bichos": "las buenas maneras" representan la simulación, la indiferencia, lo artificial y la mentira de las relaciones humanas "civilizadas". La acusación no alcanza sólo a la sociedad sino que también es una autoacusación por prestarse a jugar el juego. Este sentido podría inferirse para muchos poemas. La necesidad de descubrir la verdad en el mundo, los hombres, el amor y las instituciones sociales lleva al hablante a descubrir, con humor o dolor, la mentira o el espejismo. En el poema "En complicidad", se habla de ésta como un modo de callar la verdad. En esta realidad ser sabio es inventar un equilibrio que no existe, ser cómplice en la gran mentira:

El hombre sabio exhibe una emocionante inclinación  
hacia el equilibrio perfecto.

En complicidad con la débil memoria

En complicidad con Ella misma que no quiere morir.

("En complicidad", *OBM*, p. 39).

y pretende infructuosamente un olvido de la muerte, lo único real.

Incluso la visión que el hablante tiene del ejercicio de su oficio revela un hondo desencanto y sentido de frustración. "Y en esta poesía vergonzante ya no te quieres encontrar / por el prurito de dudar de tu sombra" ("Dónde estuviste", *OBM*, p. 48). No se trata, claro está, de un rebajamiento del quehacer poético en sí o de la poesía misma, sino de un ataque a su propio trabajo, el que, finalmente, lo hace sentirse inferior a un hombre miserable comido por las pulgas. Sensaciones extrañas, cercanas a la locura, reemplazan a veces a la realidad, o la constituyen. En el poema "Despierta a cualquier hora" se habla en tercera persona de un sujeto no identificado, cuyas íntimas motivaciones desconocemos, pero que fatal y absurdamente debe entregarse a un mundo antropófago. Particularmente emotivos son los poemas cuyo centro gravita en torno a la tortura, la muerte y el exilio. El tono contenido se enciende de fuerza y dignidad. Ellos son una suerte de contrapartida de los poemas de la angustia existencial. Ya no se desarma el hablante hasta el punto de "dudar de tu sombra" ("Dónde estuviste"), sino que la indignación y el dolor de la experiencia

compartida otorga súbitamente una fuerza brotada en la fraternidad, más fuerte que la angustia y la muerte. Ejemplo de ello son poemas simples como "Camila", cuyo final es más bien esperado. En "Cumpleaños de Berta-Isabel", desde una celda de la prisión, el recuerdo de la hija trae nuevamente la alegría de vivir en el deseo de inundarse de la madre tierra:

Luego me revolcaré en el pasto  
oleré a través de la tierra que arañaré  
emocionado.

(*Ob buenas maneras*, p. 65)

La fuerza del combate por la victoria se aprecia en numerosos versos, aunque la "letra impresa se disuelva en el aire", pues hay conciencia de que la energía no proviene de la literatura, sino de la realidad en carne viva: "no será este papel el que encienda sus voces" ("La tarde antes de su muerte", p. 66). Por otra parte, la realidad cotidiana se expresa desde una doble perspectiva: en el poema "Mediodía", los ojos del hombre común querrán ver felicidad en todas partes; el anciano, "que parece que soñara", sólo escribe cartas, los niños chillan; unos y otros parecen representar la realidad en su normalidad. Normalidad caracterizada por su capacidad de escamotear, detrás del ruido y la ilusión del sueño, una realidad oculta de violencia y muerte ejercida subrepticamente:

el sonido de la música a través de los tilos  
se confunde  
con el estallido certero  
en los huesos  
en la sangre.  
Algunos paseantes se detienen trémulos  
con brusquedad.

("Mediodía", *OBM*, p. 61)

En los versos finales se hacen visibles dos realidades opuestas: la aparente y la verdadera. La apariencia de un mundo feliz, lleno de música y ruido de ciudad escamotea la verdad: el ejercicio del terror.

