

Universidad de Concepción  
Facultad de Humanidades y Arte  
Magíster en Literaturas Hispánicas

**LAS LLAVES (PERDIDAS)**  
**DEL NOHUALHUE LARIANO:**  
**UN VILLORRIO SITIADO**  
**POR LA REALIDAD**

Tesis para optar al grado de Magíster en Literaturas Hispánicas

Candidato: Francisco Valenzuela S.

Profesor Guía: Edson Faúndez V.

Concepción, marzo 2023

*“Lara ha regresado cuando nadie lo esperaba, si bien es cierto que asimismo nadie le había olvidado. Regresa después de un voluntario destierro, y su regreso es recibido con la mayor alegría en su castillo, donde reina una gran actividad. Los siervos llenan las mesas de copas y manjares, flotan las banderas en lo alto de los torreones y la llama brilla de nuevo en el hogar. Todo es animación y alegría en la estancia.”*

**Lord Byron, extracto del poema “Lara”**

## **Agradecimientos**

A mis padres y hermanos, en cuyos rostros reconozco a la verdadera hospitalidad.

A ese libro eterno, cuyo espíritu de versos azarosos a veces coincide con el mío.

A Pablo Valderrama, Alexandra Espinoza y Jesús Miquel, colegas de trabajo y amigos que, entre labores, fueron al encuentro del otro.

A Felipe Burgos quien me presentó al poeta.

A la Beca Chile Crea del Fondo del Libro y la Lectura que, en 2020, selecciona y patrocina mis sueños.

A la Universidad de Concepción, al programa de magíster y sus académicos.

Al profesor Edson Faúndez quien siempre halló la llave correcta.

Y a Omar y su sonrisa.

## **1. Objetivos de la investigación**

### **1.1 Objetivo general**

Analizar los elementos característicos del estilo de Omar Lara contenidos en su poesía, con el propósito de establecer críticamente los sentidos que orbitan la construcción del territorio hospitalario de Nohualhue.

### **1.2 Objetivos específicos**

a) Analizar los elementos literarios que construyen el Nohualhue ficcionalizado de Lara, para dibujar un mapa del pensamiento utópico del autor que evidenciamos en la localidad del mismo nombre, ubicada en Nueva Imperial, en la zona sur de Chile.

b) Analizar los pasajes del libro en que se revela(n) la(s) llave(s) de Nohualhue, para distinguir los momentos de apertura, en los que el yo del sujeto se disuelve a partir del encuentro con el otro (aliado, visitante o lector) y de cierre, cuando irrumpen los enemigos inevitables.

c) Describir y caracterizar los elementos circundantes que definen la naturaleza, funcionamiento y/o mecanismos de Nohualhue, como la realidad, el otro, el territorio y el tiempo.

## 2. Hipótesis de la investigación

Para describir la forma y fondo de la obra de Omar Lara la investigación partirá preguntándose: ¿la casa del poeta no tiene llave?, cuestión que alude al libro *La casa del poeta no tiene llave. La poesía de Omar Lara* (2011) que reúne artículos dedicados al estudio de su poesía. Para explorar y descubrir la estética del autor se propondrá que la obra lariana es un *pueblo* (Nohualhue) *sitiado por la realidad, que abre sus puertas para el encuentro con el otro por medio de la hospitalidad*: imagen que se revela en ciertos momentos claves de la lectura, traspasando cada uno de los proyectos poéticos de Lara. Es una hipótesis que se inspira en las reflexiones del académico Edson Faúndez, quien relaciona la obra del poeta y la filosofía de Emmanuel Lévinas, específicamente a partir de sus conceptos de “Otro” y “hospitalidad”.

A la par, señalamos que Lara, en su antología, devela los restos de su capital mítica o el lar de su infancia, un no-lugar que aparece y desaparece, mientras el poeta combate con el enemigo inevitable: la realidad. Se parte también de la premisa de que este tipo de pueblo literario -el cual coexiste con otros lugares poéticos de la geografía lariana, como Portocaliu, por ejemplo- aunque se resiste o rebela ante los embates hostiles del exterior (presente), también es capaz de abrir sus puertas ante el aliado e incluso, en ciertos pasajes, con el otro “extranjero”. La apertura de este espacio de encuentro es posible gracias al personaje descrito en el poema, el cual puede ser un amigo, la amante o incluso el lector. A ellos se les da la posibilidad de ingresar a esta zona íntima en donde el pasado y el futuro confluyen, y/o ya no existe distancia espacial.

En este sentido, se considera que la hospitalidad y sus derivados, como la amistad, la dulzura, la caricia, la sonrisa o la ternura son la(s) llave(s) que abre(n) las puertas de

Nohualhue, aunque de manera momentánea. Sería(n) un(os) objeto(s) mágico(s) que se halla(n), pero que también se extravía(n) a lo largo de la lectura, pues terminan siempre en la clausura abrupta de los muros. El villorrio lariano no solo sería un espacio de apertura, sino también uno de clausura, por momentos, en donde se hace imposible la hospitalidad, supuesto que puede complementar las conclusiones de Faúndez. Tal situación lleva a concluir e insistir en la idea de que el destino de la poesía es el de hacer una "pregunta ciega " que obliga a los lectores a reflexionar y/o divagar respecto de un tema particular, en estado continuo de asombro, en vez de uno de certeza.

Como mencionamos anteriormente, nuestras hipótesis se apoyan en las reflexiones de Emmanuel Lévinas, expuestas en los textos *Totalidad e infinito* (1961) y *Humanismo del otro hombre* (1972). En particular, la presente investigación se fundamenta en dos ideas levinianas: 1) el Yo egoísta que se disuelve por medio de la visitación del Otro que lo habita, 2) la hospitalidad del Yo, quien se hace responsable del Otro inevitable que lo habita y que estaría infinitamente bajo su responsabilidad. Tales conceptos los vemos reflejados en la obra lariana, como lo demostraremos en la justificación.

### 3. Crítica precedente

#### 3.1 Un mundo que fue

Como mencionamos anteriormente, la presente investigación dialogará con *La casa del poeta no tiene llave. La poesía de Omar Lara* (2011), texto editado por los académicos Juan A. Epple y Edson Faúndez V., que reúne diferentes textos dedicados a la obra lariana. El libro parte con el poema “Conversación con Omar Lara” (2011, pp. 7-9) del escritor cubano Waldo Leyva, un inicio oportuno teniendo en cuenta que esta recopilación trata la obra de un poeta. La palabra conversación -la cual no significa diálogo o monólogo, sino la acción de hablar de manera familiar con el otro- abre a su vez la conversación que tendremos los lectores con su poética, y la que tendrán Leyva y Lara a través de la poesía.

Son notables los primeros versos: “No estuve en Imperial, / desconozco sus calles, la lluvia que la funda, / las romanas domésticas que pesan su nostalgia / la muchacha que fue y sigue siendo / una excusa de amor en tus poemas” (p. 7), donde apreciamos una relación de compañeros, de iguales, que se confiesan secretos, infidencias románticas, que, paradójicamente, ya no serán ningún secreto por estar ahora publicadas. El poeta cubano incluso expresa una negación, que en apariencia puede parecer una recriminación, carencia o falta que el escritor contrasta con el tema central de la presente investigación: la ciudad de origen del autor, y que Leyva, señala, jamás ha visitado en el plano físico.

A pesar de ello el poeta se refiere a continuación a la capacidad de la poesía de trasladar al lector a un lugar que no conoce: “No estuve, Omar, en Imperial, / pero he visto volar los pájaros de pico largo, / sin duda vallejanos, sin duda hambrientos, / que siguen atravesando el aire en tus poemas” (p. 7). En estos versos vemos contenidas las ideas del

encuentro con el otro y de que el pasado de Lara es capaz de abrir sus puertas ante ese otro, en este caso Leyva. Si volvemos a la palabra “conversación” y, en específico, a su etimología, recordaremos que la misma proviene del latín *conversatio* formada por el prefijo *con* -que significa reunión- el verbo *versare* -cambiar, girar o dar vueltas- y el sufijo *tio* –acción y efecto. Conversar, por tanto, sería algo así como *la acción de reunirse para cambiar* y que, en este caso, aunque de manera literaria, se ajusta a la escena descrita.

Lara, a través de sus poemas, se reúne con Leyva para cambiar la distancia que los aleja geográficamente, para transportar a este último a su pueblo de origen y hacerlo escribir al respecto. Una carta poética, a la distancia, genera otra en respuesta, y así, para evocar el lugar perdido que Lara intenta recuperar, y que Leyva imagina y adquiere. El niño poeta toma lápiz y papel para dibujar la naturaleza sureña que lo vio crecer: un mundo de ensueño que el niño poeta es capaz de habitar junto a su amigo.

Fernando Alegría, en el prólogo del libro “Memoria. Antología Personal 1960-1984” (1987), texto incluido en el libro de ensayos antes mencionado (2011, pp. 12-18), destaca el trabajo regional, alejado de la capital, de Omar Lara, en el panorama poético chileno de los años sesenta, en el sentido en que ayudó: “a poner puntos sobre las *ies*, a los puentes bajo los ríos, los crepúsculos a la vera de los caminos de la tierra, a poner la lluvia en la madera y en los papeles sueltos en el aire” (p. 14). En otras palabras, evitó emular a las grandes voces del pasado (De Rokha, Huidobro, etc.) para reposicionar el silencio del sur, y su voz no de gritos, sino de susurros.

Se podría decir que es el estilo sobrio del poeta de los confines, que se abre paso, pues: “los agujeros de su realidad son los ojos del buey y que su barca transcurre sabiamente histórica y, a la vez, haciendo agua en el ejercicio del amor, del perdón, el éxtasis y el olvido”

(p. 15). Según Alegría, es un hablante diestro, comedido, que poda su poesía, que descansa en las pausas, no en sus aserciones, que dice y esconde la palabra: características que lo harían el “maestro del boomerang”, un arte que, destaca, es propio de los pueblos fronterizos y de civilizaciones de archipiélagos. Como asombrado, y con especial dejo poético, el investigador escribe:

Asordinados, dichos en apartes, los poemas de Omar Lara se alzan firmes y claros en estructuras sin ataduras, son móviles de abstracciones que apuntan a las cosas amadas, sufridas y olvidadas por lectores a quienes el mundo se les va llenando de gente que se despide.

Omar Lara sigue viajando entre sus lares sureños y el centro de su capital extraviada. A veces, no sé si con una sonrisa en los ojos, recuerda otros tiempos (pp. 16-17).

Los lares sureños y una de sus aldeas míticas, extraviadas, irrumpen entonces en medio de la modernidad para recordar épocas premodernas: la noche de los tiempos. También podemos decir, releendo las palabras de Alegría, que con poetas como Omar Lara vislumbramos una tendencia alternativa a la sensibilidad posmoderna, la cual asume, por ejemplo, la derrota frente a la técnica. Lara, en cambio, aún guardaría, siguiendo las palabras del investigador, una necesidad de superación de la era, justo cuando los lectores añoran al pasado, pues ya no hay tiempo para leer: “Omar Lara deja en su obra la crónica mágica de un viaje por la geografía y la historia de un mundo que fue, y de otro que nace entre los humos y las banderas del país que amamos y reconocemos.” (pp. 17-18).

Volviendo al título del poema escrito por Waldo Leyva, vemos que el cubano revela, de entrada, la importancia de lo coloquial (conversación informal y distendida), tanto en la carrera del autor como en su obra misma: dimensión que, como recuerda Alí Calderón, en su ensayo “Una mirada a la poesía de Omar Lara” (2011, pp. 30-44), es un rasgo que caracteriza a ambos escritores y, por extensión, a los poetas latinoamericanos de la década:

En los años sesenta, aparecieron diferentes manifestaciones de esta poética a lo largo de América Latina, emprendidas por autores, incluso, de distintas generaciones. Del exteriorismo de Ernesto Cardenal (Nicaragua) a la poesía de Jaime Sabines y Efraín Huerta (México), de los trabajos de Fernando Charry Lara y Eduardo Cote Lamus al de los nadaístas (Colombia), de la poesía de Arturo Corcuera a la de María Emilia Cornejo (Perú) y Roberto Fernández Retamar a Waldo Leyva (Cuba), por ejemplo, la intencionalidad estética de acercarse a lo popular, lo cotidiano y lo coloquial fue una constante en el lenguaje literario de aquel tiempo (Calderón, 2011, p. 32).

Según el investigador, estos elementos serían el origen de la dicción de Lara, y que más claramente apreciaríamos en los poemarios de su primera etapa creativa: *Argumento del día* (1964), *Los enemigos* (1967) y *Los buenos días* (1972), opinión que comparte con Niall Binns -como veremos a continuación- y Naín Nómez. La poética lariana, eso sí: “habrá de modelarse y adquirir profundidad gracias a un tono contristado que, por extraño que parezca, lo vincula con lo más acendrado de la sensibilidad barroca” (p. 32). En otras palabras, aunque comparte con su generación un estilo común (conversacional, coloquial), Lara también demostraría un carácter particular que, según Calderón, lo acerca a los poetas del Siglo de Oro, por compartir con ellos nociones como la incertidumbre, la duda, el pesimismo, el desasosiego y el desengaño (pp. 34-35). Además, por su:

matriz de sensibilidad de carácter supratemporal. Es decir, en la relación sujeto-objeto, hombre mundo, el objeto domina al sujeto, el mundo abrumba al hombre. Esta sensación de finitud y pequeñez frente al entorno es lo que caracteriza al espíritu barroco (p. 35).

Calderón opina que su obra tomará un cauce definitivo a partir de 1973 -después del golpe militar de Augusto Pinochet-, tiempo en que el poeta es encarcelado por tres meses. Hoy sabemos que el suceso -por el cual se crea un mito dentro de la crítica literaria- se debe a una equivocación, pues sus captores lo confunden con otro Omar Lara, cuestión que el autor

aclara posteriormente en variadas entrevistas, por ejemplo, la que concede al portal vallejoandcompany.com, el 5 de junio de 2014.

No obstante, para algunos investigadores, Calderón, por ejemplo, Lara escribe en prisión una serie de poemas especialmente emotivos, dentro de los que destaca “Hoy he visto a mis hijos” y “Cumpleaños de Berta-Isabel” que marcarían según su opinión un punto de inflexión en su trabajo poético. Al respecto, escribe: “observamos con nitidez un tópico fundamental en su poesía: la sensación de fragilidad frente al mundo y sus circunstancias, el estado anímico de estar “fuera del mundo”, lo que Heidegger llamaría un estar a merced de la desazón” (p. 32).

### **3.2 Los núcleos positivos y negativos de Omar Lara**

Niall Binns, por su parte, en su ensayo “Composición y recomposición del lugar en la poesía de Omar Lara” (2011, pp. 19-29) coincide con Calderón al advertir ciertos elementos comunes con su generación, por ejemplo: la brevedad, la autorreflexividad, la desconfianza, la ironía y/o el tono impersonal de sus poemas. A la trilogía antes mencionada agrega, para ejemplificar estos elementos, el libro *Serpientes* (1974) publicado después del golpe de estado, en donde también aparecería: “el mundo propio del autor, un mundo hostil y fragmentario, poblado de sombras amenazadoras, de mujeres feroces y de objetos impenetrables que atemorizan al yo, reduciéndolo a un estado de enajenación desamparada, de resignación e impotencia” (Binns, 2011, p. 21).

La presente investigación reflexionará respecto de la actitud de Lara frente al mundo que, según la imagen propuesta en la hipótesis, correspondería al momento en que Nohualhue

cierra sus puertas al ser asediado por la realidad. Por lo pronto, no ahondaremos al respecto, pero cabe la mención para relacionar esta imagen con los postulados de Binns, Calderón y otros investigadores que también vislumbran esta situación. De hecho, en el mismo ensayo antes mencionado, su autor cita y analiza el poema “Asedio” del libro *Los buenos días y otros poemas* (1964) (pp. 21-22), develando no solo uno de los elementos fundamentales del presente análisis, sino también, creo, una de las pistas más importantes para desentrañar la poesía lariana. A continuación, escribe:

Mientras el mundo asedia al sujeto aturcido que habla en los primeros poemas de Lara, ese yo dialoga consigo mismo, tildándose de “cazador” con un desafío inconsciente, tal vez, en su ironía porque ¿cómo logrará la caza un sujeto débil, atolondrado, que vive a la deriva? Se reta a sí mismo a convertirse en sujeto fuerte y activo, en asediador del mundo (p. 22).

Vemos, por tanto, un ser que se reprocha a sí mismo por la incapacidad de responder al mundo que lo sitia o acorrala. Es una actitud que Binns describe como una extraña variante del *carpe diem* tradicional pues “el inmovilismo, el no ver, no tocar y no sentir deshumaniza al ser humano, le impide gozar *humanamente* de la existencia” (p. 22). El mundo, enfatiza, se resiste frente a la mirada del poeta. Esto también ocurre a la inversa, se infiere, pues comienza a aparecer una distancia y una animadversión entre el autor y el mundo: una crítica y reflexión constantes frente a los enigmas de la existencia y las partes imprecisas que la conforman. Es una actitud que también nota Oscar Sarmiento, en su ensayo “Teillier y Lara: palabras que esconden palabras” (2011, pp. 144-155), cuando, al analizar el poema “El lenguaje más querido”, opina que:

el asedio del hablante no puede ser sino doble: el asedio del otro, el deseo del otro, pero al mismo tiempo y necesariamente, el de esta palabra esquiva que no responde a un llamado simple y que dice adiós cuando quiere, con la cual satura de incertidumbre la relación del hablante con el otro (p. 154).

Binns y Sarmiento usan la palabra “asedio” para simbolizar las problemáticas que surgen al expresar, por medio del lenguaje: guerra entre el mundo y el ser, entre la palabra y el poeta, que este último debe ganar, aun cuando sepa de antemano la derrota, como diría Roberto Bolaño. Según Binns, esta forma estética evoluciona tras el encarcelamiento y el exilio del poeta:

Las sombras hostiles de sus primeros poemarios se cargan ahora con la violencia perpetrada por los golpistas; el temor existencial y la pasividad del sujeto anterior se convierten en miedos a veces muy concretos y “reales” y en la experiencia físicamente inmovilizadora y atroz de la cárcel (p. 23-24).

Los elementos antes mencionados, y que el investigador tilda de negativos, conviven con rasgos más esperanzadores, mientras se configura una voz individual, traspasada por la melancolía, un estado que en este punto de su producción se mantendría afín al “larismo” de Jorge Teillier (pp. 22-23), misma relación que hace Sarmiento (p. 146). Cabe detenerse en este punto y reflexionar respecto de la estética larista: movimiento o tendencia artística que se centra en la palabra *lar* que significa hogar propio; en específico, aquel sitio de lumbre dentro de la cocina. Otro significado, más antiguo, sería el que le daban los romanos quienes designaban así a los dioses domésticos a los que rendían culto. El lar de Lara, según el investigador:

se encarna en los lugares de la infancia provinciana del poeta, que emergen embellecidos en la composición poética como un paraíso perdido, y en torno a ellos se va estableciendo uno de los núcleos de lo positivo en la obra de Lara (p. 23).

Jorge Ariel Madrazo, en su ensayo “Omar Lara: la palabra solidaria” (2011, pp. 109-117), al igual que Binns, nota la influencia del pueblo originario de Lara:

y los paisajes y mitos mágicos de su natal Nohualhue, que luego cedió el sitio a Imperial, pero siempre, como Omar indicó en varias entrevistas, en medio de elementos mágicos y en estrecha confraternidad con pobladores de otras raíces étnicas. Todo lo cual fue la primera fuente de su poesía (p. 114).

Madrazo, Alegría, Binns y Sarmiento reconocen la importancia de Nohualhue, la infancia del poeta, el paraíso perdido, el Edén al que desea volver, y que surge entre poema y poema como uno de sus fundamentos primordiales. Si unimos esta situación con la idea de batalla entre sujeto y realidad, sugerida por Binns y Sarmiento, surge la interrogante de si Nohualhue es asediado por el mundo exterior, reflexión que nos llevó a elaborar la hipótesis antes mencionada. Para Binns, en particular, la esperanza de volver a ese hogar de la infancia sería uno de los núcleos positivos de la obra de Lara, en contraposición a los negativos que antes este mencionara (violencia, pasividad, miedo) y que, siguiendo la imagen propuesta en la hipótesis, influirían en la apertura o el asedio de Nohualhue.

Eso sí, detenerse nada más en su paraíso perdido sería exagerar la influencia de Teillier en su obra temprana, sobre todo teniendo en cuenta la evolución de estas obsesiones, y que lo distinguirán a nivel internacional, tras los sucesos políticos de la época. Al respecto, el investigador escribe: “los poemas escritos por Lara en la cárcel de Valdivia y en la época inmediatamente posterior al golpe representan, por motivos circunstanciales inapelables, el momento más directo y realista de su obra” (p. 24).

Si para Calderón este momento significa la aparición de una sensibilidad barroca (p. 32), para Binns significa la reaparición y madurez de una actitud realista que ya se insinuaba en sus primeras creaciones (p. 23), pero que más concretamente apreciaríamos en los libros *Oh buenas maneras* (1975) -con el que gana el Premio Casa de las Américas- y *Crónicas del*

*Reyno de Chile* (1976). Es un tiempo en que, naturalmente, el poeta se ve obligado a recurrir a sus núcleos negativos, aún más tras su exilio, como sugiere el investigador:

son poemas testimoniales, más de sufrimiento que de denuncia, y más elegíacos que militantes. Lo muestran “Estos cielos” y “Hablo de Luis Oyarzún”: a partir de 1973, se trataba de la pérdida no sólo de la infancia “lárlica” sino de la patria; de Nueva Imperial, la niñez y la familia, pero también de Valdivia, la juventud, la mujer y los hijos (p. 24).

Luis Hernán Ramírez, en su ensayo “La poesía de Omar Lara: nuevo impulso de vida y combate” (2011, pp. 45-53) reflexiona en torno al vitalismo de Lara en este periodo, uno que se contrapondría al “núcleo negativo” de Binns (inmovilidad) (p. 22), cuando el poeta pierde su “infancia lárlica” (Nohualhue). Destaca valores en su estilo ya mencionados por otros investigadores, como sus imágenes, sus contenidos, su lenguaje, sus formas, sus detalles, pero además destaca “una persistente repetición de tópicos penetrados de ternura y hondo humanismo” (p. 46). Aparece, por tanto, un ser común y corriente, compasivo, lleno de gozos y congojas, que es capaz de poetizar sus experiencias con pasión, pero también con desengaño.

Al respecto, el investigador escribe: “su escritura revela, en primera instancia, la existencia fidedigna del hombre con absoluta comprensión del drama humano que es su propio drama y el drama también del anónimo hombre del pueblo” (p. 46). Ramírez insiste en que este es un verdadero ser, uno ya maduro si recordamos a Calderón y Binns que, sabido de sus armas, no se deja derrotar por las circunstancias. Tampoco llenaría de odio sus palabras o evadiría la realidad. Muy por el contrario, intentaría confrontarla con sus poemas (p. 46-47), textos que, contrario a lo que podemos suponer respecto de poemas de tipo combativo,

estarían repletos de ternura (gesto que trataremos más adelante). Lara, por tanto, usaría la ternura como punta de lanza. Según el investigador, Lara:

se enfrenta con la realidad misma, la toma por su lado cruel e implacable y la ubica en otro universo, en otra realidad buscada por él: una realidad nueva, rara, a veces inadecuada, a la que atribuye una existencia velada o misteriosa y nos la hace sentir con ansiedad y sin disimulos, unas veces cáustico y mordaz, otras veces con cólera y enojo (p. 47).

Ramírez nos da otra pista para comprender la obra lariana pues, en otras palabras, nota que el poeta, para afrontar al mundo, crea otro alterno, esto para distanciarse y juzgar al primero, al verdadero, y que ahora llamará por su nombre. Ese otro mundo, su nuevo mundo, se podría decir, es Nohualhue:

Por esta vía Lara opone al mundo real, externo, objetivo, su propio mundo interior y subjetivo. 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 compenetrán y se intercambian entre sí y -en una especie de acto narcisista del espíritu- la sustancia, modelo interior, refleja en ella misma un desvío de la realidad externa (p. 47).

Por tanto, vemos que aparecen dos mundos confrontados, uno interno, subjetivo (Nohualhue) y otro externo, objetivo (que podemos nombrar, por el momento, la realidad), y que, respectivamente, responden a aquellos núcleos positivos y negativos, mencionados anteriormente. Si ahondamos un poco más en la visión de Ramírez descubriremos que para Lara la realidad o el presente no sería otra cosa que la sociedad burguesa y su sistema: mundo que opone a su realidad proletaria y revolucionaria, de ideología marxista-leninista (pp. 48-49). También podemos extrapolar estos dichos y elevarlos a una situación que, de lo local o particular, termina detallando también una situación general, la de toda la humanidad. En

otras palabras, la del ser que se enfrenta a la modernidad. Otra manera de contrarrestar la moderna-realidad sería refugiarse en el interior, en el pasado, en Nohualhue.

En cualquier caso, Ramírez expande el espacio interno del poeta, uno lleno de conflictos y siempre combativo. Al respecto, opina: “militante de las luchas populares de liberación y defensor de todas las causas justas, Lara convierte la poesía en trabajo político para estigmatizar sin piedad a los enemigos del pueblo” (p. 49). Aclara, eso sí, que sus poemas no caen en el discurso, tampoco en la alucinación, ni mucho menos en lo decorativo, sino que logran condensar en pocas palabras una idea superior: “cada poema suyo es como un fragmento de un poema mayor, de un gran poema cósmico que reclama su originalidad, su identidad, su pertenencia” (p. 52).

Cronológicamente, en este periodo de su obra -marcado mayormente por el exilio- Lara vive en Lima, Perú; después parte a Europa, asentándose en Rumania, donde se gradúa en Filología en la Facultad de Lenguas Romances y Clásicas de la Universidad de Bucarest; posteriormente se instala en Madrid, España, para finalmente retornar al país, concretamente a la ciudad de Concepción. Entre *Crónicas del reyno de Chile* y el próximo libro que los investigadores analizan más hondamente, debemos mencionar *Islas flotantes* (1980) y *Fugar con juego* (1984): libros incluidos en *Nohualhue ida & vuelta Poesía 1964-2016*.

### **3.3 Un puente levadizo llamado erotismo**

María Nieves Alonso, con su texto “Esta es la historia de un regreso” (2011, pp.163-171), prologa el próximo libro en cuestión: *Fuego de Mayo* (1996). En él, la investigadora destaca la dimensión romántica de Lara, que lo acercaría a Bécquer, Woodsworth, Neruda,

Gil de Biedma y, de nuevo, Teillier. Piensa, por consiguiente, en la importancia que da el autor al yo, su subjetividad, su irrealidad y, principalmente en este caso, lo sensual (p. 166). Si por el ensayo antes mencionado reflexionamos respecto de los enemigos difusos del autor, ahora lo haremos respecto del ansia de apertura y amor del que es capaz. La investigadora, de hecho, aporta otro elemento para la imagen propuesta en la hipótesis, cuando escribe:

Señoras y señores, el yo también existe. Emociones expresadas, el poeta juega limpio y aunque lo erótico está ahí como puente levadizo, no supone redención alguna. Sí el paisaje. De vuelta a los orígenes, “lo que ahora no sientas te ha de herir algún día” (p. 166).

Imaginemos de nuevo a Nohualhue, pueblo mítico del autor, pero ahora rodeado o separado por el agua, apenas conectado con el exterior por un “puente levadizo” llamado: erotismo. Impresiona el hecho de que la investigadora y el resto coincidan en esta reconstrucción de la geografía de Nohualhue, aportando cada uno de ellos una imagen particular. La idea de “lugar” es transversal en este compendio de artículos y prólogos, por ejemplo, cuando Álvaro Solís, en su ensayo “Portocaliu y los lugares de la poesía. El legado poético de Omar Lara” (2011, pp. 54-60) opina que:

no queda otro remedio que preguntarle a los poemas de Omar por aquel lugar, ese su lugar tan peculiar producto de toda una vida de afán, pulso y pasión dedicada a la poesía. Una pregunta posterior será acerca del modo en que el hombre puede habitar ese lugar de encuentro, si es que acaso es posible esto (p. 57).

