

Algunas aproximaciones y proyecciones a partir de la reedición de *Señor del vértigo* de David Preiss

Some approaches and projections as from the later edition of *Señor del vértigo* by David Preiss

Nombre: Javier Bello¹

Filiación: Universidad de Chile

E-mail: jbello@gmail.com

Resumen

A través del cotejo de las tres ediciones de *Señor del vértigo* (1992, 1994, 2013), este trabajo pretende aproximarse a algunos de los núcleos de sentido de la poética de David Preiss en su primer libro, extendiendo estas proposiciones a algunas zonas de su obra posterior: *Y demora el alba* (1995), *Oscuro mediodía* (2000) y *Bocado* (2011), de modo de observar con cierta extensión diacrónica las transformaciones que, desde esa primera cantera imaginaria, el autor ha elaborado con respecto al testimonio de la Shoá, el desastre, y la constitución de la subjetividad, que desarrolla formas particulares de manifestar su conflicto con respecto al mandato paterno y divino de la memoria y la reproducción carnal, lingüística y simbólica.

Palabras clave: David Preiss, poesía chilena de postdictadura, testimonio y Shoá, género y masculinidades, profecía y mesianismo.

Abstract

Trough the comparison between the three editions of *Señor del vertigo* (1992, 1994, 2013), this paper pretends to approximate to some of the nucleus of sense in the poetic of David Preiss in his first book, extending this propositions to some spheres of his later works: *Y demora el alba* (1995), *Oscuro mediodía* (2000) y *Bocado* (2011), with the intention to observe with some diachronic extension the transformations that, since this first imaginary quarry, the author has elaborated around the testimony of the disaster of Shoá and the constitution of subjectivity, that develop particular forms to manifest the conflict with the paternal and divine command of memory and carnal, linguistic and symbolic reproduction.

Keywords: David Preiss, postdictatioship chilean poetry, testimony and Shoá, gender and masculinities, prophecy and messianism.

Para empezar con una breve confesión, debo decir que no es la primera vez que escribo algunas líneas sobre la poesía de David Preiss y su *Señor del vértigo* (1992, 1994, 2013): autor, obra y figura. Creo que no me equivoco al decir que este libro que Editorial Pfeiffer tuvo a bien en reeditar, será objeto en el futuro de enriquecedoras lecturas y ocupará el lugar que todavía no ha tenido y que merece entre los más importantes de las últimas décadas de la poesía chilena. Conocí a David, por medio del poeta Andrés Anwandter, en 1994, en Plaza Nuñoa, muy cerca de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Chile, donde yo estudiaba entonces mi cuarto año de Literatura Hispánica. Estábamos, precisamente, en los territorios familiares de la adolescencia de nuestro poeta, uno de los preferidos, creo yo, además, por su escritura: dicho al pasar, la Nuñoa que ya entonces empezaba a cambiar de manera dramática podría identificarse como parte del trasfondo de los desoladores poemas urbanos y amorosos de David a partir de *Y demora el alba* (Preiss 1995), su segundo poemario. Desde entonces no he dejado de leer y admirar la poesía de Preiss. Esa tarde tuve en mis manos por primera vez el mismo ejemplar que hasta ahora guardo del anticipo de *Señor del vértigo* (1992) que acababa de recibir una mención honrosa del Premio Municipal de Literatura. Un adelanto de algunos de los poemas mayores de David, escritos en su adolescencia, que se verían acompañados, dos años más tarde (1994) en una edición ampliada, ahora con un orden capitular, de otros textos clave del autor.

En ese adelanto de 1992 estaban, a sus 19 años, puestos en limpio, poemas definitivos. Bajo el sello imaginario Daled y una estremecedora imagen de portada de Gertrudis de Moses; después de las palabras liminares de Alfonso Calderón - "Al autor" tituló esas líneas el que más tarde sería Premio Nacional de Literatura- y de nuestro queridísimo maestro Guillermo Trejo, que llamó a las suyas "Al lector"; después de la dedicatoria del poeta que en estas páginas se va a configurar como un particular y doliente testigo del exterminio: "Para mis abuelos Bascha y Rafael, dolorosa e infinitamente, testigos" -dedicatoria que las dos ediciones posteriores conservan-; después de "Génesis", "Agua" y "Elegía por Abel" (11-13), tres preciosos poemas adolescentes, de un notorio contenido simbólico, (entre los que

se intercalan en la edición de 1994 “Presencia del hombre” ([1994 14], titulado ahora tan solo “Presencia” [2013: 47]) y “Luminarias” (1994 13), un texto fundamental para entender el trasfondo cósmico de la percepción alterada de la poesía de Preiss), a los que yo agregaría “El agua extrema”, que cierra el libro en sus tres ediciones ([1992 31]; [1994 71]; [2013 82]), texto que acusa una fuerte influencia del Neruda de “Alturas de Macchu Picchu” que comparte con “Elegía por Abel”; allí, decía, se encuentran tres poemas que de inmediato podrían convertir a cualquier autora o autor, de cualquier edad, en un gran poeta: me refiero a “Hombre con la mano cerrada” (1992 14), que acertadamente encabeza la actual edición (2013 15) y precede a esos tres poemas iniciales como un piadoso primer acto de acercamiento al otro a través del lenguaje; en quinto lugar, “Aquella extraña residencia” (1992 15), el primer poema de Preiss que aborda la ciudad y la define para el resto de su obra: ya entonces “aislada de Lo Eterno” -Lo Eterno con mayúsculas- “como un Caín gigante y bello”; y el que es seguramente uno de los grandes poemas de la lírica chilena del siglo recién pasado, titulado “Jerusalem”.