En el poemario *Fugar con juego* se hace más patente la presencia de lo cotidiano, la ironía y el tópico de la nostalgia. Aquí lo cotidiano no es entrega a la simpleza o a lo obvio, común a cierta poesía, sino que, como dice Juan Octavio Prenz:

En el mundo poético de Lara, lo cotidiano es la única posibilidad, pero un cotidiano que excluye las connotaciones culturales de lo gran-

de y lo pequeño, lo alto y lo bajo, que rechaza su falsa contrapartida idealista y que se convierte, de un modo fatal, irrefutable, en el único ámbito posible del hombre. Términos como "vida" y "cotidiano" se saturan en la poesía de Lara.<sup>24</sup>

El lenguaje cotidiano en Lara no llega nunca a una poesía puramente conversacional. Detrás de la frase común siempre aguarda subrepticamente la carga poética de un lenguaje más delgado, de un segundo discurso. En "Llueve" (*FCJ*, p. 49), de un lenguaje puramente asertivo, con la afirmación de que "En todas las ciudades de la tierra llueve", "se pasa a una situación contradictoria formada por dos estructuras bimembres paralelas, pero en ejes de disyunción una de otra. El mismo hecho, levantar la cabeza al cielo, significa, en diferentes espacios, diferentes cosas:

En todas las ciudades de la tierra llueve  
y no puedo dar la cara al cielo  
para preguntar a esas nubes  
si vienen de los cielos de una ciudad  
donde una vez  
levanté la cara hacia la lluvia  
para preguntarle a las nubes  
si venían de los cielos de una ciudad.

("Llueve", *FGJ*, p. 49)

Así, mientras en el pasado era posible dar la cara al cielo, en el presente no lo es. El pasado es esencialmente sentido como contacto, posibilidad, ilusión, en tanto que el presente se percibe como lejanía, negación, vacío. De ello, el lenguaje cotidiano proyecta subrepticamente un segundo sentido que señala una fuerte carga de frustración.

En ocasiones la ironía desenmascara, a través del estilo coloquial y la cotidianeidad, al lenguaje mismo. En "Visitas", asistimos al discurso de un amigo hablante, quien le confiesa quejumbroso sus cuitas amorosas: "Esta perra no me deja vivir, me confesó / llorando", cuitas que despiertan la compasión del hablante; sin embargo, entre las lágrimas de la despedida, una verdad muy diferente a la recién escuchada humea de los exquisitos platos asututamente disimulados y revela la otra cara del amigo "sufriente". Detrás de un lenguaje lleno de lugares comunes, lo que ha caído es la careta de una parte de las relaciones humanas. Ese desenmascaramiento, presentado en este caso por un fino humor, se observa

<sup>24</sup> Juan Octavio Prenz, Prólogo a *Fugar con Juego*, 1984.

de un modo similar en el poema "En un café, una desconocida", donde la desconocida intenta mostrarse como una mujer profunda y angustiada existencialmente; el absurdo de un accidente revela lo artificial y la falsía de la desconocida, desenmascarada por la nimiedad y el color de su sangre: "un hilillo de sangre coagulada, asquerosamente rosada" (p. 59). Hay poemas, como es el caso de "Lecciones", donde se observa un estilo cercano a la ironía de Nicanor Parra. En cambio, en "Subdesarrollo", el lenguaje prosaico y coloquial del galán ("Perdóname las uñas mal cortadas / amor mío...") no responde tanto a una intención de despoetizar o producir el choque humorístico en sí, como al sentimiento de marginalidad, de ser precario y ajeno en un mundo de sofisticaciones alejado de la realidad, elemento del hablante.

A veces la parodia de pasajes bíblicos remeda el hablar de Cristo, pero lo que se pretende es lo opuesto a la búsqueda de trascendencia. La cruz es casi dulce, ya que lo que se carga es el cuerpo de la mujer, "su sexo dulce y cruel". El lenguaje usa las formas coloquiales de la conversación. "Recorrí varias ciudades, como le decía". La carga deviene madero, pero a diferencia de Cristo, el personaje hablante esconde su cansancio y su dolor a las muchedumbres: "Simplemente me miran como al hombre que sabe disimular / el tremendo quejido que es" ("El caballero extravagante", p. 17).

Símbolos del exilio, el recuerdo y la nostalgia del amor lejano, del tiempo ido, de la fraternidad y la angustia existencial recorren toda la poesía de Lara. Pero el dolor, enunciado casi herméticamente en su poesía, manifiesta la preocupación por un estado de cosas no puramente abstracto y filosófico, sino por la realidad concreta: su país. El dolor por la condición humana es una de las constantes poéticas más destacables en sus textos, y viene de su primer libro. "Estos viejos lugares" (p. 37) se hermana con el lenguaje vallejiano de "Los heraldos negros", en una analogía intertextual con los "golpes" que se "empozan" ("y una ansiedad anciana se empoza en los rincones"), además de lo precario en los huesos chirriantes. Se trata de un diálogo con el lenguaje y el estilo de Vallejo, diálogo que posibilita no una mera imitación, sino un nuevo lenguaje.

