

JAIME QUEZADA: LÍNEAS DE FUGA DE UNA IDENTIDAD SIN FRONTERAS

Magda Sepúlveda

P. Universidad Católica de Chile

Jaime Quezada nació en Los Angeles, un pueblo rural ubicado cerca de Concepción, en el sur de Chile, el 24 de mayo de 1942. Su primer poema, escrito a los 20 años, mereció el premio de poesía otorgado ese año por el diario *El Siglo* (Santiago, 8 de julio de 1962). Desde esa primera escritura, Jaime Quezada ha sido reconocido por la crítica. Su segundo libro¹, *Las Palabras del Fabulador* (1968), obtuvo ese año el “Premio Alerce de Poesía”, otorgado por la Sociedad de Escritores y la Universidad de Chile. En este libro, el sujeto lírico examina el mundo infantil desde el horror. Quizás esta mirada tenga relación con la noción de poeta “vate” que propiciaba J. Quezada cuando impulsó la formación del grupo literario Arúspice², en 1964, en la Universidad de Concepción, pues el nombre del grupo aludía al sacerdote romano que, tras mirar las vísceras de algún animal, presagiaba el futuro. De acuerdo con J. Quezada, esta denominación se refería a una forma de entender la poesía, donde la función del artista era augurar el mundo por venir (Bianchi, p.58). Es decir, el poeta miraba de frente el horror antes de escribir.

Las Palabras del Fabulador de Jaime Quezada se pueden interpretar como el trayecto por el que camina un sujeto que rechaza forjarse una identidad contenida y

¹ El primer libro de J. Quezada fue *Poemas de las Cosas Olvidadas*. Santiago: Orfeo, 1965.

² Otros miembros del grupo Arúspice eran: Silverio Muñoz, José Luis Montero, Edgardo Jiménez, Jorge Nárvaez, Raúl Barrientos, Enrique Giordano y, con posterioridad, Gonzalo Millán y Floridor Pérez. Estos escritores jóvenes eran apoyados por el Departamento de Asuntos Estudiantiles de la Universidad de Concepción para imprimir una revista homónima. Durante los años 60, las universidades chilenas desarrollaron una política de fomento de la creación juvenil que incidiría en la formación de valiosos poetas nacionales. Entre estos, J. Quezada, que luego, durante 1970, estuvo becado por el Taller de Escritores de la P. Universidad Católica.

acotada, prefiriendo sustentar diversas subjetividades en flujo. En este trayecto de rechazo al mundo adulto, el poeta ve que el infante es expuesto a la falsedad moral. Por ello, en la revista *Árbol de Letras*³ dice:

“*Las Palabras del Fabulador* no tienen otra moraleja que una toma de conciencia del hombre de hoy: se vive rodeado de costumbres, de mistificaciones, de principios morales generalmente falsos (...) Toda una fábula en torno al núcleo familiar. Una fábula que conlleva una crítica social y a lo mejor freudiana a la educación religiosa, sexual, moral que se recibe en la sociedad, en el colegio, en el hogar”.

(Quezada, p.5)

Se constituye así una paradoja entre lo dicho y la forma de expresarlo, articulándose una de las riquezas estéticas del libro, aquella que da cuenta de la fractura del sujeto de la enunciación. Esto es, el hablante lírico evita colocarse dentro de la ley de la cultura, en las normas de la civilización⁴. Las tres partes en que está dividido el libro se pueden interpretar como tres momentos de rechazo a dar forma a una identidad: “Retrato Hablado” corresponde a un conjunto de poemas donde el “yo” se abre en permanente diferenciación, separándose de su padre y de cualquier otro símil de identidad que se le desee atribuir. Ese “yo” al rechazar la imitación de un modelo estable, se metamorfosea en diversas formas, constituyéndose en un vector cuya dirección apunta a resquebrajar los intentos de construcción de sí mismo como un ente acotado. En la segunda parte del libro, “Las Primeras Tablas”, la voz de los poemas siente temor a ser castigada por su conducta de evitar formalizar una identidad estable. El castigo consistiría en la pérdida del espacio físico y afectivo en que vive el hablante. En la tercera parte, “Las Palabras del Fabulador”, el conjunto de poemas presenta una voz que se esfuerza por criticar las leyes de la cultura a través de un tipología textual normada, como es la fábula. A continuación se intentará una interpretación de cada una de estas tres partes del libro.

³ En este escrito de *Árbol de Letras*, el poeta explicita que su infancia fue feliz, pero que ello no lo hace mirar con ingenuidad el lugar de la casa natal.

⁴ Quizás podrían vincularse los conflictos de identidad del hablante de J. Quezada con la propuesta de Jacques Lacan (*Escritos* I. Trad. Tomás Segovia. Madrid: Siglo XXI, 1984), dado que existe un deseo de no entrar al plano simbólico definido por el lenguaje que separa, acota y enajena.

1. ABRIR LA IDENTIDAD A CUALQUIER FORMA POSIBLE

El deseo de poseer formas del “yo” que fluyan, evitando ser contenido en una identidad fija, lleva al hablante lírico a eludir cualquier comparación con otro. El rechazo a un modelo de identidad es expresado en el poema “Retrato Hablado”:

“Digo pan
y la mesa extiende su mantel
como un cuaderno de dibujo
y en un abrir y cerrar de ojos
ya no existe el pan
ni la mesa
ni el mantel:
Sólo el retrato hablado de mi hambre” (Quezada, p. 11)⁵.