“Jerusalem” es seguramente el poema más importante de una primera época de la poesía de Preiss, así como “Una morada en las palabras” (Preiss, *Oscuro Mediodía* 15-6) lo es de una segunda, como he tratado de definirlos en otro trabajo (Bello, “Capítulo IV...”); no sólo por el sentido de su avasalladora musicalidad, sino también por elaborar una forma de afirmar y negar de manera absoluta y paradójica el simbólico fundante y la narración central del colectivo que el sujeto integra. La negación de Preiss en “Jerusalem” resulta doble vinculante: niega la historia de la Diáspora desde su origen sin dejar de nombrar paso a paso todo lo que sí ha sucedido, apersonándose él mismo como constituyente central de la narración; se trata de una negación que compensa –libera al sujeto del peso traumático de su estirpe para constituirse a sí mismo en el lenguaje, para permitirle hablar- y al mismo tiempo representa una reafirmación de la memoria – el carácter “irreal” pero verdadero de su condición simbólica- escrita en el subconsciente; el inconsciente, según afirma Freud (en “Sobre el sueño”), no lee las negaciones, transformándolas en afirmaciones, representando ésta la estrategia discursiva fundamental del texto. De esta manera, por medio de la

paradoja del estar y no estar al mismo tiempo, de un permanecer y un partir indisolubles, el sujeto ubicuo resignifica la pérdida histórica por medio de la fantasía compensatoria de nunca haber abandonado el origen, al mismo tiempo que resguarda el patrimonio simbólico de la errancia, hasta el punto de representarse en este texto como el profeta y el tesoro de Israel; aún más, su semilla resulta “una semilla bondadosa”.

Esta escena de talante profético, proto-mesiánico, se encuentra asociada aquí con el mandato reproductivo tanto biológico como simbólico del Padre, la capacidad engendradora y a la vez la capacidad de decir del sujeto masculino, que implica la enunciación poética y la narración de la historia del pueblo, el acto particular en que deviene este texto. Junto a este sujeto se perfila, además, otro, que refleja negativamente al primero: el que confiesa aún no enmudecer, confiscado a su vez por la evidencia de lo que dice como por manifestar su negación, la connivencia de las posibilidades. En “Jerusalem” asistimos quizá a los primeros atisbos de alguien que infinitamente se aproxima de manera asíntota al enmudecimiento; éste es uno de los motivos recurrentes en la obra posterior de Preiss, cuya poética irá alejándose progresivamente de la divinidad llamada Señor del Vértigo para acercarse a la del Silencio, una figura que en su abstracción y misterio se diferencia de los atributos masculinos y autoritarios del Padre de los Padres, divinidades que parecen ser, sospecho, atisbos de las dos caras del mismo Dios de los israelitas, según lo describe Freud en “Moisés y la religión monoteísta”.

No creo exagerar al decir esto: “Jerusalem” me parece un texto clave en la obra de Preiss y en la poesía chilena posterior a 1990, porque hace un guiño –complejo, ambiguo, revelador- a toda una época en nuestro país: la Postdictadura, la Transición Intransitiva, como la definió Willy Thayer², la que “Jerusalem” desplaza desde la horizontalidad del eje de la diacronía –es decir, desde su recorrido inmóvil de un polo a otro: de la Dictadura a la Democracia- a la verticalidad de la sincronía por medio de la aposición de los opuestos en la paradoja:

Nunca se desvistió Jerusalem, siempre visité los brazos de sus
calles,

arrugadas,
elementales,
hundidas en la piedra;
siempre estuve en sus santuarios y bebí del sabor profano
de sus vísperas, siempre uní mi licor a sus mujeres,
nunca dejé atrás a sus umbrales, no partieron mis abuelos
ni los abuelos de mis abuelos en el largo clavel de las generaciones.

He cruzado el mundo sin dejar Jerusalem.

He desperdigado mi alma como una semilla bondadosa.

He amado en tierra extraña.

He besado mis labios con un carbón encendido

y todavía no enmudezco.

Mis pies se quedaron en la piedra y mis pasos rodean el mundo

como a una laguna sin saciar su sed.

Volverán a Jerusalem sin haber salido de sus puertas:

no tendrá luto mi corazón: serafines y centinelas celan su alegría

como a un mineral sagrado y escondido.

Sólo el mar implorará por visitar Jerusalem.

Por tocar la fragancia de su piedra.

(1992 16)

A “Jerusalem” lo sigue, en la edición de 1992, “En piel de fango”, otro de los textos clave de la poética de Preiss, que ahora da título a la primera parte del conjunto. Es el primer poema en su obra que se centra en el despojo del sujeto, convirtiéndolo en una entidad fantasmagórica que le permite al autor acomodarse en diversos entresijos a lo largo del libro: políticos, memorísticos, genéricos, simbólicos, que representarían momentos de crisis en relación a la normatividad que se le entrega, que en *Señor del vértigo* adquiere el sentido de un mandato divino y paterno. En este poema el sujeto entrega a la amada, como depositaria, instrucciones para el momento posterior a su muerte. Desde el mundo de los muertos observa, a través de ella, su ausencia en las ropas que lo sobreviven:

Cuando yo muera, amada

. . .

verás la bondad de mis camisas,

corbatas póstumas, pantalones póstumos y poemas

que sobreviven como un fantasma en piel de fango

. . .

mi reloj insistirá en una puntada exenta de dueño y compromiso;

errará la estéril esperma de las velas

. . .

