

## **Poesía de la distancia en Valparaíso: exilio, memoria y lugar de enunciación en Eduardo Embry, Luis Mizón y Osvaldo Rodríguez Musso\***

Poetry of the Distance in Valparaíso: Exile, Memory and Place of Enunciation in Eduardo Embry, Luis Mizón and Osvaldo Rodríguez Musso

### **Adolfo de Nordenflycht Bresky**

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso  
adolofodenordenflycht@gmail.com

### **Hugo Herrera Pardo**

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso  
hugo.herrera.pardo@gmail.com

La experiencia del exilio constituye el reverso de la condición de continuo desplazamiento propio de las sociedades actuales. Este artículo indaga aquella experiencia en tres poetas de Valparaíso –Eduardo Embry, Luis Mizón y Osvaldo Rodríguez Musso– que partieron al exilio tras el golpe de Estado de 1973, construyendo desde la lejanía un discurso poético que mantiene como tópico recurrente el poetizar desde la distancia sobre el lugar de origen. Por medio del análisis de los lugares de enunciación presentados en algunos de sus poemas sobre Valparaíso, apreciamos que estos discursos poéticos sobre la distancia se convierten en “lugares de la memoria” (Pierre Nora) del espacio de Valparaíso que a partir de ciertas figuras centralizadoras problematizan los complejos procesos que encubre la relación entre memoria e historia.

**Palabras clave:** Poesía, Valparaíso, exilio.

The experience of exile is the reverse of the condition of continuous displacement characteristic of modern societies. This article explores this experience in three poets of Valparaíso - Eduardo Embry, Luis Mizón and Osvaldo Rodríguez Musso, who went into exile after the coup of 1973, building from a distance a poetic discourse that remains topical appellant from a distance poetize on the place of origin. Through the analysis of places of enunciation presented in some of his poems about Valparaíso, appreciate these poetic discourses about the distance they become “places of memory” (Pierre Nora) Valparaíso space from certain figures centralizing the complex processes that conceals the relationship between memory and history.

**Keywords:** Poetry, Valparaíso, Exile.

Recibido: 9 de febrero de 2011

Aprobado: 23 de mayo de 2011

---

\* Este artículo se enmarca en el Proyecto FONDECYT N° 1085201: “Constelaciones del imaginario local en la literatura de Valparaíso (1888-1989): Procedencias y emergencias para una historia efectiva”. Investigador Responsable: Adolfo de Nordenflycht.

## Distancia: el Otro del Desplazamiento

En las últimas décadas hemos asistido en el plano de las ciencias sociales a la revitalización teórica de nociones como diáspora, migración, transhumancia, desarraigo, transnacionalismos, cosmopolitismo, por mencionar algunas, todo esto con el objetivo de enfatizar la condición de continuo desplazamiento de las sociedades actuales como una de las particularidades mayormente reconocidas de los nuevos escenarios de la globalización y la mundialización<sup>1</sup>. Continuos desplazamientos que vienen a ser un nuevo momento del expansionismo territorial producido progresivamente a partir del siglo XVI, y que a su vez emergen del fenómeno de aceleración de la historia propio de la modernidad secularizada<sup>2</sup>, que avanza hacia la diferenciación funcional de las esferas política, social, económica, etc. No obstante, las siguientes notas estarán referidas a una formación social y discursiva que, articulada con la permanente movilidad producto de la aceleración de las instancias históricas, puede entenderse como su "otro", al remarcar y no abreviar o desenfatar la lejanía espacial implicada en los continuos movimientos sociales. Si el *desplazamiento* constituye una primera formación, esta segunda podemos identificarla con la *distancia*. Ahora bien, el reciente sitio del desplazamiento como condición relevante de la cultura contemporánea deja entrever sus fundamentos en el cambio de *episteme* que indica Maffesoli (198 y sgs.) en tanto que ya no son la historia y el desarrollismo que de ella se desprende los que se sitúan en un lugar central en las políticas del conocimiento actuales, es decir, ya no se trata de un mundo por venir, puro, "noumenal", el que ocupa el imaginario colectivo, sino que, por el contrario, en las sociedades contemporáneas es el mundo fenomenal y sus "componentes sensibles y concretos" –entre otros precisamente la *distancia*– los que se constituyen como de primera importancia para la *institución de la sociedad*, en el sentido propuesto por Castoriadis (269 y sgs.). Algunas de las diferencias derivadas de lo señalado podrían ser que mientras el *desplazamiento* resulta asociado a migraciones de carácter social y/o económico, la *distancia* es una experiencia que está ligada al exilio, y que en América Latina ha obedecido principalmente a motivos políticos. Mientras el *desplazamiento* coloca énfasis en la continuidad, el flujo, potenciando el prefijo *trans*, la *distancia* pone de manifiesto la disrupción, la discontinuidad, colocando en funcionamiento el prefijo *inter*. Si el *desplazamiento* propone habitar el instante, el presente; la *distancia* nos lleva a volver sobre el pasado, para recuperarlo transformado; asunto en el que está involucrado el diálogo y el debate entre la historia y la memoria.

Las reflexiones que siguen pretenden desarrollar algunas consideraciones abocadas a tres poetas de Valparaíso que partieron al exilio tras el golpe de Estado de 1973, Eduardo Embry, Luis Mizón y Osvaldo "Gitano" Rodríguez Musso, evento que genera en sus respectivas producciones poéticas un

---

<sup>1</sup> Utilizamos la distinción que efectúa entre ambas nociones Renato Ortiz, para quien el término *globalización* se encuentra referido a prácticas políticas y económicas, mientras que por su parte *mundialización* se encuentra ligada a las prácticas culturales.