En este poema no se cumple la frase coloquial “es el retrato hablado de su padre”, por el contrario, el hablante polemiza con esa frase hecha, autodefiniéndose como “retrato hablado de mi hambre”. Este complemento del adjetivo, a saber, “de mi hambre” potencia el vacío del hablante. Dicho hueco de identidad estaría dado por la incapacidad de crear mundos a través del lenguaje. Si bien el hablante nombra, su lenguaje no crea realidades, no da identidad, no distingue y no clasifica. Por ello, las palabras “pan”, “mesa” y “mantel” no logran referir un “hogar”; al contrario, la familia no existe, pues ella desaparece tras “el abrir y cerrar de ojos”. Es decir, la familia no tiene más realidad que un dibujo, configurándose así el hogar como el espacio de los deseos y de las fantasías anheladas. Esta familia, situada en el espacio de los deseos, es vivida como una carencia, a partir de la cual el concepto de hogar se transforma en una huerfanía⁶. A raíz de esta carencia de hogar, el sujeto tiende a vivir todo lugar como un espacio imaginario que llena con los objetos y las personas que provienen de su fantasía. Por ello, el “abrir y cerrar de ojos” es una forma de entrar al plano imaginario (cerrar los ojos) y salir de él (abrir los ojos). La preponderancia del plano imaginario está reforzada por la forma que, en el poema, se vacían de su mensaje dos clichés utilizados por la cultura para producir sentidos en relación con el tema de la imagen y la imaginación. El tópico de la imagen estaría escrito a través de la frase hecha “retrato hablado de su padre”, el cual es polemizado mediante

⁵ Todos los poemas citados están íntegros.

⁶ Coherentemente, en 1985 J. Quezada publicó un poemario titulado *Huerfanías*, sobre el cual comenta I. Carrasco: “El neologismo que da nombre al volumen expresa una vivencia del mundo como orfandad existencial y religiosa” (Carrasco 1990, p. 80).

la aliteración del último verso, entre “hablar” y “hambre”, fundiéndose “hablar” con “hambre”, potenciando, de esta forma, una autopercepción en la nada. A su vez, el tópico de la imaginación, citado a través de la frase hecha “en un abrir y cerrar de ojos”, indica en el poema la imposibilidad de construcción de un mundo, sentido que tergiversa su acepción cultural referida a la prontitud. Dados estos desmontajes, el hablante queda en un vacío respecto de una autoimagen, estableciendo un “yo” sin contención e instalándose en todo lo que fluye.

Puesto que el sujeto se encuentra inclinado hacia su plano imaginario, no realiza una separación abrupta entre distintos significantes⁷. Incluso la identidad sexogenérica se asume dual, pues el hablante presenta una ambivalencia, tal como se aprecia en el poema “Imagen y Semejanza”:

“Esto de no tener casa
de no tener sillas que arrimar a una mesa
me vuelve inútil la santa paciencia:
Mi palidez no tiene sopa
Y siento los glóbulos rojos
Subir por una de mis piernas
Hasta mancharme enteramente la cabeza:
Tomo el tren o el aire
Y huyo también de las moscas” (Quezada, p. 12).

En este poema, el hablante declara no tener hogar y expresa la desesperación que esto le produce. Sobre este estado de ánimo se puede encontrar un antecedente en el aspecto de movilidad que algunas palabras del poema contienen, como “tren”, “huyo”, y “subir”. Esta movilidad acontece incluso en el cuerpo del hablante, el sujeto puede transitar desde la palidez hasta el color rojo. Dicha mutación del hablante es posible en la medida en que hay una carencia de identidad fija. El verso “mi palidez no tiene sopa”, podría ser interpretado como “mi palidez no tiene sustancia”, esto es, “mi palidez es un vacío”. Si relacionamos el título del poema “imagen y semejanza”, con este vacío, puede interpretarse que el tema es la ausencia de

⁷ La oposición entre significante y significado (imagen acústica y concepto), propuesta por F. Saussure, fue recogida por el psicoanálisis lacaniano, para plantear una dinámica entre estos dos elementos, a saber, un conjunto de significantes (manifestaciones físicas, síntomas) van en busca de un significado. Es decir, el significante tiene una función activa en la determinación de los efectos del significado, en razón de que los síntomas son una manifestación del ámbito de los deseos (Lacan, p. 668). En esta poesía de J. Quezada hay proliferación de significantes sin intento de acotarlos en un significado.

una autoimagen, tal como el poema anterior “Retrato Hablado”. Por ello, en vez de privilegiar las imágenes de sí mismo que lo acotan y lo definen, el sujeto opta por caracterizarse en permanente cambio.

La huida que realiza este sujeto de cualquier lugar estable en la cultura lleva al descentramiento⁸ del hablante, su “yo” se presenta disociado, irreconocible para sí mismo y ambiguo para el lector. Así sucede en el poema “Yo vengo Yo caigo”

“Me visito a mi mismo diariamente
y de tanto no limpiarme los pies
voy quedando en medio de un pantano:
Entonces grito. Hago señas
Al primer hombre que pasa por la calle
Y alguien asoma su cabeza a la ventana
Y llama al vendedor de pescados” (Quezada, p. 13).