La influencia de Vallejo en la poesía de Lara ya data de sus comienzos, y se comprueba en el nombre del grupo y la revista que dirigió *Trilce* y, además, en varios de los poemas de su primer libro; luego, en forma más sutil, se proyecta a toda su obra. En *Argumento del día* el empleo de giros cotidianos y un lenguaje conversacional es evidente desde los títulos de los poemas: "Hay,

indudablemente", "Sin preteder"; "Es verdad". En especial, títulos como "Hay, indudablemente" y "Después de todo", nos recuerdan los versos y el léxico vallejiano: el uso de adverbios, la duda acerca del poder y la pervivencia de la palabra, así como la facultad del sujeto de nominarse a sí mismo y convertirse en personaje del poema: "Y la canción unánime. / Y estos veintiún años / descolgándose de Omar / Lara" ("Y la inminente perspectiva", *ADD*, p. 10). Hay en estos poemas un deambular entre un Vallejo fuerte y Un Neruda ambiguo (parafraseando a Rubén Darío). En el poema citado ("Y la inminente perspectiva") tenemos versos que se acercan en el sentido a algunos de Neruda y de Vallejo:

Está bueno el sol  
creando a medias,  
del pan  
amando a medias,  
de este morir a medias  
también, y de los días  
cubriendo incuestionablemente  
a medias  
la parte miserable que queda  
de los huesos?

(*ADD*, p. 11).

Términos tales como "sucede", "hastío", pertenecen al léxico del Neruda de la *Residencia*, y en ellos hay una actitud de hastío por lo artificial e inauténtico de la existencia del hombre moderno, condenado a vivir a medias, incapaz de trascendencia o plenitud alguna. El estilo y el léxico vallejianos serán, sin embargo, los más rotundos en estos poemas: los días jueves o viernes ("A veces en mi pueblo", *ADD*, p. 12), lo precario, "lo miserable que queda / de los huesos" ("Y la inminente perspectiva"), o expresiones como "Hoy hablaré de las manzanas" recuerdan otras similares de Vallejo.

Sin embargo, en poemas posteriores (en especial los del último libro de Lara) disminuye el fuerte eco primero de Vallejo, y la similitud se adelgaza hasta convertirse más bien en una visión de mundo hermanada a la del peruano en el sentimiento de solidaridad y fraternidad por los hombres y la conciencia de la precariedad de la existencia humana. Así, en el poema "Hombre", ya se presenta una visión fraternal hacia la humanidad y una mirada incluso esperanzada:

Aún el hombre-hambre,  
o

el hombre  
 sin una casa fija,  
 sin una estrella fija,  
 sin existencia fija,  
 arrastra en su  
 costado,  
 muy oculta  
 una canción.

(ADD, p. 14).

Esta visión de la existencia humana no siempre será tan optimista. Por otra parte, junto al tema de la solidaridad se instala el de la simpatía por la Revolución Cubana, como puede observarse en especial en "Es verdad". Estos poemas del primer libro de Lara tienen una voz personal que va abandonando poco a poco la retórica vallejana para adentrarse en un lenguaje breve y directo en el conflicto entre una mirada inquisitiva y reflexiva y el de una actitud esperanzada. La ironía del buen burgués que a nada se entrega y que nada comparte ya se advierte desde el poema "Tú": "Y sigues tú, sigues / perfectamente personal, / inmaculadamente / personal" (p. 23). Ironía que se agudizará en su segundo libro, *Los enemigos* (1968), en cuyo primer poema, "Playa", se proyectará a través del discurso del sujeto hablante mismo:

Las mujeres semidesnudas y los hombres  
 carentes de imaginación nos reunimos  
 tranquilos a la caída de la tarde, cada uno  
 en su respectivo espacio.  
 Jóvenes audaces, mientras tanto, sacan machas del mar,  
 en actitudes sugerentes y malignas  
 que nos hacen empequeñecer.  
 Algunas sombras aparecen y desaparecen impulsadas  
 por el vibrante olor que fluye de las olas  
 y yo me tiendo frente a una mujer  
 embarazada hace ya mucho tiempo.