<sup>2</sup> Para un análisis histórico-crítico de las implicancias entre aceleración histórica y secularización véase Koselleck, Reinhart. *Aceleración, prognosis y secularización*. Valencia: Pre-textos, 2003.

motivo recurrente: el poetizar desde la distancia sobre su lugar de origen, un Valparaíso diferido y diferencial en cada poeta, al encontrarse configurado por los complejos procesos generados por la memoria<sup>3</sup>. La causa de tales procesos nos lleva a volver sobre un tema anunciado al comienzo, esto es la aceleración de la historia.

### **Lugar de la memoria/Lugar de enunciación**

Para Pierre Nora, este auge de la percepción de inmediatez revela el distanciamiento entre la memoria verdadera, o sea, el pasado o recuerdo social, vivido o imaginado que se mantiene intacto, y la historia, "que es lo que hacen con el pasado nuestras sociedades por estar envueltas en el cambio" (20) de las veloces obsolescencias que provoca el ritmo histórico del progreso moderno. En otras palabras, la historia como construcción intelectual, problemática e incompleta sobre las sedimentaciones de algo que ha dejado de existir, frente a la memoria como un fenómeno colectivo –aun cuando sea individual-, afectivo e inconciente de sus transformaciones y cambios, asequible a manipulaciones; la historia como una operación que trata de aprehender aquello que evade, frente a la memoria como víctima de la inmediatez, de lo evanescente. En palabras del mismo Nora:

La memoria surge de un grupo al cual fusiona, lo que significa, como dijo Habwachs, que hay tantas memorias como grupos, que es por naturaleza múltiple y desmultiplicada, colectiva, plural e individualizada (...) La memoria se enraíza en lo concreto, el espacio, el gesto, la imagen y el objeto (...) La memoria es un absoluto y la historia solo conoce lo relativo (:21).

Por este motivo, porque ya no habitamos nuestra memoria es que sentimos la necesidad de destinarle lugares, "los lugares de la memoria" que propone Nora y que pueden ser desde archivos y museos, hasta asociaciones, *libros*, e inclusive minutos de silencio, siempre y cuando en aquellos lugares coexistan las tres dimensiones constitutivas de los espacios: material, simbólica y funcional. Así, un evento concreto solo puede ser lugar de memoria si participa de cierta ritualización, que a su vez le conferirá a dicho espacio cierta aura<sup>4</sup>. Sin embargo, y particularmente desde lo acontecido en los periodos postdictatoriales de América Latina y España, en la práctica histórica, "los lugares de la memoria" conceptualizados por Nora muestran su aspecto más desproblematizado, y por lo mismo susceptible

<sup>3</sup> En la serie de la poesía latinoamericana esta poesía de la distancia inclusive puede ser vista como el anverso de las vanguardias poéticas históricas, al resultar el fenómeno opuesto de la presentación programática hecha por Alberto Hidalgo para la poesía de vanguardia latinoamericana en *Índice de la nueva poesía americana*: "Dejo aquí asesinadas las distancias. Se puede ir ahora en pocos minutos desde la esquina de Esmeralda y Corrientes, en Buenos Aires, hasta la calle de la Magnolia, en México" (13).

<sup>4</sup> El lenguaje poético, como se sabe, ha sido numerosas veces relacionado al ritual. Baste recordar lo señalado por Northrop Frye que asocia la perspectiva social e individual incorporando el rito en la "crítica ética" de la poesía: "la poesía une el rito social o acción social ilimitada con el sueño total o pensamiento individual ilimitado (163).

de ambigüedades, al despolitizar el conflicto entre diversas políticas del conocimiento, como configuradoras de las políticas de la memoria y de esta forma permitir que el juego de significaciones participe como un ejercicio del poder. Es esta la crítica que realiza Achugar a Nora, argumentando que los "lugares de la memoria", como por ejemplo los monumentos, se convierten simultáneamente en la representación y lo representado, es decir, son a la vez el objetivo y el objeto de la representación, lo que produce que el acto de representar la(s) memoria(s) se vuelva una tachadura que anula toda otra "posible representación que no sea la representada por el monumento" (Achugar 135). Achugar amplía su planteamiento señalando:

En este sentido, el monumento de la memoria en piedra es, más que una representación de otra cosa, la cosa misma. El monumento es el objeto y el objetivo de la representación. El monumento, en tanto hecho monumentalizado, constituye la celebración del poder, de poder tener el poder de monumentalizar (135).

Este poder de monumentalizar se corresponde con la autoridad del autor (que puede obrar también como un contrapoder) de los *monumentos literarios*, expresión que empleamos a partir de lo señalado por Foucault en el sentido de que si la historia tradicional "se dedicaba a 'memorizar' los *monumentos* del pasado, (...) En nuestros días, la historia es lo que transforma los documentos en monumentos (...) tiende a la arqueología, a la descripción intrínseca del monumento" (1970: 10-11). Por su parte, Zumthor, como se sabe, señala que el monumento es el texto y discurso marcado, valorado, que tiene una intencionalidad poética y una estructura específicamente organizada. Este reconocimiento procede de larga data y está asociado al proceso de desacralización de la función poética y una concepción profesional de la poesía, se trata del paso de la *musa* al *autor*, que acompaña al surgimiento de la poesía como texto escrito y al reconocimiento del poeta como artesano de la palabra, cuyo producto tiene "el mismo valor de permanencia y de monumentalidad, la misma 'realidad' que [a] las obras del escultor o del pintor" (Vernant 117, en Neus Galí, ver nota 5), de modo que el poema escrito en último término sería un monumento, esto es, etimológicamente, "aquello que perpetúa el recuerdo", de una manera inclusive más perdurable que el "monumento físico"<sup>5</sup>.