El descentramiento del sujeto se produce ya desde el título, donde un mismo “yo” realiza dos acciones, “venir” y “caer”. Esta carencia de unicidad se ve reforzada en el primer verso, pues el “yo” declara ser sujeto y objeto de un visitarse a sí mismo. Además, los tres sujetos referidos en este poema: el hombre que grita desde un pantano, el hombre que pasa por la calle (vendedor de pescados) y ese alguien que asoma por la ventana, se hacen dos, puesto que el grito une al hombre del pantano con ese alguien que se asomó a la ventana, llamando al vendedor. Por esto, puede comprenderse que el punto seguido usado en la mitad del cuarto verso separa a dos significantes posibles del mismo “yo”: el que está en medio de un pantano y el que llama al vendedor de pescados. Entre ambos se establece una relación especular, donde el que llama al vendedor es reconocido como “yo” en los versos “Hago señas/ al primer hombre que pasa por la calle”, y el doble es designado mediante la tercera persona en el verso “y llama al vendedor de pescados”. Este no reconocimiento de los diversos “yo”, facilita que la identidad se presente abierta y no clausurada en una sola forma de existencia⁹. Este “yo” no acotado está enfatizado con la mención del

⁸ J. Culler ha explicado “descentrar” como huida de un centro de sentido unificado por la razón, poniendo atención a todos los suplementos que se sitúan fuera de ese enfoque (Culler, p. 173).

⁹ Dado que en esta parte del libro no hay exterior y todo es una parte del “yo”, se podría hablar de un complejo de narciso. S. Freud caracteriza este complejo por la incapacidad de elegir un objeto externo al “yo”, de forma que toda elección es una duplicación del “yo”, por lo cual no existe la configuración de un cuerpo total otro que correspondería a la fase madura de la elección sexual (Freud 1996, p. 263).

fluido “pantano”; así el descentramiento del “yo” es disolución, alejamiento de la identidad monolítica.

En el límite del ansia disolutiva, el sujeto no teme desafiar los castigos sociales ejercidos contra los sujetos transgresores de las normas sobre las posibilidades de identidad. Frente a los castigos que incluso ponen en peligro la vida del hablante, este decide no transar sobre su manera multiforme de asumir su identidad. Esto se puede apreciar en el poema “El Huésped que Vino de la Viña”. En este texto, las obligaciones impuestas por la cultura se sitúan en cursiva y corresponden a un conocimiento que es contradicho por el hablante:

“Me imponen principios y costumbres:
Todo consiste
 En no meterse en la boca del lobo
 Pero algo de cómo usar las escopetas
 En la oscuridad
 Había aprendido de los cuidadores de la viña

 Huésped soy en una casa sospechosa
 Y me ahogo con una cuerda al cuello
 Que nadie ve y todos tiran” (Quezada, p. 15).

El hogar no es tal, la casa es sospechosa y el hablante se define mediante la categoría de huésped. Esta distancia entre el sujeto y su entorno más inmediato radicaría en percibir allí la norma social. El hablante se siente amenazado por la ley “no meterse en la boca del lobo”, frase hecha que puede interpretarse como evitar transgredir la norma, pues al pasar los límites impuestos, se correría el peligro de ser engullido. El hablante augura el castigo, se siente amenazado de muerte, pero de manera sutil, como si se le indicara que él se elimine. El suicidio parece ser considerado, por este hablante, como interiorizar el deseo social de eliminar al sujeto transgresor. Esta norma que desea comprimir al hablante está al parecer nombrada por “una cuerda al cuello que nadie ve y todos tiran”. Pero, este sujeto transgresor puede oponerse a la norma, porque posee una enseñanza, a saber, aquella dada por “los cuidadores de la viña”, la cual diría relación con la forma de “usar las escopetas en la oscuridad”, lo que puede interpretarse como estrategias para sobrevivir cuando se está “en la boca del lobo”, es decir, tácticas de defensa ante los castigos¹⁰. Con este

¹⁰ Dada la forma fálica de la escopeta, la estrategia para sobrevivir podría comprenderse como un cierto uso de su sexualidad, donde se elimina el objeto amado, esto es, una sexualidad que anula el afuera del “yo”.

aprendizaje, el hablante puede transitar desde la naturaleza, la viña, hasta la casa castigadora, que podría ser la sociedad. Entonces, en dicha casa, el hablante se configura como un sobreviviente.

A medida que va finalizando esta primera parte del libro, la voz se inclina cada vez más por la aceptación de las leyes sociales, como sucede en el poema “Claruscuro”:

“Antes que llegara la nieve
me despertó el llanto de un niño
en la pieza vecina
y pensé que a medianoche
no se distingue el silencio de la leche materna:
Que para el crecimiento
Se necesita también de las palabras” (Quezada, p. 16).