O Víctor Ivanovici quien, en su artículo “Tres notas sobre Omar Lara de viaje a Portocaliu” (2011, pp. 78-86), escribe que:

Algunos poetas se han ganado el privilegio de trazar un mapa. Entre ellos Omar Lara, quien, en reemplazo de las tierras prometidas por los “grandes relatos” cuyo embrujo padeció la modernidad, ha ido descubriendo un *ou topos* propio, para morada de su exilio de elección.

Ésta no es su patria trascendental: para el poeta no hay otra que la Infancia; y sin embargo he aquí los sueños, los ensueños y aun las pesadillas infantiles (p. 82).

Alonso, en tanto, cuando se refiere a “Cuadernos de Soyda”, escribe: “la primera sección de cuadernos de Omar Lara no hace sino resaltar que en esta casa de la imaginación chilena siempre (también) ha habitado la amistad y aún es posible rescatar del naufragio aquello más querido y entrañable” (p. 168). “Casa”, “habitar”, “amistad”, “morada” son palabras que se reiteran, leyendo estos textos. Pero volvamos a la imagen propuesta en la hipótesis, y que la investigadora devela aún más y enriquece: Nohualhue estaría conectado con la realidad gracias a un puente (erotismo). El fin de esta construcción es facilitar el traslado de las personas por sobre un río o formación de agua. Teniendo esto en cuenta, son notables sus opiniones sobre los versos que el autor dedica a su madre, personaje recurrente en su obra.

La investigadora considera que quien escribe en el poema “Sueño, Madre”, por ejemplo, intenta “recuperar el río de la infancia” (pp. 168-169). Desde esta perspectiva, el agua, el mar o el océano parecen representar la memoria y para cruzarla o para trascender esa memoria son necesarios los puentes del erotismo, ya sea la mujer amada, como mencionó la autora al principio o, más profundamente, la madre: “el verdadero puente levadizo” (p. 169). Si consideramos erotismo como cualidad para estimular la sensualidad, en vez de aquello que meramente excita el placer sexual, entenderemos que la autora se refiere a la dimensión sensorial de Lara y, en particular, lo sensual de una caricia materna, un abrazo o un beso, sus primeras experiencias amorosas: “la madre conduce al tiempo del primer amor que da el río, devuelve las primeras brazadas en el río” (p. 169).

A propósito del elemento agua, Hernán Lavín Cerda, en su artículo “Omar Lara y los jóvenes poetas de 1965” (2011, pp. 156-162), celebra la vista acuática del poeta; una mirada, dice, pluvial, fluvial, de ritmo concéntrico, centrípeto y lacustre: “un viaje inagotable hacia la melancolía de lo líquido, aquella fluidez húmeda, musgosa y líquida del sur de Chile: aguas eternas de Imperial, Concepción, Valdivia” (p. 156). Si volvemos al artículo de Alonso, y su idea de río como memoria, entendemos que Lavín se refiere al recuerdo justamente que, según él, estaría ligado a la nostalgia, su pueblo natal y a su madre. Tal vez por ello Grínor Rojo, en el prólogo del segundo libro de Lara (2011, pp. 176-187), considera su obra como una “poesía de la memoria” (p. 176).

Volviendo a Alonso, al final de su artículo, y con especial dejo poético, vemos que menciona estas ideas, enumerándolas en forma de imágenes dispersas, relacionando, por ejemplo, a lo sensual y/o a la madre con Nohualhue:

Omar Lara remonta el río de la infancia, rehace el camino para remover el rescoldo de esas viejas respiraciones que nos aplastan dulcemente y nos unen de nuevo y nos hacen amarnos. Círculos, paso del tiempo, angustia leve y delicada, restos de un naufragio, rescoldo, el otro que aún se es, pérdida, miedos, río turbio (p. 170).

Y finalmente:

Río al fondo, en Imperial las voces se demoran debajo de la tierra, pero de pronto están ahí. Mayo del lado de allí, mayo del lado de acá, muerte y resurrección, resurrección y muerte, ésta es la historia de un pececillo que luego de emigrar vuelve al lugar de origen. Los recuerdos han quedado a resguardo. El paisaje (aún) sigue intacto. No me podrán quitar el dolorido sentir (p. 170).

### **3.4 Las llaves extraviadas de Nohualhue**

Para continuar con el estudio, me parece correcto centrarnos ahora en las opiniones de Edson Faúndez quien, en su texto “Omar Lara y el sueño de la sonrisa en Portocaliu”

(2011, pp. 87-101), prólogo de la antología *Prohibido asomarse al interior* (2009), explora, entre otros aspectos, la etapa posterior de Omar Lara, cuando este retorna de su exilio y publica *Voces de Portocaliu* (2003). Es importante destacar que las ideas contenidas en este ensayo y otros como los de Solís e Ivanovici, se refieren a toda la poética lariana, y por tanto a toda su geografía literaria, y no solo al imaginario propuesto en esta hipótesis. Creo necesaria la distinción para evitar confusiones pues, en medio de su obra, Omar Lara también nos regala “Portocaliu” -que mencionaremos, pero no trataremos a fondo en este trabajo-, ciudad poética inspirada en su estancia en Europa, no en su infancia.

Aunque son dos asentamientos ficticios distintos, elaborados en diferentes etapas de la obra del autor, responden a una misma intención estética. Es por ello por lo que podemos ver rastros del Nohualhue propuesto en nuestra hipótesis en ensayos que no lo nombran explícitamente, cuestión que podemos apreciar, por ejemplo, en el ensayo de Faúndez. El investigador, al igual que Ramírez, parte su texto reflexionando respecto de la subjetividad y objetividad dentro de la literatura, sin referirse solamente a la poesía de Lara, sino a la poesía en general. Por ejemplo, cuando escribe: “la escritura poética es pura subjetividad que perfora, sin embargo, sus propias fronteras para contagiarse de objetividad, lo que ocurre cuando se advierte que un poema se transforma en un acontecimiento problemático” (p. 87).

Cabe mencionar este extracto pues Faúndez, sin nombrar a Nohualhue, describe con sus propias palabras la misma situación que hemos propuesto en la hipótesis, pues resume aquel momento en que el pueblo sitiado (subjetividad) abre sus puertas (perfora sus propias fronteras) para recibir al otro, que proviene o es parte de la realidad (objetividad), mismo funcionamiento que da el autor a Portocaliu, en *Voces de Portocaliu*. Podemos también detenernos en la palabra “fronteras” con la que el investigador profundiza en la dimensión

territorial de la poética lariana, en particular, el mapa y los límites en los que podríamos ubicar a Nohualhue.

Lara usará esta palabra (frontera) para titular su próximo libro, pero no nos ocuparemos de ello hasta la justificación. Refirámonos en este punto solo a la idea de límite o confín, un sitio alejado del centro del país, similar al pueblo literario que tratamos: misma noción de lugar presentada por Alegría, Binns, Ramírez, Alonso y Solís. Refirámonos también al final de la cita de Faúndez, donde este sugiere que un poema se transfiguraría en un suceso incierto (p. 87), en donde domina la pregunta, en desmedro de la respuesta, confusión que provocaría más dudas. Referido a esto, el investigador afirma:

El misterio, pues, radica en el problema y la pregunta, y no en los juegos de verdad que imperan en la red social. El poema es una “pregunta ciega” (“El tiempo, ¿Dónde estuvo?”) que insiste y persiste a pesar de todas las incursiones de los lectores. Omar Lara es, desde esta perspectiva, uno de los últimos guardianes del transparente secreto impenetrable de la poesía (pp. 87-88).

De aquí extraemos la idea de un Nohualhue que abre sus puertas, pero de manera momentánea; esto hasta el extravío de las llaves y su clausura, situación que, en otras palabras, significaría que el poeta, aunque quiere expresarnos su subjetividad, no logra su cometido y termina haciéndonos la "pregunta ciega" que menciona Faúndez. Vemos problematizada aún más esta subjetividad que aleja al lector del mundo objetivo para atraerlo a su inagotable incertidumbre o, como veremos posteriormente, en el marco teórico, su infinito. Es una idea que se inspira también en el título del artículo de Juan Armando Epple “La casa del poeta no tiene llave” (2011, pp. 180-187), y que, reescrita como pregunta, inicia las reflexiones del presente análisis.

En honor a la poética lariana de la perplejidad, cabe preguntarnos entonces: ¿a qué llaves se refieren los investigadores y nuestra hipótesis?, ¿cómo y por qué las extravía? El sugerente título de la segunda parte del ensayo de Faúndez parece insinuar una respuesta: “Sonrisa: “la contraseña el abracadabra” (p. 88). A continuación, el investigador escribe:

Su síntesis pareciera expresarse en la palabra quizá más bella que dibuja la sensibilidad del rostro del poeta “portador del sueño” en el siglo en el que (aún) no cesa “la danza demencial”. Esa palabra, que remite al rostro absorbido por la ternura, es la palabra SONRISA (pp. 90-91).

Para Faúndez, la obra lariana “despliega una sonrisa contra las perversiones del mundo”, o sea, no solo se pertrecha en su contra, sino que en ciertas ocasiones responde con un gesto. Más sorprendente aún, a continuación, condensa en tres líneas el propio funcionamiento de Nohualhue, que propondremos: “sonrisa es otra palabra-llave en el sueño de la conexión y la pertenencia, del encuentro y la morada, de la amistad y la hospitalidad, inmanente a la poética lariana” (p. 91). Varias preguntas surgen de la cita anterior, por ejemplo: 1) ¿puede la sonrisa ser una llave de apertura de Nohualhue? 2) ¿la palabra-llave posibilita el encuentro con el otro? 3) ¿la morada, el hogar, el pueblo se construye(n) gracias a la sonrisa y/o viceversa?

Sería la misma sonrisa que representa “la inocencia, la dulzura, la amistad y la vida”, y que se fundamenta en la idea primera de hospitalidad, que Faúndez cruza con la obra lariana. Este ejercicio de lectura, por ser central en nuestro estudio, lo analizaremos en profundidad en la justificación, donde citaremos algunos pasajes del final de este ensayo, en donde el académico rescata textos concretos que evidencian su cercanía con la filosofía leviniana. Pero para llegar a ese punto me parece necesario superar antes el marco teórico,

en donde se desarrollará en detalle el concepto de otredad y hospitalidad propuesto por Emmanuel Lévinas.

### **3.5 El poeta caracol**

Prosigamos nuestro análisis hablando de otro académico que ahonda en los funcionamientos poéticos de Lara, desde *Voces de Portocaliu*: Mario Rodríguez Fernández quien, en el prólogo de este libro, titulado “La poesía de Omar Lara es como la hierba del Sur que crece entre las grietas del pavimento” (2011, pp. 133-143) habla del “poeta caracol” que con este poemario repleto “de voces, de dolores, de muertos, de presencias abominables”, donde “llueve y hace frío, pero también hay amistad, amor solidaridad, figuras amadas”, logra transportar “la primavera de Chile a Portocaliu” (p. 133). En otras palabras, el poeta, que carga con Nohualhue en su corazón llega, en su viaje por el mundo, a un puerto extranjero e irreal.

Mario Rodríguez, al igual que Fernando Alegría y Minerva Margarita Villareal -en su ensayo “Ese lugar existe seguido de Señas de identidad” (2011, pp. 118-132)- habla explícitamente de una “geografía”, presentada por el resto de los investigadores, un lugar, en este caso, compuesto por Valdivia, Cocholgüe, Trehuaco y río Lía, dice Rodríguez: lugares que estarían ubicados junto a “ciudades sitiadas (¿Nohualhue?) y lugares innombrables, cárceles y paisajes de oscuridad y pesar” (p. 133). El investigador, al final de la cita, vuelve a los “núcleos negativos” desarrollados por Binns. Además, reitera la idea de lugar sitiado, en conflicto, que aguanta los embates del enemigo, incluso contraatacando, si recordamos los dichos de Ramírez, o lanzando una sonrisa, como propone Faúndez.

Pero volvamos a la imagen del caracol, antes mencionada, inspirada en el poema “Caracol” del mexicano José Emilio Pacheco, en específico el verso “defendido del mundo en tu externo interior” que, según Rodríguez, sirve para hacer una conjunción con Lara (pp. 133-134). Para explicar esta imagen, el investigador recurre a otra similar, elaborada por Foucault, quien cuenta que en el Renacimiento los locos eran abandonados en un barco a la deriva, en alta mar, siendo presos en el más libre de los espacios, en el interior del exterior, pues, explica, el navío actúa como un pliegue del mar. En el caso del caracol y de este navío entonces no sería lo interno lo que se pliega, sino lo externo, el afuera: “línea mortal, sin aire, una línea de ‘buey que se derrumba cuesta abajo’ (Neruda), una línea de huracán que lo destruye todo, una línea de ‘ballena enfurecida’ (Melville)” (p. 134).

Este extracto inspira la imagen propuesta en la hipótesis, cuando nos referimos a la realidad que ataca y asedia a Nohualhue; lo mismo cuando distinguimos el interior y el exterior o, como mencionan Ramírez, Alonso y Faúndez: lo subjetivo y objetivo. Gracias a Rodríguez, eso sí, comprendemos que la geografía interior de Omar Lara, donde encontramos su pueblo poetizado, eglógico, irreal, idílico y/o sublimado, es también un pliegue del exterior, un doblamiento del Nohualhue real u objetivo, podemos decir, o de Rumania en el caso de Portocaliu, o de Valdivia, cuando habla de “la ciudad”, posteriormente (como desarrollaremos más adelante en este análisis): reconstrucciones de un albañil con vocación creacionista (Huidobro) que hace un mapa de los acontecimientos del mundo.

A lo largo de esta crítica precedente, hemos mencionado la palabra “mapa”: término resignificado y ampliado por Gilles Deleuze y Félix Guattari, en el libro *Mil Mesetas* (1980), en específico la introducción dedicada al “rizoma”, donde vemos que el concepto se opone al de mero “calco” de la realidad (2004, pp. 17-18). Si usamos este concepto es porque

Rodríguez lo nombra en el texto “La orquídea y la avispa: una lectura conjetural de Alturas de Macchu Picchu de Pablo Neruda” (2022). El investigador, abocado al estudio -no de Omar Lara, sino de Pablo Neruda- propone que el yo del poema y el pueblo enterrado y mudo en Macchu Picchu hacen mapa en el monumento incásico (Rodríguez, 2022). Inspirados por el ensayo, consideramos que nuestro mapa de Nohualhue tampoco será un calco del poblado real, sino una proyección subjetiva del autor.

Usamos, entonces, dos conceptos propuestos por Rodríguez para reimaginar al Nohualhue de Omar Lara: el de mapa, de Deleuze y Guattari, y el del caracol que, combinados, resultarían en una especie de plano, proyección o cartografía en donde ocurriría la doble unión de los pliegues exteriores e interiores del pueblo creado por el autor (interior) y el del otro (exterior). Como se propone en la hipótesis, este otro -que puede ser el lector o Leyva, como desarrollamos al principio- abre las puertas de Nohualhue gracias a que el hablante lírico hace uso de sus llaves que, según Faúndez, serían la sonrisa, gesto de amistad que, como desarrollaremos en la justificación, deriva de la hospitalidad. Y se ingresaría a este pueblo mítico, después de que el otro cruza, tal vez, el puente del erotismo de Nohualhue, con lo cual es capaz de sortear la memoria, si recordamos a Alonso.

El caracol, el navío y el pueblo de Nohualhue serían, en conclusión, pliegues del exterior: zonas en donde el otro entra al interior del exterior -en este caso, el interior del exterior de Omar Lara, el poeta caracol. Para Rodríguez, la forma de esta zona, o la del muro que resguarda este asentamiento, sería la de una “concha”:

El Caracol marino en la profunda imagen elaborada por Pacheco, ha plegado lo externo para construir lo interior. La forma del pliegue es la concha. Ella guarda el sonido, es un pliegue del sonido, tal como el navío de los locos es un pliegue del mar (p. 134).

El investigador destaca el hecho de que Lara escribe desde la provincia (Imperial, Valdivia, Padre de Las Casas, Concepción, etc.). También desde el exilio. Y más importante aún, siempre desde la orilla del canon de la poesía chilena, o sea, desde las esquinas “mojadas y ventosas de las ciudades del Sur” (p. 136). Rodríguez explica que no es que no dialogue con Neruda, Mistral o Teillier, sino que los lee desde otro lugar, desde (y reitera) las orillas, las orillas. Según Rodríguez, “vivir en un barco es vivir en la más pura orilla, en el límite entre la tierra y el agua”, o sea, el pliegue contiene en su interior un yo el cual, a su vez, se pliega, por lo que aquellas dos partes, duplicadas, se unen. Más adelante, sentencia:

proponer que Lara es el poeta de las orillas, significa en este plano que es el poeta del pliegue. Allí encuentra refugio de la violencia, del dolor, de la espereza de la vida. El pliegue es dulce, tierno y contiene un suave erotismo (p. 137).

Rodríguez también describe magistralmente la noción de realidad, mundo o afuera del poeta, el cual sería un “no-lugar”, concepto que se mencionó en los objetivos específicos y que se opondría hasta cierto punto al lugar creado por Lara. A continuación, sentencia: “y nuestro autor necesita desesperadamente para vivir un lugar, tanto lo requiere que inventa un pueblo” (p. 138). En esta cita, aunque el investigador se refiera más bien a Portocaliu -por ser este artículo el prólogo de *Voces de Portocaliu*- parece también presentir la incesante necesidad de reconstrucción de Lara: la obsesión del poeta caracol de plegar el exterior para crear su interior, cuantas veces crea necesario. Más clarificador aún es su visión del(los) lugar(es) que surgen de su imaginación, los cuales serían tanto reales como irreales, y ni lo uno ni lo otro, en solitario, sino exteriores e interiores simultáneos:

La necesidad de “habitar” en Lara nos reenvía de nuevo a las orillas en un giro no previsto hasta ahora. Sea inventado o real -y utilizo la oposición solamente por necesidad argumentativa porque Lara nos demuestra que todo pueblo real es inventado y que todo pueblo inventado es real- corresponda a Portocaliu o a Valdivia,

se trata de espacios urbanos traspasados siempre por lo rural. Algo así como si por abajo del pavimento pasara el campo, o mejor el lar chileno (p. 138).

### **3.6 Luz de luciérnaga: pura emoción**

Me gustaría finalizar este examen de la crítica precedente profundizando en el prólogo del libro *La nueva frontera* (2007), escrito por Gilberto Triviños, titulado “No tan pronto, al menos” (2011, pp. 61-77). Aquí iniciamos el estudio de su obra más reciente, adentrándonos en lo que será su último periodo productivo, antes de la publicación de *La casa del poeta no tiene llave*, en 2011. En estos años veremos la aparición de *Papeles de Harek Ayun* (2007), con el que Lara gana el Premio Casa de América de Poesía de ese año, *Foto&Grafía* (2009) y *Mirar, mirar la ciudad* (2011), tres libros incluidos en *Nohualhue ida & vuelta Poesía 1964-2016*. En el texto de Triviños, eso sí, al igual que los trabajos antes analizados, vemos un análisis que de lo particular -en este caso, el libro prologado- salta también a lo general: la obra lariana (p. 61).

En las primeras páginas el investigador se dice deslumbrado ante esta poesía tan llena de obsesiones, espectros, retornos, sorpresas y revelaciones. A continuación, resume su obra como “una sola carta de amor, a la inabarcable otredad que espera su recibimiento con el lenguaje propio de la morada: recogimiento, intimidad, ternura, familiaridad” (p. 62). Nótese las palabras usadas en la frase anterior que nos retrotraen a la esencia estética de Lara, tantas veces repetida en esta crítica precedente, en donde volvemos al amor (Alonso), la otredad (Sarmiento), la morada (Ivanovici, Faúndez), la hospitalidad (Faúndez) o este “recibimiento con el lenguaje”, que sería una hospitalidad a través de la palabra, la conversación (Leyva). No obstante, Triviños intenta desmarcarse de todas las palabras dichas hasta la publicación de su texto (2007), cuando escribe:

Los críticos han hablado y hablarán, por más que nos pese, hasta la “inmensa fatiga”, de la trama de significaciones vinculadas con las (auto) figuraciones del poeta caracol, pájaro sin bandada, poeta cazador (cazado), viajero imperfecto, *flaneur* sonámbulo, narciso melancólico (el doble, el espejo). No han reparado, sin embargo, ni monográficamente ni fragmentariamente, en la importancia estética, ética y política de la *luz de luciérnaga* más luminosa de la escritura de Lara (p. 62).

Pero: ¿cuál sería esta luz de luciérnaga mencionada por Triviños? A continuación, se responde a sí mismo hablando de la “luz de la llave vital” cuyo significado, cuenta, lo discutió por teléfono con el mismo autor. De nuevo, notamos la existencia de “llaves” que, según nuestra hipótesis, serían los objetos mágicos que abren las puertas de Nohualhue, y que tomaría diferentes formas, como la que sugiere Faúndez quien la denomina “sonrisa”. Triviños deconstruye esta idea, cuando al final del párrafo describe a esta llave como: “eso que normalmente se atribuye a la mujer” y que sería “refractario al pensamiento” (p. 62). Por tanto, se podría decir, las custodias de estas llaves serían las mujeres, el “sexo opuesto” según la perspectiva masculina de los hombres de nuestra sociedad, promotores más bien de la ciencia y la técnica (pensamiento) y quienes se desentenderían del uso de estos instrumentos.

El investigador, en forma de pregunta, nos da la respuesta, cuando reflexiona: “¿Qué decir sobre una “pura emoción” que, para colmo, los discursos predominantes reducen al ámbito (improductivo) de la intimidad más inaccesible o expulsan sin más hacia el desacreditado ámbito de lo kitsch?” (p. 62). La emoción, entonces, motor de la ternura y la dulzura -como desarrollará más adelante el investigador (pp. 63-65), a propósito de sus lecturas de Barthes- se revela como el material con el que se forjan las llaves de Omar para abrir su mundo, la misma emoción que suscita la sonrisa y/o la hospitalidad. Su sensibilidad o afectividad estaría unida a una “apropiación del ayer” del poeta, según Triviños, quien aclara:

Esta poesía del recuerdo, sin embargo, es irreductible a la pura “significación pretérita” dentro de la cual es generalmente enjaulada. El poeta que es de la tierra, pero también del mar, inscritos en el nombre oMAR LARA, escribe sin duda con sus recuerdos propios de lo perdido (infancia, lar, amor, ciudad). No por (neo)narcicismo, sin embargo, sino sólo porque ellos le permiten fabular, en provocadoras conexiones de lo individual con lo político (p. 66).

Más adelante, el investigador desarrolla estas ideas, dotando a la memoria lariana de una “doble afirmación”, pues rescataría no solo los recuerdos del ayer, sino también los del futuro (p. 68). Faúndez también nota esta situación, posteriormente, cuando escribe que el hablante lírico: “se abre hacia un tiempo que no es el tiempo del autor, sino más bien un tiempo de lo “aún no acontecido” (p. 99). Nohualhue, por tanto, se revelaría como un sitio en donde pasado y futuro pueden mezclarse. Allí, según Triviños, el “espacio generoso del lenguaje, el pueblo ausente encuentra la memoria, la justicia y la ternura que la historia aún les niega” (p. 71), zona que también llamará “tierra de asilo”, “lugares utópicos” y “ternura utópica” (p. 75). Faúndez vuelve a coincidir con Triviños, al decir: “la ternura, por lo mismo, pareciera estar indisolublemente ligada a la emergencia de imágenes evocadoras del ayer” (p. 90).

Aunque anteriormente Triviños intenta convencernos de la imposibilidad de comprender, a través de la interpretación, la obra lariana, sí nos sugiere una ruta alternativa, un camino que esta investigación intentará transitar: “La ternura y la dulzura parecen ser refractarias a la interpretación, pero no a la experimentación. Me refiero al apasionante experimento de conectar, reunir o aproximar la poesía de Lara a otros discursos igualmente atraídos por dichas figuras” (p. 64). La hipótesis reiterada en esta crítica intenta armar, de igual manera, este puzle imposible, incompleto, careciendo de ciertas piezas, tal vez, pero

cuyas partes halladas -aproximaciones de los autores estudiados- pueden conformar al menos una figura nueva, lúdica inclusive, de su poesía, digna de apreciar o leer.

## **4. Marco Teórico**

### **4.1 El Deseo de Infinito**

Para entender los conceptos de otredad y hospitalidad es necesario profundizar en el pensamiento de Emmanuel Lévinas, filósofo lituano-francés, de origen judío, nacido en 1906 y fallecido en 1995, cuyos estudios en el campo de la fenomenología lo yerguen como uno de los intelectuales más importantes del siglo XX. Su vida está marcada por la II Guerra Mundial, después de servir de intérprete a los aliados y ser prisionero en un campo de concentración en Hannover, Alemania. Durante su encarcelamiento gran parte de su familia es asesinada por los alemanes, salvándose su esposa e hija. Durante su reclusión, lee a Hegel, Rousseau, Dumond y Rabelais, autores que influenciarán su concepción existencial y ética que, sumada a la tradición hebraica, conformarán una visión original y transgresora.

Cabe mencionar también sus estudios previos al conflicto armado, en 1928, en la Universidad de Friburgo, donde fue discípulo de Edmund Husserl, igual que Martin Heidegger. Lévinas, posteriormente, logrará resumir, asimilar y criticar a la obra de estos filósofos: labor que marcará un hito dentro del existencialismo y la fenomenología. No obstante, Lévinas rompe con Heidegger, después de que este último manifestara simpatía por Hitler y el nacionalsocialismo, situación que lo aleja naturalmente del método ontológico heideggeriano. A pesar de la distancia, el lituano sigue dialogando textualmente con su par germano, cuyas teorías fundamentarán el espíritu moderno, cuestión que podemos analizar a partir de las obras mencionadas anteriormente (hipótesis) y que servirán para contextualizar este estudio.

En *Totalidad e infinito*, publicado por primera vez en 1961 -consideraremos para este análisis la edición en español, publicada en 2002 por Ediciones Sígueme- Lévinas sentencia: “nos oponemos pues radicalmente también a Heidegger, quien subordina la relación con el Otro a la ontología” (p. 111). En esta cita, el autor resume la esencia de su filosofía, contrapuesta al pensamiento objetivo y tendiente más bien a una perspectiva subjetiva. Aunque ambos intelectuales pertenecieran al mismo movimiento, la fenomenología -que propone la teorización de los fenómenos, o de lo que el ser experimenta a través de sus sentidos-, no exige, por el mismo espíritu crítico que la fundamenta, un método irrestricto en común, sino un mismo fin, nada más, al que se puede llegar de variadas formas.

En este espíritu, Lévinas critica lo que Eduardo Sabrovsky, en su artículo “La crítica de Lévinas a Heidegger en *Totalidad e infinito*”, llama el “pragmatismo heideggeriano” (2011, p. 57), frase con la que engloba la perspectiva del germano respecto del sujeto y objeto, y que denomina “mundaneidad del mundo” o “el estar-en-el-mundo”, detallado en el tercer capítulo de uno de sus libros fundamentales: *Ser y tiempo* (2015, pp. 93-137), de 1927. Si en Heidegger prima la instrumentalidad de las cosas, la técnica, la equipamentalidad, la ocupación, la manipulación y utilización de estos por parte del ser, asignándoles un significado, una totalidad, en Lévinas predomina el intelectualismo de tradición cartesiana -criticado por el filósofo teutón (pp. 117- 129)- tendiente a un infinito, en vez de una totalidad. Al respecto, Lévinas escribe:

la relación con lo infinito -la idea de lo infinito, como la llama Descartes- rebasa el pensamiento en un sentido muy distinto al de la opinión. Esta se desvanece como el viento cuando el pensamiento la toca, o se revela como ya interior a este pensamiento. En la idea de lo infinito se piensa lo que permanece siempre exterior al pensamiento. Condición de toda opinión, es también condición de toda verdad objetiva. La idea de lo infinito es el espíritu antes de presentarse a la distinción de lo que descubre por sí mismo y de lo que recibe de la opinión (2002, p. 51).