En definitiva, esta práctica de la memoria, por una parte, termina conduciendo su objeto a una materialización rayana en lo fetichista y, por otra, viene a aceptar cualquier dominio o espacio como "lugar de memoria", el que por lo general disfraza en una sola gran memoria las múltiples y heterogéneas memorias existentes. Para salvar esta encrucijada conceptual, Achugar propone acompañar la noción de "lugar de memoria" por "lugar de enunciación", con lo cual se apunta además de al lugar del enunciado al lugar donde se construye ese enunciado, dado que la problemática expuesta parece indicarnos que no es posible comprender el "lugar de la memoria"

---

<sup>5</sup> Al respecto véase Galí, Neus, "En torno a Simónides", Saltana. S.f., 7 de febrero de 2011. <http://www.saltana.org/1/docar/0548.htm>

como un espacio "geocultural o simbólico" si no se toma en cuenta "la enunciación –en su dimensión pragmática– y, sobre todo, el horizonte ideológico y el horizonte político o la 'agenda' política desde donde se construye dicha enunciación" (Achugar 138).

Ahora bien, ante el fetichismo imperante en la materialidad de la memoria que provocan los lugares que dedicamos a ella –los cuales cerrados sobre su enunciado, detienen o estacionan lo vivido, imaginado o experimentado–, lo sucesivo guarda como objetivo metodológico restituir precisamente el flujo de lo vivido, el flujo de lo múltiple y desmultiplicado que caracteriza a la memoria, por medio del análisis de los distintos "lugares de la enunciación" que construyen los hablantes en los poemas que hacen referencia a los espacios de Valparaíso de tres poetas de esta ciudad exiliados durante la dictadura militar y que se establecieron en forma definitiva en el extranjero<sup>6</sup>. El exilio de esta manera transforma el espacio de representación (Lefebvre) de los poemas en un "lugar de la memoria" que oscila y transfigura permanentemente las tensiones entre memoria e historia, al poetizar una enunciación en la que prevalece lo discontinuo y fragmentario.

### **Exilio y enunciación: el poema como "lugar de memoria"**

La construcción del discurso en condiciones de exilio no puede desconocer la existencia de una distancia entre el lugar de enunciación y un enunciado marcado por una constante interpelación entre un aquí/ahora y un entonces/allá. Esa distancia que a su vez es un diferimiento implica una suerte de fragmentación del lugar desde donde se enuncia, ya que si, como propone Achugar, el lugar de enunciación se encuentra configurado entre otros elementos por la memoria, las condiciones que propone el exilio a esta última la instalan como un espacio convergente de la "presencia" a partir de la relación divergente producida por la "presencia de lo ausente", el lugar de origen, en los lugares en que se vive el exilio. Diferimiento y fragmentación que inclusive puede experimentarse en que al menos Mizón y Embry adopten las lenguas de sus exilios –francés e inglés, respectivamente– para continuar con su producción poética. Por otra parte, aquella "presencia de lo ausente" también dialoga en un nivel más amplio con la evocación de viaje imperial, como el topoi de ruta que históricamente ha significado Valparaíso y que la presenta como parte de la nostalgia humana. Pero, simultáneamente también en el caso de esta poesía, dialoga con una distancia íntima, que provee a su vez la articulación de tropos que caracterizan la poesía sobre Valparaíso de los tres poetas en cuestión. Efectivamente, en los textos de exilio de los poetas Embry, Rodríguez Musso y Mizón se poetiza la relación de la memoria con el espacio local originario, Valparaíso, mediante imágenes espaciales que se articulan conforme a ciertas figuras que cumplen una función constructiva en cada escritura particular. De acuerdo a nuestra lectura, para Embry se trataría de la figura de la *discontinuidad*, para Rodríguez Musso del *revés* y para Mizón la figura del *eco*.

<sup>6</sup> Solo Osvaldo Rodríguez tuvo un regreso breve a Valparaíso entre 1989 y 1994 con intenciones de radicarse. No obstante, este último año retornará a Italia, específicamente a Bardolino, localidad en la que morirá en 1996 afectado de un cáncer al páncreas.

## Eduardo Embry: la memoria, un lugar discontinuo

En el año 2009, la editorial venezolana Monte Ávila publica una antología de la poesía de Eduardo Embry (1938) que lleva por título *Manuscritos que con el agua se borran*, tomado de uno de los poemas que se incluyen<sup>7</sup> y que alude a la conflictiva relación entre la escritura, la memoria, el paso del tiempo y su imposible recuperación:

qué delicioso manuscrito fuera,  
quise poner sus uvas en mi boca,  
pero como no las alcanzaba  
yo me dije: "estas uvas ya no me gustan para nada";  
este es el manuscrito, de los pocos  
más antiguos que se conocen,  
que con agua pura de la memoria  
se está borrando (8)

Eduardo Gasca, seleccionador de la antología, apunta en el Prólogo (p. XI) que "Embry dice, burla burlando, hermosamente de sí (...), pero a la vez y siempre de nuestro tiempo, de la Historia con mayúsculas, esa que suena en clave de represión y resistencia, de opresión y rebeldía. Con nombres y apellidos (...) o en genérico, el hombre, la casa, la familia, la humanidad, la alienación...". Nos parece que esta relación conflictiva mantiene como trasfondo el problema advertido por Benjamin sobre la continuidad de la historia como estipulación que ejercitan los opresores y, siendo su contraparte, la historia de los oprimidos la que vendría a ser una discontinuidad, lo que Richard (27) –refiriéndose al arte insubordinado del período dictatorial– interpreta como "una sucesión inconclusa de fragmentos sueltos desamarrados por los cortes de sentido y que erran sin la garantía de una conexión segura ni de un final certero". En la poesía de Embry, esta figura de la discontinuidad se presenta, por ejemplo, en la imagen del manuscrito "medio borroso", cuyas "uvas" se han vuelto inalcanzables para el hablante (lector "hambriento y solo"), pues el que en el primer verso era "un" manuscrito, en el epítome que cierra el poema, termina siendo "el" manuscrito que "con/ el agua pura de la memoria se está borrando;" (Embry 8). El documento-monumento de escritura resulta así imposible de recuperar, paradójicamente a causa del propio fluir de la memoria.