Cuando yo muera, amada,

me desnudarás sin incertidumbre ni premura,

tocarás la matemática cruel del calendario

y atisbarás sin deseo mi solemne humanidad

. . .

(1992 17)

Las ropas que lo hacen visible, como un fantasma, desnudo, cubierto de barro, cobran el mismo valor que, en poemas agregados a la edición de 1994, sostienen los restos abandonados de los “desaparecidos”, verdaderos signos parlantes cuya “lengua”, a la que pertenecían, no puede ser reconstituida con los valores que tenían en ese sistema previo: textos como “Pues polvo eres” ([1994 25]; [2013 31]), “En la plataforma” ([1994 27]; [2013 33]), “Treblinka” ([1994 28]; [2013 34]), “Bosque polaco” ([1994 40]; [2013 46]), pero sobre todo “Entrada a la muerte” ([1994 39]; [2013 45]), “Poema mudo” ([1994 40]; [2013 49]) y “Flor de Sobibor” ([1994 42]; [2013 50]), los que sobreviven en el mismo orden en esta edición. “Nudo de nudos” y “nudo de mudos” son para el poeta, en “Entrada a la muerte”, los cadáveres del exterminio, entre otros oclusivos apelativos.

El motivo de la *desnudez* se alarga en la obra de Preiss, por ejemplo en el despojo total que otorga el fuego en la hoguera de “Evocación en Chelmo” (otro de los grandes poemas de *Señor del vértigo* [1992 21]) hasta las “desnudeces”, torsiones y crucifixiones de *Oscuro mediodía* y *Bocado*. En “En piel de fango” nos enfrentamos a un sujeto sin descendencia en el contexto del exterminio, que deja una heredad fantasmal como la única posible continuidad de un pueblo. Vale la pena cuestionarse qué significa, anasémicamente, la palabra “desnudez” en estos poemas. ¿Una forma plástica no figurativa de la “mudez” que acarrearán sus palabras como sombra de un inmenso despojo? ¿Una ausencia, un vacío que debe ser interpretado en el territorio de lo “lleno” como denuncia de la incompletud de un mundo que se pretende entero, que evoca y convoca la injusticia de la desaparición?

La desnudez, por medio del retorno de este *yo piel* fantasmático (Anzieu, *El yo-piel*), parece ir marcando aquí un registro, sobre el cuerpo o su ausencia, del regreso de aquello y aquellos que intentaron borrar del mundo visible, una huella que queda como *herencia* de la cultura de los victimarios -una cultura de la muerte- que más allá de la reconstitución (im)posible de la Shoá por medio del testimonio, la cartografía toponímica y el registro de escenas que estos poemas intentan, cuestiona la reconstitución de la “cultura judía” que emerge de estas páginas; más aún, su traslape en la “cultura latinoamericana”, su filiación a una

tradición de la poesía chilena contemporánea y al contexto cultural y político de la producción poética de las últimas décadas. Este regreso de aquellos que desaparecieron está representado en “Cantata del fénix”, otro de los poemas centrales de *Señor del vértigo* desde su primera edición, uno de los más intensos y salmodiados del conjunto, una tremolina negra que viene a entregar un petitorio contra el olvido y una herencia que define al sujeto que no logra dormir en su lecho –lugar de la muerte, la reproducción y el nacimiento-, invistiéndolo proféticamente como su único heredero ético y político, pero también familiar y orgánico. Son ellos: “cuánto padre, cuánta madre, cuánto hermano/ sobre el arca de la tremolina:/ ausentes de la gleba”, los que vienen a renacer, transfigurados, a través del sujeto, sin perder su condición de víctimas, los que agregan no sólo un saber, sino *más* inocencia –ojo con el vocabulario de Preiss- “a la sabiduría de quien todo lo conoce”:

Tremolina negra. El viento blanco aún nos quema.

¡Detenedla! ¡Detened la tremolina!,

escuchad este coro de lamentos,

abrid las alas de la tierra,

¿qué recogeréis, entonces, con vuestros ojos asombrados?

Decidnos: “¡Han vuelto!”, mas no toquéis,

no toquéis esta piel tejida con la sustancia extrema del pétalo,

os venimos a enseñar que el tiempo no es cosa mensurable.

Ay el fuego inmóvil,

¿ignora la leña del recuerdo?

Aislad la sombra, mirad las palabras del sol

como recuerdos habitarnos,

enseñadnos, ¿qué color es aquél sobre la rosa?

Mas detenedla, ¡detened la tremolina!

El viento blanco aún nos quema.

Ésta es mi herencia: una arrugada mariposa,

aquella muerte extranjera depositada en el pie de mi camastro.

He salvado conmigo su muerte de la muerte.

Ay cuánto padre, cuánta madre, cuánto hermano

sobre el arca de la tremolina:

ausentes de la gleba.

Sobre el rudo nido de la vida,

amamantados de la espina aún más ruda

agregamos inocencia a la sabiduría de quien todo lo conoce:

regresamos.

Mas detenedla, detened la tremolina,

cuánto padre, cuánto abuelo, cuánta madre

se ha robado, mas decidnos:

¿qué color es aquél sobre la rosa?

(1992 25)

Debo recordar en este punto que el libro termina con el sacrificio de la inocencia del sujeto, en un “agua extrema”. ¿Qué significa, en el contexto de la “desnudez” que propone la obra de Preiss, una inocencia que se acaba y una inocencia que se suma?