Más adelante, en el capítulo titulado “Interioridad y economía” (pp. 128-200), Lévinas otorga a las cosas del mundo mucho más que un uso, incluso más que una totalidad deliberada, encerrada en el pensamiento. Insiste, por ejemplo, en cómo los utensilios son capaces de darnos gozo a través del juego, o cómo a través de los alimentos asimilamos aquello que no somos (pp. 146-152). En otras palabras, reconsidera el no-saber, previo al saber, lo mismo el carácter irracional de nuestra capacidad sensitiva (p. 154): subjetividades del ser que liberarían a los significantes que estarían allí, a la mano, encerrados en su significado: un nombre único y necesario asignado por la lógica moderna, materialista y/o utilitarista. En síntesis, el filósofo les devuelve a las cosas su infinito.

Distingue, eso sí, la idea de infinito -que denomina vacía en apariencia- con la “idea de lo Infinito” -con mayúscula-, el verdadero “Deseo”, según Lévinas. No sería una necesidad, o aquel deseo que se satisface con la obtención de lo deseable, sino “el Deseo de lo Infinito que lo deseable suscita, en lugar de satisfacer”, un “Deseo perfectamente desinteresado” (pp. 73-74). Las cosas del mundo y sus significados, por todo aquello que no significan, causarían un apetito benévolo en lo que Lévinas denomina lo Mismo (pp. 57-124) o la negatividad del yo. En capítulos posteriores explica por qué es que elige esta palabra, en vez de “ser” o “yo”; por ejemplo, cuando escribe: “lo llamamos Mismo porque en la representación el yo pierde precisamente su oposición a su objeto; se borra para resaltar la identidad del yo a pesar de la multiplicidad de sus objetos” (p. 145).

El yo particular, en vez de abrirse al infinito, seguiría confundido con lo “Mismo”, en primera instancia. Este Mismo, sujeto a un poder o dominio, sería egoísta pues nombraría las cosas según su pensamiento, según su totalidad. Se satisface, pero también se contradice, se repugna, inclusive, se hastía de sí o de su conciencia e identidad. La imaginación del poeta

podría ser conmovida durante esta toma de conocimiento de la alteridad, según el filósofo, pero avisa: “no es más que el juego del Mismo: la negación del yo por el sí” (p. 61). A la vez, el Mismo demostraría bondad, pues pretende poseer las cosas del mundo, al obsequiarlas de manera desinteresada (p. 74), como se mencionó anteriormente (Deseo de bondad).

#### **4.1 El encuentro con el Otro**

En el libro *Totalidad e infinito* también se desarrolla el concepto de lo Otro o el Otro: alteridad fundamental tanto para Lévinas como para esta investigación, y que se relaciona con el concepto de hospitalidad, como veremos más adelante. Antes digamos que este “Otro” no sería, según el autor, la idea que el Mismo tiene de él, sino justamente lo contrario. El Otro sería todo lo que el Mismo no es. Esta forma “positiva” del Mismo puede devenir en el Otro o lo que el autor denomina “negatividad” del Yo -que también diferencia con mayúscula. Al respecto, escribe:

mi orientación hacia el Otro no puede perder la avidez de la mirada más que mudándose en generosidad; incapaz de abordar al Otro con las manos vacías. Esta relación por encima de las cosas en adelante posiblemente comunes, es decir, susceptibles de ser dichas, es la relación del discurso. El modo por el cual se presenta el Otro, que supera la idea de lo Otro en mí, lo llamamos, en efecto, rostro (p. 74).

Por tanto, este Otro sería absoluto: característica que Lévinas visualiza en la figura del rostro, como veremos más adelante. Pero entonces: ¿cómo el Yo distante, confundido con lo Mismo, con su ontología, su bondad, su libertad, su teoría, deviene en el Otro, en lo que no es? Si retrocedemos unas páginas leeremos que el Yo, si desecha el deseo banal que lo satisface -en apariencia- y sigue atraído por el Infinito, si sigue en la búsqueda de la otredad, es porque termina teniendo un “Deseo sin satisfacción que, precisamente, espera el

alejamiento, la alteridad y la exterioridad de lo Otro” (p. 58). Eso sí, para que el Yo no genere una totalidad, esta correspondencia debe producirse “en la economía general del ser como tránsito del Yo al Otro, como cara a cara, como perfilando una distancia en profundidad -la del discurso de la bondad, del Deseo” (p. 63).

Si es alterado por este mundo extraño, hostil, pero habita su contexto y mora en él, satisfecho y libre, vuelve a lo Mismo, sigue siendo un espejo de sí, según el autor. Para que esta morada, este lugar (¿hospitalidad?) sea realmente perturbado debe confrontar un Otro absoluto, uno que no es sinónimo de mí, pues hay una “ausencia de patria común que hace del Otro el extranjero” (p. 63): un forastero libre, dice, que escapa a mi poder, mi entendimiento, y con el que solo me puedo relacionar a través del lenguaje -cuestión que podemos vincular al tema de estudio: la poesía-, como desarrolla Lévinas en la segunda parte de la primera sección de su libro, de nombre: “El mismo y lo otro” (pp. 57-127).

En la cuarta parte de este capítulo (pp. 66-76) su autor reafirma que la metafísica precede a la ontología. Por ello el Yo sigue siendo atraído por el Otro Infinito que critica, que prueba, que desafía su conocimiento. A continuación, el autor señala que este Otro, al cuestionar el ejercicio egoísta del Yo -sometido aún al Mismo-, al discutir con él, al debatir, estaría desplegando o ejecutando un verdadero ejercicio ético, en vez de uno moral. En sus propias palabras, señala: “la metafísica, la trascendencia, el recibimiento del Otro por el Mismo, del Otro por Mí, se produce concretamente como el cuestionamiento del Mismo por el Otro, es decir, como la ética que realiza la esencia crítica del saber” (p. 67). En otras palabras, y resumiendo, la crítica, la metafísica, la ética antecederían al dogmatismo, la moral, la ontología. Lévinas, más adelante, asevera incluso que:

Sólo lo absolutamente extraño nos puede instruir. Y sólo el hombre me puede ser absolutamente extraño -refractario a toda tipología, a todo género, a toda caracterología, a toda clasificación- y, en consecuencia, término de un «conocimiento» que penetra más allá del objeto. El extrañamiento del otro, ¡su libertad misma! Sólo los seres libres pueden ser extraños mutuamente. La libertad que les es «común» es precisamente lo que los separa (p. 97).

Por tanto, para ahondar en la verdad de las cosas y del Yo es necesario el Otro, pero uno que por ser verdaderamente libre me es también ajeno en su desnudez (pp. 97-98), concepto que, conectado al de cara a cara (p. 63), nos ayuda a comprender el capítulo titulado “El rostro y la exterioridad” (pp. 201-233). En esta, la tercera parte del libro, Lévinas desarrolla más detalladamente el concepto de rostro antes mencionado: parte del cuerpo humano que se distinguiría por su capacidad de escapar a nuestro entendimiento. En palabras del autor: “El rostro está presente en su negación a ser contenido. En este sentido no podría ser comprendido, es decir, englobado. Ni visto, ni tocado, porque en la sensación visual o táctil la identidad del yo envuelve la alteridad” (p. 207).

En el párrafo siguiente eleva al rostro a un estatus de alteridad máxima dentro de las expresiones humanas, una capaz de confrontar al Yo incomparablemente: “el Otro permanece infinitamente trascendente, infinitamente extranjero, pero su rostro, en el que se produce su epifanía y que me llama, rompe con el mundo que puede sernos común y cuyas virtualidades se inscriben en nuestra naturaleza” (p. 208). Si el Otro, a pesar de oponernos, se inscribe, se registra o se anida en nuestro interior es porque también nos habita, contradictoriamente, porque mora, porque reside en nosotros. Tal idea inspira lo dicho anteriormente en la hipótesis (el otro que nos habita) y se conecta, de nuevo, con el concepto de hospitalidad, como veremos a continuación.

Cualquier lector mínimamente atento notará que el pensamiento leviniano destaca por sus paradojas, como esta en la que el rostro del Otro revela una lejanía insondable, aun estando cerca. Estos contrasentidos pueden ser reducidos aún más, en forma de oxímoron como alteridad-interioridad, finito-Infinito o Yo-Otro, y que para el autor no serían oxímoron, sino más bien relaciones en que se corta “la lógica dialéctica” (p. 169). Comprendemos así, en este punto, la inmensa complejidad que Lévinas concede a la otredad: resignificación del concepto que claramente se aleja de aquel que se tenía al inicio de la modernidad, por ejemplo, y que denunciara el giro decolonial. Por lo mismo, era necesario repasar en detalle el Infinito de Lévinas: su Yo, su Mismo, su Otro. También para entender con propiedad el segundo concepto teórico que fundamenta nuestra investigación: la hospitalidad.

#### **4.1 La hospitalidad según Emmanuel Lévinas**

La palabra “hospitalidad” es usada contadas veces por el filósofo en este libro, en concreto, diez veces, como nombre femenino y como adjetivo, misma observación hecha por Jacques Derrida en la oración fúnebre dedicada al filósofo durante su sepelio. En dicho discurso de homenaje, pronunciado el 28 de diciembre de 1995 y en el coloquio realizado un año después, en el Anfiteatro Richelieu de la Sorbona, transcrito posteriormente en el libro *Adiós a Emmanuel Lévinas: palabra de acogida* -traducido al español y publicado por Editorial Trotta, en 1998- Derrida menciona que, aunque dicha palabra (hospitalidad) no sea ni frecuente ni subrayada en *Totalidad e infinito*, cabe tratar este libro como un inmenso tratado de hospitalidad (1998, p. 39).

La primera vez que nos topamos con este vocablo es en el “Prefacio” (2002, pp. 47-56), cuando leemos: “la subjetividad realiza estas exigencias imposibles: el hecho asombroso de contener más de lo que es posible contener. Este libro presentará la subjetividad, recibiendo al Otro, como hospitalidad. En ella se lleva a cabo la idea de lo infinito” (p. 52). Lévinas, en esta cita, condensa muy bien su idea de hospitalidad, ejercida por un Yo que, como desarrollamos en los párrafos anteriores, es atraído por el Otro, pero que ahora, en su intento de recibirlo, intenta también aguantar su Infinito. Sería, no obstante, rebalsado por la alteridad.

En la quinta parte del apartado, titulado “La verdad supone la justicia” (pp. 112-124), su autor insinúa el concepto de hospitalidad, sin nombrarlo. Ocupa la palabra “atención”, que serviría como sinónimo de hospitalidad, según Derrida (1998, p. 39), junto a la palabra “acoger”, como propone en el texto antes mencionado. Esta relación se esclarece cuando Lévinas trata al lenguaje como una acción ejercida por el Otro, al que llama “Maestro” -pues, según el filósofo, el Otro, a través del lenguaje, nos enseña (p. 75)-, quien llamaría nuestra curiosidad. Referido a esto, explica: “pero la atención eminentemente soberana en mí es lo que esencialmente responde a una llamada. La atención es atención a algo, porque es atención a alguien” (2002, p. 122).

Cabe volver unas páginas atrás y destacar también el subcapítulo “La anarquía del espectáculo: el genio maligno” (pp. 113-114) en donde Lévinas nos advierte que esta “atención” puede caer también en un equívoco, si la direccionamos a las apariencias, velos e imágenes del mundo. Para el autor, eso sí, estas formas no serían un ser, sino “una intención burlona” que se reiría de aquel que presencia lo real, cuya apariencia “brillaba como la piel misma del ser. Porque ya lo original o lo último abandona la piel misma en la que brillaba en

su desnudez, como una envoltura, que lo anuncia, lo disimula, lo imita, o lo deforma.” (p. 113). De aquí procedería la duda del ser y que nacería de este equivoco, siempre renovado (pp. 113-114).

La hospitalidad, por tanto, el recibimiento, la atención o acogida puede verse confundida con reacciones propias del cuerpo, como las de la piel, órgano sensorio capaz de traslucir al otro, y por consiguiente lo real, pero de manera momentánea, pues esta última siempre vuelve a ocultarse y alejarse, según Lévinas. Las personas somos, por tanto, seres sensibles, fenómeno tratado extensamente por el autor, a continuación, en especial cuando volvemos a toparnos con la palabra “atención” -sinónimo de hospitalidad-, en la sección titulada, justamente, “La sensibilidad” (pp. 153-159), donde leemos:

La sensibilidad no es un pensamiento que se ignora. Para pasar de lo implícito a lo explícito hace falta un maestro que llame la atención. Llamar la atención no es obra subsidiaria. En la atención, el yo se trasciende, pero era necesaria una relación con la exterioridad del maestro para prestar atención. La explicitación supone esta trascendencia (p. 157).

Recién en el segundo capítulo, en la sección titulada “La morada” (pp. 169-192), volvemos a encontrarnos concretamente con la palabra hospitalidad, cuando el filósofo propone que morar es sinónimo de existir. Explica que no sería un “ser arrojado a la existencia” -otra crítica a Heidegger, en particular su idea de Dasein arrojado al mundo-, sino “un recogimiento, una ida hacia sí, una retirada hacia su casa como a una tierra de asilo, que corresponde a una hospitalidad, a una espera, a un recibimiento humano” (p. 173). Lévinas amplía el concepto de existir, representándolo también como morada o como hogar: un lugar. Cabe destacar que en este apartado es donde más desarrolla el concepto de hospitalidad, si consideramos otras palabras como casa, habitación, territorio, casa o acoger.

El autor, por ejemplo, filosofa respecto del sujeto que se retira o se aísla en su casa, su morada: encierro que no provoca de inmediato un recogimiento o subjetividad, sino que “se concreta como existencia en una morada, como existencia económica. Porque el yo existe recogándose, se refugia empíricamente en la casa” (p. 171). Pero para Lévinas esta separación no se produciría solo por conveniencia o necesidad, sino que también por una dulzura proveniente de una amistad con este yo. Al respecto, explica: “La intimidad que ya supone la familiaridad es una intimidad con alguien. La interioridad del recogimiento es una soledad en un mundo ya humano. El recogimiento se refiere a un recibimiento” (p. 172).

Es importante detenernos en la cita anterior para entender lo que, a continuación, el autor llama los vaivenes del “ser femenino” capaz de desentrañar al ser (pp. 172-173) y que, según la cita anterior, estarían ligados a una “dulzura”, una “familiaridad”, una “intimidad” que desemboca en el “recibimiento” del Otro. De hecho, el subtítulo de estos párrafos es decidor: “La habitación y lo femenino” -frase que también podemos conectar con la crítica precedente de este trabajo, en particular los dichos de María Nieves Alonso o de Gilberto Triviños- pues el autor asocia lo femenino con su concepto de hospitalidad cuando dice:

Y el Otro, cuya presencia es discretamente una ausencia y a partir de la cual se lleva a cabo el recibimiento hospitalario por excelencia que describe el campo de la intimidad, es la Mujer. La mujer es la condición del recogimiento, de la interioridad de la Casa y de la habitación (p. 173).

Entendemos, por tanto, que la hospitalidad sería una actitud mayormente propia de la mujer que, como desarrollamos en la teoría precedente (p. 28), presenta una alternativa al hombre, quien recibe este bien (o llave) del sexo opuesto, pero ya no para la guerra, sino para la paz. Volviendo al texto, en la tercera parte, titulada “La casa y la posesión”, el autor propone que la función original de la casa es “romper lo pleno del elemento” y “abrir en él

la utopía en la que el «yo» se recoge al habitar en lo de sí” (p. 174). En otras palabras, gracias a esta posesión arquitectónica, el Yo logra separarse del mundo, pero sin dejar de tener la posibilidad de trabajar, de desplegar su energía o de contemplar la realidad (economía).

Lévinas explica además que la casa no es poseída por la misma razón que los muebles, sino porque es “hospitalaria para su propietario” (p. 175); o sea, la acción de su construcción no estaría impulsada por una acumulación caprichosa de cosas, sino por una generosidad que presupone la acogida del otro futuro, que puede llegar. Más adelante, en la quinta parte, titulada “El trabajo y el cuerpo, la conciencia” (pp. 180-185), usa la metáfora del embarazo para representar esta idea de hospitalidad, reflexión que vuelve a feminizar el concepto. Al respecto, el autor señala: “ser cuerpo es, por un lado, mantenerse, ser dueño de sí y por otro, sostenerse sobre la tierra, estar en lo otro y, por ello, estar embarazado por un cuerpo” (p. 182). Nótese, además, la analogía morada-cuerpo que Lévinas desarrolla en los párrafos siguientes (pp. 183-185).

En el apartado, titulado: “La libertad de la representación y de la donación” (pp. 186-192), vemos la palabra “acoger” dos veces -conjugada como indicativo singular, tanto en primera como en tercera persona (acoge, acojo)-. Si recordamos la propuesta de Derrida (1998, p. 39), podemos considerar que Lévinas, con este vocablo, resume la idea de hospitalidad, pero ahora relacionándola con algunos elementos antes descritos (casa, gozo, ética, rostro):

Es necesario que haya estado en relación con algo de lo que no vivo. Este acontecimiento es la relación con el Otro que me acoge en la Casa, la presencia discreta de lo Femenino. Pero para que me pueda liberar de la posesión misma que instaura el recogimiento de la Casa, para que pueda ver las cosas en ellas mismas, es decir, representármelas, negar el gozo y la posesión, es necesario que sepa dar lo que poseo. Sólo así me podría situar absolutamente sobre mi compromiso con el no-yo. Pero para esto es necesario que vuelva a encontrar el rostro indiscreto del otro que me cuestiona (p. 188).

Al final del párrafo, el autor explica que el Mismo es incapaz de apoderarse del Otro. No puede suprimirlo, por la imposibilidad ética del asesinato. Su única opción sería la hospitalidad: “acojo al otro que se me presenta en mi casa al abrirle mi casa” (p. 189). En la página siguiente, Lévinas conecta su concepto de acogida con el de rostro, antes mencionado, cuando dice: “la «visión» del rostro como rostro, es una cierta manera de hospedarse en una casa o, por decirlo de una manera menos singular, una cierta forma de vida económica” (p. 190). La cita anterior es entendida mejor después de leer el segundo capítulo donde se reitera que todas las relaciones humanas, en el mundo, primero se desarrollan por economía o por relaciones mutuas, entre individuos que conforman una sociedad. Aclarando esto, el autor afirma, a continuación:

ningún rostro podría ser abordado con las manos vacías y la casa cerrada: el recogimiento en una casa abierta al Otro -la hospitalidad- es el hecho concreto e inicial del recogimiento humano y de la separación, coincide con el Deseo del Otro absolutamente trascendente. La casa señalada es todo lo contrario de una raíz. Indica un desapego, un errar que la ha hecho posible, la que no es un menos con relación al instalarse, sino una excedencia de la relación con el Otro o metafísica (p. 190).

Es necesario detenernos en este punto por las similitudes que podrá advertir el lector entre el pensamiento leviniano y la hipótesis de esta investigación. En nuestro análisis compararemos en extenso a la obra de Lara con la del filósofo, pero adelantemos nada más que, con esta cita, comprendemos la relación primera hecha por Faúndez, destacada en la crítica precedente, que generó la imagen propuesta en los objetivos, en específico, los momentos en que Nohualhue abre y cierra sus puertas. Más aún, cuando Lévinas señala que el ser separado puede cerrarse en su egoísmo, realizando así un completo aislamiento de sí

mismo (un cierre de puertas). Para el autor, cuando el Yo olvida la trascendencia del Otro, la hospitalidad, el lenguaje y la relación con él, testimonia al fin la separación (p. 190).

Si repasamos el tercer capítulo, en particular el apartado titulado “El discurso instaura la significación” (pp. 219-222), notaremos que Lévinas profundiza en este primer momento en que, siendo egoísta, el Yo también tiene la oportunidad de experimentar la alteridad al insistir en su propio pensamiento. Por ejemplo, cuando dice: “la idea de lo infinito en la conciencia es un descordamiento de esta conciencia cuya encarnación ofrece nuevos poderes a un alma que no es ya parálitica, poder de recepción, de don, de manos llenas, de hospitalidad” (p. 218). A la par, el autor da luces también de aquello que en nuestra hipótesis definimos como aquel momento de apertura, en que el Nohualhue de Lara abre sus puertas. En palabras de Lévinas, tal suceso ocurriría cuando el Yo, por hospitalidad, recibe al Otro.

En el apartado titulado “Lenguaje y objetividad” (pp. 225-225) se reitera la idea de que los otros motivan, se podría decir, el que creemos significantes pues, si designamos una cosa sería para comunicarnos con ellos (p. 222). Más adelante, afirma que, para que el mundo sea cuerdo, no puede negar el rostro del Otro, pues es una responsabilidad -idea mencionada en los objetivos, y a la que volveremos más adelante-, incluso sugiriendo a continuación que, durante la hospitalidad, la voluntad se abre a la razón (p. 232). Lo anterior toma relevancia teniendo en cuenta que el objetivo de nuestra investigación es analizar una obra literaria, escrita en lengua española y que, desde la visión de Lévinas, busca siempre al otro, al lector, a través de la comunicación, la palabra.

Siguiendo las palabras del filósofo, la imagen de pueblo sitiado por la realidad -propuesta en la hipótesis- o la actitud de cierre ante el enemigo del Nohualhue creado por Lara, no supondría una desconexión absoluta entre los contrarios, que se resuelve al momento

de la apertura del pueblo. En el apartado “La relación ética y el tiempo” (pp. 233-261) entendemos que la guerra y la violencia serían también una forma de relación entre estos seres exteriores a una totalidad que, a pesar de no conformar una nación o estado único, se buscan (p. 236). Más adelante, el autor parece condenarnos definitivamente al Otro -lo mismo a Lara, sin importar si este abre o cierra los muros de Nohualhue- pues cree que, por el solo hecho de afirmar nuestra singularidad, nos vemos en la obligación de revelarnos ante el Otro como un ser moral, pues: “hacia un punto del universo convergen las exigencias infinitas, las de servir al pobre, al extranjero, la viuda y el huérfano” (p. 258).

Son cuestiones que parecen aclararse hacia el final del libro, en el capítulo “Más allá del rostro” (pp. 262-292), cuando el filósofo propone que el Yo, a través del amor, es capaz de trascender la epifanía del Otro, representada por el rostro, transportándose inclusive más allá de la muerte y de sí (p. 262). A continuación, en la sección titulada “La ambigüedad del amor”, Lévinas, justamente, intenta describir la doble naturaleza de esta fuerza que, vaya nueva paradoja, sería y no sería el motor de la hospitalidad:

el acontecimiento metafísico de la trascendencia, el recibimiento del Otro, la hospitalidad -Deseo y Lenguaje- no se realiza como amor. Pero la trascendencia del discurso está ligada al amor. Vamos a mostrar cómo, por el amor, la trascendencia va, a la vez, más lejos y más cerca que el lenguaje (p. 265).

Como no es el fin de este marco teórico ahondar en el concepto de amor leviniano, dejemos claro nada más que, por los dichos anteriores, se infiere que la hospitalidad propuesta por Lévinas no requiere, necesariamente, del amor. Por tanto, este tipo de acogida no sería solamente el que se puede dar al amante, sino que, por todo lo dicho anteriormente, uno que se puede dar incluso al Otro extranjero, que me transforma en alteridad, que me es desconocido y/o que incluso me critica o me prueba. Además, entendemos que la hospitalidad

estaría unida a este sentimiento, por su naturaleza ambigua, y porque estaría “más acá y más allá” del lenguaje, cuestión que el lector podrá esclarecer en el apartado “Fenomenología del Eros” (pp. 266-276). Al respecto, cabe destacar cuando el filósofo escribe:

Es ya necesario ser para otro -existir y no obrar solamente- para que el fenómeno del sentido, correlativo de la intención de un pensamiento, pueda surgir. Ser para-el-otro, no debe sugerir una finalidad cualquiera y no implica la posición previa o la valoración de un cierto valor. Ser para otro es ser bueno (p. 271).

Por tanto, no somos sin el Otro. Esta situación supondría el Deseo humano, antes mencionado, opuesto a la mera necesidad (pp. 173-174) y que se resuelve no gracias al amor -fuerza ambigua y limitada- sino a la capacidad de tener hijos, según Lévinas. Más adelante, en el apartado titulado “La fecundidad” se explica que aquel Deseo de bondad esconde también un apetito de trascendencia, de “engendrar el Deseo” (p. 279). Ya en la quinta y última parte del libro, titulada “Conclusiones” (pp. 293-311), no se ahonda más en el concepto de hospitalidad, pero vemos tres sentencias más que nos ayudan a resumir y confirmar lo dicho hasta este punto. Por ejemplo, cuando Lévinas dice:

Al pensamiento metafísico en el que alguien finito tiene la idea de lo infinito -en el que se produce la separación radical y, simultáneamente, la relación con el otro- le hemos reservado el término de intencionalidad, de conciencia de... Es atención a la palabra o recibimiento del rostro, hospitalidad y no tematización (p. 303).

O cuando dice:

La metafísica o relación con el Otro, se cumple como servicio y como hospitalidad. En la medida en que el rostro del Otro nos relaciona con el tercero, la relación metafísica del y O con el Otro se desliza hacia la forma del Nosotros, aspira a un Estado, a las instituciones, a las leyes que son la fuente de la universalidad (p. 304).

O cuando, finalmente, dice:

Plantear el ser como Deseo y como bondad no es aislar precisamente un yo que tendería luego hacia un más allá. Es afirmar que sostenerse desde el interior - producirse como yo- es sostenerse por el mismo gesto que se vuelve ya hacia el exterior para extra-vertir y manifestar -para responder por lo que toma-, para expresar; que la esencia del lenguaje es bondad, o aún, que la esencia del lenguaje. es amistad y hospitalidad (p. 309).

### **4.3 Somos infinitamente responsables del Otro**

Es necesario también comentar el libro *Humanismo del otro hombre*, publicado en francés por primera vez en 1972 -y traducido al español en 1974, por la Editorial Siglo Veintiuno, versión que ocuparemos para el presente análisis. En este texto -mucho menos ambicioso y divulgado once años después de, se podría decir, su obra magna: *Totalidad e infinito*- vemos el concepto de hospitalidad, pero no solamente como una característica del Yo que surge por el encuentro con el Otro, sino también como una nueva y revolucionaria expresión humana que nos lleva a la acción. Por ejemplo, en el capítulo titulado “La significación y el sentido”, vemos cómo Lévinas exige al Yo hacerse responsable del Otro - idea ya mencionada en la hipótesis-, por ejemplo, cuando dice: “ser Yo significa, por lo tanto, no poder sustraerse a la responsabilidad, como si todo el edificio de la creación reposara sobre mis espaldas” (p. 62).

Lo anterior queda más claro a continuación, cuando el autor afirma: “descubrir en mí esa orientación es identificar el Yo y la moralidad. El Yo ante Otro es infinitamente responsable. El Otro que provoca este movimiento ético en la conciencia, que desajusta la buena conciencia de la coincidencia del Mismo” (pp. 62-63). Vemos de nuevo el concepto del Mismo que, según el filósofo, si quiere moverse hacia el exterior, debe hacerse Yo, y por tanto relacionarse con el Otro, con el que ahora estaría absolutamente comprometido, pero

no solo por su dimensión social o civil, sino también por su dimensión humana y universal, que incluso denomina anárquica (p. 102).