El hablante reconoce aquí dos entidades imprescindibles para el crecimiento: la leche materna y las palabras. La leche materna podría interpretarse como la necesidad de estar conectado a ciertos flujos para crecer. Por su parte, las palabras también están implicadas en el proceso de crecimiento, pues ellas sirven para separar, objetivar y analizar el entorno vital. El título de este poema, “Claruscuro” refuerza también esa transición, pues ya no se trata exclusivamente del reino de la no diferencia, el reino de lo materno, sino también de buscar la luz, lo que separa, esto es, el lenguaje y el logos. Para el crítico Jaime Concha, hay una relación, en esta poesía, entre palabras y mundo adulto:

“las palabras cumplen en esta poesía una función ambigua. Infante, a la postre, es el que no habla. De ahí que las palabras, signos y señales de la infancia, estén también en el comienzo de la traición, sean las más poderosas distanciadoras de la edad primera. Con la voz, el órgano social por definición, empieza simultáneamente la muerte del niño” (Concha, p. 491).

En este movimiento hacia lo adulto, el hablante se asume viajando desde la oscuridad hacia la luz, es decir, de lo materno a lo paterno.

En esta primera parte del libro titulada “Retrato Hablado”, el sujeto intenta evadir la construcción de su identidad como el retrato hablado del sitio paterno. Él se opone a tener una identidad definida y prefiere sus múltiples “yo” que asumen formas diversas. Sin embargo, el desafío a la autoridad del nombre del padre, ocasiona, en el hablante, ciertos terrores síquicos.

2. LA IMAGEN DEL PADRE COMO FIJACION CASTIGADORA

Si la primera parte del libro consiste en el intento del sujeto por ubicarse fuera de las imposiciones sociales de identidades, esto es, seguir los retratos como modelos propuestos por la cultura, la segunda parte del libro titulada “Las Primeras Tablas” versa sobre las formas en que este sujeto vive los miedos, destacándose la modalidad de la fijación síquica¹¹.

El hablante demuestra miedo a ser permanentemente vigilado por imágenes de su progenitor. Este terror le impide construir una identidad emancipada del padre, pero ocupando el lugar de él, a la manera como suele definirse la identidad masculina¹². De ahí que construir su casa sea un imposible para un sujeto que no se ha emancipado de la imagen del padre, debido a que ella opera en su psiquis al modo de una fijación. Esto es expresado en el poema “Venidero”:

“Cuando vine a construir mi casa
 Y cavé la tierra
 Un metro más debajo de mi padre
 No encontré ni huesos
 Ni zapatos
 Ni picotas:
 Todo carbón
 Que me negaré a apagar en su memoria” (Quezada, p. 27).

La construcción de esta casa necesita cimientos que deberían estar por debajo de la tumba del padre, lo que podría comprenderse como emanciparse del padre. El sujeto realiza una excavación poco profunda y no encuentra restos del padre, ni huesos, ni zapatos, ni picotas; pero al sobrepasar la tumba, se da cuenta de que los elementos se han fosilizado, se han convertido en “carbón”, lo que podría comprenderse como el encuentro con la imagen petrificada del padre que él ha fabricado. La

¹¹ El tema de la fijación es analizado por Sigmund Freud en “Lo Siniestro” para referirse a imágenes producidas por la psiquis de una persona y que, al no reconocerlas como propias, cree que están en la realidad, causándole terror (Freud 1943).

¹² “Todo sujeto colocado en el lado masculino de la sexuación se caracteriza por estar sometido, todo él, a la función fálica. No hay nada en él que escape a la Ley; la Ley que ordena tanto el intercambio, como la filiación y que es la condición del orden simbólico y del lenguaje, es decir del orden de la cultura (La posición masculina) en nuestra cultura, está íntimamente ligada con el papel de representar la Ley que le toca cumplir a cada hombre en tanto Padre” (Araujo, p. 163).

propiedad combustible del carbón es lo que impide la construcción de la casa al hablante, pues la imagen paterna aparece como una fijación síquica que se reactivará en cualquier momento, obstaculizando al sujeto crear una identidad autónoma.

La fijación del rol paterno está expresada en general por la imagen del carbón. Por ejemplo, en el poema “La Nostalgia Tiene la Forma de un Tren” se expresa nuevamente un intento de alejamiento, un deseo de irse del pueblo, acción que él realiza, pero la cual está amenazada por la persistencia del fogonero convertido en carbón piedra. Esa persistencia de la imagen del padre lleva al sujeto a dudar de la felicidad de esta distancia:

“Abandono mi pueblo un día de invierno
y al atravesar el puente ferroviario
un niño recoge su lienza de pescar.
Me despierto a medianoche en una estación
Y veo sólo al guardavías
Que hace señales con un farol rojo.
Qué será de mí mañana
Si un tren eléctrico pasa ahora por el pueblo
Y en el patio de la estación
La locomotora a vapor espera la visita del fogonero
Que llegará una noche
Convertido en carbón de piedra” (Quezada, p. 25).

En este poema se mezclan dos nostalgias: la nostalgia del mundo rural y la nostalgia del fogonero. Ambas están generadas en la medida en que cada elemento se distancia de la vida del hablante. Al decidir irse del pueblo, el hablante deja atrás al niño, pero no hace por ello mejor fortuna. Fuera de su tierra, su vida parece estar más a merced de las fuerzas que desean guiarlo hacia un molde de identidad, “enriarlo”. El temor a que el tren a vapor sea sustituido por un tren eléctrico, se debe a que ello eliminará el fogonero. Esta última imagen se transforma en un elemento fosilizado, por lo cual se asegura su regreso, tal como ocurre con una fijación.