("Playa", p. 10)

Se establece una relación de oposición entre, por un lado, lo que el hablante representa y, por el otro, el mundo de los "jóvenes audaces". El comienzo ágil del poema nos sorprende en el segundo verso cuando descubrimos que el hablante se sitúa a sí mismo en el paradigma de lo ridículo y rebajado: "los hombres / carentes de imaginación". Así, el discurso irónico es el resultante de una

proyección más amplia que cubre el enunciado del hablante en un primer nivel. La ironía total resulta del choque entre estos dos polos, donde los "jóvenes audaces" —representantes del proletariado— no sólo se burlan sino que muestran su superioridad sobre los jóvenes burgueses. El hablante, puesto en el paradigma ridiculizado de los jóvenes burgueses, está tendido frente a una mujer embarazada —ciertamente no de él— lo que destaca el sentimiento de sub-hombres de su grupo social. Es esta resultante de la inutilidad, falta de vigor y virilidad lo que connota finalmente al hablante y la clase social que él representa. En su total individualismo —un espacio diferente para cada uno— el signo de su fracaso, de su vida sentida como sombras.

Mucho ha recorrido la poesía de Omar Lara en los cuatro años que van desde su primer libro hasta este segundo. *Los enemigos* presenta poemas definitivos; junto a "Playa" tenemos poemas tales como "Jugada maestra", "Descripción del recuerdo", "Segundo nacimiento de Julieta", textos que podemos contar entre lo mejor de la producción de Lara y de la joven poesía hispanoamericana. La mayoría de ellos constituirán la Primera y Segunda partes de los *Buenos días* (1972) y serán incluidos en numerosas antologías o revistas literarias. Será con uno de estos poemas ("Segundo nacimiento de Julieta") que Omar Lara participará en el "Encuentro de jóvenes poetas" de Valdivia (1965), según anotábamos al comienzo. Dicho texto formará parte del volumen que recogió los trabajos presentados en esa ocasión, *Poesía chilena: (1960-1965)*. Los poemas citados constituyen la Segunda Parte. En ellos, a través del estilo apostrofico se dialoga con la amada; sin embargo, lo que llama la atención es la conciencia que necesita reconstruir e interpretar todo nuevamente y la necesidad de alejarse de cualquier entrega ciega, es decir, la desconfianza hacia el Yo romántico. Se trata de una conciencia vigilante que no puede negar la fuerza de su propia experiencia amorosa. "En "Jugada maestra", el amor se formula como un juego que alcanza su punto de perfección, como bien lo indican el título y el texto:

Porque esta broma del amor, esta  
jugada maestra de sentimientos necesarios  
ha ganado terreno, nos ha solicitado sabiamente:  
nos hemos vuelto locos.

Hemos resuelto, que esto es amor.

(*LE*, p. 21).

El amor es el que solicita a los amantes y de alguna manera es sentido sólo como una ilusión, como un juego, una broma genial. Lo solicitado, los amantes, acceden a este pedido, se prestan al juego, "se vuelven locos", textualmente. Así, la locura, la aceptación del juego y, en especial, el sentirse necesarios, trae la contrapartida, es decir, la no-locura; la cordura será el estado aquel de desamor, la realidad en vez del juego, el sentimiento de que la vida y el amor humano son meras ilusiones. Por ello, lo mágico del poema se deriva de esa mutua comprensión de llamar al sentimiento y la experiencia amorosa "juego", y es más, una "jugada maestra". La conciencia vigilante contra todo exceso sentimental no permitiría otra solución; la única actitud que está menos en pugna con esa conciencia es la aceptación de su sentimiento como una "jugada maestra". En los versos finales se percibe una leve ruptura de estilo y unidad debida a cierta necesidad del poeta en el plano ideológico, de transformar la relación amorosa en un instrumento social; pero en el plano textual, por efecto del carácter fraseológico de estos versos finales, se pierde cierta fuerza: "Sólo falta saber cómo lo utilizaremos / de qué buena manera para todos / y antes que sea demasiado tarde". En "Descripción del recuerdo" (p. 22), es la memoria de la relación amorosa, de las contradicciones y errores de la amada y de sí mismo, lo que produce una suerte de mirada entre nostálgica y escéptica. Es en el pasado donde se puede encontrar la clave perdida de la pareja, tal vez simplemente "cuando la felicidad era comprar naranjas en el mercado / o escuchar viejos discos con tangos apenas perceptibles". La verdadera identidad se desconoce y los amantes se transforman en ajenos; de allí la imposibilidad del encuentro. Todo intento consciente de "describir el recuerdo" remite al fracaso, pues lo esencial escapa a la memoria. Por último, "Segundo nacimiento de Julieta" (pp. 24-25) parece constituirse en epílogo del texto anterior. Consta de tres partes: la primera es una especie de epigrafe en que se entreabre la esperanza: "Porque no podrá quedar sin alas / ese gesto tuyo de ordenar mis libros...". La segunda es el relato de la lucha de la pareja por salvar los restos de su amor, lleno de ambigüedades. Y silencios. La tercera parte trae un cambio de tono y lenguaje, que corresponde a un cambio de perspectiva: desde una reflexivo-nostálgica, caracterizada por un lenguaje hiperconsciente, se gira hacia una eufórica, debida a la llegada del hijo. Este cambio permite ahora el uso de términos no posibles antes, tales como "amor" o los versos finales: "obligándonos a prepararle / su pequeño espacio / de deslumbrada magnitud terrestre" (p. 25). Lo particular de este poema a la llegada