Pero para redescubrir el concepto de hospitalidad, concretamente, debemos continuar hasta el último capítulo del libro, titulado “Sin identidad”, donde pareciera que Lévinas se reconcilia con Heidegger, citándolo. Muy por el contrario, redobla sutilmente las críticas al filósofo alemán -mencionadas anteriormente en este marco teórico- y confirma que la hospitalidad sería una actitud básica en el humano, un rasgo fundamental del ser, incluso previo a la razón. Como también se señaló, desde el primer momento en que el Yo experimenta la alteridad del Otro (extraño, extranjero), anida en nuestro interior el deseo de recibirlo en nuestro hogar, inclusive si este Yo sigue condicionado por lo Mismo. Al respecto, el autor escribe:

Para Heidegger el proceso mismo del ser -la *esencia* del ser- es la eclosión de un determinado sentido, de una determinada luz, de una determinada paz que nada piden al sujeto, nada expresan que sea interior de un alma. El proceso del ser -o la *esencia* del ser- es, desde el principio, manifestación, es decir, plenitud en el sitio, en el mundo, en la hospitalidad (p. 118).

A continuación, Lévinas moviliza, se puede decir, el mundo interior del ser, cuestionado por Heidegger y las ciencias humanas pues, según él, la manifestación requiere al hombre. En otras palabras, es un llamado a tomar posición, pero inverso, proponiendo que es este mismo accionar el que llama, el que demanda la subjetividad de los seres humanos (p. 118). A continuación, y aunque ya no se refiera al concepto de hospitalidad, es importante destacar los dichos del autor, respecto de dos actitudes del Yo, cuando este declara su existencia en un mundo que parece asistir al fin de la metafísica (previa, recordemos, a la

ontología), idea que se conecta, de nuevo, con la de cierre y apertura del ser, propuesta en los objetivos:

Manteniéndose en la apertura del ser -cuya esencia es patencia- el hombre dice el ser. ¡En la apertura, pero también en el olvido! En “el olvido del ser”, el hombre se encierra como mónada; se hace alma, conciencia, vida psíquica. De esta cerradura - en la que el ser se interpreta aún y se comprende y se muestra, como a espaldas del alma que sólo anuncia al ente- habría expresado la historia la feneciente metafísica europea. Pero se acaba. La “conciencia” no es más un mundo (p. 118).

También podemos relacionar otra idea a nuestros objetivos: cuando Lévinas sentencia que el solo hecho de pensar exige responder al lenguaje silencioso, original. Llama paz a esta simpleza que provendría desde el fondo de sí para maravillarnos (pp. 118-119). Los poetas, dice, serían capaces de entender este lenguaje, pero como una forma de resistencia. Al respecto, el autor señala “es en el sentido propio del término, guardar el silencio. El poema o la obra de arte guardan silencio” (p. 119). En el fin, hasta parece describir a Omar Lara, el poeta del exilio, cuando concluye: “Como una patria o un suelo requieren a sus autóctonos, el ser requiere al hombre. El extrañamiento del hombre en el mundo, en su condición de apátrida, atestiguarían los últimos asaltos de la metafísica y del humanismo que sostiene” (p. 119).

#### **4.4 Triste memoria o el jardín de las delicias**

Antes de adentrarnos en el cuerpo de nuestra investigación, y como el tema central de este trabajo es el análisis de un lugar (Nohuahue), me parece necesario adentrarnos también en uno de los tópicos centrales de la crítica literaria: el espacio. Es un tema que hemos mencionado en nuestra hipótesis, crítica precedente e incluso anteriormente, en los primeros tres capítulos de este marco teórico. No obstante, no profundizamos mayormente en él,

mucho menos en su teoría; por tanto, para tales fines citemos primero algunos pasajes del libro *Del topos al logos* (2006) del escritor y crítico literario hispanouruguayo Fernando Ainsa quien en el capítulo titulado “Lugares de la memoria” comienza a reflexionar en torno a cómo los recuerdos, unidos a un sitio y tiempo, se van sumando en el interior de los seres humanos:

Muchos espacios reflejan su propia temporalidad. Son los tiempos acumulados «tiempos acumulados», el «tiempo frondoso» de que habla Saül Karsz, cuyos planos múltiples y cualitativos se fecundan y entrecruzan sin cesar. Son los espacios históricos por antonomasia que superponen las representaciones de lo visible y recordado con el secreto de esquinas y plazas. Temporalidad y espacialidad que destilan también los acontecimientos de triste memoria de un pasado sofocado (2006, pp. 133-134).

Nótese como el autor llama “triste memoria” a las experiencias, recuerdos y acontecimientos traumáticos, los cuales, dirá, son los que nutren nuestra historia personal. En páginas posteriores, agrega: “la representación del pasado individual y los recuerdos personales se idealizan a medida que van retrocediendo en el tiempo” (p. 136); o sea, lo vivido, al ser recordado, también se realza, se ennoblece, mientras rebuscamos en el pasado. En síntesis, aunque estos lugares internos se construyen, sobre todo, de heridas, estas van cobrando mayor intensidad en nuestro pensamiento a medida que pasan los años. Ainsa coincide incluso con mi hipótesis, cuando digo que Lara, en ciertos momentos de su obra, se resiste o rebela ante los embates hostiles del exterior, cuando dice:

Este apoyo buscado del individuo en su propia historia, como un modo de salvarse de un presente que rechaza, no es otro que el reflejo actualizado del principio recurrente de las edades míticas, cuyo modelo paradigmático del pasado fue la Edad de Oro, ese tiempo ejemplar de inocencia y virtud, época de los grandes ancestros (2006, p. 136).

Con “edades míticas”, “Edad de Oro”, “tiempo ejemplar de inocencia y virtud” y “época de grandes ancestros”, el investigador, indirectamente, se refiere también a Nohualhue que, como mencionamos anteriormente, se forma a partir de las experiencias de su infancia. Pero Ainsa reflexiona también respecto de cómo este accionar subjetivo, al crear un espacio estético ficticio, poetizado, es capaz de trascender y fundirse con otros: “la literatura intenta preservar los asediados espacios de la memoria individual, los mecanismos mediante los cuales los recuerdos personales se subsumen en la memoria colectiva y cómo estos se metaforizan y alegorizan” (p. 141).

Es importante mencionar también algunos pasajes del capítulo titulado “La invención literaria del espacio urbano” en donde Ainsa, en el primer párrafo, se disculpa por elaborar mayormente un estudio respecto de urbes literarias, en vez de pueblos o aldeas. No obstante, a continuación, sentencia: “El escritor -salvo contadas excepciones- vive siempre en la ciudad, aunque despliegue su mirada nostálgica por campos y montañas, idealizando la naturaleza con los *topoi* de la Arcadia o el paraíso perdido” (p. 145). Lo anterior es importante si queremos cumplir uno de nuestros objetivos, que es dibujar un mapa del pensamiento utópico del autor pues, gracias al hispanouruguayo, entendemos que, aunque hablemos de un poblado campestre, hablamos también, en el fondo, de las consecuencias de la vida en ciudad.

Álvaro Solís (2011, p. 57) y Víctor Ivanovici (p. 82), recordemos, mencionaron el hecho de que Lara, en su poesía, es capaz de habitar otro lugar, un *ou topos* particular, en este caso un *lugar de nunca jamás* donde el autor puede preservar y visitar su infancia, para esquivar la realidad adulta. Ainsa coincide con ellos, pues señala que este espacio literario, este lugar del texto, es: “«otro sitio» complementario del sitio real desde el cual es evocado” (2006, p. 169). Según el autor, lo que harían Lara y otros grandes escritores encandilados por

sus espacios idílicos, sería organizar el mundo según circunstancias creativas que, explica, son: “el resultado de una tensión, de una escisión y de una disconformidad con lo real” (p. 170).

Gracias al texto *Del logos al topos*, confirmamos que lo que motiva esta acción de creación espacial es un conflicto con la realidad, un rechazo de esta. Al respecto, Ainsa escribe: “Así, los impulsos de fundación de «otra realidad» se traducen en sueños, utopías generadoras de espacios alternativos o de simple evasión, pasajes sutiles de los planos reales a los fantásticos, esos planos que invitan al «juego de espacios utópicos»” (p. 170). Nohualhue, por tanto, se presenta al lector como un dilema, una alternancia que Omar Lara intenta resolver y subsanar, al tiempo que oscila entre la realidad y la ficción. Es, por un lado, su capital de ensueño, su Xanadú, su ideal, pero, como veremos posteriormente, también sus rotos recuerdos o triste memoria, como dice Ainsa.

Cabe mencionar también las opiniones del crítico en torno al topos del jardín, y que se relacionan con el lugar de origen del poeta que estudiamos pues es, a grandes rasgos, un gran vergel. Ainsa habla del Jardín del Edén o de las Delicias, refugio místico y amoroso, naturaleza restaurada, paraíso propio, dice, el espacio feliz por excelencia (p. 175), refiriéndose al patio ciudadano que, no obstante, se asemeja a otros asentamientos en que el humano también fue capaz de subyugar la naturaleza, como las plantaciones o huertas. Al respecto, dice: “El topos, el locus del jardín se identifica tradicionalmente con un espacio de preservación, cuando no de protección frente al mundo exterior, ámbito donde la naturaleza aparece sometida, seleccionada, ordenada y cercada” (p. 179). Lo anterior se contrastaría al caos, representado tradicionalmente por el bosque o la selva, según el autor.

Creo pertinente además citar algunos pasajes del libro *El espacio en la ficción Ficciones espaciales La representación del espacio en los textos narrativos* (2001) de la teórica literaria mexicana Luz Aurora Pimentel. Por ejemplo, detengámonos en el primer capítulo, titulado “La descripción en un texto narrativo”, donde, a pesar de que la autora se refiere a obras en prosa, volvemos a apreciar algunos de los elementos tratados en la teoría precedente, como la tensión entre texto y realidad. De hecho, sentencia que la acción literaria de describir -recurso que también notamos en la poesía de Lara- implica adoptar una actitud crítica frente a un mundo que nos obliga a representarla. Al respecto, escribe:

Describir, en otras palabras, es creer que las cosas del mundo son susceptibles de ser transcritas, incluso escritas -como bien lo indica su etimología- a partir de un modelo preexistente (de-scribere); es hacer irrumpir una palabra con vocación de espejo en el mundo de lo supuestamente no verbal; es aspirar a la máxima confusión y, por ende, a la máxima ilusión de realidad: hacer creer que las palabras son las cosas. (2001, pp. 16-17).

Desde esta perspectiva, si escritores como Lara ocupan las palabras sería para dar la impresión de que estas son esas partes de la realidad, la misma que el autor objeta en un principio. En páginas posteriores, Pimentel detalla que: “la nomenclatura, de entrada, le ofrece al lector una ilusión de realidad "autorizada" por un referente "real" fuera del texto y/o por una realidad "compartida" que sólo hay que reconocer” (p. 26); en otras palabras, reitera que este conjunto de cosas que conforman un espacio agranda el espejismo, dándole una robustez mayor. Recordemos eso sí que la azteca se refiere a textos narrativos, por tanto, habría que considerar solo a medias estos dichos pues, en poesía, los significantes no siempre se agotan en el significado denotativo, sino que a veces se abren hacia la connotación.

No obstante, en el segundo capítulo, titulado “La dimensión icónica de los elementos constitutivos de una descripción”, Pimentel puntualiza claramente que el hecho de nombrar,

de por sí es también conjurar o invocar aquel lugar que se designa. De hecho, cree que, de todos los elementos lingüísticos, el nombre propio es el de “más alto valor referencial”. A continuación, especifica: “dar a una entidad diegética el mismo nombre que ya ostenta un lugar en el mundo real es remitir al lector, sin ninguna otra mediación, a ese espacio designado y no a otro” (p. 29). Pero no olvidemos que la investigadora concede anteriormente que todo sigue siendo una ilusión, cuestión que amplía posteriormente:

A este complejo discursivo remite el nombre de una ciudad en un texto ficcional: el lector "visualiza" la ciudad visitada, la fotografía vista, el mapa consultado, las descripciones leídas, o, en el peor de los casos, la imagen que tenga de cualquier ciudad. La ciudad se convierte en lo que Greimas ha llamado un "referente global imaginario". (2001, p. 30).

Nótese que la autora, al igual que Deleuze y Guattari (2004, pp. 17-18) -como bien recuerda Rodríguez- también habla de mapa, en este caso uno que sirve de referencia para visualizar, dice, aquel sitio. En el cuerpo de este trabajo ahondaremos al respecto, sobre todo al referirnos al título mismo de la antología que analizaremos: *Nohualhue ida & vuelta Poesía 1964-2016*, que explicita la localidad misma en la que Lara creció. Siguiendo los dichos de Pimentel, el hecho de que el poeta haya ocupado la palabra Nohualhue, da un “alto valor referencial”, recordemos, a la obra.

Eso sí, la investigadora también explica que, aunque las palabras intenten ser aquel sitio, nunca lo serán completamente, pues por una parte la ciudad de ficción remite a un lugar individual, localizable en la geografía del mundo, pero por otro: “establece relaciones intertextuales con otros discursos que han dado ‘cuerpo semántico’ a la entidad real” (2001, p. 33). Lo anterior coincide con los dichos de Ainsa, en el sentido de que ambos otorgan al espacio literario una carga subjetiva que, junto a otras, logra fusionarse para constituir un inconsciente colectivo (2006, p. 141). Pimentel incluso concluye, con otras palabras, una

cuestión similar a los “pliegues” de Rodríguez (2011, p. 134) , cuando dice: “De tal manera que un espacio diegético es un espacio doblemente construido, con un claro valor intersemiótico” (2001, p. 33).

## 5. Justificación

### 5.1 La sonrisa

Anteriormente, mantuvimos en suspenso el final del análisis del ensayo “Omar Lara y el sueño de la sonrisa en Portocaliu” (2011, pp. 87-101) del académico Edson Faúndez, ya que, como explicamos, era necesario estudiar los conceptos de otredad y hospitalidad propuestos por Emmanuel Lévinas para lograr una completa comprensión de este trabajo. Además, la lectura realizada por Faúndez fundamenta el presente estudio; por lo mismo era correcto, creo, desarrollar estas cuestiones al comienzo de esta justificación y no en la crítica precedente, con el fin de contextualizar la misma e iniciar el análisis de otros textos que satisfagan nuestros objetivos. Superado el marco teórico, podemos ahora volver a la última sección del artículo, titulado “Este río se llama sonrisa” (p. 95), en donde el académico rescata algunos poemas de Lara.

Por ejemplo, el texto catorce del libro *Principio y nudo* (2015), incluido en *Nohualhue ida & vuelta Poesía 1964-2016*: “Dicho al oído de la piel / La piel / La piel / Qué forma de frontera es la piel / O dicho de otro modo / ¿Qué frontera me separa del otro? / ¿Qué me hermana / En lo oculto?” (Lara, 2017, p. 456). Este solo poema condensa muchos de los conceptos mencionados anteriormente, incluido el que proponemos en la hipótesis pues reaparece la idea de “frontera” que nos retrotrae, a su vez, al mapa lariano, “la nueva frontera” donde ocurriría el cierre y apertura de Nohualhue. Concretamente, Lara ocupa la palabra “piel” como sinónimo de frontera en el cuarto verso: límite o linde que lo separaría y lo hermanaría del resto (otra paradoja).

En el marco teórico (pp. 37-38) también tratamos la piel, pero desde la perspectiva de Lévinas quien coincide con Lara, cuando reflexiona sobre la múltiple o infinita naturaleza de este órgano, tan ambiguo. Y es que bien podemos caer en un equívoco, avisa el autor, al momento de la hospitalidad, pues este órgano sensorial develaría y escondería a la realidad, jugando con el contrario que intenta palparlo (2002, pp. 113-114). En el sexto, séptimo y octavo verso Lara complementa la sentencia del cuarto, pero a continuación vuelve a la duda, preguntándose qué frontera es la que lo separa del otro (¿la piel es algo más?, ¿los muros de su cuerpo (Nohualhue) son su piel?).

Es notable como, al igual que Lévinas, el poeta sospecha del lenguaje, un acuerdo social, parece reiterar, una forma de economía que nombra lo innombrable para facilitar nuestras vidas. Aquel desengaño, aquel cinismo, aquella desconfianza ya la descubrieron Calderón (sensibilidad barroca) y Binns (núcleos negativos) (p. 10 y 23). Faúndez, por su parte, repara en estos dos últimos versos que considera iluminadores por suscitar nuevas interrogantes -recordemos la idea de “pregunta ciega” (2011, pp. 87-88)-; por ejemplo: “¿Qué poder es capaz de promover la hermandad en lo oculto? ¿Tiene dicho poder acaso relación con esa palabra secreta susurrada por el “aire loco” en Diario de viaje” (p. 95).

El poema mencionado en la cita anterior es el tercer texto del libro *Voces de Portocaliu* (2003), también incluido en *Nohualhue ida & vuelta Poesía 1964-2016*, donde, en el cuarto párrafo, desde el verso cuarenta y ocho hasta el sesenta y ocho, Lara escribe:

Yo vivía en un barco  
de hecho  
sigo ahí  
para siempre. Y si mi cuerpo se hunde  
pienso que algo insistirá

insistirá  
insistirá  
y alguna vez  
tal como en esas viejas casas de madera  
un aire loco  
enloquecido  
susurrará esa palabra que sólo ella conoce  
que sólo yo conozco  
y quedará  
por un momento  
quieta  
y pensará  
otra vez ese loco con su loca locura  
ese susurro enamorado.  
Otra vez.  
Otra vez (2017, pp. 291-292).

Para Faúndez, la palabra secreta del verso cincuenta y siete es la sonrisa -estudiada en la teoría precedente (pp. 22-23)-, gesto que “disloca toda “estructura de espera y anticipación” y permite el incalculable e imprevisible acontecimiento de lo otro” (2011, p. 95). También se sugirió que la sonrisa puede representar una de las llaves de apertura de Nohualhue. Pasado el marco teórico, comprendemos que la sonrisa deriva de la hospitalidad, lo mismo el ímpetu de apertura que demuestra Lara en partes de su obra, al tiempo del encuentro con el otro. En el caso del poema antes citado, “el otro” sería la “salvadora”, la “dueña” del hablante lírico: su amante. Por la referencia a esas “viejas casas de madera” puede referirse también a su madre -como sugirió Alonso (p. 18)- por estar esta confundida con el recuerdo de Nohualhue. Al respecto, Faúndez escribe:

En la poesía de Lara, el lenguaje, el sujeto y el otro (el amigo) habitan el poema en la medida en que tienden hacia la imperceptible transparencia: “de tanto conocerla/ se me ha hecho invisible” (“Carta de Soyda”), “Ese árbol remoto que crece en mi jardín/ es transparente” (“Fragmentos como respiración”). El reino transparente e imperceptible inventado por la poesía de Lara descubre al otro y lo invita a morar en la patria que aún no existe, donde la amistad es la fuerza que busca la intensificación de la vida (pp. 97-98).

Al leer “lo invita a morar en la patria que aún no existe” volvemos a imaginar a Nohualhue, pero no el pueblo histórico atrapado en el recuerdo, en el pasado, sino el construido por el Lara-caracol (Rodríguez): un pueblo “invisible” que es y no es real, que aparece y desaparece en el reino de la poesía, representando a veces un paraíso atemporal, al que podemos los lectores acceder, pero en otras un sitio esquivo que escapa a nuestro entendimiento. Este es el lugar, eso sí, en “donde la amistad es la fuerza que busca la intensificación de la vida”, o donde, en palabras de Lévinas, puede ocurrir la verdadera hospitalidad del ser. Pero si no hay yo, sin el otro, es porque somos infinitamente responsables de él, dice el filósofo; por tanto, Lara es también infinitamente responsable de nosotros, los lectores.

## **5.2 Nohualhue abre sus puertas**

El poeta nos recibe en Nohualhue por hospitalidad pues, como señala Faúndez: “es responsable ante el otro, que ya no es exterior a él sino uno más de los huracanados rostros que lo habitan” (p. 98). Sin conocer a sus lectores, Lara, gracias a la poesía, se revela responsable de nosotros, los rostros que lo habitan: sus descifradores, sus oyentes, sus imaginarios semblantes futuros que enfrentan su texto, su pasado, para compartir un presente perpetuo. Y si bien no somos los amigos, cuyos nombres se repiten en estos escritos, igual

somos recibidos en su Nohualhue, igual podemos dialogar con estos fantasmas y con el autor cada vez que abrimos esta antología. Recordemos que el concepto leviniano de hospitalidad consiste en acoger al otro no solo por amor, amistad o parentesco.

Por ser un ejercicio ético, y por ser anterior a la idea de la libertad moderna, la hospitalidad es un ejercicio que obligaría a recibir también al extranjero, incluso si este me transforma en una alteridad absoluta, desconociéndome, criticándome o probándome, como mencionamos en el marco teórico (pp. 43-44). Faúndez, al respecto, reitera estos conceptos cuando escribe: “A esta fuerza que comunica los rostros desnudos es posible llamarla, con Emmanuel Levinas, la “idea de lo Infinito” (2006: 63)” (2011, p. 98). Entendemos, por tanto, que el ejercicio poético de Lara es, en sí, un deseo inagotable del otro, el infinito de otredades (lectores, amigos y/o amantes) que conforma y completa el fenómeno literario.

A continuación, Faúndez desarrolla aún más estas ideas, cuando dice: “Lo inefable e incomunicable de la escritura de Omar Lara, su secreto mismo, es “una responsabilidad anterior a todo compromiso libre”, “responsabilidad que no ha elegido, pero a la cual no puede sustraerse, cerrándose en sí mismo” (p. 98), insistiendo en la idea de deber. Inferimos, por tanto, que Lara, como todo gran poeta, consciente o inconscientemente, intenta encargarse de la humanidad completa. Cabe destacar, en este sentido, el poema “El enemigo”, trigésimo cuarto texto del libro *Los buenos días y otros poemas*, incluido en *Nohualhue ida & vuelta Poesía 1964-2016*, y que Faúndez subraya como “uno de los poemas de la hospitalidad y la amistad por excelencia” (p. 100).

Para esta investigación este poema es central, pero no solo por el hecho de constatar en la obra de Lara un sentido de hospitalidad que coincide con el pensamiento leviniano, sino que también porque eleva al autor a la altura de grandes escritores, como César Vallejo -el

autor era un admirador del poeta peruano, prueba de esto es el poema “Vallejo” (2017, p. 72)- o Gabriela Mistral quienes en sus versos también padecen a la humanidad completa, demostrando un raro nivel de compasión y sabiduría. Lara, en este texto, demuestra además la imposibilidad de dejar de pensar y repensar los grandes problemas humanos. Pero leamos el texto en cuestión antes de continuar con el análisis:

Es cierto que estoy prisionero  
de algunas palabras precipitadas  
y terribles  
que proferí a propósito  
de alguien. Alguien  
con quien feroces nos herimos  
y al que abrazaría de inmediato  
si lo tuviera a mi lado (2017, p. 70).

La primera edición de *Los buenos días* (a secas) se realizó en 1964, dato no menor si comprendemos que “El enemigo” fue escrito nueve años antes de 1973, situación que sugiere una capacidad de Lara de anteponerse a las adversidades concretas que lo afectarán a nivel personal, junto a toda una generación de chilenos, en plena dictadura militar. Si repasamos algunos pasajes de la teoría precedente (pp. 15-16), específicamente la opinión de Ramírez, recordaremos que Lara criticaría la modernidad a modo de resistencia, pero sin escribir literatura panfletaria o proselitista, una que sin duda lo estancaría como artista. Por su biografía podría pensarse que el poeta caería en este tipo de arte, y que suele redundar en una idea preconcebida, en una ontología -diría Lévinas-, en un poder o prejuicio que termina siempre por cerrar la discusión.

Muy por el contrario, Lara no tiende a la sentencia en sus escritos, sino que parece detenerse, guardar silencio y reflexionar ante los problemas de la existencia, en este caso la supuesta imposibilidad de acoger al enemigo. Para Lévinas el enemigo es aquella alteridad máxima e infinita que por un lado me confronta, pero que por otro también me enseña, por ética, incluso al tiempo de la guerra pues hasta batallando nos relacionaríamos con el otro (p, 44).

Lara, de manera indirecta, sigue este mismo camino, rebuscando dentro de sí, dentro de su infinito, para dar con una respuesta mejor a la que todos llegan, y que en este caso sería lo inaudito: busquemos un amigo en el enemigo. Pero: ¿cómo dar la otra mejilla al adversario?, ¿cómo amarlo, como mandata Jesús en la Biblia? Un dulzor judeocristiano empalaga nuestra boca después de leer estos versos, los mismos que condimentan la filosofía leviniana, tantas veces citada en este trabajo, y cuya tradición resuena, sin duda, en la mente del niño-poeta que mira los cielos nublados de Nohualhue.

En paralelo, Faúndez acierta en distinguir a este tipo de amistad con aquellas otras formas precristianas, descritas en *La epopeya de Gilgamesh* -Gilgamesh y Enkidu- y *La Ilíada* -Aquiles y Patroclo- que, dice: “se producen sobre la base de una elección aristocrática” (2011, p. 100). Este tipo de relación la pueden practicar solo los iguales; dos seres de un mismo rango y estatus que se reflejan, y calzan con los aspiraciones, necesidades y exigencias del espejo contrario. Faúndez, al respecto, opina: “Estas fábulas de la amistad obliteran la fiesta de la diferencia, la disimetría y la heterogeneidad” (p. 100). En otras palabras, este tipo de afecto idílico anula o tacha la de los desiguales: aquellos que encuentran en el otro una novedad que excede sus yo es egoístas que, como sugiere Lévinas, aún son influenciados por el Mismo (p. 33).

Pienso, por ejemplo, en el Quijote y Sancho Panza quienes encuentran un complemento en lo disímil, misma posibilidad que vislumbra el protagonista del poema antes citado, y que tras el encuentro del otro-enemigo es capaz de trascender el yo y fraternizar con él. Tal vez es la máxima expresión de amistad a la que podemos aspirar, al menos por el momento, desde el advenimiento de la modernidad -y que funda literariamente Cervantes-, tiempo en que el hombre, a pesar de sus avances tecnológicos, insiste en la barbarie. Ante el horror, el poeta esbozaría una desafiante sonrisa. Una última cita de Faúndez ilustra el contexto del poema y, tal vez, el de la humanidad completa:

Hacia el enemigo, incluso el que no ha nacido todavía, irradia el hombre infinito su sed de responsabilidad. La poesía de Omar Lara celebra así la visitación del enemigo. Sólo de ese modo el corazón puede seguir repartiendo, a pesar del odio, el asco y el pavor, el sueño de la vida en Portocaliu. En esa patria (que aún no existe) la amistad es afirmación de la vida en la diferencia. En esa patria (im)posible el rostro desnudo del amigo sonrío (2011, pp. 100-101).

Pero qué otros poemas evidencian esta incesante necesidad de hospitalidad de Omar Lara, quien es capaz de reconstruir un pueblo llamado Nohualhue que, posterior a asedio, abre sus muros para recibir incluso al enemigo. Más importante aún para este trabajo: ¿hay otras llaves que posibilitan este tipo especial de hospitalidad, además de la sonrisa (Faúndez) o la pura emoción (Triviños). Para tales fines cabe citar otro poema titulado “Llave de la memoria”, vigésimo cuarto poema del libro *Islas Flotantes* (1980), incluido en *Nohualhue ida & vuelta Poesía 1964-2016*. El texto de Lara parte diciendo: “He sentido a medianoche el olor de la / madera podrida de Boroa / el olor / del chilco que crece en los cerros de / Imperial y que las mujeres buscan secretamente” (2017, p. 173), como confesando la inusitada evocación de Imperial (sinónimo recurrente de Nohualhue).