El permanente regreso al pasado, que hemos caracterizado como fijación, es analizado por el crítico Mario Rodríguez como constante diferimiento del presente, es decir, permanente postergación del contacto, de la relación erótica, del diálogo, desplazando la presencia inmediata y por tanto, excluyendo la posibilidad de gozar el momento (Rodríguez, p. 126). La postura de dicho estudio es análoga a la sustentada por esta investigación, diferenciándose en que la nuestra apunta a la constitución de un universo síquico transgresivo y atemorizado, mientras que la perspectiva de M. Rodríguez está interesada en comprender cómo vive el sujeto. Estas perspectivas pueden complementarse, por ejemplo, en el poema “Generación viene generación va”:

Ha muerto su padre
 Y mientras lloran sus hermanas
 Se va al fondo del patio
 A recordar el lugar donde una vez
 Recogió un nido caído del cerezo” (Quezada, p. 26).

M. Rodríguez destaca de este poema:

“ El nido, vida recuperada, desplaza al ataúd, el “nido fúnebre; la generación que viene, desplaza a la generación que se va. La vida se presentaría como una sostenida postergación de la muerte, una “economía” (Rodríguez, p. 128).

Esta postergación de la muerte analizada por M. Rodríguez puede complementarse con la idea de que el hijo no asume la muerte de su progenitor y, por ello, no realiza el duelo. Si el niño no llora, es porque para él no hay muerte, sino una imagen que ahora retorna como un recuerdo. El hablante se recuerda conservando un nido, es decir, se visualiza a sí mismo como protector de la vida. Esto lo sitúa eludiendo el suceso de la muerte del padre. Por ello, el recuerdo impide que se asuma realmente la muerte del padre, incidiendo en que la figura patriarcal se transforme en una fijación.

El texto con que finaliza esta segunda parte del poemario se titula, de forma homónima a esta parte del libro, “Las Primeras Tablas”, y corresponde al papel que juega la escritura en la constitución síquica de este sujeto:

“Porque se hinchaba la madera de la casa en los inviernos
 Escribí con los diez dedos de las manos:
 La mañana vacía los tarros de leche
 Y bastaban estas palabras
 Para encontrar hasta la herradura
 Que una vez perdió el caballo del panadero
 Y mis buenos artesanos
 Hacían sonar su cuchara mayor sobre la mesa
 Y los diez dedos se llenaban de agua bautismal
 Mojando los manteles:
 Raúl Carlos Gertrudis Marta
 Juan Ema Mario María
 Jaime Irma y aún faltaban dos
 Que salieron corriendo hasta el fondo del patio
 Y dijeron en voz baja:
Nos pertenece la sombra de estos cerezos” (Quezada, p. 31).

El acceso a la cultura lo aleja cada vez más de los espacios donde la identidad fluye, de ahí que su primera frase escrita en la madera sea “La mañana vacía los tarros de la leche”. Este nuevo amanecer o mañana realiza la acción de dejar vacío el lugar materno, sugerido a través de la leche. Como consecuencia de esta nueva facultad de escribir, él puede poner en orden el mundo, encontrando los objetos perdidos y entrando al orden bendito. El aprendizaje de la escritura le permite ver a sus compañeros de edad como un grupo. La unidad de aquellos que no escriben está resaltada en el poema por medio de la ausencia de comas entre los distintos nombres propios, de forma que todos ellos se tornan un solo grupo. Sin embargo, hay dos chicos que se escapan de este grupo, puesto que están regidos por la ley de la naturaleza y no por la ley de la cultura. Asimismo, el escritor queda separado del grupo y comienza a estar ausente de toda acción, excepto de escribir. Con esa distancia que impone la escritura, se define la tercera parte del libro.

3. EL ALEJAMIENTO CRÍTICO DE LAS NORMAS DE LA CULTURA

En esta parte del libro titulada “Las Palabras del Fabulador”, hay un alejamiento crítico de la cultura, expresado mediante una postura racional que emplea el hablante para impugnar las normas sociales. Este rechazo crítico a la sociedad se realiza a través de una estrategia de lenguaje acorde con el discurso de la fábula moral¹³ que obliga al hablante a situarse sobre lo enunciado, en una suerte de focalización cero¹⁴ y que le sirve para revelar la hipocresía del mundo adulto. El objeto de cuidado ético son los niños engañados, desvalidos, abandonados y huérfanos, aunque tengan padre y madre vivos, porque el descuido y la mentira de los progenitores los sitúa en la orfandad. En este sentido, el autor explica el uso del formato fábula:

“Las Palabras del Fabulador son poemas breves, casi epigramáticos, pequeñas fabulillas cuyo personaje es el núcleo familiar, el padre, la madre, el hijo. Una especie de crítica a la educación religiosa, sexual, moral que se recibe desde niño en el hogar, en el colegio, en la sociedad” (Lara 1968, p. 16).

¹³ “La fábula es una composición breve, constituida en la mayor parte de los casos por un solo episodio, que puede estar compuesta en prosa o en verso, cuyos protagonistas son animales o seres inanimados, y que comporta un propósito moral o ideológico” (Marchese, p. 161).