Pero tampoco ocurre con otra modalidad de fijar lo ya acontecido, la fotografía, como sucede con el fragmentario e incompleto álbum familiar de los abuelos, en el poema "Confiando tan solo en las fotos" (107), en el que se da cuenta desde una neutralidad objetiva, del repaso que hace la abuela de la foto de su marido "intacto / como si no hubiera desaparecido", el abuelo que el tataranieto no conoció más que por las fotos que su abuela conserva en un viejo álbum fotográfico ("`mucho gusto de conocerlo', se fía / tan solo en unas fotografías que dejaron"). En el verso 16 se introduce el hablante representándose en primera persona desinencial, como un sujeto que está mirando desde un plano superior en que no es visto por los fotografiados.

---

<sup>7</sup> El poema se titula "Ejemplo del manuscrito que con el agua de los años se está borrando".

El parcelado conjunto de imágenes que construye e aquel álbum muestra a episodios discontinuados de unas vidas “[desaparecen por largos años]” que van desde los “enamorados del siglo XIX” que pasean de la mano, hasta la pareja que soportó “la guerra del ’91, / y el terremoto de 1906, que terminó / destruyendo la casa vieja”, a propósito de lo cual el hablante comenta –para concluir el poema, desde el presente– que “desde arriba / sigo viéndolo todo, poco a poco, / llegó la ruina” (107). Una ruina que es el sumario definitivo de esas vidas pasadas, pero que también llegó para quedarse como realidad presente. En las ruinas se hace patente lo incompleta que es la memoria, pues por muy exactas que sean las figuras fotográficas, el sujeto que “desde arriba” solo puede esbozar reconstrucciones ficticias de recuerdos posibles, de una ausencia que solo puede ser recuperada con las ruinas como signos de que no hay otra memoria que restos, rupturas, que la palabra admite sin poderlos suturar en un imaginario continuo del tiempo entonces/allá, para revelar una memoria de lo excluido que las ruinas atestiguan como presente articulado por el juego de apariciones y desapariciones.

En “Gonzalo Millán visita la casa de mi madre”, Embry construye un “enxeimplo” –para usar el término con que califica o titula numerosos de sus textos, indicando que tal vez no se trata necesariamente de lo sucedido, o bien, que lo referido en el poema no es más que un recuerdo posible– sobre la deficiencia de la memoria, de su anómalo funcionamiento (“así funciona la memoria”), pero que sin embargo resulta ser su funcionamiento legítimo, como lo propone en un doble juego de remembranzas el recuerdo que desata una visita hecha por el amigo, también poeta, que experimentó el exilio, y que el hablante reconstruye en la distancia, con fragmentos de recuerdos interpuestos (la información de la visita proviene al parecer del actante Gonzalo Millán<sup>8</sup>) y recuerdos propios del espacio íntimo del hogar<sup>9</sup>, “la casa que está sujeta en el aire”, característica de “la arquitectura loca de Valparaíso”, cuyos accesos habituales son las ventanas (“nadie usa las puertas;/ todos entran y salen por las ventanas”). La puerta, por su parte, tiene otro empleo y otro significado, se usa para entrar en el corazón, siendo así el umbral para el espacio del recuerdo (*re-cordare*, volver a hacer pasar por el corazón), de modo que si “un acontecimiento vivido es finito”, como señala Benjamin en relación con la “ley del recuerdo” (318), “un acontecimiento recordado es, en sí mismo, algo ilimitado, porque es una clave de todo lo sucedido antes y después de él”: “usted estando dentro de esta casa/ usted queda dentro de mi corazón”. La explicación de la madre en el poema se orienta a explicar el complicado funcionamiento de la memoria que discurre en un juego selectivo de olvidos y recuerdo, en el que lo olvidado es lo que no ingresó al corazón.

<sup>8</sup> La aparición de la figura de Millán en un poema sobre memoria posee una carga semántica bastante consolidada. Sin ir más lejos, en una entrevista publicada en 2006 Gonzalo Millán reconocía que los elementos constructores de la poesía son la memoria, el tiempo y el lenguaje: “unos le ponen más memoria, otros más tiempo o más lenguaje, pero esos son los elementos primordiales” (*El Periodista*, 2 de junio de 2006, p. 32).

<sup>9</sup> En “Tarde” (95), se poetiza la casa de infancia en el espacio inconfundible de Valparaíso: “trepábamos la reja huyendo de la gallinita ciega; pasábamos por añosas vigas/ hasta llegar al tejado,/ donde siempre encontrábamos restos de primaveras pasadas/ enredadas en volantines sin sueños,/ éramos pequeños dioses/ dominando el mundo desde las tejas/ “ya es tarde” –nos decían–,/ volvíamos del gallinero con un extraño vacío de ausencia en las pupilas,/ y aquel que perdió la memoria/ nunca se cansaba de mirar los ascensores;”.

Lo verdaderamente relevante del acto de recordar no es el recuerdo en sí, sino el proceso mismo de hacer memoria.

En el poema Millán se marcha, la madre ya no existe, sin embargo, el sujeto hablante que se incorpora como sujeto enunciado "yo y Penélope a pesar del viento", que resiste junto con su escritura, "ese largo trabajo de Penélope" (Benjamin 318), que deshace lo tejido durante la noche, de modo que "al despertar cada mañana tampoco conservamos como debilitados y disueltos unos escasos flecos del tapiz de lo que hemos vivido, y que el olvido ha ido tejiendo en nosotros" (318). La escritura, el propio poema, es en definitiva "la casa que está sujeta en el aire", en tanto "así funciona la memoria, siempre/ olvida alguna de sus partes principales". En Embry, la memoria y la escritura que la refiere resultan procesos discontinuos.