Vemos que el hablante lírico, sin estar allí, es capaz de acceder y habitar este pueblo, sensorialmente inclusive (olfato). A continuación, desde los versos siete al once, leemos: “son las llaves para abrir una puerta / otra llave son tus ojos sin paisaje / y ese muchacho que ayer bebió conmigo / y escuchó la historia de tu irrealdad / brusca” (p. 173). Aquí Lara ya habla explícitamente de llaves capaces de abrir una puerta. El chilco, planta autóctona de nuestro país, que crece cerca de cursos de agua, y los ojos del ser amado del octavo verso, de lagrimales húmedos, capaces del llanto, serían en este caso las llaves de apertura de Nohualhue. Nótese que ambas llaves u objetos mágicos están ligados al agua que, a su vez, y como señala Alonso (p. 18), representaría la memoria. Así comprendemos el título.

De los versos doce al quince: “he sentido el galope del río (despierto / a medianoche por la lluvia imprevista) / y escuché claramente las voces de sus muertos / navegando en dirección torcida” (p. 173) Lara insiste en este elemento, cuando habla de “río” y “lluvia”, formas del agua ya no calmas sino violentas, que quiebran el tono del poema. También inferimos que el hablante lírico despierta, de madrugada, entre sueños, por culpa de la memoria terrible de Nohualhue, cuestión en la que deberemos profundizar más adelante pues el recuerdo de este pueblo no siempre supone una experiencia grata para Lara. En los últimos dos versos del poema también se manifiesta esta doble actitud de Nohualhue, tanto amistosa como hostil (apertura y clausura): “he robado así otra adivinación de mi tierra / otro golpe de aroma funesto” (p. 173).

### **5.3 El sitio de Nohualhue**

Después de repasar brevemente algunos ejemplos de apertura de Nohualhue, que nacen del ímpetu de hospitalidad del autor, analicemos también algunos de clausura. Retrocedamos al momento en que el poblado es asediado por la realidad, como indicamos en la hipótesis. El texto “Prohibido debruçar-se” -que del portugués al español se traduce como: prohibido inclinarse- expone muy bien este momento de resguardo en que Lara elige el adentro, lo interior, la subjetividad, en desmedro del afuera, lo exterior o la objetividad. Los primeros cinco versos dicen: “A 180 kilómetros por hora / por nada me asomaría al exterior / yo siempre quiero ir al interior / o dicho de otro modo condenado / a exteriores a exteriores / a exteriores” (2017, p. 225).

En la segunda y tercera línea, sobre todo, vemos un ser que se satisface consigo mismo y que, por tanto, desde la lógica de Lévinas, carece de un Yo pues, egoísta, aún no desea la infinita otredad (p. 34). En los versos sexto, séptimo y octavo, que dicen: “pero guardo recuerdos del interior / el último de ellos una especie de patada de / buey” (p. 225) aparece de nuevo Nohualhue, en forma de “recuerdos” que, como evidenciamos en el poema anterior, no producen necesariamente felicidad en el hablante lírico. Muy por el contrario, trata a esta remembranza como una “patada de buey”: imagen que refuerza la “condena” a la que se refería anteriormente. En el verso siguiente “ocurrída en el límite interior/ exterior” (p. 225), el autor parece simbolizar de nuevo los muros (¿la piel?) de Nohualhue, los límites sitiados por la realidad: la frontera, la línea divisoria entre este poblado poético y la realidad enemiga.

A continuación, cuando leemos “antes de ese fenómeno por cierto / desmoralizante / era todo interior interior interior / con pataditas sangre con sangre pataditas / pero también / un juego una mañana un sauce / interior interior interior” (p. 225). Lara nos aclara que ese primer momento de dicha familiar, vivida en su infancia, en donde conoció la felicidad -una

que, recordemos, Lévinas opone al Deseo (con mayúscula) del Otro (p. 33)- ya forma parte del pasado. El poeta, lo quiera o no, está condenado a “exteriores”, como leímos en los versos cuatro y cinco, palabra que reitera tres veces, como con hastío. En otras palabras, su Nohualhue puede batallar con aquella realidad que lo asedia, pero finalmente está condenado a recibir al Otro extranjero, del que es infinitamente responsable.

## 6. Cuerpo o desarrollo

### 6.1 Prólogo

Para adentrarnos de lleno en la poética lariana analizaremos el libro *Nohualhue ida & vuelta Poesía 1964-2016* (Lara, 2017), antología editada y publicada por la Universidad de La Frontera para conmemorar el Premio Nacional de Poesía Jorge Teillier, otorgado al poeta en 2016. La obra considera toda la producción de Lara hasta la fecha de su lanzamiento, ofreciéndonos inclusive nuevas adaptaciones de algunos de sus textos; por ejemplo, el poema “El enemigo”, ya analizado, cuyo sexto verso dice: “con quien feroces nos herimos” (p. 70) en vez de: “con quien nos hicimos valientemente daño” (Lara, 1972, p. 55), como escribió el mismo, en su primera versión publicada en *Los buenos días* (1972), cincuenta años atrás.

La antología no alcanza a incluir dos libros publicados de manera póstuma, titulados: *La piel del aire* (2021) y *Ciudad anidales Poemas inéditos y póstumos* (2021), poemarios que tampoco serán considerados en este trabajo pues, en mi opinión, se asemejan bastante - tanto en estructura, como por temática- a otros dos libros que sí integran la muestra: *Principio y nudo* (2011) y *Mirar, mirar la ciudad o crónica de un regreso* (2011), por lo que analizar también los primeros dos sería redundar, me parece, en cuestiones en las que ahondaremos en la última parte de este análisis, cuando revisemos la cuarta etapa creativa del autor, referida mayormente a la vida urbana.

La lista completa de títulos que comprenden esta antología es: *Argumento del día* (1964), *Los buenos días y otros poemas* (1964), *Oh buenas maneras* (1975), *Crónicas del reyno de Chile* (1976), *Islas Flotantes* (1980), *Fugar con juego* (1984), *Fuego de Mayo* (1996), *Voces de Portocaliu* (2003), *La nueva frontera* (2007), *Papeles de Harek Ayun*

(2007), *Mirar, mirar la ciudad o crónica de un regreso* (2011) y *Principio y nudo* (2015). El presente estudio dividirá los libros previamente mencionados en cuatro fases, considerando las vicisitudes espaciotemporales del autor y la evolución natural de su obra; en concreto, la primera parte revisará textos escritos antes del exilio del poeta; la segunda, textos escritos después de su exilio; la tercera, textos escritos desde su retorno a Chile; y la cuarta, de nuevo, textos inspirados en la vida urbana, ya en el final de su carrera.

Por ser un análisis de tipo ensayístico, pero que sigue una estructura ordenada -mas no lineal, sino más bien cíclica, en espiral ascendente- proponemos bautizar a cada una de estas secciones con el nombre de una estación del año, según el progreso estético y temas tratados por el escritor: 1) Primavera (*Argumento del día, Los buenos días y otros poemas*), 2) Verano (*Oh buenas maneras, Crónicas del reino de Chile, Islas Flotantes, Fugar con juego*), 3) Otoño (*Fuego de Mayo, Voces de Portocaliu, La nueva frontera*) y 4) Invierno (*Papeles de Harek Ayun, Mirar, mirar la ciudad o crónica de un regreso, Principio y nudo*). Cabe mencionar también que, según la hipótesis propuesta en esta investigación, las primeras dos estaciones corresponderían, mayormente, al momento de cierre de Nohualhue, mientras que las dos restantes a las de apertura.

## **6.2 Primavera**

### **6.2.1 El poeta vidente**

Emociona analizar el primer poema de la antología, cuyas reflexiones se adelantarán un poco menos de sesenta años a nuestras diatribas, al tocar muchos, sino todos, los temas previamente advertidos en la obra de Omar Lara. Me refiero al texto “Sin pretender” (Lara,

2017, p. 17) del libro *Argumento del día* (1964), cuyo título, de entrada, sugiere la intención de distanciarse de todo arte presuntuoso o que deliberadamente aspire cosas por medio de la poesía. Además, confirma las observaciones de Calderón y Binns quienes, como mencionamos anteriormente, advierten un dejo coloquial (2011, pp. 30-44) e irónico (pp. 19-29) en la primera obra de Lara.

El poeta elige un escrito que, más que una mera conversa con el objeto de afecto parece un arte poética, manifiesto o toma de postura. El título se reitera en el primer párrafo: “Sin pretender, te digo / hay una conexión final / perteneciéndonos” (2017, p. 17). Podemos notar, desde un inicio, que Lara conversa con un otro ambiguo, que puede ser tanto una amante como el lector, situación que ya identificamos en textos anteriores. Por otro lado, se aprecia algo que no veremos mucho en su obra posterior, cuando anuncia la existencia de una especie de enlace o unión ulterior que todos compartiríamos (¿hospitalidad?), usando un tono escritural categórico.

Podríamos identificar en esta frase el concepto de otredad leviniano, por el hecho de que Lara ya comienza a imaginar lo que será el encuentro con el otro; no obstante, sería demasiado precipitado me parece. En cambio, sugiero pensar al poema como un primer movimiento escritural que surge en la primavera poética del autor, estación en la que los jóvenes vates intuyen el futuro y ensayan aún los elementos que, con los años, pulirán y transfigurarán.

Del cuarto al séptimo verso, el autor manifiesta la intención de crear un tipo de poesía directa, sin adjetivaciones, florituras o habladurías, cuando leemos: “Preliminar y actuante, / nada de metafísico / en el grito / ni intentes adjetivos” (2017, p. 17). En otras palabras, el poeta querrá alejarse del lenguaje oscuro, difícil de comprender, que abusa del epíteto o

calificativo. Tal postura nos recuerda la tan citada frase del poema “Arte poética”, de Vicente Huidobro: “El adjetivo, cuando no da vida, mata” (2011, p. 13).

Al negar lo “metafísico”, en el quinto verso, Lara, además, disiente con Lévinas quien, recordemos, dice que este pensamiento se antepone a la ontología (2002, pp. 66-76). Por tanto, aunque vaticina aquello que leeremos en sus libros posteriores, el hablante lírico aún parte de un yo o un Mismo (pp. 57-124), que sentencia las cosas según su ontología, sin dudar de sus opiniones, incluso con un acento imperativo, demandante, como vemos en los versos siguientes:

Eso está ahí  
y no más,  
permanente y gastado  
como un puente.  
Y no hemos desgarrado  
interrogantes  
ni ocultado temores.  
No hemos tomado el pulso a  
las caretas,  
tampoco averiguado  
más allá de la cuenta (p. 17).

En el primer verso, por ejemplo, el hablante lírico asevera que la “conexión final” se sitúa en un lugar, que según nuestra hipótesis es Nohualhue. A continuación, claramente inspirado en la obra vallejiana, que destaca por recurrir a elementos y adjetivos ordinarios, poco rebuscados, Lara representa esta unión a través de una metáfora, la del puente, uno que, dice, sería permanente y gastado. Volvemos entonces a la idea de puente levadizo, propuesta por María Nieves Alonso (2011, p. 166), quien en su opinión sería el erotismo de Lara.

También podemos volver a la “luz de luciérnaga”, la “pura emoción” (p. 62) sugerida por Gilberto Triviños y que sería lo que conecta a Nohualhue con el exterior.

No obstante, aunque Lara reconoce este puente, aún no lo cruza, pues, dice, no se han “desgarrado interrogantes”, ni “ocultado temores”, o “tomado el pulso a las caretas”, ni “averiguado más allá de la cuenta” que es lo que Lara desarrollará en su estética posterior. “Sin pretender” es, por tanto, un poema núbil, pero visionario, similar a los del joven Arthur Rimbaud quien, igual de inexperto e idealista, antes de viajar a África, en su libro *Una temporada en el infierno*, escribe: “Mi jornada está completa; abandono Europa. La brisa marina incendiará mis pulmones; los climas distantes me curtirán” (Rimbaud, 2009, pp. 20-21). De la misma forma, el joven Lara -que para la publicación de este texto tiene veintitrés años- ve, como un espejismo, aquel puente que lo conectará con el otro, uno que, sabe, está ahí desde siempre, como esperándolo (permanente y gastado).

Aunque parezca una contradicción, según el esquema que propongo en la hipótesis, el poema de Lara correspondería a una expresión del Nohualhue que se cierra ante la realidad, aun cuando, en concreto, mencione una conexión, en vez de un aislamiento. Y es que en el final del poema el autor sentencia: “Con todo / queda claro: / hay una conexión / final / perteneciéndonos” (2017, p. 17). Podemos decir que la cita anterior revela la buena nueva de lo que vendrá, nada más, pues habla en futuro, no en presente. Si reparamos en el remate, confirmaremos que el Lara de esta etapa se sacia a sí mismo pues, él mismo subraya, todo “queda claro”. En otras palabras, se cierra ante la posibilidad de seguir cuestionando a la realidad, lo que demuestra que aún no se abre al encuentro del otro, tampoco a la duda que suscita el confrontar al otro que me cuestiona, que me interroga.

Por ello, propongo clausurado al Nohualhue mítico de Lara, al menos en este punto, ad- portas del asedio. El pueblo, vacío, es recorrido por el poeta niño quien, atrapado, solo, desde una ventana o mirando el foso que rodea Nohualhue, atisba el puente que lo conectará con el mundo, ya sea para recibir al aliado o confrontar al enemigo. Como todo inocente, no se cuestiona si aquel puente es real o no, tampoco si servirá para el encuentro del otro o el desencuentro, cuestiones en las que cavilará subsiguientemente. Como un sueño confuso, que recorreremos sin saber que estamos dormidos, Lara parece comenzar a observar la zona literaria en la que habitará por casi seis décadas.

### **6.2.2 Una primavera poética en Nohualhue**

Pero hablemos en este punto también del espacio literario descrito por Lara; por ejemplo, en su poema “A veces en mi pueblo”, incluido en el libro antes mencionado, en donde, coincidentemente con la etapa propuesta de estudio, Lara pinta a Nohualhue como una aldea primaveral; pero no una primavera común, sino una primavera sureña. Lo anterior lo examinamos en los primeros versos, cuando escribe: “En mi pueblo / sin luna / donde el amor florece / a tientas / de vez en cuando lírico / sensitivo / sonámbulo / me suele suceder / que te recuerdo.” (2017, p. 21). Imaginaremos, por tanto, un Nohualhue sin luna, de aquí en más, satélite natural que, supondremos por estos versos, cuesta ver en noches nubladas como las del sur de Chile, por ello tal vez la hipérbole poética de un pueblo sin luna.

Por otro lado, con frases como “el amor florece a tientas”, inferimos que las primaveras sureñas, además de nubladas, son también oscuras, al menos al tiempo del amor, que sucedería de manera nocturna, periodo comúnmente asociado al sueño, la vigilia y el

inconsciente. Es inevitable relacionar esta etapa primaveral con la niñez del autor, quien dedica este poema a un antiguo afecto de la época. Es inevitable también volver a recordar los dichos de Alonso quien, repasemos, propone que, en un poema que analizaremos más adelante, “Sueño, Madre”, el poeta busca “recuperar el río de la infancia” (2011, pp. 168-169). En relación con esto, el poeta repite en este escrito dos veces la palabra “recuerdo”, en los versos noveno y decimonoveno, cuestión (recuperar el pasado) que se irá transformando en uno de los motivos fundamentales de la escritura del poeta.

Los últimos párrafos dicen: “Con un jueves a cuestas / –generalmente incierto– / hago girar / un viernes / con tu nombre. / En mi pueblo / sin luna / me suele / suceder / que te recuerdo.” (p. 21). A través de la remembranza, entonces, Lara halla las llaves de su Nohualhue, pero aún satisfecho en su soledad, me parece, sin demostrar esa necesidad o deseo interminable del otro que sugiere Lévinas (2002, pp. 73-74). Deduzco lo anterior por algunos términos que elige el escritor, como “a veces”, “de vez en cuando” o “me suele suceder” que relativizan o suavizan, se puede decir, la pasión que demuestra en otros versos. Por tanto, concluimos que el texto, al igual que el anterior, no es escrito mientras Nohualhue es asediado por la realidad, pues no se aprecia una respuesta combativa del autor, pero sí durante el cierre de Nohualhue, en vísperas de la guerra y la madurez del guerrero.

Cabe mencionar también otro poema del libro *Argumento del día*: “Palabras al amigo distante” que, a la par, nos ayudará a recrear y enriquecer literariamente el espacio nohualhino. Como veremos a continuación, en este texto Lara revela otra característica fundamental de Nohualhue: su perdurabilidad. Es natural que el mismo creador deduzca que sus recuerdos se mantienen incólumes, más si en este caso hablamos de un pueblo literario, cuya misma construcción es posible gracias a la memoria que, aunque no sea perfecta, sí da

la impresión de ser imperecedera, al menos en nuestro interior. Lo anterior se identifica desde el primer hasta el decimotercer verso:

Ayer  
estuve en Imperial.  
Nada ha cambiado,  
hermano.  
A propósito de antes,  
quiero decir,  
ascendiendo el recuerdo  
y trasladándote,  
impersonal y todo  
me fugué hacia sus  
calles.  
Poco ha cambiado,  
hermano. (p. 18).

En el extracto anterior vemos que el poeta describe, idílicamente, a su pueblo, recurso que también nos sugiere que disfrutamos de la primavera poética del autor, al tiempo de cierre de Nohualhue. Y es que los recuerdos parecen no significar una nostalgia mayor o emotiva, pues no hay demasiados años de distancia entre la experiencia y su registro. Lara después escribe: “La imprescindible claridad / del río” (p. 18), reflatando nuevamente el elemento agua, antes analizado que, recordemos, se asocia con su infancia y su madre, memoria que el autor aún goza, visiblemente. A continuación, leemos: “aquellas bocas grises / cuchicheando, / los mismos señoritos / en importante pugna / con la vida, / los pequeños ladrones / masticando, / las romanas domésticas / de siempre / en las bodegas.” (pp. 18-19).

La cita anterior, más que servir de adorno al panorama descrito, semeja más bien la representación de demonios o intrusos que marchitan el edén de Lara. Con ojos adánicos, al

tiempo que construye su paraíso, el poeta pasa de la crítica social -donde contrasta a los “señoritos” con los “ladrones”- a la añoranza: “A propósito de / antes. / A propósito / de las sonambulescas / charlas / en mi pueblo. (p. 19). En resumen, el primer recuerdo de Nohualhue es el de un lugar noctívago, sin luna, donde se ama a tientas, sin ver al otro -de seguro por la ausencia de luz eléctrica- y las cosas suceden a veces, no siempre. Nótese también la frase “sonambulescas charlas” -recordemos las opiniones de Alí Calderón (2011, p. 32) o el poema “Conversación con Omar Lara” (pp. 7-9) de Waldo Leyva-, que nos retrotraen a un tiempo en donde la plática era central en la vida.

Igual que un día completo que parte de madrugada, o la primavera que inicia el ciclo de estaciones del año, la poesía de Omar Lara germina antes del amanecer, como demuestran los poemas anteriores. No obstante, este primer día continúa, galopante, siempre mirando hacia atrás, como advertimos en el texto “Miro esta tarde que perdí”, del libro *Los buenos días y otros poemas* (1964), en donde volvemos a identificar a un hablante lírico que, a través de un emotivo recuerdo (emoción + memoria = llaves) logra acceder a Nohualhue. Vemos, además, una idealización, de nuevo, del pasado, pero que comienza a contraponerse al presente, reforzando la idea de cierre ante la realidad propuesta en nuestra hipótesis, un presente que aún no asedia al autor, pero que lentamente comienza a resistirse al poeta quien, a la par, demuestra una progresiva desconexión.

En los primeros versos, Lara escribe: “Miro esta tarde que perdí / esta tarde limpia y brillante / no estoy en ella sin embargo. / Es que de pronto me llegó / su soplo antiguo, delirante.” (p. 36). Al segundo de experimentar el presente, una tarde “limpia y brillante”, dice el poeta, la compara con otra similar, sucedida en su infancia, un pasado que de manera “delirante” lo saca del presente y aquella tarde en la que, se lamenta, él ya no está. Lo anterior

nos retrotrae a la situación descrita por Luz Aurora Pimentel (2001 pp. 16-17) y Fernando Ainsa (2006, p. 170) quienes, recordemos, opinan que el hecho de escribir respecto a un lugar se debe a una insatisfacción respecto a la realidad.

Como evadiéndose del presente, y de manera similar a los poemas “Palabras al amigo distante” o “A veces en mi pueblo”, Lara vuelve a describir a Nohualhue con dejo lírico y celebratorio, en el resto del poema, cuando dice: “Me vi corriendo sobre el pasto / entre las margaritas de Imperial / bajo álamos y eucaliptos. / Miro esta tarde que perdí, / robábamos frutas en las quintas / apedreábamos el aire / nos revolcábamos en el trigo. / Y era en tardes como ésta.” (2017, p. 36). Los últimos versos también coinciden con Ainsa quien, como mencionamos en el marco teórico, habla de una “triste memoria” para referirse a aquellas remembranzas que nos definen (2006, pp. 133-134).

El pasto, las margaritas, los álamos que Lara añora volver a ver serían, en este caso, su pena que, como propone el autor, se ve en la obligación de idealizar (p. 136) y transformarla en elementos de una utopía (p. 170). Es de especial atención, por último, el hecho de que Lara, sobre todo en esta primera etapa escritural, demuestra un dejo bucólico en sus poemas, cuestión que también coincide con Ainsa cuando este reflexiona respecto de los jardines descritos en la literatura, y que sirven de símbolo para representar el refugio místico y amoroso, dice, el Edén (p. 175). Aquel Nohualhue, en que Lara robó frutas, apedreó el aire y se revolcó en el trigo, sería aquel paraíso perdido que intenta reconstruir a través de la palabra.

### **6.2.3 El Mismo de Lara**

En general, el autor no parece demostrar conflicto ante su visión, cuestión inversa a lo que sucede en el poema “Prohibido debruçar-se” que, adelantamos, demuestra que la evocación de Nohualhue puede ser también una experiencia terrible. Lo anterior, sugiere que la memoria place a Lara, al menos en esta etapa, por su tono más bien melancólico, en vez de atormentado. El autor, de nuevo, se refugia en su Nohualhue, se aferra a su pueblo para amortiguar la realidad de la que comienza a sentirse separado. Es paradójico, eso sí, que el mismo recuerdo de tiempos perdidos sean los que lo alejan de la experiencia real, cuestión que notamos claramente en el tercer verso, cuando Lara escribe: “no estoy en ella sin embargo.” (p. 36).

Es un problema que notamos, a la par, en el poema “Identidad”, también incluido en el segundo libro del autor, donde leemos: “Frecuento con obstinada melancolía / el espacio vacío que me hiere; / establezco mis méritos de soledad, / calculo con eficiencia tus puntos vulnerables / y, mal que me pese, / a tu menor descuido me encierro en ti, / me huyo.” (p. 57), texto en el que su autor ya verbaliza la melancolía que le produce el presente, antes inferida, pero aquí ya explícita. Más importante aún, en el segundo verso el poeta intenta expresar aquel “espacio vacío” que lo lastima, esto al tiempo de la soledad. A continuación, el poeta abandona aquella actitud, propia del ser que se siente arrojado, sin más, a la existencia (Heidegger).

De la misma forma -o al menos eso identificamos en esta primera etapa de su producción- Lara se evade de la realidad, la melancolía y la soledad cuando se refugia en el recuerdo de Nohualhue. En el poema anterior, en particular, vemos que Lara ocupa nuevamente el puente levadizo del erotismo para retornar a su pueblo natal; por tanto, rehúye del mundo, pero también de sí mismo (del ser-en-el-mundo, entiendo) y, por consiguiente,

de los otros (y ese otro con el que está). En este sentido, el puente levadizo sería un vehículo para satisfacer un deseo de escape, por lo pronto. Más aún, sería una escapatoria amorosa interesada, pues el mismo autor admite identificar los “puntos vulnerables” del amante para, en una desatención, aprovechar la oportunidad y perderse.

No olvidemos que la imaginación del poeta puede ser conmovida durante esta toma de conocimiento (Lévinas, 2002, p. 61), como detallamos en el marco teórico. También reflexionamos respecto de la visión del amor del filósofo que, repasemos, presentaría una doble naturaleza, pues sería y no sería el motor de la hospitalidad (p. 265). Vemos y no vemos, por tanto, una intención de hospitalidad, una incipiente y egoísta, claro está: un paso necesario según el filósofo si queremos acceder a la verdadera angustia que provoca el encuentro con el rostro desnudo del otro (2011, pp. 100-101). Entrevemos, por tanto, en la primera poesía de Omar Lara, el deseo del encuentro con el otro, no su consecución. A la par, los problemas existenciales que lo aquejan.

Algo similar notamos en el poema “Objetos” -también de su segundo libro-, cuando leemos: “Nos hablan de qué, de qué / naufragios provienen / desde qué dilatada orilla / fatigosa nos mientan.” (p. 64). Lara reitera “de qué”, como imprecando a esos objetos que identifica en el título y que, según lo que poetiza, provendrían de otro lugar, para falsear, para alterar nuestros sentidos. Surge, por tanto, una duda, una reflexión, una que quiebra con el tono que predominaba en su primer libro, más bien sentencioso. Por consiguiente, Lara comienza a dialogar con la filosofía leviniana, que contrasta con las características heideggerianas que podemos ver en otros trabajos en donde otorga a las cosas del mundo un uso, encerrado en los parámetros del pensamiento (2002, pp. 128-200). Un ejemplo de lo anterior es el texto “Señales”, de *Argumento del día*, que dice:

Hemos metido la esperanza  
como una lengua  
en recipientes sorprendidos.  
Me viene esto al estómago  
se me viene  
porque un día cansado  
me golpea  
me alerta  
me delata.  
En una palabra  
un día cansado  
avergonzado de ser día  
y no ser mejor  
un esqueleto o un bastón  
un sobretodo o un  
candelabro  
me aprisiona las manos  
y me acecha. (p. 29).

Alí Calderón, en su ensayo, también reconoce similitudes entre la poesía de Omar Lara y la filosofía de Heidegger; en concreto, rasgos como la fugacidad del tiempo, lo ominoso o el desengaño (2011, pp. 30-44). Cabe reiterar esta opinión pues Lara lentamente evolucionará desde una sensibilidad heideggeriana hacia una leviniana, como descubre Faúndez (p. 98). Pero volvamos al texto “Objetos”, de *Los buenos días y otros poemas* en donde vemos un atisbo ya de desconfianza respecto de las cosas, como vemos en la segunda mitad del poema, cuando esta problemática se intensifica y se resuelve en el final con una conclusión digna de mención: “Emiten sus olores, sus ruidos / peculiares. / Sombras veloces, párpados / en acecho. / Materia en tránsito.” (2017, p. 64).

En la cita anterior el autor critica la naturaleza ambigua también del lenguaje, opinión que aquí ya coincide con Lévinas quien, al tratar la “atención”, recuerda que esta puede caer en un equívoco, si la direccionamos a las apariencias, velos e imágenes del mundo, error de la que procedería la duda del ser (2002, pp. 113-114). Pero en el noveno verso, cuando leemos “materia en tránsito”, entendemos que el problema no es aún el lenguaje, en sí, o la ontología que intenta abordar a la realidad, sino que el verdadero adolecer -del que busca evadirse- es el hecho de que, tanto las cosas del mundo, como el ser, e incluso el pasado, son todas perecederos.