¹⁴ El concepto de focalización cero corresponde a G. Genette y se refiere al punto de vista de un narrador que sabe como piensan y sienten sus personajes, sin ser este narrador un personaje, pero ubicándose sobre los mismos.

Una cantidad apreciable de estos poemas posee una estructura de fábula, es decir, es posible apreciar en ellos un formato que comienza por la exposición de antecedentes, para luego deducir una conclusión final que sirve de enseñanza moral. Dentro de este formato está el poema “Testimonio”:

“Escribió en una tabla:
*No robar*¹⁵
No matar
 Y salió en busca de su alimento
 Encontró a un hombre
 Que estaba cuidando su ganado

 Y mató al hombre
 Y se llevó un venado” (Quezada, p. 33).

En este poema, la violencia da como resultado que el agresor se pueda llevar un “venado”, metáfora que podría estar designando a los cuerpos más frágiles. Este texto tematiza la función de la escritura, impugnando su poder de verdad al evidenciar la contradicción entre lo dicho en ella y lo realizado en la acción práctica. Así, en la segunda estrofa, es refutado lo desarrollado en la primera, es decir, la acción eliminó el mensaje de prohibición expresado en la escritura; por tanto, la moraleja es la falsedad implícita del discurso verbal moral. Se podría ir más lejos y señalar que este poema critica el lenguaje como un medio por el cual se ejerce la normativa social. Para esto sería necesario explicar la ambigüedad de la palabra “tabla” en el poema. Por un lado “tabla” refiere a pieza de madera, pero por otro, “tablas de la ley”. De manera que la ley no se cumpliría en los hechos. Similar enseñanza sobre la falsedad del lenguaje está en el poema “La Gula”:

“Se come el pan
 Se lo traga
 Engorda su panza
 Y enumera uno a uno los pecados capitales
 Y cuenta
 Y vuelve a contar
 Hasta quedarse dormido en un sillón de cuero” (Quezada, p. 36).

Aquí, nuevamente, se vuelve a exponer la falta de concordancia entre lo dicho verbalmente y las acciones prácticas. El hablante adquiere una focalización cero

¹⁵ La cursiva pertenece al texto poético.

para describir a este sujeto, el goloso, que está referido también mediante la repetición del fonema /k/ que trasmite la sensación de estar atorado con tanta comida (“comer”, “cuenta”, “contar”, “cuero”). Este remarque con que se presenta la acción de comer es contrapuesto a lo expresado verbalmente y moralmente por el goloso, a saber, la enumeración de los pecados capitales, entre los cuales se encuentra la gula. Estas tensiones entre lo expresado y lo realizado por el objeto cantado mueven algunos de estos poemas.

La voz que emplea el discurso de la enseñanza moral, tiene como objeto de cuidado a los niños, por ejemplo, en el poema “Orfandad”:

“La gente llega con sus cartillas en la mano
Es domingo. Y se pierde la cabeza
Un niño corre
Los caballos esperan a la entrada del hipódromo
Como buenos caballos
Y una pelota de goma rueda por sus patas” (Quezada, p. 45).

En este poema, la oración “y se pierde la cabeza” adquiere una doble referencia. Por un lado, los jugadores de la hípica pierden la cabeza en el sentido coloquial de esta expresión hecha, esto es, olvidan actuar racionalmente. Por otro lado, la expresión se torna literal, porque hay un niño que puede perder la cabeza al ser arrollado por los caballos. Por tanto, la pérdida de cabeza de los adultos es una causa de la pérdida de cabeza del niño.

La ley del padre se asemeja, en algunos de estos poemas, a la ley mosaica, en tanto se destaca el castigo. Este padre puede llegar incluso hasta el abuso, como podría interpretarse a partir del poema “La Inocencia”:

“Cierra su libro de Historia Antigua
y repasa mentalmente la fundación de Roma
En el techo de la casa
se despluman gorriones
Procrean. Y vuelven a procrear.
Viene el padre. Y baja las persianas
Y la niña cubre su cara con el libro
Y llora” (Quezada, p. 44).

La reiteración de la palabra “procrear” potencia todo el poema, dando una pista al lector, a fin de que interprete el verso “cerrar las persianas” como un deseo de ocultar lo que sucederá en la habitación. El gesto de la niña de cubrirse la cara, puede leerse en relación con el gesto de ocultar el rostro que realizan las personas avergonzadas. Ese rostro se esconde tras un libro de “historia”, es decir, con un tipo

discursivo que asocia la cultura a la norma monológica¹⁶ y clasificadora de los hechos. Asimismo, el “desplumar gorriones”, traspasa al poema de una acción violenta ejercida sobre lo desvalido. La violencia intelectual clasificadora de los discursos históricos y la violencia física sobre el pajarillo se pliegan sobre la niña, señalándola como otro objeto de violencia. Dados estos antecedentes, se puede interpretar que la historia antigua que lee la niña es también la historia antigua que sufre, la violación de la pequeña por parte de su progenitor¹⁷. Por tanto, la normativa social se presenta entonces como una fuerza que se ejerce hasta el abuso de los cuerpos.