### **Mizón: el eco, una enunciación entre memoria y silencio**

Apoyándonos en la afirmación admitida desde distintas perspectivas teóricas en el sentido de que "en el lenguaje solo hay repeticiones" (Block de Behar 108) postulamos que en la poesía de Luis Mizón (1942) el *eco* es la figura centralizadora de la relación entre lo vivido como experiencia pasada del espacio local y lo recuperado imaginariamente<sup>10</sup> en el discurso de la distancia, revelándose así como el lugar de encuentro entre lo histórico y lo simbólico. Ahora bien, el *eco* como una suerte de particular lugar de enunciación poética, aparece figurado insistentemente en la poesía de Mizón, ya sea como recurso constructivo de la repetición<sup>11</sup>, como también en el "paquete", "enjambre" o "constelación" de imágenes<sup>12</sup> relativas al *eco* y en el léxico relacionado; representaciones a través de las cuales se puede percibir la función que, en la lectura que proponemos, tiene el *eco* como instancia axial en la escritura poética de la distancia y su conexión con la memoria, respecto de la cual actúa como desencadenante, pues en el vínculo entre la memoria y la repetición (*eco*) se instaura una lógica que contraviene la cronología, ya que es la repetición la que se produce antes que podamos reconocer un hecho pasado como su origen y construirlo como recuerdo. Si bien es cierto que repetir es la condición para recordar –un mecanismo de la memoria–, también lo es, dado su funcionamiento selectivo, para olvidar.

J. Ancet (1988 7) en "Vers la transparence", artículo que sirve de prefacio a la edición de *Province perdue* de Mizón, señala que la poesía de este seduce por la riqueza de sus imágenes, "[M]ais, là est aussi le risque qui la guette; l'opacité par excès de richesse, quand paradoxalement, una recherche de

---

<sup>10</sup> Respecto de esta relación, concordamos con la afirmación de Ricouer (21): "[L]a memoria, reducida a la rememoración, opera *siguiendo las huellas* de la imaginación". El destacado es nuestro.

<sup>11</sup> En el relato *Le naufragé de Valparaiso* (2008) la reiteración verbal es el procedimiento que sostiene la articulación y el desarrollo de la trama.

<sup>12</sup> Durand (163) recoge estos términos de Lévi-Strauss quien señala que un discurso que no es demostrativo ni narrativo, "para mostrar el encadenamiento positivo de los hechos debe utilizar la persuasión por la acumulación obsesiva de 'paquetes', de 'enjambres' o de 'constelaciones' de imágenes".



pauvreté la gouverne, celle du silence et de la transparence [...]. Pour accéder à la transparence, il faudra donc traverser les images". En esa travesía, las imágenes en que interviene el eco resultan la interfase entre la repetición y el silencio, entre lo real y lo soñado, un sucedáneo de la voz del poeta y de las voces que convoca, independizándose e instaurándose como un espacio de transparencia y misterio al transfigurar las palabras de las cuales solo recoge parcialidades sonoras, que generan un discurso que da cuenta de la "provincia perdida", de la "tierra quemada"<sup>13</sup>, de lo ausente, que es la propia plenitud poética ("Enigme et chant / Ecoute la respiration à peine audible / du Dieu enfui (1988 45), pero también de un proceso de la "reefectuación" (Colingwood<sup>14</sup>) y de des-distanciamiento de la tierra natal, la ciudad que asalta a gritos lejanos los recuerdos del exilado histórico. Resulta significativo en este hecho que el poeta adopte la lengua de su exilio –el francés–, instaurando así un juego de ecos entre esta última y su lengua materna:

Les voix qui ne sont pas des voix mais l'écho  
 Le cirque sterile de la terre natale [...]  
 Gorge d'air  
 Voix disloquée de la terre et du ciel [...]  
 Et la morsure de l'écho  
 Pas de lumière  
 Mais de la clairvoyance[...]  
 Sur la plage de la plus longue voix  
 Nous irons cueillir des échos (1988 17, 18, 19 20)

El recurso al eco, en tanto voz sin cuerpo ("sino ecos / espectros de palabras sin peso. / Voces. / Ladridos de un perro fantasma", Mizón 1984 46), plantea la fractura del lugar identitario del sujeto ligado a un contexto histórico local preciso.

Pero ¿quiénes éramos  
 escuchando las voces  
 sentados en mesas de latón comiendo en platos de hojalata  
 en los mercados del puerto  
 rodeados de humaredas  
 bocinas broncas  
 y cargamentos deshechos  
 por el sol y la lluvia? (1984 126)

Una voz en el exilio, desarraigada, amenazada de interdicción, se reinstala parcialmente a través del eco, dando cabida a otras voces, aquellas de la

<sup>13</sup> Títulos de dos de los libros de Mizón. *Terre brûlée* (1984, edición bilingüe), sin duda alude a la denominación indígena del espacio de Valparaíso como 'Alimapu', que en la lengua originaria significa tierra quemada.

<sup>14</sup> El concepto ha sido desarrollado a propósito de la operación historiográfica por Colingwood (1972) *Idea de la historia* (FCE. México) y comentado por Ricoeur (491) señalando que "[S]egún este concepto, la operación historiográfica aparece como 'des-distanciamiento' –identificación con lo que antes fue-. Pero se puede llamar pensamiento solo extrayéndolo fuera del acontecimiento físico, de su fuerza 'interior'".

memoria, que al mismo tiempo suspende y reemplaza la palabra del sujeto poético "en espacios de pura resonancia" (1984 22) y murmullos:

Y ¿quiénes somos ahora  
rodeados de voces que olvidan morir?  
Los paisajes cambian  
pero las voces permanecen  
inmóviles  
cantando murmurando  
¿Quiénes somos rodeados de fragmentos  
y escorias murmurantes? (1984 92)

En definitiva, el poeta se representa a sí mismo como articulador de dos entidades evanescentes, la memoria de lo ausente, de la "durée scandaleuse du minime face à la usure du temps" (1989 7) y el eco de la voz que "conte une autre histoire" (1989 21), a las que da cuerpo enlazándolas mediante el juego y el cálculo del cuasi silencio y la cuasi desaparición de la historia personal en la "provincia perdida":

Memoria del cuerpo ausente.  
El ajedrecista  
trabaja la geometría del eco (1984 54).