Vuelvo un poco atrás: después de “Jerusalem” se integra en la segunda edición un gran texto vallejjano, titulado “En Lima” (1994 19), que permanece en el mismo lugar en la más reciente (2013 23). El talante vallejjano de la poesía de Preiss se muestra también en el poema “Yermo” agregado también en 1994 (56), cuestión que se hace más patente en *Oscuro mediodía*, en la magnífica

“Paráfrasis” (38) -así se titula el poema- que el poeta hace de “Masa”, uno de los más famosos del autor peruano. Quizá tan sólo Vallejo y Celan serán las referencias poéticas permanentes, entre otras múltiples y cambiantes, en la poesía de Preiss. En este sentido, su poética es, doblemente, andina y judía, por su insistente verticalidad imaginaria, musical y religiosa, una asociación que también se encuentra en la poesía de Vallejo y Gabriela Mistral como marca de la sustitución de culturas en Latinoamérica desde la Conquista. Quizá también en la de David Rosenmann-Taub, otro de los poetas chilenos que Preiss resitúa. Como un adelanto, quizá, de esta apropiación de “Masa” de Vallejo y de este pequeño ejercicio de referencias, puedo leer ahora los versos finales de “Requiem por una muerte prematura” ([1992 18]; [1994 26]), el poema que en 1992 sigue a “En piel de fango” y lo separa de “Mejillas frías”, y que en su última edición se titula “Visión del este” ([2013 32]): “No hubo hombres frente al hombre./ ¡Cuánto faltáronle los hombres!”

“Mejillas frías”, “homenaje a Ana Frank” ([1992 19]; [1994 29]) o “...a Anne Frank” (2013 35), le da título a la primera subdivisión del volumen de 1994, lo que se mantiene también en la última edición. La imagen de las “mejillas frías” deposita por primera vez el predominio del miedo, el abandono y la persecución sobre el *yo piel* constitutivo (Anzieu) del sujeto de Preiss. Se trata de una fantasía compensatoria, desde el apóstrofe lírico -“Mira, amada, las estrellas sobre Bergen Belsen”- de una forma de estar en el mundo completamente separada y terminal. Es la mirada la que entonces evoca la suspensión de las creencias, “creencias suspendidas de la tarde”, “viejas sutilezas de mejillas frías”, el espacio de la trastienda, puertas, umbrales, “ríos antiguos recogidos en la noche”, la decadencia de la luz en el crepúsculo podría ser el paralelo plástico -“de ser la luz poca y tan sesgada”, como escribe Mistral (102-3) - de un recogerse, un habitar el escondrijo, el que se expande modularmente a lo largo de la poesía de Preiss en entresijos, bisagras, dobleces, pliegues y despliegues de una misma piel que en *Bocado*, el libro más reciente del poeta, mantendrá separados, intercalados, superpuestos, enfrentados, reflejados en este primer espejo, a los amantes.

La poética de Preiss, y la de *Señor del vértigo* por antonomasia, se funda tras la constatación de la maldad del siglo XX -nuestro siglo- en su versión más aterradoradora: la Shoá, ante la que el poeta se constituye como testigo “dolorosa e infinitamente”, como reza la dedicatoria del volumen. Testigo de la Diáspora y del Exterminio del pueblo, se interroga y asombra con la existencia de la poesía sobre las ruinas de la aniquilación, estableciendo, de manera magistral otro doblez: la cercanía imaginaria, visual en este caso, que el poema permite de la “zona gris” del exterminio, es el anverso de la distancia histórica que habita en el testimonio, tal como la postula Giorgio Agamben en *Lo que queda de Auschwitz*. En palabras de Jacques Derrida: “Todo testimonio responsable compromete una experiencia poética de la lengua” (12). El poema “Las mariposas de Theresienstadt” se encuentra precedido de las palabras de Pavel Friedman, fechadas en el campo de concentración nazi el 4 de junio de 1942. Cito a Friedman: “Aquel último/ resplandor de agudo y fuerte amarillo,/más vivo que el del sol, es una lágrima/ sobre la piedra blanca.../ Aquel resplandor de entonces era el último./ Pues aquí no vuelan las mariposas...” (ctd en Preiss, 1994 30). Las palabras de Friedman consignan como imposible aquello que el sujeto observa, abrumado por la certeza de la muerte. El poema de Preiss mantiene una constante dubitación entre el discurso corroborativo, que asegura que lo que ve está ahí donde lo ve, y un discurso dubitativo, que duda sobre lo anterior y sobre la naturaleza de aquello que observa, sobre la sustancia que lo constituye, negándolo y transfigurándolo, como sucede en las palabras de Friedman. Cito el poema de Preiss, uno de los más estremecedores de la poesía escrita en Chile en el siglo XX:

He visto las mariposas de Theresiendtadt,

pero no hay mariposas en Theresienstadt,

¿qué si no son mariposas?

¿qué si no son de Theresienstadt?

Yo he visto las mariposas de Theresienstadt.

He visto los capullos de Theresienstadt,
pero tampoco hay capullos en Theresienstadt,
¿qué si no son de pétalo?,
¿qué si no son de Theresienstadt?
Yo he visto los capullos de Theresienstadt.
He visto los niños de Theresienstadt,
¿qué si no son de capullo?,

¿qué si no son de Theresienstadt? (1994 30)

Las palabras de este testimonio presentan la constatación de lo que hay y no puede haber en el lugar del horror, de lo que está y lo que no está al mismo tiempo. Lo imposible en medio de una realidad devastadora da cuenta de lo humano y al mismo tiempo lo extraña, lo vuelve ajeno, inaprensible; la contemplación alucinada ante el despojo, el resto de la vida, transforma la visita de la *conciencia-que-constata* en un imprevisto cuestionamiento de su propia existencia, de su lugar y tiempo. Dónde está y cuándo está el que habla en el poema, es la pregunta que surge al intentar responder las que éste enuncia: al poner en duda su condición y existencia, ¿se encuentra realmente lo corroborado, lo referido frente a la contemplación del sujeto que lo enuncia y lo enjuicia? La capacidad de representación del poema establece al mismo tiempo un juicio a la realidad y un juicio a sí misma, dada la ambigüedad de su carácter visual intro o pro-yectivo.