Una de las formas que adquiere este discurso moral donde los adultos son cuestionados, es la presentación de un conjunto de secretos que gobiernan la distancia entre los hombres y las mujeres. En “El Hijo Natural”, se describe la llegada de un lactante, pero el esposo no está feliz, pues no posee la confianza para averiguar sobre su procedencia:

“Limpia sus botas
que conservan todavía el barro de aquel domingo
y no se atreve a preguntar:

En el patio de la casa
Una mujer tiende en los alambres
Unos pañales blancos ” (Quezada, p. 42).

Los colores son los que dominan en este poema, el café del barro, en la primera estrofa; y el blanco, en la segunda. Este color va, en este poema, hacia el blanco, pues las botas sucias son limpiadas, intentando eliminar esa impureza que se mantenía desde hace varios días y que se ve reforzada por la extensión métrica de ese verso, que obliga al lector a alargar el tiempo de lo oscuro. La contraposición entre la mancha y la pureza se resuelve a favor del recién nacido, pues en el remate del poema quedan los pañales, la evidencia expuesta y exhibida ante el mundo. De esta forma, se produce un discurso a favor de regir de otra manera la vida de los infantes, alejándola de los secretos y los castigos para quienes no aceptan los moldes de identidad.

¹⁶ Entendemos por discurso monológico aquella textualidad donde el sujeto asume el papel de evitar, prohibir o censurar todo diálogo con discursos alternativos al suyo, asumiendo por tanto que su producción remite a la verdad y a lo universal (Kristeva, p. 206).

¹⁷ En un nivel explícito no sucede esta violación, por lo cual podría interpretarse que el sujeto de la enunciación está asediado por fantasías de castigo, en las cuales logra involucrar al lector.

El deseo de terminar con la herencia del secreto y de la falsedad es poetizada a través de lo que significaría la continuación de esa tradición. Por ejemplo, el poema “Herencia”:

“La madre engaña a su hijo con un cuento
Y el plato de sopa queda limpio
El hijo crece
Se hace hombre
Se casa. Y tiene un hijo
Y el hijo engaña a su madre con un cuento
Y el plato se ensucia con el llanto” (Quezada, p. 46).

En este texto, hacerse hombre equivale a traspasar la herencia de la ley del engaño que lleva a un individuo a alimentarse y a crecer, apoyando el orden establecido. Sin embargo, en esta herencia no hay identidad propia, solo se ocupan lugares culturales, como el de la madre o el del hijo. Por eso, en el poema no es claro a quién se nombra cuando se dice hijo o madre, ya que sería solo un papel social. De ahí que la fábula moral comunique posiblemente al lector que los transmisores de esa tradición del engaño recibirán la mentira como retorno y estarán apesados en una forma de vida que les impide existir fuera de la ley de la cultura.

Si en esta poesía los niños son presentados como sujetos agredidos, entonces no se puede hablar de que la poesía de J. Quezada es láríca¹⁸, tal como lo explica M. Rodríguez:

“Deseo, violencia, pérdida de la inocencia, mala relación familiar, degradación de los rituales de la infancia, difieren los rasgos mitificadores del país láríco de “nunca jamás”, aunque debemos reconocer a pesar de todo su permanencia latente en la conciencia del poeta y en ciertos registros verbales aislados” (Rodríguez, p. 130).

Contrariamente al mundo láríco, el universo creado por Jaime Quezada parece centrarse en la posibilidad de ejercer una crítica a las vigencias sociales del mundo adulto, caracterizándolo como hipócrita, por eso lo abandona buscando territorios de identidad más libres.

¹⁸ El escritor chileno Jorge Teillier comprendió la poesía como un espacio láríco en el sentido de permitir la formación de un mundo mítico que luchara contra el tiempo y recreara la infancia como una edad abierta a las maravillas del mundo recibidas por los sentidos (Teillier, p. 355).

CONCLUSIONES Y COMENTARIOS

En *Las Palabras del Fabulador*, Jaime Quezada elige preferentemente como objeto de discurso a los púberes, pero quien habla es un adulto; es más, a veces, se dice “yo” y se nombra como infante, pero es claro que esa forma del poema no corresponde a tal edad. Los adultos adulteran, falsifican, cosifican la realidad. Entonces, lo que está problematizando esta voz es el lugar del sujeto en vías de definición, demostrando su deseo de no ocupar el sitio asignado por la cultura, puesto que ese lugar es visto como una frontera clausuradora ejercida bajo la égida del modelo de un sujeto masculino adulto.