Por ello el joven escritor se evade de la realidad a través de su Nohualhue -un pliegue, recordemos, del Nohualhue real, objetivo, según Rodríguez (2011, p. 134)- un pueblo alternativo, un mapa creado por él mismo y que, alternativamente, es imperecedero, como vimos en el poema “Palabras al amigo distante” (pp. 18-19). En la misma línea, cabe mencionar finalmente el poema “Puente levadizo” -que inspira los dichos de María Nieves Alonso, en la crítica precedente-, que dice: “La curvatura de la luz en la limpidez / de los muslos. / En el resto de su cuerpo el escondite / que los años / del amor resolvieron.” (2017, p. 54).

En estas líneas volvemos a notar la necesidad de esconderse del poeta, en este caso dentro del cuerpo de la amante, una que, a estas alturas, es la misma, pero con diferentes rostros. Por vía de la sensualidad (puente levadizo), concluyo, el poeta retorna a Nohualhue para esconderse otra vez del exterior. A continuación, leemos: “Todo aquello que no perdura esfúmase / necesariamente. / Porque no sólo la muerte es mortal”, reiterando su aversión por lo efímero, actitud que refuerza mis impresiones sobre textos como “Identidad” y “Objetos”.

## 6.3 Verano

### 6.3.1 Vientos de guerra

Para justificar nuestra hipótesis e investigación, adelantamos el análisis del poema “Asedio”, basándonos en los dichos de Niall Binns (2011, pp. 21-22). Aunque este poema fue escrito antes de la estación o etapa escritural que ahora analizaremos, me parece correcto volver una vez más a estos versos para notar cómo el autor anuncia lo que, en nuestra hipótesis, suponemos, ocurrirá durante el verano de la obra poética de Omar Lara. El texto, concretamente, dice: “Mira donde pones el ojo / cazador / lo que ahora no ves / ya nunca más existirá / lo que ahora no toques / enmohecerá / lo que ahora no sientas / te ha de herir algún día.” (2017, p. 48).

Sigue siendo clara, como en los poemas “Identidad”, “Objetos” y “Puente levadizo”, la desconexión del hablante lírico con la realidad, actitud que, recordemos, Binns describe como un inmovilismo, una deshumanización y un dolor (2011, p. 22) cuando Lara dice: “te ha de herir”. No obstante, si comparamos a este poema con los del capítulo anterior identificaremos diferencias; por ejemplo, el surgimiento de personajes aciagos como el “cazador” quien no se aclara si es enemigo o aliado del hablante lírico. En mi opinión, es un aliado de batalla, no un adversario, pues recibe los consejos de Lara quien lo ilustra respecto de los enemigos que sitiarán Nohualhue.

A propósito del inicio de las hostilidades, recordemos a Oscar Sarmiento quien, al analizar el poema “El lenguaje más querido”, habla de un asedio doble, el del otro y el del lenguaje (2011, p. 154). O sea, lo que se anuncia en el poema “Asedio” será una lucha con el otro enemigo, pero también con su lenguaje que, gracias al poema “Objetos”, entendemos,

es una manera del ser social, del exterior, para nombrar aquello que sucumbe. Lo que Lara busca en este punto, recordemos, es eludir a la muerte, como apreciamos en el texto “Puente levadizo”, por ello la invención de un espacio infinito, contrapuesto a una realidad finita (¿totalidad e infinito?). En este sentido, el exterior objetivo de Lara estaría construido por definiciones concretas; el interior subjetivo, en tanto, por definiciones múltiples, inagotables, gracias a la metáfora u otros recursos literarios comunes en la poesía.

Pero adentrémonos, ahora sí, al libro *Oh buenas maneras*, donde no predominan imágenes poéticas idílicas o placenteras, como en *Argumento del día* o *Los buenos días y otros poemas*; por el contrario, leeremos situaciones realistas e incluso crueles, feroces. Lo anterior me lleva a suponer, según el esquema que propongo en la hipótesis, que tales textos surgen en el momento de cierre de Nohualhue, pero no durante la primavera de la obra de Lara, en donde el niño-poeta apenas sospechaba, en paz, lo que sucedería. Estos poemas, en cambio, surgen durante el verano de su obra, cuando el pueblo comienza a ser asediado por la realidad.

El texto “Estos cielos” de la sección “Despierta a cualquier hora” es, eso sí, una excepción dentro de este libro pues describiría más bien la evocación de la primavera nohualhina, antes estudiada. En este poema, recuerda el autor, sus abuelos “murieron allí donde nacieron y vivieron”, pues “no tuvieron otro cielo que Nohualhue” (2017, p. 115). Finalmente, el texto cierra con los versos: “no pisaron otro suelo que el de la huerta / victoriosa / y las polvosas calles de Imperial” (p. 115), que reivindican la vida campestre (huerta), cuestión que ya mencionó Fernando Alegría (2011, pp. 16-17), pero que cabe mencionar pues resuelve más concretamente lo que en capítulos posteriores llamaremos como un desplazamiento vital entre el campo y la ciudad.

No obstante, el tono nostálgico de “Estos cielos”, similar al del poema “A veces en mi pueblo”, no predomina en este libro. Prueba de esto es el poema “Es la hora en que”, de la sección “Habitantes”, en donde leemos: “alguien piensa en un crimen / (corre cortinas, cambia muebles de lugar) / el habitante se repliega en sus habitaciones / seguro de su pericia para sobrevivir.” (2017, p. 79). Parafraseando al sujeto lírico, el habitante, sobrevive repliegándose en sus habitaciones. No obstante, no se aclara si el crimen fue cometido por el protagonista o por el enemigo que asediará Nohualhue, como desarrollaremos más adelante, aunque el texto sugiere la segunda opción.

Palabras como “repliega” o “sobrevivir” evidencian, además, que estamos presenciando un acontecimiento hostil, un lance de tipo agresivo o una persecución, en un espacio en disputa (¿entre Lara y el exterior?) cuyo dueño prohíbe recibir al otro, aun cuando la arquitectura del lugar siempre supone aquello (Lévinas, 2002, p. 175). Por tal motivo, entiendo que el autor, al invadir este espacio exterior y presenciar estos hechos, los describe, estupefacto, antes de escapar y refugiarse en Nohualhue. El mismo personaje reaparece en el cuarto poema de la muestra, titulado justamente “El habitante”, donde se nos revela el desenlace de su historia: “Mientras sueña / la ciudad ha sido destruida cuidadosamente. / El habitante se despierta riendo / mientras se lanza al río / desde las blancas ruinas del Edificio Consistorial.” (2017, p. 82).

En los primeros dos versos se nos informa, a modo de crónica, que una urbe fue escrupulosamente devastada, mientras el protagonista dormía, situación que resulta en la risa, no alegre, inferimos, del mismo quien, al darse cuenta de esto, se arroja al agua desde los escombros, no sabemos si para escapar o para terminar con su vida. Vago también es este

“Edificio Consistorial” que probablemente nombra una edificación concreta, ubicada en Valdivia (el resto del libro repite esta urbe).

Por esta referencia, el segundo verso, y lo dicho anteriormente, es que concluyo que los acontecimientos poetizados ocurren en un espacio exterior a Nohualhue. Incluso el autor identifica este sitio cuando escribe “ciudad”, palabra que en *Nohualhue ida & vuelta Poesía 1964-2016* aparece por primera vez en el poema “Fotografía” (p. 35), pero que desde “El habitante” comenzará a representar una forma arquitectónica opuesta al villorrio de Lara. La “ciudad” también sería un sitio ubicado entre la realidad y la irrealidad (literatura), pero en donde se pliega la realidad o el presente del que Lara huye. En libros posteriores este significante reaparecerá, por lo que profundizaremos en ello más adelante.

### **6.3.2 Crónica del horror**

El tono enigmático, indeterminado, se acentuará a medida que avanzamos en la lectura de *Oh buenas maneras* que, en esta misma línea, destaca por la brevedad de sus poemas, poco aclaratorios; por ejemplo, el texto “Pregunta”, de un solo verso, de la sección “Serpientes”, que dice: “Tu nueva piel seré” (p. 96) y que podemos relacionar a la “pregunta ciega” de Faúndez (2011, pp. 87-88). La frase anterior parece explicar al lector el hecho de que, a través de la duda, el ser es capaz de transformarse, ya sea en la piel del amante o en diferentes poemas, según las impresiones que los lectores tienen respecto de un texto.

Pero más inquietante aún es el poema que sigue a “El habitante”, titulado “Ya no puedo vivir en la ignorancia”, que dice: “Prohíbese cobijarlo en su casa / saludarlo, viajar en el mismo bus. / Prohíbese mencionarlo en las conversaciones / referirse a sus actividades. /

Prohíbese su nombre. Nadie ose nombrarlo.” (2017, p. 82). El título nos confirma la incipiente madurez de Lara quien ya no puede “vivir en la ignorancia” o en la ingenuidad, una que primeramente inspiró composiciones como “Palabras al amigo distante”. En cambio, en el primer verso de “Ya no puedo vivir en la ignorancia”, el hablante lírico padece, cual adolescente, la verdad del mundo, en este caso la imposibilidad de cobijar al otro en su hogar, mandato impuesto desde el exterior de Nohualhue que, recordemos, lo asediará. Del segundo al quinto verso incluso se menciona la imposibilidad de acompañar o aludir al otro.

Lo anterior es central en la poética de Lara y en el presente estudio pues, según nuestra hipótesis, inspirada en los dichos de Binns (2011, p. 23), entre otros, Lara en este periodo escritural sufre una inmovilidad que lo llevaría a recurrir a sus “núcleos negativos”, paralelo a los acontecimientos históricos que experimenta. Por ello situamos a estos poemas en la fase en que Nohualhue clausura su entrada al enemigo inevitable, uno que vendría a representar un antagonista, pues prohíbe al hablante lírico de efectuar aquello que Lévinas propone (el encuentro con el otro, la hospitalidad). Lo mismo apreciamos en el poema “Llueve en enero de 1973 en Valdivia”, que dice: “Tras las ventanas de aquella casa / se mueven sombras que parecen manos: / pareciera que alguien viene llegando. / No se engañe, son hojas de nalca, heridas, / mordidas por los bichos.” (2017, p. 85).

En otras palabras, en la ciudad (sincerémonos, dice) no habría habitantes, sino “sombras que parecen manos” que reciben “heridas” en vez de seres. Presenciamos, por tanto, una inversión del concepto de hospitalidad. Lara, paralizado, impotente, sin respuesta aún, describe nada más el horror. No obstante, es una actitud que cambia después del shock inicial podemos decir, pues lentamente apreciamos una rebeldía ante las prohibiciones del enemigo. Aquí evidenciamos lo que, en opinión de Luis Hernán Ramírez, sería el vitalismo

de Lara (2011, p. 46-47) quien usa a sus poemas, provistos de ternura, como armas en la batalla. Atisbamos la pasión del poeta revolucionario en el poema “Reptas reptas lee”, también de la sección “Serpientes”, que versa: “Seré mi propia BRP\* / Con tiza roja escribiré en las murallas de / la ciudad / Que te amo.” (2017, p. 95).

Otro arranque apasionado es el poema “Ayer y hoy, mañana”, de la sección “Dónde estuviste”, en el que, irónicamente, el autor se disculpa por sus actos con un tercero a quien llama “mala bestia” y que, según nuestra hipótesis, representaría al enemigo de mil rostros del exterior. En los primeros siete versos, por ejemplo, Lara escribe: “Perdónennos los momentos de furia mala bestia / perdón por los rabiosos exabruptos del amor / olviden las idas y venidas del corazón del / resentimiento / los sí y los no / los enfermizos retornos a esa otra realidad / maldiciente” (p. 131); riéndose, infiero, de las imposiciones de la realidad y el enemigo que controla, con mano de hierro, a la ciudad del exterior que no logrará invadir aquello que el poeta recuerda como “esa otra realidad”. A continuación, entendemos que esa otra realidad es Nohualhue, el “paraíso” de Lara, como leemos en los versos que siguen:

trataremos de obrar correctamente  
no treparemos a los árboles  
no pellizcaremos el traste a las hermosas  
no daremos vuelta a explicaciones perturbadoras;  
alguna vez recuerden que hemos mirado con emoción  
y abandono vuestras calles resplandecientes  
que nos ha seducido vuestra terca melancolía  
recuerden  
en noches futuras al amparo de otra niebla  
tornaremos nuestra nostalgia a reencontrarse  
con lo que pudo ser una suerte de paraíso  
cuando el paraíso fue acaso el resguardo

una caótica ingenua obsesión de caminar y tropezar  
con la tibieza no colérica de vuestros adoquines. (p. 131).

### 6.3.3 Omar Lara v/s el mundo

La actitud vitalista, antes mencionada, la identificamos más claramente desde el libro *Crónicas del reyno de Chile* en donde el autor parece volver a refugiarse en su Nohualhue, por momentos, como hastiado de irrumpir y disputar territorio con el enemigo quien, al notar su fuga, lo persigue para iniciar el asedio. A pesar de aquello, Lara cuida aquel espacio libre de censuras y horrores, defendiéndolo con poemas como “Qué lugar es éste”, donde critica lo que, entendemos, sucede fuera de Nohualhue, en el mundo (completamente) real. El poema parte diciendo: “en que el dulce nombre del pueblo / sólo se puede en un susurro? / debajo del agua en un susurro? / en un susurro boca adentro?” (p. 138).

Es importante notar que el poema anterior parte una idea en el título y la continúa en el primer verso donde se vuelve a identificar aquel “lugar” (exterior, ciudad), en que el “pueblo” (Nohualhue) puede ser apenas “susurrado”. Lo anterior se asemeja a las problemáticas denunciadas por el autor en el texto “Ya no puedo vivir en la ignorancia”, aunque en este caso no es el encuentro con el otro el que se restringe sino la mera pronunciación de Nohualhue y, por extensión, el recuerdo de los tiempos mejores. Es como si el poeta discerniera el accionar del enemigo, en medio del campo de batalla, identificando sus movimientos en la penumbra, cuando escribe: “Qué enredo es éste que la vida / vuelca en la sombra su sustancia / y a los surcos no llega el trigo / sino persecución y locura?” (p. 138).

Gracias al poema anterior entendemos, además, que la toma de postura defensiva de Lara se debe, entre otras razones, a que “no llega el trigo”, cuestión común en contextos bélicos donde los recursos escasean. Las ciudades asediadas, en especial, históricamente sucumben por la falta de alimento. Volviendo al texto, podemos detenernos en la duda del verso final, cuando el autor ocupa las palabras “persecución” y “locura”, que sugieren que el hablante lírico es, de nuevo, hostigado por la “vida”, la cual atacaría sin razón. El signo interrogativo, eso sí, la pregunta ciega del desenlace abre las puertas del poema y de nuestra reflexión, que no acaban en la opinión del autor o la nuestra, sino que continúan, felizmente, recurso que, sabemos, predominará en el futuro.

El primer poema del libro *Islas flotantes* titulado “Un fiero espantapájaros” también insiste en esta idea de acecho; por ejemplo, del primer al séptimo verso, leemos: “Dirá: / De guardia hay en mi alma / un fiero espantapájaros / para que mi alma no sea picoteada / por el pájaro que siega / por el pájaro que arrasa / por el pájaro que traga” (p. 147). Vemos que el enemigo, en esta oportunidad, toma la forma de un pájaro que “siega”, “arrasa” y “traga” o corta las mieses de Nohualhue, tal vez los mismos trigos del texto “Qué lugar es éste”. Posteriormente, cuando leemos: “Así he guardado esta dulce pradera, / estas aguas purísimas. / Dirá: / ¿por qué no te vas con tus hermanos / pájaro sin bandada? / ¿no te asusta este feo mono / de trapos y papeles?” (p. 147) podemos notar, además, que el autor vuelve al tono cómico de otras obras.

A través del humor, Lara parece superar la estética trágica que destacó en *Oh buenas maneras*, cuestión que, particularmente en este texto, se aprecia gracias al “feo mono de trapos y papeles”: el espantapájaros que, a la manera de un guardia o soldado, protege los muros de Nohualhue, la “dulce pradera” de “aguas purísimas”, indica el escritor. No obstante,

aunque vuelva a la alegría, la ironía y el juego, el poeta, estoico, no cesa su guerra, no deja de bombardearnos con sus versos cargados de ternura, pero también de sinceridad, imaginación y certera incerteza, y es que la comedia no implica una risa desinteresada, que olvida las grandes problemáticas humanas, sino todo lo contrario. La sonrisa, mencionada por Faúndez (2011, p. 91), sería un arma de expresión en contra del otro hostil que, según Binns y Sarmiento, asedia al autor (pp. 23-24).

Por otro lado, el pájaro o los pájaros serán personajes recurrentes en este libro, cuestión que también notamos en el poema “Pájaros” en donde estos animales voladores se muestran acechando o asediando a un tercero: “Vuelan pájaros en torno de ti / ciegos / desvelados / quieren tocar tus manos y extienden sus alas” (2017, p. 168). También en el poema “Los pájaros se han ido” que grafica la huida de estos y su aparente derrota, después de una escaramuza, deduzco, al leer: “Los pájaros se han ido y oscurecen el cielo / estremecidas bandadas pesadas de adioses, / se olvidan algunos de mover las alas / y caen a tierra firme, / pesados / ¡a tierra firme!” (p. 183). A continuación, el sujeto poético desvela la naturaleza de la guerra y del enemigo, repleto de “palabras” y “desteñidas horribles hediondas plumas”, como podemos leer desde los versos noveno al décimo cuarto:

llovían palabras humedecidas por un largo trayecto,  
llenas las palabras de plumas de pájaros moribundos,  
desteñidas horribles hediondas plumas mojadas.  
No era un mundo que se deshacía,  
no era un mundo que se debatía,  
eran apenas las plumas de torpes pájaros (p. 183).

#### **6.3.4 El huevo nostálgico**

Aunque no es la intención del presente trabajo abusar de la biografía del autor, mencionemos nada más que, en este periodo escritural, en el que el poeta deja Chile y comienza su exilio, es cuando, paradójicamente, surge esta necesidad de refugiarse en Nohualhue. El texto “Poema mítico”, en este sentido, grafica a la perfección la posibilidad de, gracias a la literatura, transportar al escritor del exilio; y a sus lectores, a un espacio atemporal, sin distancias, y al que podemos acceder al hallar las llaves de Nohualhue, incluso por accidente, como vemos en los primeros versos: “Si Ud. sale de su casa corre el riesgo / de encontrarse de pronto en un pueblo conocido / o (lo que puede ser igual) / en un pueblo abandonado por Ud. hace tiempo” (p. 150). Citemos dos extractos más, en los que Lara de nuevo abre las puertas de su elegía mitológica:

Ud. podrá entrever una cara  
no conocida no familiar  
el rumor que viene de una casa  
la humedad de una mirada  
la emoción de una mirada que de pronto  
se reconoce también en Ud.  
Ud. podrá ver esos mismos niños  
jugando a la pelota  
que cantan o que rompen botellas en el parque  
podrá acompañar a una mujer  
herido gravemente  
la mujer lo alzará con suavidad (p. 150).

Y:

Si Ud. sale de su casa convenientemente  
preparado  
podrá encontrarse con el pueblo de sus sueños

con la mujer de sus sueños  
un pueblo que nunca dejó de existir  
una mujer que existe desde ahora  
y si tiene Ud. el sentido de la oportunidad  
y sabe desplomarse en el momento justo  
una mujer lo tomará con delicadeza del brazo  
(cuidado  
puede ser la mujer de sus sueños)  
lo conducirá a una isla  
a un barco (p. 151).

Los versos anteriores contrastan, nuevamente, con las descripciones que se hacen respecto del exterior, puntualmente las que podremos observar en el poema “Ciudad tomada”, por cuyo título confirmamos que la ciudad, antes mencionada, fue “tomada” u ocupada por los pájaros enemigos, la mala bestia o la realidad; por ejemplo, cuando Lara escribe: “Se sabe que vienen cuando agudos chillidos / invaden la frágil calma de las casas. / Los dormidos se agitan en su sueño / se perturba el destino de pájaros en vuelo” (p. 177). Desde el quinto hasta el noveno verso reaparece este espacio preso por el presente, donde no incide el pasado o el futuro: “a los niños les nacen grandes ojos inmóviles. / Los ancianos no han logrado conciliar el sueño, / en vano evocan otras imágenes de horror / para oponer al presente” (p. 177).

Nótese que en la cita anterior el poeta ocupa a los niños y ancianos como metáforas del pasado y futuro, respectivamente, ambos víctimas de los hechos acaecidos en la ciudad (representación del presente). Aquellas tragedias bien pudieron suceder también en el Nohualhue mítico del autor, entendemos, si este no hubiese resistido el asedio. Al respecto, detengámonos en el último verso de este extracto donde veremos que, explícitamente, los

personajes enfrentan a la realidad o, en palabras del autor, intentan: “oponer al presente”. En el verso siguiente incluso leemos que en ese lugar “a mucho no se lee” (p. 177), frase que sugiere una especie de ignorancia, ligada a la barbarie, otra crítica a los enemigos inevitables.

El texto finaliza con la descripción de estos antagonistas, antes nombrados simplemente como pájaros, pero que ahora serían “seres”, no se sabe si humanos o monstruos: “Se ha visto seres hasta ahora nunca vistos / mirando obscenamente a las jóvenes que se apresuran / antes que se retiren los últimos rayos de un / vago sol / y la sábana negra envuelva la ciudad / y comience la nocturna danza” (p. 177). Casi al terminar el libro, y como soltando una gema al pasar, Lara, en el poema “El huevo nostálgico”, aclara que fuera de la ciudad y el presente está su pasado, su Nohualhue: “En los árboles de las afueras de la ciudad / anida mi corazón. / Ahí lo vi hace un momento. / Estaba mi corazón / empollando su huevo nostálgico” (p. 203). En el poema “Estos viejos lugares”, al igual que “Poema mítico”, el autor vuelve a este “huevo nostálgico”, cuando dice:

Escucha con cuidado  
se oye el rumor aún  
de pesados galopes  
el olor de la sangre  
disputa con el viento su acidez fulminante  
y una ansiedad anciana se empoza en los rincones.  
Huesos en todas partes entrechocan chirriando  
una perpetuidad más fría que el delirio. (p. 191).

Desde el texto anterior, que pone en el centro la evocación, se nota que el autor ya no solo se deleita con ella, sino que lentamente sufre los destellos repentinos de la misma. Es un problema que, anteriormente, mencionamos al analizar el poema “Prohibido debruçar-se”, del

último libro de esta etapa escritural de Lara: *Fugar con juego*. Aquí podremos leer también el poema “La vieja trampa” que, al igual que “Estos viejos lugares”, cuestiona a sus memorias; por ejemplo, del quinto al décimo verso, cuando leemos: “hay el recuerdo de una historia / y en el recuerdo una visión / de memorable coincidencia / de alguien que busca o es buscado / de alguien buscado o que buscó. / La vieja trampa del amor” (p. 220). Al respecto, advirtamos la similitud entre la forma impersonal del verbo haber (hay), con la interjección ay.

El texto anterior parece dialogar con el esquema estacional con el que clasificamos la obra de Omar Lara, si consideramos los primeros versos que dicen: “Hay el recuerdo de una historia / guardada del invierno pasado / como algunos guardaron calor / o ciertas cenizas sagradas” (p. 220). Pero no solo por el uso de la palabra “invierno”, sino también por los cambios, los ciclos que, como veremos en este tiempo otoñal, desembocarán en una actitud de desconfianza, incluso en un recelo ante el recuerdo de Nohualhue, antes señalado, transformándose en un rasgo característico. No obstante, aún estamos en el verano poético de Lara, cuestión que lo demuestra el poema “Imperial, 1951”, texto nohualhuino por antonomasia, cuyo dejo nostálgico y sentido parece dibujar a la perfección aquello que, en esta etapa de asedio, Lara resguarda dentro de su corazón:

Una calle bordeada de cipreses altísimos y polvosos  
y por un espacio abierto (parecía)  
detrás de los cipreses, al otro lado abejas zumbadoras  
y un tenso aroma de membrillos  
y otro aroma más allá de los árboles  
una alemana larga entre las plantas  
en una escalinata sentada de la casa  
entre flores y gansos

arriba de los árboles  
tardes hasta muy tarde en la hierba y mañanas  
oliendo más allá uñando más allá  
frutos en desazón trigales margaritas  
ay margaritas poquito fue o fue nada o fue dios mío mucho  
los cipreses se hacían más pequeños. (p. 230).

## **6.4 Otoño**

### **6.4.1 La invitación sin fondo**

Si el poeta se revela como un niño durante su primavera y como un adolescente durante su verano, en el otoño de su vida se mostrará adulto, maduro. Y es que, en esta etapa, el autor ya demuestra una expertiz que le permite viajar cómodamente por su mundo literario. Prueba de esto es el texto “Paseamos nuestro amor”, del libro *Fuego de mayo*, cuyos primeros versos dicen: “Es cierto que paseamos nuestro amor / por todos los rincones del país / atado como un perro (el amor) / con un bozal de humo / entre los mil mendigos de Portocaliu / entre las brujas de Nohualhue” (p. 248). En estas líneas evidenciamos la naturalidad con que Lara menciona la palabra Nohualhue, un sitio familiar al que puede acceder cuando quiera gracias, de nuevo, a la llave mágica del amor, que ahora tendría la forma de un perro que lleva atado en la boca “un bozal de humo”.

Lo anterior puede ser comparado, nuevamente, con las opiniones de Luz Aurora Pimentel quien, repasemos, opina que cuando el escritor selecciona y menciona aquellas cosas que conforman un espacio reconocible, esto favorece la ilusión literaria (2001, p. 26). Cuando Lara habla de la “brujas de Nohualhue”, lo hace con autoridad, pues fue testigo de la existencia de estos personajes que, especifica, vivían en este pueblo. Lo anterior también

es tratado por Pimentel quien cree que el uso del nombre propio da un mayor valor referencial en el texto (p. 29). No obstante, y como explicamos en el marco teórico, el Nohualhue de Lara, aunque nos remite al pueblo real, también es un espacio diegético, como dice Pimentel, uno doblemente construido e intersemiótico (p. 33).

Pero volviendo al poema “Paseamos nuestro amor”, cabe resaltar la aparición de otros espacios habitables del imaginario lariano; como lo son Portocaliu, que ya mencionamos en la crítica precedente, o aquel que aparece en el verso que dice: “entre los niños secos de Puerto Hambre” (p. 248) que, a su vez, se relaciona con el poema “Qué lugar es éste”, pues ambos critican el problema de la escasez de comida. Por otro lado, y como aparece la palabra “país” en el segundo verso, comprendemos que los sitios aquí descritos y todos los anteriores están ubicados en el Chile subjetivo del autor, que podemos relacionar al concepto de mapa de Deleuze y Guattari (*Mil Mesetas*) que se diferencia del de “calco” de la realidad (2004, pp. 17-18). En este mapa, en esta nación literaria, ocurriría la doble unión de los pliegues exteriores e interiores de Nohualhue sugeridos por Rodríguez (2011, pp. 133-134).

El resto del poema sugiere que el hablante lírico, durante el sitio de su pueblo, es ahora asistido por la amante quien, al igual que el cazador del poema “Asedio”, sirvió de aliado durante la lucha: “iba mi amor vestida de blanco / y yo con ella (...) / entre los Muertos y los CaraPintadas / entre las negras viudas vestiduras / envuelto en mi respiro. / El amor mío vestido de nada” (2017, p. 248). Si consideramos que los “Muertos”, los “CaraPintadas” y las “negras viudas vestiduras” son otras denominaciones del enemigo inevitable entenderemos el poema “Un tiempo” que, en páginas posteriores, versa: “Durante un tiempo / que pareció un siglo o un sueño / permanecemos en silencio. / Eran frecuentes las incursiones

de / la Banda de los CaraPintadas. / Habíamos perdido la Ciudad” (p. 252). Estos versos describen, infiero -por la palabra ciudad-, las mismas escenas narradas en “Ciudad tomada”.