del hijo se da subrepticamente en el primer verso de la tercera unidad: "Y vuelvo al hijo y a tu cuerpo", donde es el hablante el que camina las distancias —un espacio de regreso—; el alejamiento, físico o mental, de aquel cuerpo multiplicado —el de su mujer—, lo privaba de una esencial claridad que vuelve a encontrar: "Tu cuerpo recorrido y conocido como un / mapa elemental, y en el cual / me sumerjo hasta lograr el ritmo de las cosas". Es así como la llegada del hijo viene a imponer un cierto orden, a obligar a una reconciliación que, a pesar de ese carácter obligatorio, tiene de positivo el reencuentro con lo que es sentido por parte del hablante como la verdad y el secreto del mundo a través del cuerpo de la mujer. Así, este "Segundo nacimiento de Julieta" indica de manera doble el nacimiento del amor.

Un símbolo frecuente que debería estudiarse más extensamente, y al que yo sólo aludiré en estas líneas, es el de la presencia de los pájaros; ellos cambian de signo y sentido en la obra de Lara. En muchos poemas se trata de la invasión de los recuerdos transfigurados en pájaros que asaltan. Por su causa el hablante debe transformarse en un pobre espantapájaros en el poema "Un fiero espantapájaros" (*FCJ*, p. 9), donde el símbolo de los pájaros se connota de aspectos fatídicos; los pájaros vuelan en torno del "tú" (¿la amada?) en su intento de aprehenderlo: "Vuelan pájaros en torno de ti / ciegos desvelados. . ." ("Pájaros", p. 19), recuerdos ciegos destinados al fracaso. En otros poemas los pájaros cambian de signo y se truecan a veces en peligrosos carnívoros que atacan al hombre ("Parque de los recuerdos"), o simplemente se van y oscurecen el cielo. En "Parque de los recuerdos" las imágenes se vuelven surrealistas; las palomas son pájaros voraces que arrancan la carne de las parejas, lo mismo que hará luego engañosamente la luna. El pájaro puede ser el mismo hablante que se siente "pájaro de paso", según el título de uno de sus poemas donde la nostalgia pasa a constituir parte de él mismo. Los pájaros se confunden: o caen al vacío buscando equivocadamente al sol en el espejismo de techos que lo reflejan ("Rastros", p. 41), o se creen profetas, pero que no son más que "un pobre pajarito solitario y equivocado / sobre las ramas secas de un espino, / un pobre pajarito con sus plumas mojadas" ("Después de leer a George Bacovia", p. 33).

Un fino juego entre la realidad y la imaginación lleva en "Buenos días" (p. 63) a una propuesta borgeana o casi cortazariana (al estilo de "Continuidad de los parques"), en la que la imaginación se establece como proyección de la realidad y determinante de ésta. Lo real, el primer plano, lo constituye un "hombre sen-

tado / imaginando a un hombre en una barca", y este primer plano es anulado por el producto de su acción imaginativa que genera como caja china otras acciones similares, es decir, borgeanamente se tiene un sueño-imaginación dentro de otro. El sueño último es la mujer que cruza todos los niveles de la caja china, para destruir al hombre de la barca. La ironía del título niega aquellos "Buenos días".

El último poema de *Fugar con juego* reitera, a través de la ironía del título, "Madre, la tierra es inmensa", la negación de cualquier esperanza de eternidad o trascendencia, pues la tierra, el sol y las estrellas son inmensos, "Pero igual perecerán" (p. 69). Ello tiene relación con el título del libro, *Fugar con juego*, que combina una serie de sentidos: "fugar con juego" fonéticamente indica de inmediato la inversión de los fonemas "f" y "j". Dicha combinación multiplica los sentidos y así tenemos, al menos para "fugar", la idea de "jugar", además de "fuga" y "fugacidad"; asimismo, en "juego" está la presencia de "fuego". Las alternativas de combinación son muchas, pero básicamente podrían centrarse en la idea de peligro del fuego-juego por medio de una actividad lúdrica —jugar— que puede ser muy seria: fuga y/o fugacidad. Así, el peligro de una actividad doblemente amenazada es enfrentado desde este fuego-juego. Y ello en un tiempo que es fugacidad, pero que sólo se puede aprehender enfrentando el presente, presente que amenaza desde su concreción política y existencial, pero que es el único juego que se debe jugar.