En el poema titulado “Evocación en Chelmno” la voz no se corresponde con la del sobreviviente que intenta evocar lo que (no) vivió ante el crematorio de Chelmno; la evocación se vuelve imposible (“imagino, porque no recuerdo, otra noche”), porque el hablante ha perdido toda conexión con ese otro que era antes de Chelmno, todo contacto con aquello que podemos llamar “una vida”, reducido a una condición infrahumana. Podemos imaginar así que quien aquí se hace

escuchar transcurre en la narración, en un mismo momento fictivo, entre la experiencia de la cámara de gas del *lager* nazi para transformarse en un resto parlante en el horno crematorio. El poema de Preiss le entrega la voz al “musulmán”, a la víctima última y a la vez testigo irrecuperable. De esta manera, el poder del testimonio salta la brecha de lo intestimoniabile para definir como una verdad necesaria el lugar que otorga al sujeto sin lugar, el que se expone como ofrenda última, recuperando, entre otras imágenes de estirpe vallejiana, la figura del cáliz de la narración cristológica (“el hombre en la ofrenda del cáliz”), ofrenda demandante que los otros, no él, sí pueden apartar. El sujeto se autodefine como “maestro del dolor”; tan sólo el acto de habla testimonial puede restituirlo como aquel exacto dolor perdido en la historia, por medio de la ficcionalidad inherente a todo testimonio:

Inextinguible desde la inextinguible hoguera de Chelmno,
amamantado de fuego en mi nido de fuego,
imagino, porque no recuerdo, otra noche.
Ay los pétalos verdugos y el hombre en la ofrenda del cáliz,
ay qué pasadizo tan solo, ay qué tuétano extremo,
tocadme y mostradme el signo que han robado a mis manos,
abrid luego las alas del fuego y mostradme mis alas,
mas decidme, ¿dónde estáis?
Ay cuán buen maestro es el dolor,
ay de todos mis talentos he domesticado el arte del dolor.
Maestro del dolor: acuden a mí las penas
discípulas para luego desnudarse...
Acógeme padre, acógeme madre, acógeme tierra,
y entonces el humo: arena.

(1994 31)

En “Víspera doliente”, el poema que sigue en la edición de 1992 a “Evocación en Chelmo”, el hablante pide sea adelantada la unión amorosa con una extraña e indefinible “amada”. El sujeto sirve en la copa de la espera, en la víspera, un veneno que él mismo desconoce, el licor secreto del insomne. La escena no se caracteriza por el júbilo de la espera amorosa, sino más bien por la expectativa de la muerte y por su condición lunar:

*Escancio de la víspera –veneno ignoto-
el licor secreto del que espera:*

Triste y lento como un mar bañado de petróleo
avanza un viento mortecino sobre el alma;
ángel desnudo, avanza la luna separada y abatida.
Dolor de amarte, amante del dolor, entonces: amo;
ven, deja desnudarte como los párpados al iris,
ven, mírame, tan desnudo y tan cubierto,
sobre mí, tu desnudez, única manta,
única y doliente manta: tus ojos míos.
Ven, tócame el alma como el cuerpo,
elemental hermosa, ven siniestra,
bebamos licores desiguales,
éxtasis cansado de lozano.

(1992 22)

En los versos de “Luminarias”, que recuerdan los de “Víspera doliente”, la luna, pese a ser “hija del sol”, gira gobernada por sí misma; aunque es “vegetal” –

calificativo asociado al crecimiento y a la reproducción tanto en “Elegía por Abel” como en “El agua extrema”- es “estéril” –término asociado al sujeto en ambos poemas-; va “desnuda”, como el “ángel desnudo” que en “Víspera doliente” se cierne sobre el sujeto; es “gozosa”, en una noche “tersa” –suave y carnal como la hermosura y la piedad asociada al “pétalo” en “Hombre con la mano cerrada”-, bogando sobre la “ruleta”–símbolo del azar, como sucede en las “barajas” de “Yermo” (1994 56), relacionadas con la pérdida y también con la “esterilidad”-; se mueve pero está “quieta”, es “una”, pero es doble para los dos ojos del sujeto. A través de la mirada éste es habitado por ella, poseído por ella, de manera que la duplicidad de la luna es la del sujeto; su condición doble también incorpora su relación como entidad femenina, reflejo de la masculinidad del Sol, portadora así de ambos polos genéricos:

. . .

Hija del sol, la luna gira sola,
miradla, estéril, desnuda, vegetal,
gozosa boga sobre la ruleta de la noche tersa.
Habítame en los ojos, doble, quieta y una.

. . .

(1994 13)

En “Víspera doliente” la luna se encuentra sola, sin el Sol, “separada”, y ya no es gozosa, se halla “abatida”, vencida, otorgando otro sentido a su desnudez. Creo que esta luna “separada” del Sol, alejada de todo placer, permite ver los semas negativos ocultos de la luna de “Luminarias”, donde la relación entre sujeto y luna todavía mantiene cierto balance. En “Víspera doliente” las características de la luna se hacen parte del sujeto, la posesión es total y la simbiosis múltiple. Todo su peso negativo y femenino, reflectante, su condición filial con respecto al Sol, pero ahora sin la presencia del Padre, se vuelve sobre el sujeto. Abandonado del

Padre, éste es víctima de la violación de lo femenino, poseído por los poderes ocultos, siniestros, de lo lunar –paralela a la violación de la tierra por las garras del fálico árbol de “El agua extrema”. Su única protección, lo que explícitamente el sujeto requería y esperaba, es esa “manta” que ella tiende sobre él, su “desnudez”, la que se transforma en una continuidad con la desnudez y la desprotección propias.