A continuación, analicemos el micropoema “Toque de queda”, que dice: “Quédate / Le dije / Y / La toqué” (p. 254), encapsulando, en no más de cuatro versos -uno de ellos de una sola letra-, toda nuestra hipótesis; pues anuncia, específicamente, aquello que resumimos en nuestra hipótesis como: el momento en que Nohualhue abre sus puertas para el encuentro con el otro por medio de la hospitalidad. Por el título, que recuerda los toques de queda experimentados en Chile durante la dictadura, considero que es un texto que sucede durante el asedio, pero cuando el poeta no batalla solo, sino siempre acogiendo a otros en el campo de batalla. Además, y como identificamos anteriormente, el guerrero no se queda inmóvil ante los hechos, recurriendo a sus núcleos negativos, sino que responde vitalmente, usando como espadas la ternura, la pasión y el amor.

A diferencia de los primeros trabajos analizados, la hospitalidad leviniana comenzará a apreciarse en plenitud en esta etapa escritural. Para comprobarlo, comparemos a este poema con algunos pasajes del marco teórico, en específico el “Prefacio” del libro *Totalidad e infinito*, donde el lituano resume la hospitalidad como: un Yo, atraído por el Otro que, al recibirlo, intenta aguantar su Infinito o, en otras palabras, absorber a la alteridad (Lévinas, 2002, pp. 47-56). Con la palabra “quédate” se puede entender que el hablante lírico pretende recibir al otro, representado por la amante. Con la frase “y la toqué”, por otro lado, suponemos que el yo de Lara es atraído por la piel deseada. No queda claro aún si responde a un deseo egoísta o a aquel que, según el filósofo, supone un apetito que no se contenta con la obtención de lo deseado.

Me atrevo a proponer que lo que expresa Lara es aquel Deseo inagotable del Otro (con mayúsculas); esto por el uso de la palabra “toqué”, que implica hacer contacto con una piel. La piel, según Lévinas, puede engañar la atención del deseante, si este visibiliza nada más las apariencias, velos e imágenes del mundo. Paradójicamente, esto sería necesario para que surja la duda del ser -o la pregunta ciega sugerida por Faúndez-, cuyo equívoco siempre se renovarían (pp. 113-114). Por ello, concluyo que en el poema “Toque de queda” su autor, de manera indirecta, resume el concepto de hospitalidad, sin nombrarlo. Lo mismo lo confirmamos al fijarnos en la frase “le dije”, pues Lévinas considera que el lenguaje es una atención a la llamada del Maestro (el Otro) que nos enseña o que suscita nuestra curiosidad (p. 122).

Otro claro ejemplo de los dichos anteriores es el poema “Como un niño de nadie” en donde volvemos a apreciar esta capacidad del Otro de crear un Deseo inagotable en el Yo, cuando leemos: “Parece que te sigo como un niño de nadie / por las orillas de ese mar casi muerto / con la sospecha de que el mar eres tú / el descanso / la paz / la invitación sin fondo” (2017, p. 255). Lo anterior lo observamos, sobre todo, por el verso final que, en otras palabras, sería una hospitalidad infinita. Nótese de nuevo el elemento líquido, cuando Lara ocupa la palabra “mar” que logra cruzar gracias al puente levadizo de la sensualidad, para ingresar a las puertas de Nohualhue. Allí hallaría la tregua, dice el poeta, el cese de las hostilidades con la realidad o, de nuevo, “el descanso, la paz, la invitación sin fondo”.

Lara, en los versos que siguen, reconoce perfectamente a la amante, la aliada durante el asedio, pronto a finalizar, cuando escribe: “Tú estás sin embargo perfectamente / reconocible / yo te veo como si fueras / un recuerdo / un recuerdo de nadie / para un niño de nadie” (p. 255). En otras palabras, gracias a que la amante vive en el recuerdo, esta perdura,

a diferencia de lo que ocurre en el exterior de Nohualhue, en la realidad, donde todo es perecedero. Es una reminiscencia, por tanto, eterna, y de un “niño”, dice el autor, un “niño de nadie”, tal vez evocando indirectamente su etapa escritural primaveral. No obstante, y a diferencia de esos años, el poeta adulto es ahora acompañado y asistido por otros.

Cabe destacar además que aquí la amante cumple un rol maternal, pero no solo por estar asociada al elemento agua, sino también por, a la manera de una madre adoptiva, pertenecer a un infante “de nadie”, sin padre ni madre. Este sentimiento de orfandad se reitera en el poema “Mamá, yo sé que nada”, que dice: “Mamá / yo sé que nada / tienes que ver / con este mundo. / Tú no lo hiciste / madre, / tampoco yo / es un mundo sin padre / es un mundo sin madre” (p. 259). En este caso el desamparado es el mundo. Por la frase “yo sé que nada tienes que ver con este mundo” infiero que tanto la amante como la madre descritas no son solo las del exterior, sino aquellas que se pliegan en el interior del poeta.

La mujer, una vez más, sirve de puente levadizo para llegar a la “Isla del Sueño” o Nohualhue, como leeremos más tarde: “delante de ese espejo / que corre como el río / debajo de las nubes. / Yo remo en ese espejo / hacia la Isla del Sueño / donde me pierdo y me hallo / donde me hallo y me pierdo” (p. 260). En el final del texto, Lara agrega nuevos personajes y elementos -claramente inspirados en el folklor nacional-, que se presentan con la intención de raptarlo, situación que lo motiva a escapar junto a su madre, tal vez para resguardarse una vez más tras los muros de Nohualhue:

Viene el tue-tué  
él viene  
viene el caballito con las campanitas  
viene la bruja con su inmensa sierpe  
viene un tío negro que apenas musita

viene el brujo grande con sus sementales  
viene Braganza con su nave mágica.

Vámonos

madre.

Vámonos. (p. 260).

Otra sentida descripción de Nohualhue, ligada al recuerdo de la madre -a esta altura, un personaje central dentro del imaginario nohualhiano y el más recurrente en este libro- es la que podremos observar en el poema “Madre, ella era”, en específico, desde el verso diecisiete hasta el treinta y siete, en donde leemos:

Eran  
madre  
los tiempos  
del alto runruneo de los álamos  
de la noche pesada de Nohualhue  
de los caballos chúcaros de Juan  
eran  
madre  
los tiempos  
del río sin aliento de Jesualdo  
y los tambores de áspero  
llamar.  
Entonces  
yo me iba a la ribera  
a mirar la mirada  
de la ola  
y hubo días  
que estaba  
y días

cuando estuvo  
más allá de mi ver. (p. 262).

#### 6.4.2 Un sentido sin sentido

Es importante mencionar que en el libro *Fugar con juego* Nohualhue o Imperial se presenta repleto de personajes, la mayoría familiares del autor, cuestión que se amplía en el poema “En Imperial las voces”, que parte diciéndonos: “En Imperial las voces / se demoran debajo de la tierra. / De pronto están ahí / saliendo de la niebla / del río enmarañado / sacadas de las aguas / por un hombre invisible / que va del puente abajo / él mismo un sol agónico” (p. 273). Estos versos reveladores nos sugieren que ahora, dentro del esquema de nuestra hipótesis, un hombre invisible (¿el doble subjetivo de Omar Lara: un “sol agónico” que vive el otoño de su vida?), fuera de Nohualhue, rescata a las “voces” del pasado que saldrían de la niebla que cubre el agua, bajo el puente levadizo. En el resto del texto Lara parece explicar cómo los recuerdos se transforman en palabras:

Alguien da un salto enorme  
las arranca [las voces] del cielo  
perdidas y obstinadas  
ágil en su cansancio  
las arranca y esparce  
en Imperial del mundo.  
Alguien vive a su vez  
ese eco transitorio  
las amarra al delirio  
de robar  
su tibieza  
las palabras  
entonces

se acurrucan  
se emplazan a sí mismas  
se besan  
y se llenan  
de silencios  
pretéritos  
y ocultos  
los que a su vez  
se llenan  
de palabras. (p. 273-274).

Las voces serían los familiares de Lara, cuestión que se ratifica en los poemas “Muerte de Miguel”, cuando leemos: “Veo al tío Miguel que se marchó / en los cuentos de madre y tía Ociela / largo hasta su gorra de marino / elástico y volcánico y rural.” (p. 275), y en el poema “Los amados muertos”, cuando leemos: “Esta tarde / los amados muertos / retornan otra vez. / Todo nos envuelve / a ti y a mí / madre o hija de mí / cuando / con furtiva ansiedad / removemos el rescoldo de / antiguas respiraciones” (p. 276). En el espacio atemporal de Nohualhue, Lara acoge, reúne y mezcla emotivamente los afectos pasados y futuros, cosa imposible de acometer en el exterior. De manera similar, Pablo Neruda invoca a los fallecidos en su libro *Canto general*, cuando versa: “A través de la tierra juntad todos / los silenciosos labios derramados / y desde el fondo habladme” (2000, pp. 38).

Esta idea idílica de escuchar a los difuntos en el poema reaparece en “Día de muertos” del libro *Voces de Portocaliu* que parte diciéndonos: “Bebo el vinillo triste de Imperial / con mi madre que amadra sin descanso / aquello que no sabe y no sabiéndolo / lo vuelca de un sentido sin sentido” (2017, p. 289). Como mencionamos anteriormente, el recuerdo de Nohualhue es a veces doloroso, problema común en esta etapa otoñal de su escritura y que

reflota en el primer verso. En el cuarto, además, se revela que la madre es la que, sin querer, enseña a su hijo el “sentido sin sentido” que, de nuevo, podemos relacionar con la pregunta ciega de Faúndez (2011, 87-88). Si analizamos más profundamente esta frase, vemos que la palabra “sentido” funciona como nombre masculino, pero también como adjetivo, acepción similar a la “pura emoción” de Gilberto Triviños (p. 62).

La reaparición de la madre y otras formas amatorias refuerzan los dichos de Lévinas quien, como mencionamos en el marco teórico, habla de los vaivenes del “ser femenino” capaz de desentrañar al ser a través de la dulzura, la familiaridad y la intimidad (2002, pp. 172-173). Como también definimos en la crítica precedente, estos derivados de la hospitalidad serían actitudes propias de este género que otorga estos bienes al hombre para alcanzar la paz, en vez de la guerra (actividad masculina). Desde esta perspectiva, en los primeros versos del poema “Día de muertos” la madre, cual Diotima o pitonisa, parece revelar a su hijo, a través de signos oníricos, el secreto del sentimiento o, según nuestra hipótesis, las llaves de Nohualhue, para terminar la guerra y alcanzar, tal vez, aquella paz mencionada en el poema “Como un niño de nadie”.

Es necesario, en este punto, recordar aquellas formas de hospitalidad mencionadas en el libro *Humanismo del otro hombre* donde se amplía el concepto, ya como una nueva y revolucionaria expresión humana que nos lleva a la acción. En el capítulo titulado “La significación y el sentido”, repasemos, Lévinas explica que el Yo es infinitamente responsable del Otro que acoge (2002, p. 62-63), pero no solo por deseo, sino también porque es una cuestión ética. Si al leer estos pasajes, los contrastamos con el poema “Como un niño de nadie”, comprendemos que lo que motiva éticamente al autor es alcanzar algún día la paz con el mundo y con los otros. Lo mismo si volvemos a los textos “Paseamos nuestro amor”

y “Qué lugar es este”, donde Lara denunció las consecuencias de la pobreza y el hambre, o textos como “Es a hora en que” o “El habitante” que grafican los horrores de la guerra.

Pero volvamos al texto “Día de muertos”. Entre el quinto y decimoprimer verso, confirmamos que Lara describe, de madrugada, entre sueños y copas de vino, un nuevo recuerdo neblinoso, proveniente de su Imperial de espectros: “Una muerta en la boca me deslumbra, / una sombra / un sonámbulo tributo, / el despertar confuso de otra sombra / que difunde mi aliento en la penumbra. / Una muerta que viene con el río, / una sombra que finge de estar viva” (2017, p. 289). En el último verso el autor vuelve a reconocer a su madre quien, aunque esté muerta, habita aquel recuerdo. A continuación, el sujeto poético parece fugarse de nuevo con ella -como en el poema “Mamá, yo sé que nada”- por el puente levadizo, hacia Nohualhue: “Nos vamos y llegamos en un círculo / que al fin encontrará su punto cero / y no habrá verso / vino / ni suspiro” (p. 289).

El “punto cero” de la cita anterior sería Nohualhue, su inicio, su partida, hogar o arquitectura del recuerdo, opuesta a la realidad del “suspiro”, y que resurge en el texto “Entonces vi”, donde leemos: “Y entonces vi. / Una adorable forma / y en el ovillo de la memoria / el ondulante surgimiento desde un tiempo innombrable” (p. 293). Como en ningún otro ejemplo, el poeta menciona los materiales orgánicos que conforman a este “tiempo innombrable”, cuando, a continuación, escribe: “He ahí la suma de poros y suaves vellos / me dije –he ahí la mejilla / el cuello ofrendado en la ceremonia del descenso / dueña del sol crepuscular / aparecida desaparecida / augurio conmovido” (p. 293). Nótese que se refiere a partes de un rostro, elemento importantísimo dentro del imaginario leviniano, que desarrollaremos más adelante.

A continuación, Lara parece visionar otra vez el hecho de que, en este lugar, nada descansa o muere, cosa muy diferente a lo que sucede en el mundo diurno. Por ello su lucha incansable, su defensa de Nohualhue, cuando escribe:

Nada  
nada duerme –me dije  
como si la historia  
los saberes  
la sangre  
las sombras  
las magulladuras de los límites  
nada  
nada me hubieran enseñado.  
Busco como todos entre la multitud anhelante  
busco la llamarada  
la huella percible  
el mísero balbuceo de los criminales  
la palabra cobarde de los cobardes  
cualquier cosa que parezca signo  
pues no existe el Paraíso sino el que se ha perdido  
y todo  
todo es un comienzo  
y a veces no abrazamos ninguna palabra en la que  
no hemos de morir. (p. 293-294).

Repasemos el verso veintisiete: “pues no existe el Paraíso sino el que se ha perdido” (p. 294), que trasciende el poema mismo pues dialoga con el título de la antología. Volvemos a notar un posible cruce entre los mitos judeocristianos y los del autor, que refuerzan esta idea de Nohualhue como un edén primigenio, clausurado a los mortales por pecado, pero al que retornaremos. No obstante, con estas palabras el autor parece consciente de que, para que

su paraíso subjetivo exista, primero debió perderlo. Lo que el poeta pierde, infiero, es la localidad real que, casualmente, apenas ha sido cartografiada en los mapas de nuestro país. Solo después del destierro de Lara y extravío de su villorrio podremos hallarlo, según esta extraña lógica, y no en la realidad que la inspira, sino en la obra poética aquí analizada.

### 6.4.3 Existe ese lugar

Pero avancemos en nuestras lecturas para examinar el libro *La nueva frontera*. Allí encontramos versos como: “y nado en la memoria / (la memoria de quién / de quién de los que fui) / un huerto / una madera / una figura en sombra / y en la neblina / la mirada casual apuntando su flecha” (p. 339), del poema “Respirar” que, con la palabra “memoria”, anuncia una reflexión que se hará una constante en este poemario. Volvemos a ver este significante en el texto “El mar, mañana con eucaliptos”, específicamente en el cuarto verso, que se contrapone a lo que el autor llama en el verso doce y en el título “la nueva frontera”, como vemos en el siguiente fragmento:

No es el mar  
No el aroma de eucaliptos  
No los geranios mentirosos  
Ni –tal vez– la memoria  
Enclaustrada y perseverante  
No el remolino de la luz y la música  
No la historia que enlaza  
Pavorosos encuentros  
Traiciones y reencuentros en la hora final  
Dividada  
No, no, en fin, la vida

De otra nueva frontera

Erigiendo sus fervorosos códigos (p. 343).

Dos poemas más tarde, aparece la palabra “recuerdo” que el autor parece diferenciar de la palabra “memoria”, que, según la cita anterior, es descrita como “enclaustrada y perseverante”. En el quinto verso del poema “Modorra”, la evocación o remembranza no atormenta a Lara, tampoco insiste en su admiración, sino que brota como por casualidad, desde el exterior, para nacer en el interior del observador, como vemos en el primer párrafo: “La mirada anhelante en la tarde del aire / Después de cuánto asombro / Pequeña aparecida / Recién aparecida / Se han unido / Mirada y oleaje de algo como un recuerdo / De algo como una vida / Misericordiosa y aciaga” (p. 346).

Es importante detenernos en estos versos, pues resuelven la naturaleza de poemas como “Prohibido debruçar-se”, “Día de muertos”, “Estos viejos lugares” o “La vieja trampa”, donde, en desmedro del poeta, surgiría una memoria obstinada y atormentante; no así en poemas como “Modorra”, “A veces en mi pueblo” o “Sueño, madre”, donde el recuerdo de Nohualhue se revela más bien gozoso, aunque siempre melancólico. No obstante, existen títulos en esta antología que mezclan ambos significados, donde vemos un deleite y un dolor, al unísono; por ejemplo, el texto “En Imperial las voces”, donde leemos “dulcísimo y patético”.

Lo mismo sucede en el poema “Ese lugar existe” que, en su segundo párrafo, combinará las palabras “espantable” y “dulzura”, formando un oxímoron: “Sólo la maldita inocencia no envejece / El castaño de Nohualhue no envejece / La canción de los alcohólicos no envejece / La espantable dulzura no envejece / La soledad / La lluvia” (p. 360). Este contraste entre palabras opuestas, tan común en la poesía barroca del Siglo de Oro español,

nos recuerda otra vez los dichos de Alí Calderón quien advierte elementos de este estilo en su obra inicial (2011, pp. 34-35), aunque aquí también vemos ejemplos de lo mismo en su etapa madura.

Pero analicemos también el primer párrafo, que dice: “Tú en mi sueño ves mi sueño / Tú ves mi sueño en mí / En la otra frontera más allá / Ves a mí en el sueño que me haces soñar” (2017, p. 360). En la cita anterior podemos advertir, de entrada, la acogida del otro en Nohualhue, si consideramos que la palabra “sueño” es otro sinónimo de este. En este texto, específicamente en el último verso de la cita anterior, cuando leemos “que me haces soñar”, el hablante lírico desliza la idea de que, al confrontar al Otro, este le provoca el Deseo interminable de hospitalidad, de recibirlo “en la otra frontera más allá”. Después de la acogida, la invitada es capaz de ver el sueño de Nohualhue, más allá de la “otra frontera”.

Lo anterior desemboca en el último párrafo del texto que, sorprendentemente, parece reafirmar a Nohualhue después de su sitio: “Existe ese lugar / Fue relegado al aire / Fue enterrado en el agua / Sucumbió con el barco Imperial en el río del Llanto / Fue al exilio se arrastró a la tortura / Fue a los fusilamientos / Fue desaparecido” (p. 360). Pero prestemos atención a algunas de las imágenes antes descritas; por ejemplo, cuando leemos que Nohualhue fue “relegado al aire”; en otras palabras, un lugar alejado y olvidado por la tierra, por la realidad. O cuando leemos que fue “enterrado en el agua” o en el fondo de este elemento, en lo profundo del sentimiento. O cuando leemos que “sucumbió” o fue derrotado durante el asedio, infiero, junto al “barco Imperial”, que puede ser un buque de guerra imaginario, bautizado con el mismo nombre de la localidad a la que protege.

Por otro lado, cuando leemos “en el río del Llanto” al fin identificamos el nombre del torrente que separa a Nohualhue del exterior, sobre el cual Lara construye el puente levadizo

de la sensualidad. Por otro lado, los siguientes tres versos, que hablan de exilios, torturas, fusilamientos y desaparecidos son descripciones de lo que ocurrió durante la guerra, mayormente descrita en su etapa estival, y que ahora surgen en forma de recuerdos, después de sobrevivir a la misma. Cabe agregar que este pueblo sufre una personificación, pues se cuenta cómo el lugar sufre aquellos vejámenes, cuestión por la que considero que el autor habla finalmente de sí mismo. Los tres versos finales, que dicen: “Así / Pues / Existe ese lugar” (p. 360) confirman que Nohualhue perdura después de la batalla -lo mismo el poeta, inferimos-, una batalla perdida, tal vez, pero no la guerra pues esta continúa en otros poemas.

Dicho lo anterior, retrocedamos unas cuantas páginas hasta el poema “Ese rostro en su espejo” para comprobar ahora algunos puntos de nuestro marco teórico que dejamos en suspenso. En el primer párrafo leemos: “Ese rostro que vemos no es el nuestro / Nos persigue de siempre pero miente / Si dice que es el nuestro ese rostro en su espejo / Ese rostro que es tú con mi ser y mi estar” (p. 342), escena que nos recuerda otra vez a Lévinas, puntualmente cuando desarrolla el concepto de rostro (2002, pp. 201-233): parte del cuerpo humano que, dice, escapa a la razón. En el párrafo final, que señala: “Yo viví en esa luna y el rostro sobre ella / Como una estampa dócil que vigila a sí misma / Rostro y rostro uno solo en la espiral del tiempo / Ese rostro en regreso que navegó mil años / Desde cuándo hasta dónde oh rostro dos y único” (2017, p. 342), su autor parece incluso cantar al rostro con la interjección “oh”.

Recordemos que el elemento rostro también apareció en el texto “Mamá, yo sé que nada”, donde incluso se enaltece. El filósofo lituano, recordemos, la considera la alteridad máxima, una capaz de confrontar al Yo definitivamente (2002, p. 208). Lo anterior produciría otra paradoja pues el rostro del Otro, a pesar de resistir, nos habita (hospitalidad), situación que vemos representada en la frase: “Ese rostro en regreso que navegó mil años”. Incluso

apreciamos una doble hospitalidad, entre el Yo y el Otro, pues ambos se acogen mutuamente, cuando leemos: “Rostro y rostro uno solo” o “Desde cuándo hasta dónde oh rostro dos y único”. La amante habita, por tanto, al poeta y, por consiguiente, su espacio de recibimiento: Nohualhue. A la vez, aprende en el proceso a dejarse habitar por el otro.

Antes de finalizar esta sección, quisiera citar tres poemas diferentes cuyas menciones de Nohualhue -sinónimos e incluso variaciones de la palabra- pueden engrandecer aún más el mapa literario que analizamos; por ejemplo, el texto “Nos habíamos amado tanto”, que dice: “Antes era antes de la historia / El tiempo de otros ríos turbios / De la oscura calle en imperial / Era antes de saber mirar” (p. 379). O el poema “Barca” que versa: “En el balance fasto del crepúsculo / La noche del nohualhue y las oltenias / Trepitaciones sombras ventoleras / Formas de regresar a la penumbra / Modos de trepadura y roedora / Sustancia de los montes y estertores” (p. 383). Y por último “Pequeña noticia de mi muerte”, donde leemos: “Los viejos y los nuevos / Me saludaba incluso Eminescu / A quien retribuía con mis mejores y más ampulosos / Gestos nohualhinos” (p. 390).

## **6.5 Invierno**

### **6.5.1 Recuerdos del futuro**

Para hablar de la última etapa escritural de Lara deberemos centrarnos, primero, en el libro *Papeles de Harek Ayun* en donde, a grandes rasgos, podremos notar un lento, pero progresivo cambio de época, que parte con el cese de las hostilidades con el exterior y, lo que propongo, será la tregua final entre ambos. Muchas de las lógicas, antes tratadas, comienzan a variar, además, desde este poemario; por ejemplo, en el texto “Caminos” donde ahora lo

que persiste es el presente, en vez del pasado: “No llegarás, me dicen, / Hay un atasco de recuerdos / Y un presente que se niega a morir / Pero en la nostalgia de lo que aún no hemos / Vivido / Los presagios se pierden” (p. 397). Es como si el presente o realidad arremetiera nuevamente, asediando a Nohualhue con sus propias armas.

Cabe detenerse en el cuarto verso del extracto anterior que reitera esta idea de “nostalgia del futuro” y de un Nohualhue atemporal. Con poemas como este entenderemos que, si Lara recuerda este espacio, no es solo porque pertenece al pasado, sino también porque pretende retornar a él otra vez, en el futuro, por ello su sentida añoranza, su impaciencia. El mismo “sentido sin sentido” lo apreciamos en poemas de etapas anteriores, como “Recuerdos del futuro” o “En el futuro, madre”. Ambos títulos, coincidentemente, llevan la palabra “futuro”. Pero no todos los temas y lógicas de la poética lariana se trastocan en este libro; ejemplo de esto es el texto “La otra realidad” en donde volvemos a identificar una aversión por la realidad por parte del autor, y que, a su vez, demuestra ya un eclecticismo de temas y estilos propios:

La que niega u horada  
En este caso hasta mi corazón  
Que está en las cosas  
Hasta mis venas que infecundo ahora  
Hasta mis párpados en los que me encierro  
Todo tiene ese nombre y un sentido letal  
Ratera realidad  
De mi nombre y mi virus (p. 399).

Otro texto que refuerza esta distancia aparentemente insalvable entre Lara y la realidad, y que nos demuestra que aún no se supera el asedio de Nohualhue, es el poema

“Explosiones”, donde -al igual que en sus tiempos más combativos, cuando recurría a sus “núcleos negativos”- vuelve a graficar escenas agresivas: “El derrumbe de lo que fue no estaba programado / En ninguna bitácora en ningún plan de la noche / El sistema se había acuartelado / El sistema maligno de prefiguraciones / Chorros cumulativos / Detonadores fáusticos / El encadenamiento de la pequeña mitología / Oracular” (p. 401). A continuación, como se nos habla de hechos ocurridos en el pasado, entendemos que el sujeto lírico, anciano, en el invierno de su vida, recuerda aquellos sucesos distantes que, según nuestra hipótesis, ocurren mayormente en su adolescencia poética:

Estábamos en las afueras de la ciudad  
En algo como un número  
En una acción de pequeños comandos  
A la intemperie  
Las nubes taparon el orificio  
Donde un día  
Entró una luz raquítica  
Nubes y sol  
Una batalla sin consuelo  
Y vino la explosión  
Electrones y capas de moléculas  
Una historia expandiéndose  
De la mano de un agente activo  
Tan elocuente como misterioso  
Y llenó el estampido de caras  
y de lágrimas  
Y luego la burbuja blancuzca  
Y el baile y la sinuosidad de la mano  
en la espuma  
La musiquita indemne

El mordisco de la luz otra vez  
Otra voz en la urdimbre  
perfecta  
de la báscula (pp. 401-402).

El poema “Ayer, hoy, mañana”, por otro lado, se destaca de la muestra pues, primero, confirma el persistente deseo hospitalario del poeta, como notaremos leyendo las primeras tres líneas: “La poesía / ¿Para qué puede servir / Sino para encontrarnos?” (p. 414). Segundo, por revelar un sentido en su escritura, pues en los siguientes versos notaremos una incipiente reconciliación con la realidad, pero no con el presente hostil, sino con lo que llama “la vida mayor” o “La otra realidad” -título de uno de los textos, antes analizados (p. 399)-, como podemos notar en el siguiente extracto: “Eso dije una vez, y en este reencontrarnos / Con la vida mayor, con el torrente diáfano / De la fluyente memoria / Me pregunto otra vez / La poesía / Para qué puede servir.” (p. 414). Tercero: continúan sus reflexiones respecto del fin máximo de la poesía, como buscando una razón ética que justifique su hospitalidad.

Al igual que en poemas como “Muerte de Miguel” o “Día de muertos”, Lara acogerá a los difuntos, pero ya no solo a familiares, sino también a amigos de lucha del pasado, como comprobaremos en los siguientes versos: “También dije una vez que la víspera/tarde / Fernando le cantaba a su hija Camila / Y que un día Camila cantaría para él / En otras calles limpias. Supongamos, Camila, / Que esa canción es hoy, que el día limpio / Es hoy” (p. 414). También cuando el poeta escribe: “Dije también el Flaco, quiero decir / Nuestro Héctor Valenzuela / Dije también. / También dije René, / En el azogue ardiente de su espejo. / Y dije tantos porque tantos hubo” (p. 415). O cuando conmemora a: “René Barrientos / Luis Appel / Angélica Delard / Fernando Krauss / José Gregorio Liendo / Alejandro Mellado / Sergio Pardo / Héctor Darío Valenzuela / Hugo Vásquez” (p. 416).