La poesía de Omar Lara se construye, entonces, desde un lenguaje elíptico fuertemente cargado de sentido, entrelazado con un tono coloquial que esconde una tensión lírica que surge y se levanta subrepticamente. A través del continuo preguntarse de esta poesía, del cuestionamiento que el sujeto de estos poemas hace de sí mismo y del mundo, de la búsqueda incesante de la verdad en sus relaciones con la amada y el mundo, y a través de la nostalgia y el exilio, se logra un discurso poético que intenta descubrir sin hipérbolos ni metáforas un rostro más verdadero de las relaciones humanas, las instituciones y el mundo. El lenguaje desinfla y desmascara ya el pretendido sufrimiento amoroso del amigo (el que cuida muy bien de cubrir la otra cara de la medalla, la mesa suculenta), ya a la mujer pseudoexistencialista del bar o, incluso, a los pájaros de la nostalgia que lo devoran. En este universo poético donde el lenguaje delata el continuo preguntarse del hombre sumido en un mundo fugaz, destinado a desaparecer, hay, sin embargo, espacio también para la mujer y la pasión erótica como salvación y total posesión. Y hay también fuerzas para un enérgico

y viril dolor por los que sufren o han muerto, expresadas por medio de un mesurado equilibrio que puede otorgar la luz para el nuevo tiempo. Labor del poeta, no sólo en su lucha con la palabra —a la ronda de ésta incesantemente ("El lenguaje más querido", "Casipoiética")— a pesar de los cantos de fin de mundo ("Esta tarde de abril"), sino también en su necesidad de construir una relación directa, digna y verdadera entre el autor y su sociedad.

Cuando Omar Lara, junto con otros escritores, sostuvo en 1968 que el poeta debía aclarar previamente la exterioridad que se percibía fragmentada, lo que se planteaba era la relación conflictiva de su creación poética y la exterioridad, según ha hecho notar Javier Campos.<sup>25</sup> Esta posición no significaba en absoluto situarse en una torre de marfil, individualista y aislada. Fácil habría resultado en ese momento seguir la corriente de tantos pretendidos poetas de la poesía social, pero que no veían bien poesía ni sociedad. Al contrario, la previa inmersión en la madre tierra obedecía a la necesidad del reencuentro del espacio propio, como un modo de toma de conciencia de sí mismo y de la realidad circundante, caracterizada, en el caso de Lara, por la duda y la angustia existencial, y por cierto conflicto estilístico que lo lleva a entrecruzar sobre el delgado lirismo de sus versos un realismo escéptico y cuestionante; en fin, por esa necesidad suya y de otros poetas de su generación de encontrar una verdad que responda a todos los estamentos del hombre, interiores y exteriores, hasta descubrir y construir una voz poética fiel a sí mismo y en consonancia con el mundo.

La poesía de Omar Lara, como la de los poetas de su generación, ha tenido que andar un largo camino que va desde las profundidades del ser a la realidad exterior, al hombre y la sociedad, y ha mostrado su compromiso inalienable con la situación política de su país, en palabra y acto. Poesía que no se resuelve en un simple exteriorismo, sino que mantiene irrenunciable el derecho a lo interior en lo que tiene de imaginación y reflexión, para así cuestionarse todo, evitar la adoración de falsos idealismos y re-encuentrar en el dolor el verdadero sentido de la lucha como hombre y ciudadano. De allí, entre el viaje y el vaivén del juego interior-exterior, tendrán lugar las contradicciones básicas del ser humano, la fluctuación entre la fugacidad de la vida y el tiempo presente, entre el erotismo, la fraternidad, el dolor de los "golpes de la vida", la necesidad de arrancar las hipócritas máscaras de las "Buenas maneras" y, por último, la nostalgia de lo que se ama y, a pesar de la distancia, no se puede negar.

<sup>25</sup> Javier Campos, "La joven poesía chilena en el período 1961- 1973", p. 12.