### **La "Casa transparente" de Rodríguez Musso, revés del imaginario globalizado de la transparencia**

La representación de los espacios urbanos en la escritura practicada por Rodríguez Musso (1943) desde la distancia del exilio tiene como tópico recurrente el intento de encontrar evocaciones o símiles de su ciudad natal en otras ciudades<sup>15</sup>. En el texto "Palabras previas" que abre su libro póstumo, *Canto a Valparaíso*<sup>16</sup>, sostiene que "[T]odas las ciudades tienen algo de Valparaíso", es decir, comparten algunos de los elementos distintivos de la ciudad-puerto, como por ejemplo las escaleras de piedra de Volterra, en la Toscana, "que, como en la playa Las Torpederas, no llevan a parte alguna". O también, "[E]l ascensor Polanco, que muchos porteños creen único, tiene un primo hermano en Estocolmo y otro en Lisboa. La calle de Jan Neruda, en Praga, podría perfectamente descender del Cerro Alegre". En algunos casos la similitud también encubre la displicencia en la conservación arquitectónica de la ciudad, como las "casas en Londres, especialmente en los alrededores de Canning House, que tienen su réplica en la plazuela Eleuterio Ramírez, solo que en Valparaíso no son de piedra, sino de madera e irremediablemente se las está llevando el viento y la desidia" (1996 5). De esta manera, a través de este intercambio dramático

---

<sup>15</sup> Desde sus primeros textos como cantautor, la poesía de Rodríguez Musso da cuenta de una estrategia que condensa los sentimientos propios del sujeto con el espacio referido constituyendo una unidad, como ocurre en su conocida canción *Valparaíso*, musicalizada en 1969.

<sup>16</sup> Rodríguez, Osvaldo (1996). *Canto a Valparaíso*. Valparaíso. Editorial Universidad de Valparaíso.

en que los papeles se superponen, se va delineando la cartografía íntima y subjetiva de un territorio escindido, una experiencia disociada entre el pasado perdido, el puerto idealizado, y las ciudades del mundo en que le corresponde subsistir a l sujeto exilado, sin sa ber bien cómo integrarse en el presente desde donde escribe. En la escritura de Rodríguez Musso, Valparaíso se convierte en una suerte de ciudad mosaico, construida en un estado de ensoñación rememorante, mediante la yuxtaposición de distintos fragmentos que el trato con el mar ha ido arrojando históricamente en la ciudad. Así, en "Visión de Valparaíso" confiesa:

Tú sabes, ciudad  
 que te he andado buscando por el mundo  
 reconociendo vientos que te imitan  
 acaso atardeceres o mares  
 o escaleras o piedras azules  
 gastadas barandas de madera  
 temblores de este solitario  
 que tanto y tanto viajó  
 para encontrarte (1994 78-79)

No deja de ser reveladora la presentación del poema como una "visión", que no solo debe entenderse como un acto contemplativo sino como aparición, videncia, comprensión proyectiva de aquello que sustancia a Valparaíso, de esto se deduce que el hablante en la poesía de Rodríguez Musso no pueda comprender el mundo, en específico sus viajes por él, si no es a través de la proyección permanente de su ciudad natal.

Esta persistente visión proyectiva culmina con el descubrimiento de la "Casa Transparente" y su habitante, que se origina a partir de un dibujo de Rodríguez Musso, que pretende trazar el perfil de Valparaíso, pero "no visto desde Reñaca hacia el sur, ni desde el codo del Molo de Abrigo hacia el norte. Ni siquiera desde un supuesto buque, velero, bote a remo, chalupa, falucho o lanchón desde el centro de la bahía, más bien era una visión a vuelo de gaviota" (2006 122), perspectiva que no hace sino remarcar la distancia entre el lugar de origen de aquel hablante y su instancia de enunciación. El mismo "Gitano" lo advierte al darse cuenta que "era una visión desde fuera, desde la distancia en la cual yo me encontraba, desde el otro lado del espejo, como aquella otra visión asombrosa que tuve una noche al asomarme a un balcón en las colinas de Niza cuando me esperaba Valparaíso al revés" (2006 122). O sea, la imagina pensando que el espacio que en Valparaíso ocupa la bahía, en su ensoñación la ocupa la ciudad y viceversa, de modo que la casa transparente se sitúa en el lugar imposible que es el fondo del mar. Luego, en un intento posterior, y ya definitivo, desaparece el mar, lo que posibilita la intención de "retratar la ciudad irretratable":

Fue entonces que de sapareció la mar. Recordé que en un libro de García Márquez, un tirano se la vende al enemigo y este se la lleva y me pregunté qué sucedería si trazase la unión de los puntos queconfiguran los muelles abandonados en la profundidad del olvido. Fue así que descubrí la existencia de la Casa Transparente. Ha sido

en vano tratar de encontrar su orientación gira en torno al eje de mi propia vida y es móvil como mi interminable itinerario: me acompaña y es capaz de acogerlos sueños de su habitante, como los míos propios (Rodríguez Musso 2006 122).