En el final del poema su autor insiste en que su nostalgia es una nostalgia del futuro, como notaremos leyendo el siguiente párrafo: “Así nos hemos, nos habéis convocado / Para mirar una vez más la mirada ferviente / Que fuimos una vez. / Y no somos nostálgicos / Y si somos nostálgicos / Lo somos del mañana. / No de ayer.” (p. 417). Los versos anteriores, además, vuelven a indicar un sentido ético pues, tras el recuerdo y el reencuentro, se esconde el deseo inagotable de un nuevo y mejor porvenir. También una necesidad de homenaje o, en sus palabras: “la re-invencción / Del no-olvido / De la vida y sus ritos.” (p. 417).

La necesidad ética de denunciar los hechos acaecidos en el exterior da cuenta de que, al decir “vida mayor”, el escritor se refiere a un lugar mejor, similar a Nohualhue, pero que se ubica dentro de “la ciudad” que describimos en el inicio de nuestro análisis. En la etapa de verano de la obra de Lara, concluimos que su deseo de retorno a Nohualhue era en respuesta al exterior hostil que, tras ver su fuga, lo persigue y asedia, iniciando una guerra en su contra. Es importante volver a la idea de ciudad, que se contrapone a la idea de pueblo, pues en los últimos dos libros de la antología el poeta parece dejar, por momentos, el recuerdo de Nohualhue, para ahora él invadir la ciudad: esa misma realidad, ese mismo presente que lo lastimó en su juventud. En este sentido, veremos un poeta más que maduro que, al fin de su vida, es capaz de salir de sí mismo y reflexionar respecto de lo que antes condenaba.

### **6.5.2 Lo que vi sin ver**

En el libro *Principio y nudo*, en vez de ciudad o realidad el autor habla de “mundo”, sinónimo de lo mismo, entiendo; por ejemplo, en el poema “1” que dice: “Tejedora que teje / El mundo de su mundo / ¿Ella sabe el misterio de la urdimbre que teje? / ¿Ella sabe que

todo / Viene y regresa a ella? / ¿Viene con ella y parte?”. Aquí ya notamos que, en vez de criticar al mundo o mostrarse herido por él, el sujeto vuelve a la pregunta ciega, a la reflexión, cuestionándose si la tejedora sabe que aquel mundo “viene y regresa a ella”. Lo anterior es importante pues, de la misma manera, Lara creó a Nohualhue, una reconstrucción del mundo exterior que, como dijo Rodríguez, se pliega en el interior. En esta etapa, entonces, el poeta ya se muestra consciente de estos procesos.

En el poema “9”, que dice: “Atisba el mundo / Y de su mano / Come el mundo / Y come de sí misma / Canibalescamente” (p. 451), el autor penetra y recorre la realidad enemiga, observando a personajes que viven ahí, como sin entenderlo. El poema “15” grafica perfectamente la salida de Lara de sí mismo pues dice: “Desertor de mi centro me asomo / A superficie / Y en fila se disfrazan los rencores / En lo opuesto se sabe lo que sabe / El fantasma que soy y lo que ignora / El doble de mañana” (p. 457). En otras palabras, el sujeto abandona Nohualhue (su centro) para ver (asomarse) el exterior (superficie) donde ahora reconocerá al enemigo (rencores) que vive en la ciudad (lo opuesto) para lograr el entendimiento (lo que ignora) futuro (el doble de mañana).

En el poema “10”, que dice: “Y todo gira entonces / Desde la huella misma de la piel / Piel que entrega y recoge / El registro solemne / De la gula del mundo” (p. 452) volvemos a reconocer un dejo leviniano en la poesía de Lara, en específico, por cómo describe nuevamente la piel. Al igual que en el poema “Toque de queda”, con la frase “Piel que entrega y recoge”, una vez más comprobamos que este órgano, aunque falsea su naturaleza, posibilita una doble atención en el ser que, por lo misterioso de aquella naturaleza, filosofa, profundiza en sus reflexiones, sin hallar respuesta (2002, pp. 113-114). En los primeros dos versos,

además, se nos menciona que “todo gira” (¿el mundo?) por la piel, que llama “la gula del mundo” o, en otras palabras, aquello que provoca una avidez infinita en los seres.

Cabe mencionar que en este libro el poeta vuelve a la brevedad y a la precisión, recursos literarios que podremos apreciar durante toda su obra, pero que en esta muestra particularmente vuelven a ser notorios, misma cuestión que identificamos en títulos como *Oh buenas maneras* o el que analizaremos a continuación. Pero antes, detengámonos en el poema “12”: “Que es la voz / No se diga / Que no es la voz / Es la voz irradiando su pregunta / Que responde a sí misma / Con la propia pregunta” (2017, p. 454). Según estos versos, concluimos que la pregunta ciega se respondería con otra pregunta y así, ad infinitum, lo mismo la “voz” que puede venir a representar al lenguaje mismo.

También fijémonos en el poema “39”: “Somos el niño que succiona el mundo / Desde el pezón mayor que es la distancia / Entre ser y partir / Una mañana de viento contrario” (p. 481), como recordando aquel tiempo en que era un niño y, solo, comenzó a recrear a su Nohualhue subjetivo. El “mundo”, la “distancia”, el “viento contrario”, mencionados anteriormente, vuelven a aparecer, ahora sí en forma de ciudad, en el libro *Mirar, mirar la ciudad o Crónica de un regreso*, cuyo título refuerza esta idea de un Lara que deja su pueblo para ahora “mirar la ciudad” y efectuar una “crónica” de su tránsito e impresiones. La palabra “regreso” del título, nos hará recordar de que Lara también lo intentó realizar durante su etapa de verano, acción fallida al parecer, como vimos en el poema “El habitante”, pues supuso su escape hacia Nohualhue y el inicio de su sitio.

Un texto que resume lo anterior -este espíritu de servir de observador del mundo- es el titulado “3”, que parte diciéndonos: “Lo que vi: / detrás de enfurecidas calles / entre los

cortinajes desahuciados” (p. 487). Estos primeros tres versos anuncian el torrente de visiones que, cual primer testigo, el poeta rememora y recrea para el lector:

en calles caminando codo a codo  
en las escalinatas llenas de estiércol  
de los tribunales de justicia  
en la bota que abría puertas y carnes  
en los edificios del poder  
en el idioma desconocido y hostil  
en el marasmo de las oficinas públicas  
en la nota del músico amigo  
en la mano de la dulce desconocida  
en los roqueríos donde se podía gritar  
en el grito más amargo  
en la carta que no tuvo respuesta  
en la noticia feroz del castigado  
en la mentira y en la mirada torva  
en la memoria de las otras calles  
en lo que vi sin ver  
en lo que vi sin querer  
en lo que quise ver y no vi  
y no pude  
o me fue negado (p. 487).

Reparemos en los últimos cinco versos en los que el poeta se retrata como un testigo casual e inintencionado de los hechos que ocurrieron, según nuestra hipótesis, durante el asedio de Nohualhue. Reparemos también en el hecho de que de nuevo se relatan estas escenas en tiempo pretérito, igual que en el poema “Explosiones”, lo que refuerza esta idea de que, en su etapa invernal, el autor no puede escapar de aquellas memorias de la juventud. La enumeración de visiones continúa en el poema “4”, donde, por ejemplo, leemos: “Qué

vieron: / un viajero famélico / un candidato al sepulcro / un dinosaurio en paracaídas / una voz desde un desastre áureo / la sombra de un bosque en estampida / un quejido / un ronroneo / una súplica / un desvivimiento / una búsqueda / un resoplido” (p. 488).

Al igual que en el poema anterior, además de personajes y lugares, también identificamos nombres masculinos y femeninos que, en otras palabras, transforman en individuos y cosas a ciertos sentimientos y acciones, cuestión que desembocará en el poema “5” que parece concluir: “Entonces vi: / todo lo que había olvidado / todo lo que había decidido olvidar / todo lo que había querido olvidar / los síntomas del resentimiento / los dolores del último parto / el aleteo de la pájara celeste” (p. 489). Con estas líneas el autor nombra al fin las partes de la ciudad que “había querido olvidar”, pero que ahora es capaz de designar y clasificar de manera imparcial, trascendiendo su subjetividad. Así culmina Lara su largo éxodo rural iniciado en Nohualhue.

Desde esta perspectiva podemos decir que la antología que analizamos y, por consiguiente, toda la obra poética de Omar Lara es también la gran historia de la migración campo-ciudad. No ahondaremos en este trabajo respecto de este fenómeno histórico en Chile, mucho menos en el mundo, pero mencionemos nada más que es un proceso social que comienza a fines del siglo XIX, producto de la revolución industrial, que obligó a miles de campesinos alrededor del mundo a trasladarse a las grandes metrópolis. Si examinamos el título del poemario, aquí analizado, *Nohualhue ida & vuelta. Poesía 1964-2016*, podemos entender que este ir y venir es también un tránsito entre asentamientos humanos que finaliza con el abandono de la “Isla del sueño”.

Podemos decir también que, al menos literariamente, esta otra “ciudad” sería una síntesis de las varias impresiones internas del autor de diferentes urbes contrarias a

Nohualhue, dicese Temuco, Valdivia y/o Concepción en donde, recuerda, vivió sus peores días, o como dice en el poema “6”: “Lo que puedes ver es tu dolor / lo que no puedes ver es tu dolor / convengamos que es un extenso territorio” (p. 490). Con “extenso territorio”, deduzco, Lara se refiere a toda esa zona externa, todo lo no-interno, todo el dolor infringido por el presente que ahora es un pasado persistente, una memoria. En el poema “7”, inclusive, en el sexto verso, que dice: “el odiado enemigo” (p. 491), Lara nombra por última vez al antagonista con quien luchó en incontables batallas.

Desde los poemas “8” hasta el “10” el autor vuelve a enumerar, pero ahora para adjetivar la ciudad, cuya palabra repite al inicio de cada verso; por ejemplo, cuando escribe: “Ciudad callada / ciudad silenciada / ciudad absorta / ciudad brumosa / ciudad torturada / ciudad mustia / ciudad detenida en el tiempo / ciudad detenida desaparecida / ciudad desesperada / ciudad sin alas / ciudad desalada / ciudad jaula / ciudad enjaulada / ciudad mausoleo / ciudad aullido / ciudad dolor / ciudad animal / ciudad adiós” (p. 492). En los versos anteriores confirmamos que Lara considera este espacio como otra víctima de aquel que conquista y encarcela, el “odiado enemigo”, los pájaros de “Ciudad tomada” o la “mala bestia” de “Dónde estuviste”. Por ello, concluyo, el poeta se reconcilia con una parte de la realidad, tal vez los restos de la “vida mayor”, mencionada en “Ayer, hoy, mañana”.

Por otro lado, en el poema “13” su autor, de manera inversa a “Toque de queda”, en vez de desear acoger al otro busca ser acogido, cuestión similar a la que detallamos en “Ese rostro en su espejo”, donde notamos que el otro o la amante también recibe a Lara. En este otro caso, el deseo de Lara es que la ciudad sea hospitalaria con él, así como él intenta serlo con ella. No quiere escapar hacia su Nohualhue, sino ser correspondido, ser acogido por la ciudad enemiga o directamente por el adversario que la controla, culminando un deseo más

profundo en él que se inicia, como mencionamos al principio de esta investigación, con el poema “El enemigo”. El único verso del poema “9” es un claro ejemplo de este apetito, pues leemos: “ciudad buscada” (p. 493); en otras palabras, ciudad ansiada, aquella “con quien feroces nos herimos” (p. 70), como dijo el poeta en *Los buenos días y otros poemas*.

Al final de su libro el escritor alcanza el mutuo cobijo, antes solo anhelado, transmutando en algo positivo aquello que la crítica precedente denominó sus “núcleos negativos”. En vez de un sitio hostil, presenciaremos un espacio en donde todos danzan al son de la paz y la victoria. En concreto, en el poema “18” se describe una fiesta en medio de la ciudad, resolviendo de manera magistral, por medio de la celebración, la sonrisa, una de las problemáticas fundamentales de esta investigación:

La ciudad son los nombres de las jaulas  
las jaulas se encienden como antorchas  
y bajamos la voz para llamar su luz  
sin estridencia  
bailamos como en la tribu que era  
y con nosotros bailan todos  
aparecidos y desaparecidos  
tullidos y ciegos  
analfabetos y doctores  
nonatos e iluminados (p. 502).

## 7. Conclusiones

Gracias a la lectura de *Nohualhue ida & vuelta. Poesía 1964-2016*, que permitió analizar los elementos característicos del estilo de Omar Lara, pudimos dividir su obra en cuatro etapas creativas que titulamos según las estaciones del año: 1) primavera, 2) verano, 3), otoño y 4) invierno. Aunque las mismas sirvieron para ejemplificar diferentes momentos de su producción, es evidente que estas divisiones no son exactas, pues existen zonas en común en donde los elementos que constituyen a una dialogan con los de otra. No obstante, a grandes rasgos, podemos situar en las dos primeras etapas (primavera y verano) poemas que demuestran una imposibilidad, primero, de hospitalidad, por parte de su autor, y en las dos siguientes (otoño, invierno) una capacidad más clara de acogimiento, incluso en concordancia con los postulados de Lévinas.

En cada uno de estos capítulos identificamos la capacidad o incapacidad hospitalaria del territorio de Nohualhue; por ejemplo, en la primera parte, señalamos rasgos característicos del estilo del autor, como el uso de un lenguaje coloquial, irónico, directo, que intenta alejarse del lenguaje oscuro. En relación con lo anterior, Lara reniega la metafísica en este periodo, disintiendo con Lévinas quien, en cambio, antepone este pensamiento a la ontología. Por tanto, y según nuestro esquema hipotético, situamos a este grupo de poemas en el tiempo de cierre de Nohualhue, previo al asedio.

También concluimos que Lara, durante su primavera poética, aunque vaticina aquello que leeremos en sus libros posteriores, aún no escapa de su yo o lo que, según Lévinas, sería su Mismo, pues aún sentencia las cosas según su ontología, con acento imperativo y demandante. Aunque Lara halla las llaves de Nohualhue, que serían los derivados de la hospitalidad, aún está satisfecho en su soledad, pues no muestra una necesidad o deseo

interminable del otro. Concluimos, por tanto, un deseo de encuentro con el otro, pero aún no su consecución. Relacionado a lo anterior, surge la metáfora del puente levadizo de la sensualidad que, por lo pronto, se revela como un vehículo para satisfacer un deseo de escape de la realidad, pero no de recibimiento.

A la par, Lara describe idílicamente a Nohualhue que se nos presenta como una aldea primaveral sureña edénica. El primer recuerdo de este lugar es el de un espacio noctívago, sin luna, donde se ama a tuestas, sin ver al otro, donde las cosas suceden a veces, no siempre y la plática es central en la vida. También se describe el pasto, las margaritas y álamos de este espacio bucólico que Lara añora, los cuales le sirven de refugio místico y amoroso. El hecho de que Lara extrañe aquellas cosas nos hace concluir que su verdadero adolecer es la naturaleza perecedera de las mismas, que lo obliga a transformarlas en partes de un pueblo alternativo, un mapa creado por él mismo y que, alternativamente, es imperecedero. En consecuencia, en esta etapa también se vislumbra una incipiente desconfianza respecto de las cosas del mundo, lo mismo en torno al lenguaje.

En la segunda parte de nuestro análisis, ya se aclara la desconexión del sujeto poético con la realidad, actitud que se complementa con un inmovilismo, una deshumanización y un dolor que lo llevan a eludir, por lo pronto, la muerte, inventando este espacio infinito, contrapuesto a una realidad finita. El exterior objetivo de Lara estaría construido por definiciones concretas; el interior subjetivo, en tanto, por definiciones múltiples, inagotables, que le sirven para evadir el presente. Tal situación se debe a que, en primera instancia, el autor es afectado por el exterior o la realidad, que describe a través de escenas realistas, crueles y feroces.

En resumen, Lara invade este espacio exterior, presencia estos hechos, los poetiza, estupefacto, antes de escapar y refugiarse en Nohualhue. Presenciamos, por tanto, una inversión del concepto de hospitalidad pues Lara, primeramente, en vez de recibir al otro hostil, lo niega, paralizado, impotente, apenas describiendo el horror que este provoca. Los acontecimientos contados por el autor ocurren en un espacio diferente que Lara identifica con la palabra “ciudad”, forma arquitectónica -inspirada en urbes como Valdivia, Temuco y Concepción- opuesta a su campo infantil; pero que se ubica también entre la realidad y la irrealidad, donde se pliega el presente del que huye. En este sentido, destaca el tono enigmático, indeterminado del autor y la brevedad de sus poemas. También la incipiente madurez de Lara.

No obstante, es una actitud que cambia pues, a continuación, se aprecia una rebeldía ante las prohibiciones del enemigo. Lara comienza a resguardar aquel espacio libre de censuras y horrores que es Nohualhue, defendiéndolo con poemas a través del humor y la ironía con la que supera la estética trágica anterior. Según el esquema que propongo en la hipótesis, tales textos surgen en un momento de cierre de Nohualhue, pero no durante la primavera de la obra de Lara, sino durante el verano, cuando el pueblo comienza a ser asediado por la realidad y el atacado comienza a contraatacar. La toma de postura defensiva de Lara se debe a razones éticas, como la escasez de comida mundial, misma problemática que se identifica en contextos bélicos, coincidentemente durante los sitios a asentamientos.

En la tercera parte de nuestro análisis, Lara demuestra una expertiz que le permite viajar cómodamente por su mundo literario. Además, no se queda inmóvil ante los hechos, recurriendo a sus núcleos negativos, sino que responde vitalmente, apreciándose, a la par, un deseo de hospitalidad leviniana más evidente. Prueba de aquello es que Lara acoge, reúne y

mezcla emotivamente los afectos pasados y futuros en Nohualhue a través de sus textos, un espacio que, por lo mismo, también comienza a ser doloroso. Por lo anterior, desde este periodo se identifica lo que, en nuestra hipótesis, llamamos el momento de apertura de Nohualhue, en que se recibe al otro por medio de la hospitalidad. No obstante, aún se relatan acontecimientos propios del asedio, antes ejemplificado.

Reaparece, por ejemplo, la madre y otras formas amatorias que ejemplifican el “ser femenino” sugerido por Lévinas, capaz de desentrañar al ser a través de la dulzura, la familiaridad y la intimidad. Los derivados femeninos de la hospitalidad, las llaves de Nohualhue, serían otorgados al hombre para alcanzar la paz, en vez de la guerra. Por tanto, concluimos que lo que motiva al autor, además, es alcanzar algún día la paz con el mundo y con los otros, por ello denuncia las consecuencias de la pobreza y el hambre, o los horrores de la guerra. Todos los textos demuestran también que el autor ya no se siente solo en su lucha, pues siempre se describe acompañado por amigos o familiares.

En la cuarta parte de nuestro análisis, notamos un lento, pero progresivo cambio de época, que parte con el cese de las hostilidades con el exterior y que finaliza con la tregua final entre ambos. Muchas de las lógicas, antes tratadas, comienzan a variar, pero no todas. Se vuelve a identificar, primeramente, una aversión por la realidad por parte del autor que, a su vez, demuestra ya un eclecticismo de temas y estilos propios. También se reconoce otro sentido ético: el deseo inagotable de un nuevo y mejor porvenir, por el hecho de que se vuelven a denunciar los hechos acaecidos en el exterior, pero ya no de manera subjetiva, sino objetivamente, sin juicios.

Lara, a continuación, se reconcilia con lo que llama la “vida mayor”, un lugar mejor, similar a Nohualhue, pero que se ubica dentro de “la ciudad” descrita anteriormente. En los

últimos dos libros de la antología el poeta ya no recurre al recuerdo de Nohualhue. En cambio, invade la ciudad exterior, revelándose un poeta maduro que, al fin de su vida, es capaz de salir de sí mismo y reflexionar respecto de lo que antes condenaba. Fuera de Nohualhue reconocerá al enemigo que vive en la ciudad, así como las partes de la ciudad que “había querido olvidar”, pero que ahora es capaz de designar y clasificar de manera imparcial, trascendiendo su subjetividad.

El deseo de Lara es que la ciudad sea hospitalaria con él, así como él intenta serlo con ella. No quiere escapar hacia su Nohualhue, sino ser acogido por la ciudad enemiga o directamente por el adversario que la controla, culminando un deseo iniciado con el poema “El enemigo”. Al final de su obra, el escritor alcanza el mutuo cobijo, antes solo anhelado, transmutando en algo positivo aquello que la crítica precedente denominó sus “núcleos negativos”. En vez de un sitio hostil, presenciaremos un espacio en donde se alcanza la celebración, la paz y la victoria: una fiesta en medio de la ciudad, resolviendo, por medio de la celebración, la sonrisa, la problemática de la desconexión con la realidad. Así concluye Lara un éxodo rural iniciado en Nohualhue y que finaliza con la aceptación de la urbe moderna.

## Bibliografía

- Ainsa, F. (2006). *“Del topos al logos Propuestas de geopoética”*. Madrid, España: Iberoamericana.
- Alegría, F. (1987). “La poesía de Omar Lara”. *La casa del poeta no tiene llave. La poesía de Omar Lara* (1ª edición), pp. 12-18.
- Alonso, M. (1996). “Esta es la historia de un regreso”. *La casa del poeta no tiene llave. La poesía de Omar Lara* (1ª edición), pp. 163-171.
- Barrios, A. (2019) *“Tiempo de hospitalidad La ética de la hospitalidad en el pensamiento de Emmanuel Levinas”* (Tesis de pregrado). Universidad del Salvador, El Salvador.
- Binns, N. (2009). “Composición y recomposición del lugar en la poesía de Omar Lara”. *La casa del poeta no tiene llave. La poesía de Omar Lara* (1ª edición), pp. 19-29.
- Byron, L. (2003). *“Grandes Clásicos Universales. Lord Byron. El Corsario, Lara, El Sitio de Corinto, Mazzepa”*. Madrid, España: Espasa.
- Calderón, A. (2011). “Una mirada a la poesía de Omar Lara”. *La casa del poeta no tiene llave. La poesía de Omar Lara* (1ª edición), pp. 30-44.
- Capraroiu, G. (2009). “Intersecciones”. *La casa del poeta no tiene llave. La poesía de Omar Lara* (1ª edición), pp. 102-108.
- Concha, J. (2007). “Omar Lara: la nueva frontera”. *La casa del poeta no tiene llave. La poesía de Omar Lara* (1ª edición), pp. 206-213.

- Deleuze, G., & Guattari, F. (2004). *“Mil mesetas”*. Valencia, España: Editorial Pre-Textos.
- Derrida, J. (1998). *“Adiós a Emmanuel Levinas. Palabra de acogida”*. Madrid, España: Trotta.
- Epple, J. (1989). “La casa del poeta no tiene llave”. *La casa del poeta no tiene llave. La poesía de Omar Lara* (1ª edición), pp. 180-187.
- Epple, J., & Faúndez, E. (ed.) (2011). *“La casa del poeta no tiene llave. La poesía de Omar Lara”*. México: Círculo de Poesía.
- Faúndez, E. (2009). “Omar Lara y el sueño de la sonrisa en Portocaliu”. *La casa del poeta no tiene llave. La poesía de Omar Lara* (1ª edición), pp. 87-101.
- Flores, A. (2002). “Hablo de retornos, de Omar Lara, de Fuego de Mayo, etc.”. *La casa del poeta no tiene llave. La poesía de Omar Lara* (1ª edición), pp. 195-205.
- Heidegger, M. (2015) *“Ser y tiempo”*, Rivera, J. (trad.). Santiago, Chile: Editorial Universitaria.
- Huidobro, V. (2011) *“El espejo de agua y ecuatorial”*. Santiago, Chile: Pequeño Dios Editores.
- Ivanovici, V. (2011). “Tres notas sobre Omar Lara de viaje a Portocaliu”. *La casa del poeta no tiene llave. La poesía de Omar Lara* (1ª edición), pp. 78-86.
- Krebs, R. (2009). *“Breve historia universal (hasta el año 2000)”*. Santiago, Chile: Editorial Universitaria.

-Lara, O. (1972). “*Los buenos días*”. Valdivia, Chile: Trilce. Recuperado de <https://www.memoriachilena.gob.cl>

-Lara, O. (2017). “*Nohualhue ida & vuelta Poesía 1964-2016*”. Temuco, Chile: Universidad de La Frontera.

-Lavín, H. (2011). “Omar Lara y los jóvenes poetas de 1965”. *La casa del poeta no tiene llave. La poesía de Omar Lara* (1ª edición), pp. 156-162.

-Lévinas, E. (1974). “*Humanismo del otro hombre*”. Juárez, México: Editorial Siglo Veintiuno.

-Lévinas, E. (2002). “*Totalidad e infinito: ensayo sobre la exterioridad*”. Salamanca, España: Ediciones Sígueme.

-Madrazo, J. (2011). “Omar Lara: la palabra solidaria”. *La casa del poeta no tiene llave. La poesía de Omar Lara* (1ª edición), pp. 109-117.

-Neruda, P. (2000). “*Canto general*”. Alicante, España: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com>

-Pimentel, L. (2001). “*El espacio en la ficción Ficciones espaciales La representación del espacio en los textos narrativos*”. México: Siglo XXI Editores.

-Ramírez, L. (1978). “La poesía de Omar Lara: nuevo impulso de vida y de combate”. *La casa del poeta no tiene llave. La poesía de Omar Lara* (1ª edición), pp. 45-53.

-Redonet, S. (1975). “Las (Buenas) Maneras de Omar Lara. *La casa del poeta no tiene llave. La poesía de Omar Lara* (1ª edición), pp. 188-194.

-Rimbaud, A. (2009). *“Una temporada en el infierno”*. D.F., México: Grupo Editorial Tomo.

-Rodríguez, M. (2003). “La poesía de Omar Lara es como la hierba del Sur que crece entre las grietas del pavimento”. *La casa del poeta no tiene llave. La poesía de Omar Lara* (1ª edición), pp. 133-143.

-Rodríguez, M. (septiembre, 2021). “La orquídea y la avispa: una lectura conjetural de Alturas de Macchu Picchu de Pablo Neruda”. *La avispa y la orquídea: una lectura renovada de alturas de Macchu Picchu de Pablo Neruda*. Cátedra dirigida por Universidad de Concepción, vía Zoom.

-Rojo, G. (2010). “Prólogo a Los buenos días”. *La casa del poeta no tiene llave. La poesía de Omar Lara* (1ª edición), pp. 172-179.

-Sabrovsky, E. (2011). “La crítica de Lévinas a Heidegger en Totalidad e infinito”. *Ideas y valores, número 145, Bogotá, Colombia, páginas 55-68*. Temuco, Chile: Universidad de La Frontera.

-Sarmiento, O. (1996). “Teillier y Lara: palabras que esconden palabras”. *La casa del poeta no tiene llave. La poesía de Omar Lara* (1ª edición), pp. 144-155.

-Solís, A. (2011). “Portocaliu y los lugares de la poesía. El legado poético de Omar Lara”. *La casa del poeta no tiene llave. La poesía de Omar Lara* (1ª edición), pp. 54-60.

-Triviños, G. (2011). “No tan pronto, al menos”. *La casa del poeta no tiene llave. La poesía de Omar Lara* (1ª edición), pp. 61-77.

-Villarreal, M. (2011). "Ese lugar existe seguido de Señas de identidad". *La casa del poeta no tiene llave. La poesía de Omar Lara* (1ª edición), pp. 118-132.