El deseo de huir del sitio cultural ofrecido impele al sujeto a otros modelos de comportamiento. Estas lógicas experienciales serían aproximadamente tres: mantención de una identidad multiforme; temor a la castración y crítica al orden simbólico. El deseo de una identidad multiforme y abierta revela al sujeto en un estadio de narcisismo primario, que le impide diferenciar su propia imagen entre la de otros, dificultándole también la separación de su identidad sexual en hombre o mujer y restringiéndole toda posibilidad de nombrar y, con ello, poder separar y reconocer lo propio de lo ajeno. El temor al castigo sufrido por situarse fuera de los roles estipulados impide al sujeto construir una imagen de padre armónica con su psiquis. Por el contrario, la imagen del rol del padre ha quedado fijada en el sujeto y parece que su posibilidad de actualización estará siempre presente, especialmente para castigar al transgresor. El tercer modelo de comportamiento consiste en que el sujeto crítica el orden social, pero con ello se separa aún más del grupo, y no solo de sus pares, sino de todo un colectivo, pues adquiere la voz de un fabulador, una voz crítica respecto a la cultura de los adultos. Esta voz elige situarse fuera de la normativa social, lejos de la exigencia de una identidad contenida, y opta por un fluir que incluya la palabra críticamente: por ello, opta por las palabras del fabulador.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Araujo, Kathia y Francisca Rogers. “El Hombre: ¿Existe?” *Masculinidad/es. Identidad, Sexualidad y Familia*. Por José Olavarría y Rodrigo Parrini. Santiago: Flacso, 2000. pp. 59-66.
- Alonso, María Nieves *et al.* *Cuatro Poetas Chilenos: Gonzalo Rojas, Floridor Pérez, Omar Lara y Jaime Quezada*. Concepción: Lar, 1992.
- Bianchi, Soledad. *La Memoria: Modelo para Armar*. Santiago: Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos, 1995.
- Carrasco, Iván. “Jaime Quezada: Del Larismo a la Denuncia Profética”. *Estudios Filológicos* 25 (1990), pp. 73-83.

- Concha, Jaime. “Entre la Infancia y las Leyes”. *Atenea* 421-422 (julio-diciembre, 1968), pp. 490-493.
- Cuneo, Ana María y Carmen Foxley. *Seis Poetas de los 60*. Santiago: Universitaria, 1991.
- Culler, Jonathan. *Sobre la Deconstrucción*. Trad. Luis Cremades. Madrid: Cátedra, 1984.
- Epple, Juan Armando. “Conversaciones con el Poeta Jaime Quezada”. *Revista Chilena de Literatura* 36 (nov. 1990), pp. 129-140.
- Freud, Sigmund. “Las Pulsiones y sus Destinos” (1915). *Los Textos Fundamentales del Psicoanálisis*. Trad. Ramón Rey. Barcelona: Altaya, 1996, pp. 247-271.
- . “Lo Siniestro”. *Psicoanálisis Aplicado*. Tomo XVIII: El Psicoanálisis aplicado a la Literatura, el Arte, la Religión, la Mitología, la Guerra. Trad. Ludovico Rosenthal. Buenos Aires: Editorial Americana, 1943, pp. 187-232.
- Genette, Gérard. *Figuras III*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Lumen, 1989. pp.219-315.
- Kristeva, Julia. “La Palabra, el Diálogo, la Novela”. *Semiótica I*. Trad. José Martín Arancibia. Madrid: Fundamentos, 1978, pp. 187-225.
- Lacan, Jacques. *Escritos I*. Trad. Tomás Segovia. Madrid: Siglo XXI, 1984.
- Lara, Omar. “La Poesía, un Acto de Vocación, de Lucha, de Rebeldía”. *El Siglo*. Santiago, 25 de febrero, 1968.
- Marchese, Angelo y Joaquín Foradellas. *Diccionario de Retórica, Crítica y Terminología Literaria*. Barcelona: Ariel, 1989.
- Quezada, Jaime. *Las Palabras del Fabulador*. Santiago: Universitaria, 1968.
- . “Jaime Quezada o Las Palabras del Fabulador”. *Árbol de Letras* 10. Santiago, 1968.
- . *¿Quién es Quién en las Letras Chilenas?* Santiago: Agrupación Amigos del Libro, 1978, p. 5.
- Rodríguez, Mario. “Jaime Quezada: La poesía de la Postergación”. *Cuatro Poetas Chilenos*. Concepción: Lar, 1988, pp. 125-145.
- Teillier, Jorge. “Sobre el Mundo donde Verdaderamente Habito o la Experiencia Poética”. En *Antología de la Poesía Chilena Contemporánea*. Santiago: Universitaria, 1970, pp. 351-359.

RESUMEN / ABSTRACT

El libro del poeta chileno Jaime Quezada, *Las Palabras del Fabulador* (1968), delinea el recorrido de una subjetividad que busca abrir las fronteras creadas por la cultura, para definirse a sí mismo. Por esta razón, dibuja permanentemente diferencias entre su objeto poetizado, los niños y los púberes, con respecto a sus modelos adultos. Sin embargo, este desafío al modelo cultural, genera en el hablante una culpa que se materializa en la reproducción de la imagen fosilizada del padre del hablante resurgiendo desde la tierra o desde el tiempo. La tensión entre transgresión y castigo se concretiza en el formato de escritura de la fábula, donde se crítica la cultura, empleando una de sus herramientas más poderosas, el lenguaje.

JAIME QUEZADA: WAYS OF ESCAPE TOWARDS AN OPEN IDENTITY

*In his book *Las palabras del fabulador* (1968), the Chilean poet Jaime Quezada follows the path of the poetic speaker's subjectivity which aims to break through the boundaries created by culture and, in so doing, define himself. To this purpose, he draws numerous differences between two age groups: pubescent children, his poeticized object, and adults, the target model for establishing a critical contrast. However, this challenge to the cultural model creates in the speaker a feeling of guilt which manifests itself in the representation of the fossilized image of his father. This image reemerges again and again either out of the earth or out of time. The tension between transgression and punishment is actualized in the writing of the poetic fable, so that culture is criticized using of one of its most powerful resources: language.*