El “maestro del dolor” que vimos en la terrible escena de “Evocación en Chelmno” se ha transformado en el “amante del dolor”, que ama porque sufre, que sufre porque ama. La lógica espejeante resulta perfecta. La escena del reflejo en los ojos del sujeto se ha interiorizado y a la vez extrañado aquí de manera total; la escena completa de contemplación de la luna se encuentra afuera del sujeto: despojado de ésta, se torna extraña su propia visualidad, todo lo que la percepción introyecta es a la vez representado afuera, significando al mismo tiempo el saqueo de la absoluta interioridad del sujeto. Ella se transforma en la mirada que al mismo tiempo que lo expone –“*tan desnudo*”- lo arropa –“*tan cubierto*”-, con una sola y doliente manta, la manta de la desnudez. El poema termina con un mutuo “éxtasis cansado de lozano”.

Los opuestos conviven y se integran a lo largo de todo el poema en la unión con la Luna. Lo cubierto está desnudo, la desnudez es un cobijo, la lozanía es vieja, la inocencia se encuentra abatida, la muerte es lozana. Se trata de un intenso proceso de anasemia: no sólo la inversión de los valores de las palabras sino su trasposición fluctuante. El poema representa una ritualidad, un espacio creado para que, a través de la unión carnal con la luna, el sujeto pueda asumir todo aquello que es, pero que por mandato solar, paterno, no debe ser: femenino, estéril, azaroso, una simiente perdida en la que el propio Padre se extravía -como declara el poema “Yermo”- porque, al crear a su hijo de la manera en que el hijo es, ha consentido –autoridad y docilidad- que Su propia simiente, en definitiva el Dios mismo, se pierda.

Por otro lado, la figura femenina, lunar, siniestra, representa una figuración culpable del deseo de esa pérdida, del deseo del sujeto de entregarse a la disolución, de dejar de ser quién es, de abandonar el peso de representar la

simiente de un pueblo destruido que él debe reconstituir en sentido simbólico y carnal, bajo un intenso mandato. Su querer ser otro, su deseo de disolución, encarna en el vínculo genital y mortuorio con la Tierra sin la imposición del orden reproductivo, que la inconsciencia del sujeto no puede o no quiere cumplir, porque la continuidad que le ofrece la pertenencia al Pueblo del Padre significa la prolongación de la muerte, propia y colectiva, sobre la estirpe de Israel: la herencia, semilla impracticable, que le deja el sujeto a la amada en “En piel de fango” o el “cansancio de lo lozano” de “Víspera doliente”.

Esta trasposición radical de los valores encuentra su paralelo imaginario en la “alteración de los sentidos” que ofrece como representación del mundo el padre solar, el Señor del Vértigo, nombre que titula este libro de Preiss a partir de los versos del poema “Y al polvo volverás”, cuyo subtítulo es “sobre Majdanek”, otro de los nombres de la reconstrucción toponímica de la Shoá que constituye, en su trabajo de memoria, esta escritura. Al mismo tiempo el poema es continuación *in extremis* e inversión final de la heroica obediencia de “Pues polvo eres” (1994 25), un breve texto agregado en la edición de 2004 que abre la sección “Mejillas frías”, y que da cuenta de la obediencia de un hombre que, para cumplir con el mandato de ser sepultado en tierra, a sabiendas de la cremación en el *lager* nazi, quiebra con el pie descalzo un cristal –una tergiversación del ritual matrimonial hebreo: otra boda mortuoria, como en “Víspera doliente” (1992 22)- para que algo de su sangre quede en tierra.

En “Y al polvo volverás” el sujeto ruega al Dios, que sólo le ha entregado el “vértigo sin tumba” de deshacerse como humo en el aire, que lo devuelva a la tierra en la que debe permanecer, bajo la amenaza de “persistir en plena luz del día, tristemente intacto” –persistencia que observamos en “Evocación en Chelmo” y en “Cantata del Fénix”-, incorrupto, intocado, lozano después de la eliminación, como recién creado, en la luz de Dios:

¿Qué hay, Dios mío, más allá de la chimenea que se estira?

¿Homero al decir de Sócrates?

¿El polvo para darle a mis huesos trocados en ceniza?

¿Dios como la bruma?

Devuelve mi polvo, oh Señor del polvo,
antes del intacto blanco de mis huesos,
no quiero rasgarme en las ramas de Polonia,
no quiero este vértigo sin tumba, sin rocío
allá sobre la tierra,
no quiero desafiar al eco y crecer en su distancia hasta vaciarme,
oh Señor del vértigo,

amenazo con anudarme en una estrella, demorar la llegada de la tarde
y persistir en plena luz del día
tristemente intacto.

¿Quién pudiera recoger el crepúsculo de mis pies?