Como se sabe, el uso metafórico de la noción de transparencia ha encontrado, en el marco de un imaginario globalizado contemporáneo, una de sus concreciones en la imagen del "Palacio de cristal" recobrada por Peter Sloterdijk para pensar los nuevos escenarios de la globalización<sup>17</sup>, a partir de la reflexión de Dostoiéwski en *Memorias del subsuelo* sobre la monumental construcción llevada a cabo en Londres para la Exposición Universal de 1851. El filósofo alemán distingue en dicho texto "la primera manifestación hostil contra la globalización", comentando que para Dostoiéwski la vida en ese gigantesco y lujoso invernadero que hacía de toda la sociedad un "objeto de exposición" ante sí misma, "simboliza la voluntad de los progresistas occidentales de que el proceso de reticulación del mundo y de propagación universal de la felicidad que ellos mismos habían iniciado halle su culminación en la ausencia de tensiones que seguirá al final de la historia" (Sloterdijk<sup>18</sup>). Desde esta perspectiva, Sloterdijk interpreta el palacio de cristal como una imagen voyeurista de la total absorción de la realidad, el exterior, por un interior cabalmente planificado y organizado como medida de control del capitalismo integral que adviene en lo que el filósofo llama la tercera globalización, esto es, la conquista del espacio interior de mundo del capital, transportando todo el contexto vital de los seres humanos que se hallan en su radio de acción a la inmanencia del poder de compra. En buenas cuentas, puede inferirse que el palacio de cristal es de una transparencia relativa, pues la superficie que determina sus límites solo deja ver aquello que está dentro de su radio de acción confundido con el reflejo del propio interior del poder adquisitivo.

La "casa transparente" de "Gitano" Rodríguez, en cambio, resulta la subversión al palacio de cristal capitalista, en tanto es la representación de lo profundamente íntimo, de lo fantasmático, de los sueños del habitante. Mientras el interior del "Palacio de cristal" es completamente organizado y controlado por el poder del capital, la "casa transparente" posee un eje móvil, sin reglas fijas, conservando y dando curso al flujo de lo vivido. La "visión" de Valparaíso llega a manifestarse en dibujos y textos articulados en torno a la transparencia, toda vez que, como la definía Heidegger (1970), "[L]a visión que apunta primariamente a la existencia en su integridad la llamamos transparencia". El Valparaíso entrevistado por la constante movilidad del itinerario del hablante arrojado en el mundo desemboca en la transparencia como representación de la única posibilidad de habitar para el sujeto marcado por el destierro que busca de manera permanente *re-territorializarse* debido a la *des-territorialización* que involucra el *des-tierro*. La pregunta fundadora en

---

<sup>17</sup> Paul Auster, en su novela *La ciudad de cristal*, alude con el calificativo del título a la ciudad que absorbe y camufla a sus habitantes.

<sup>18</sup> Sin numeración de páginas, extraído de <http://www.publicspace.org/es/texto-biblioteca/spa/a026-el-palacio-de-cristal>

este sentido es para aquel hablante ¿Cómo habitar ese Valparaíso del cual se está exiliado? Apareciendo como única posibilidad la “casa transparente”, al mostrar simultáneamente su derecho y su revés: el reencuentro de la experiencia del espacio de Valparaíso con las similitudes que el hablante ve en las ciudades del exilio, porque a través de este mecanismo inversor se transparenta el hogar/lugar de origen.

Más aun, en el croquis de la p. 40 de *Cantos de extramuros* “la casa transparente” se pone en relación con la Venus (de Boticelli), la belleza y el amor que nace del mar y de la que cae una lágrima en la que se ve reflejada “La Sebastiana”, la casa construida en Valparaíso por el poeta del cual Rodríguez Musso toma la metáfora de la “casa transparente”<sup>19</sup>. A partir de esta imagen, puede entenderse que el hogar, en tanto lugar de lo propio, de aquello a que se guarda fidelidad, estaría dado por lo construido por la poesía. En el poema que abre los *Cantos de extramuros* se encuentran metafóricos los vínculos entre el tejido, la textualización y la memoria como encuentro entre la ausencia y los deseos del habitante:

Voy a auscultar tu ausencia,  
a recorrer con los dedos la textura del olvido,  
a escribir el abandono sobre el pasto,  
a desbordar este silencio  
esta falta de espacio en que tú me has sumergido.

Voy a hilar los días uno a uno  
hasta desenterrar el horizonte que te oculta

No llegaré a lugar alguno, te lo aseguro  
y aquí me quedaré hasta el final  
desenterrando fechas y nombres que nadi e reconoce  
(1994 13)

La “casa transparente” proyectada por Rodríguez Musso no es solo el flujo de la subjetividad, también es la proposición de un imaginario que transforma el territorio de lo concreto por el espacio de la ensoñación, el espacio sumergido de Valparaíso; una suerte de memoria cuyo objetivo parece ser construirse y reconstruirse incesantemente en el espacio recobrado en la lágrima de Venus, imposible “lugar de la memoria” de la casa (Valparaíso) transparente.

### Para una conclusión

Es sabido que en la mitología griega la madre de Mnemósyne es Gea, es decir, memoria y territorio han mantenido siempre un estrecho vínculo, que se enfatiza con la distancia de la tierra natal y la amenaza del olvido. De hecho Augé plantea que:

<sup>19</sup> En el soneto XC de los *Cien sonetos de amor* se lee: “En ese instante se terminaron los libros/la amistad, los tesoros sin tregua acumulados, / la casa transparente que tú y yo construimos:/todo dejó de ser menos tus ojos” (Neruda 911).

El espacio proporciona una referencia a la memoria, y si a menudo la engaña es porque los recuerdos se desvían, viajan y son en sí mismos infieles. El día en que el espacio acomete contra la memoria destruyendo sus referencias para sustituirlas por simulacros, ya no queda nada que pueda retener los recuerdos: su huida se acelera, se alejan sin ninguna esperanza de regreso (53).