(1992 23)

En este desborde de la obediencia al mandato del Génesis (4.19) -que inaugura el capítulo del libro de 1994, "Mejillas frías"-, el último verso del poema resignifica esta pieza en el conjunto al que pertenece, a partir de la pregunta sobre un relevo posible del lugar necesario que ocupa el hijo en el resto dramático de la luz declinante del Padre, sol crepuscular, por medio de la representación del lugar último otorgado a Éste en el cuerpo del hijo: ya no la metonimización del Todo en la posibilidad engendradora y escriturante de las manos, o la distancia central y racional de la representación visual, sino en el extremo bajo del cuerpo, los pies, pero no éstos en tanto fundamento, sino los pies del hijo alzado hacia ningún

destino, volátiles en la pérdida del aire, donde el sobrante de Dios, su excrecencia residual, debe ser re-cogido, re-ligado por un otro mesiánico -como antes pedía serlo él mismo-, otro que libere al sujeto de su dolorosa obligación profética.

Si el sujeto no puede representar el papel del Mesías que le fue asignado, ser el tesoro de Israel, habrá que esperar a *Y demora el alba*, al poema titulado “El jugador” (57), donde éste, durante la catástrofe de la Historia, mientras “caen los imperios como ángeles”, juega al billar con el Mesías. En medio de esta escena apocalíptica, en la que se comunican y trasgreden el arriba y el abajo, destruyendo toda jerarquía, conectando lo sagrado y lo humano de un espacio donde el sujeto, a la vez que recupera -y ya no en soledad- su condición profética, convive con esta figura divina menor, doble del poeta, que sirve de compañía de la conciencia, relación que puede intervenir, más bien reconectar, tanto el tiempo histórico vacío de un presente sin memoria como el tiempo ahistórico del mito, estableciendo un vínculo por medio del cual el relato colectivo cede paso para dejar al sujeto experimentar su propia ausencia o la ausencia de la amada como algo vivo y total, mediante la apertura de un Tiempo Mesiánico donde el Juicio Final ya ha advenido, representando así la “detención mesiánica del acaecer”, como quería Walter Benjamin (*La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia.*), donde lo sustancial es esa *mantención* de ese *recuerdo* de la Amada, mientras lo que sucede –la caída de los imperios, los mensajeros que “vienen y van”-, pese a obedecer a una promesa en el mito, queda en segundo plano ante la presencia de esta *guarda* y de este *fantasma*. Casi nada en esta figura tiene que ver con el Señor del Vértigo, el dios que no contesta ante la gran pregunta del exterminio, y en *Oscuro mediodía* sólo puede ser identificado como huellas sobre el blanco/silencio del vacío. A esta figura es en la que Preiss deposita la familiaridad y la confesión, no de la existencia, sino de la vida civil y sentimental, como puerta de entrada a una segunda época de su escritura:

Caen los imperios como ángeles.

Yo te recuerdo mientras juego al billar con el mesías.

(Dios ha lanzado al mesías como león al corazón gris de la ciudad:

luna al mediodía.

Y vienen y van los mensajeros menos mi amor que se mantiene.)

Como ángeles caen los imperios.

Yo te imagino mientras golpeo las lunas

contra la noche verde del billar.

Sobre la noche, un lago blanco,

sobre los imperios mi ausencia entera.

(1995 57)

Bibliografía

Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. 2da ed. Valencia: Editorial Pre-textos, 2005. Impreso.

Anzieu, Didier. *El yo-piel*. Trad. Sofía Vidarrázaga Zimmermann. 5ta ed. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. Impreso.

Bello, Javier. "Capítulo IV. La poesía de David Preiss: las dos edades del desastre". *Memoria y negatividad en la poesía chilena de la Postdictadura (1990-2005)*. *Cinco autores de la década del noventa: Antonia Torres, Andrés Anwandter,*

David Preiss, Alejandra del Río y Germán Carrasco. Tesis doctoral. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2011. 287-382.

---. "El desastre y el resto. Testimonio y orden reproductivo en *Señor del vértigo*, de David Preiss". *Anales de Literatura Chilena* 16 (2012): 197-217. Impreso.

---. "'Nuestro lugar en el mundo está fuera del mundo pero cerca de ti'. Una aproximación a *Bocado* de David Preiss". *Revista Chilena de Literatura* 83 (2013): 197-204. Impreso.

Benjamin, Walter. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Trad. e Intr. Pablo Oyarzún Robles. 2da ed. Santiago: Lom Ediciones, 2009. Impreso.

Biblia de Ferrara. Edición y prólogo de Moshe Lazar. 2ª ed., Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2004.

Derrida, Jacques (2005) "Poética y política del testimonio". Trad. José Carlos Bernal Pastor. *Revista de Filosofía* 37.113 (2005): 11-47. Impreso.

Freud, Sigmund. "Moisés y la religión monoteísta". *Obras completas*. Ed. James Strachey, Trad. José L. Etcheverry. 9na reimp., 2da ed. Vol. 23. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2000. 1-132. Impreso.

---. "Sobre el sueño". *Obras completas*. Ed. James Strachey, Trad. José L.

Etcheverry. 9na reimp., 2da ed. Vol. 5. Buenos Aires. Amorrortu Editores, 2000. 615-712. Impreso.

Kristeva, Julia. *Sentido y sinsentido de la rebeldía. Literatura y psicoanálisis*. Trad. Guadalupe Santa Cruz. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1999. Impreso.

Mistral, Gabriela. *Tala/Lagar*. Ed. e Intr. Nuria Girona. Madrid: Editorial Cátedra, 2001. Impreso.

Neruda, Pablo. *Canto general*. Ed. Enrico Mario Santí, Intr. Hernán Loyola. 10ma ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2005. Impreso.

Preiss, David. *Bocado*. Santiago: Ediciones Tácitas, 2011. Impreso.