Sin embargo, según Nora, a la memoria solo le resta que el discurso histórico se apodere de sus recuerdos "para deformarlos, transformarlos, moldearlos y petrificarlos", ya que si no fuera así "no se volverían lugares de la memoria" (25); en el discurso poético, en cambio, los lugares de la memoria asociados a los lugares de enunciación pueden salvar aquella petrificación por medio de las múltiples significaciones que coban sus figuras, rescatando de esta forma las distintas memorias que coexisten dentro de un grupo o colectividad, sobre todo después de experiencias tan extremas como el exilio. De estas tensiones entre memoria, historia y olvido surgen en las producciones poéticas de estos autores una serie de figuras que dinamizan sus mismas significaciones.

Ocurre así en el poema de Embry "Propiedades del texto", en el que por una parte se establece de manera dialéctica las lógicas propias del poema, pero en el que también el uso de la ironía repercute como crítica a la construcción de la historia: "Este texto tiene sus límites/ territoriales, su historia/ y sus héroes, / sus símbolos patrios/ y su lengua precisa/ muchos años de lucha/ ha costado conquistar/ su independencia" (41). Este uso de la ironía que se corresponde con lo que Hutcheon denomina la "naturaleza transideológica de la ironía"<sup>20</sup>, es el recurso más reiterado por Embry para construir la figura de la discontinuidad y lo fragmentario en que se asocian el estatuto de su discurso poético y un imaginario del espacio de Valparaíso.

Este vínculo entre el poetizar y el imaginario espacial representado se presenta en el caso de Luis Mizón figurándolo como el eco que da cuenta de la relación entre textualización, olvido y memoria como una recuperación transformada: "Estoy aquí / para olvidarlo todo en mis palabras/irme de viaje y regresar sin nada/ por el camino manuscrito/ de las cenizas polvorientas" (1982 142).

Por último, Rodríguez Musso recurre a otro tropo, la metáfora de la transparencia como posibilidad de enlazar envés y revés, el ahora-aquí y el entonces-allá separados por la distancia, en una dimensión re-territorializadora imaginaria, que invierte el espacio de un Valparaíso ausente para hacerlo presente desde el fondo de su mar, enlazando las lógicas propias del poema con el juego de sus significaciones, ancladas en última instancia en la experiencia del exilio en un mundo globalizado que amenaza la destitución de la memoria local del sujeto:

---

<sup>20</sup> Según Hutcheon, la ironía siempre funciona bajo una posición política, "legitimando o solapando una gran variedad de intereses" (27), y por ello "el juego multivocal de lo dicho y lo no dicho puede ser usado para ironizar la univocidad del discurso autoritario-no importa cuál sea la política de ese discurso-" (284).

El más solo  
 es el que parte  
 de una ciudad desconocida  
 y nadie lo va a despedir  
 y llega  
 a una ciudad  
 donde todos lo conocen  
 pero nadie lo espera (1994 23).

## Obras citadas

- Achugar, Hugo. *Planetas sin boca*. Montevideo: Trilce, 2004.
- Augé, Marc. *Ficciones de fin de siglo*. Barcelona: Gedisa, 2001.
- Auster, Paul. *Ciudad de cristal*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- Benjamin, Walter. *Obras libro II/vol. I*. Madrid: Abada, 2010.
- Block de Behar, Lisa. *Una retórica del silencio*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1984.
- Castoriadis, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets, 2007.
- Durand, Gilbert. *Mitos y sociedades*. Buenos Aires: Biblos, 2003.
- Embry, Eduardo. *Manuscritos que con el agua se borran*. Caracas: Monte Ávila, 2009.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Ciudad de México, Siglo XXI, 1970.
- Frye, Northrop. *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila, 1977.
- Galí, Neus. "En torno a Simónides". Saltana. S.f. 7 de febrero de 2011 <http://www.saltana.org/1/docar/0548.htm>
- Heidegger, Martín. *Ser y tiempo* (cuarta edición. Traducción de Jorge Eduardo Rivera). Santiago: Universitaria, 2005.
- Hidalgo, Alberto. Huidobro, Vicente. Borges, Jorge Luis. Índice de la nueva poesía americana. Lima: Librería Sur anticuaria, 2007.
- Hutcheon, Linda. *Teoría e política da ironía*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.
- Koselleck, Reinhart. *Aceleración, prognosis y secularización*. Valencia: Pre-textos, 2003.
- Maffesoli, Michel. *En el crisol de las apariencias*. Ciudad de México: Siglo XXI, 2007.
- Mizón, Luis. *Poème du sud/Poema del sur*. París: Gallimard, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Terre brulée/Tierra quemada*. París: Le calligraphe, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Province perdue*. París: Les Cahiers de Royaumont, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Voyages et retours*. París: Rhubarbe, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Le naufragé de Valparaíso*. París: Phaenix AEncrages & Co, 2008.
- Neruda, Pablo. *Obras completas II*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 1999.
- Nora, Pierre. *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*. Santiago de Chile: Lom/Trilce, 2009.
- Ortiz, Renato. *Otro territorio*. Buenos Aires: Universidad de Quilmes, 1996.
- Silva, José Ignacio. "La cultura en Chile sigue siendo la rueda de repuesto. Entrevista a Gonzalo Millán". *El Periodista*. 2 de junio de 2006.
- Richard, Nelly. *La insubordinación de los signos*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: FCE, 2004.
- Rodríguez Musso, Osvaldo. *Cantos de extramuros*. Valparaíso: Umbral, 1994.

- \_\_\_\_\_. *Canto a Valparaíso*. Valparaíso: Universidad de Valparaíso, 1996.
- \_\_\_\_\_. "Breviario de la Casa Transparente". *Memorial de Breviarios del Valparaíso Regional*. Valparaíso: Universidad de Valparaíso, 2006.
- Sloterdijk, Peter. "El palacio de cristal. Conferencia" . Publicspace. S .f. 8 feb. 2011 <http://www.publicspace.org/es/texto-biblioteca/spa/a026-el-palacio-de-cristal>
- Zumthor, Paul. *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus, 1991.