---. "La palabra de Chile y Dramatis personae". *Memoria poética. Reescrituras de La Araucana*. Ed. Jaime Luis Huenún y Luz Ángela Martínez. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2010. 184-224. Impreso.

---. *Oscuro Mediodía*. Santiago: Departamento de Actividades Extraprogramáticas, Dirección de Asuntos Estudiantiles, Vicerrectoría Académica, Universidad Católica de Chile, 2000. Impreso.

---. *Señor del vértigo (Anticipo)*. Pref. Alfonso Calderón y Guillermo Trejo. Santiago: Daled, 1992. Impreso.

---. *Señor del vértigo*. Santiago: Departamento de Actividades Extraprogramáticas, Dirección de Asuntos Estudiantiles, Vicerrectoría Académica, Universidad Católica de Chile, 1994. Impreso.

---. *Señor del vértigo*. Santiago: Pfeiffer Ediciones, 2013. Impreso.

---. *Y demora el alba*. Santiago: Departamento de Actividades Extraprogramáticas, Dirección de Asuntos Estudiantiles, Vicerrectoría Académica, Universidad Católica de Chile, 1995. Impreso.

Richard, Nelly. *Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición*. Santiago: Cuarto Propio, 1998. Impreso.

Vallejo, César. *Obra poética completa*. Intr. Américo Ferrari. Madrid: Alianza Editorial, 1982. Impreso.

¹ Javier Bello (Concepción, Chile, 25 de octubre de 1972). Ha publicado los siguientes poemarios: *Estación noche* (epílogo de Jorge Monteleone, Santiago: Libros La calabaza del diablo, 2012); *espejismo* (Santiago: Ediciones Cuadro de Tiza, 2010); *letrero de albergue* (Huelva: Diputación provincial de Huelva, Colección de Poesía Juan Ramón Jiménez, 2006; prólogo de Diana Bellessi, 2ª ed., Santiago: Editorial Norma, 2007); *El fulgor del vacío* (edición corregida y aumentada de *La rosa del mundo* y *Las jaulas*, más el poemario inédito *Los pobladores del entresueño*), Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2002; *Las jaulas* (Madrid: Visor, 1998); *La rosa del mundo* (Santiago: Lom, 1996); *La huella del olvido* (Concepción: Letra Nueva, 1989); y *La noche venenosa* (Concepción: Letra Nueva, Cuadernos de Movilización Literaria Nr.31, 1987). Además, ha editado, entre otros, los siguientes libros: Winnét de Rokha, *El valle pierde su atmósfera. Edición crítica de la obra poética*. Prólogo, recopilación y notas de Javier Bello. (Santiago: Cuarto Propio, 2008, 637 p.);

Diana Bellessi, *Persecución del sueño. Antología poética*. Selección de Eliana Ortega y Javier Bello. (Santiago: Lom, Cuadernos del Ciudadano, 2006); Enrique Gómez-Correa, *Lo desconocido liberado. Antología poética 1935-1995*. Selección y prólogo de Javier Bello. Madrid: Huerga y Fierro, Colección Signos, 2005; y A.A.V.V., *Desencanto personal. Reescritura de Canto General de Pablo Neruda*. Selección de Javier Bello. Prólogos de Soledad Fariña y Raúl Zurita. Santiago: Cuarto Propio/Balmaceda1215, 2004. Ha recibido la Beca para la Creación Poética Joven de la Fundación "Pablo Neruda" en 1992; el Primer Premio de Poesía en los "Juegos Florales Gabriela Mistral" de la I. Municipalidad de Santiago, en 1994, por el poemario *La rosa del mundo*; un accésit al VIII Premio "Jaime Gil de Biedma", Diputación de Segovia, por el poemario *Las jaulas*, en 1998; el Premio Hispanoamericano de Poesía Juan Ramón Jiménez, 2006, por *letrero de albergue*; y el Premio Pablo Neruda 2007, que la fundación del mismo nombre otorga anualmente, desde 1987, a la trayectoria de un poeta chileno menor de 40 años. Es profesor del Departamento de Literatura de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile. Durante 12 años (1999-2010) coeditó, en la misma institución, los proyectos virtuales *Cyber Humanitatis* (www.uchile.cl/facultades/filosofia/publicaciones/cyber/index.html), revista electrónica de la facultad, y el *Retablo de Literatura Chilena en Internet* (www.uchile.cl/cultura/retablo), monografías sobre autores chilenos, sitios de acceso permanente y gratuito en el portal web de la Universidad de Chile (www.uchile.cl). Al mismo tiempo, ha impartido cursos de poesía chilena, latinoamericana y española contemporáneas, y talleres de creación poética en la Universidad de Chile, la Universidad Finis Terrae, la Universidad Diego Portales, la Universidad del Desarrollo, la Universidad Alberto Hurtado, la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, y los centros culturales Balamaceda 1215 (Santiago) y La casa encendida (Madrid). Licenciado en Humanidades con Mención en Lengua y Literatura Hispánica de la Universidad de Chile; egresado del Doctorado en Literatura Moderna y Contemporánea de la Universidad Complutense de Madrid; doctor en literatura y teoría de la literatura, con la tesis titulada *Memoria y negatividad en la poesía chilena de Postdictadura (1990-2005). Cinco autores de la década del noventa: Antonia Torres, Andrés Anwandter, David Preiss, Alejandra del Río y Germán Carrasco*, dirigida por la Prof. Ángeles Mateo del Pino, de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

²⁴"La actual transición es lo que no se va, una estación conservadora que permanece sin que nada vaya a sucederle" (Thayer ctd en Richard 43).