



Estudios Filológicos

ISSN: 0071-1713

efil@uach.cl

Universidad Austral de Chile
Chile

Cussen, Felipe

Andrés Anwandter: la apertura continua

Estudios Filológicos, núm. 40, septiembre, 2005, pp. 65-78

Universidad Austral de Chile

Valdivia, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=173413834004>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

[Inicio Web Revistas](#) [Web Biblioteca](#) [Contacto](#)

Revistas Electrónicas UACH

Sistema de Bibliotecas UACH

Artículos [Búsqueda artículos](#)

[Tabla de contenido](#) [Anterior](#) [Próximo](#) [Autor](#) [Materia](#) [Búsqueda](#) [Inicio](#) [Lista](#)



Estudios filológicos

ISSN 0071-1713 *versión impresa*

- [Como citar este artículo](#)
- [Agregar a favoritos](#)
- [Enviar a e-mail](#)
- [Imprimir HTML](#)

Estud. filol. n.40 Valdivia sep. 2005

Estudios Filológicos, N° 40, septiembre 2005, pp. 65-78

Andrés Anwandter: la apertura continua

Andrés Anwandter: The continuous development

Felipe Cussen

Universidad Diego Portales, Escuela de Literatura Creativa, Vergara 210, Santiago, Chile.
e-mail: felipecussen@hotmail.com

En este artículo recorro el desarrollo de la producción poética de Andrés Anwandter, a través de sus publicaciones individuales y colectivas y material inédito. Junto con revisar los juicios que ha merecido, mi análisis pretende demostrar de qué manera su propuesta se ha fundado en un diálogo fértil con sus predecesores, una visión crítica de la escritura y la necesidad de profundizar en los aspectos concretos del lenguaje. Lejos de paralizarlo, estos factores se han convertido en los alicientes de una vocación decididamente experimental.

Palabras clave: Andrés Anwandter, poesía chilena contemporánea, poesía visual.

In this article I follow the development of Andrés Anwandter's poetic production through its individual and collective publications, and unpublished material. Along with reviewing the

deepen in the concrete aspects of language. Far from paralyzing him, these factors have become the incentives of a decidedly experimental vocation.

Key words: Andrés Anwandter, contemporary Chilean poetry, visual poetry.

1. Dentro de las recientes discusiones en torno a la poesía joven chilena, se ha intentado caracterizar la producción de aquellos que comenzaron a publicar en la década de los 90 como un proyecto básicamente académico, carente de compromiso y riesgo. Héctor Hernández, una de las figuras más reconocibles de los autores que emergen a partir del 2000 buscando diferenciarse rápidamente de sus inmediatos predecesores, señala: "La generación anterior tiene su gestación, formación y referencias en la literatura misma como un discurso bello, de concisión y economía lingüística". Felipe Ruiz, por su parte, sugiere que estas publicaciones bien podrían ilustrar el espíritu de consenso y no agresión que definieron las prácticas políticas de esos años. Aunque sería difícil hablar de concisión en algunos de los poetas que ya han pasado la treintena (como Javier Bello, Yanko González, Germán Carrasco o Leonardo Sanhueza, cuyos discursos operan más por la mezcla de registros, la saturación verbal y la acumulación de imágenes), los poemas de Andrés Anwandter (1974, Valdivia) sí podrían responder a dicha impresión, y de hecho suelen ser considerados lacónicos y cerebrales. Como previene David Bustos, pueden ser tomados por "ciudadanos cuidadosos, limpios y bien peinados", y muchos quizás habrán imaginado al propio poeta como un ciudadano cuidadoso, limpio y bien peinado, esmerado en la producción en serie de maquinarias cada vez más perfectas e inofensivas.

Si atendemos a sus escasas declaraciones en torno al oficio poético, descubriremos que no cuenta con directrices específicas para su labor. Su escueta poética incluida en la antología de Francisco Véjar comienza así: "Yo no tengo ideas muy claras sobre la poesía. No me leí 'La poética'. Manejo, para la tertulia literaria, un puñado de opiniones al respecto; pero no creo tomarlas en cuenta al escribir" (Anwandter 1999: 17), y luego recalca esta incertidumbre: "Cada poema me ha significado dificultades tan distintas, que no me atrevo a afirmar nada definitivo" (18). Sólo puede reconocer la dificultad que significa el acto de escribir: "los poetas son, en general, tipos con problemas de expresión; que cojean, o tropiezan con la lengua. (...). Yo no tengo, para nada, lo que se dice 'facilidad de palabra', pero insisto en escribir" (17-18). Años después, en entrevista con Martín Gubbins, también dice que le interesa más una poesía que pueda leerse "como un ensayo o un experimento con las formas y los temas" que "como algo acabado o definitivo". Independientemente del rigor reflejado en sus versos, en este estudio me interesa destacar la fuerza que es posible adivinar detrás de su escritura, una fuerza que no se ha detenido ante obstáculos muchas veces autoimpuestos, que ha hecho de las dudas y las negaciones parte esencial de su impulso y diversificación, y que podría recibir cualquier apelativo menos el de autocomplaciente.

2. En 1996 Andrés Anwandter edita su primer libro, *El árbol del lenguaje en otoño*, en el que se hace evidente una preocupación por el soporte material de sus poemas, pues todos ellos están impresos en hojas sueltas, sin foliar, recogidas en una pequeña carpeta (un "dossier", como sugiere el subtítulo). Esta característica es resaltada por los diversos comentaristas de esta obra: Julio Ortega (2000: 121) declara que "el formato es una declaración de principios" y Marcelo Pellegrini (1998: 152) opina que la ausencia de orden provoca una dispersión que puede calificarse de gozosa "porque el lector posee una libertad casi absoluta de co-presencia autorial: al leer somos, además, creadores de nuestra propia forma de sentido". La relación entre esta dispersión y el propio título es evidente, pero se relaciona además con cierto desprendimiento perceptible en el autor, que incluso llega a hablar de desgano (algo que Jessica Atal toma de manera literal en su reseña). Es cierto que no es éste el típico libro primerizo en el cual un poeta intenta impresionar al mundo con sus desgarros interiores, pero considero que deberíamos valorar esta impersonalidad como un signo de madurez en el autor, que ya sabe retirarse pudorosamente: "El autor se hace cuidadosamente a un lado. Borra sus pisadas, limpia toda traza de su paso por allí. No deja en sus poemas huellas digitales, pistas, confesiones de ninguna especie. Nos advierte Fernando Pérez (2002: 32). Esto es

tembloroso". Abundan, además, las menciones a la incapacidad de las palabras, en torno a la idea de un lenguaje que en su intento por apresar sus referentes sólo obtiene frutos muertos: "Esa palabra que aún no alcanza a articular / un sólo verso que por fin te describa", "esta figura muda, / vana", "una figura / que no alcanza a bombearse a sí misma / la sangre que repita el hastío". No sorprende, entonces, que Javier Bello (en su ensayo "Los naufragos") lo relacione con la metapoesía de Lihn, quien es, por lo demás, una referencia completamente asumida por nuestro poeta: "De entre todas las vetas de su poesía, a mí siempre me interesó escarbar en la zona más autorreflexiva. Lihn enseña que una poesía "escéptica de sí misma" no puede ser nunca completamente tautológica, liberando, cada vez, en el arco de su reflexión, una imagen" ("Tráfico de influencias"). El matiz al que alude Anwandter no deja de ser importante, pues es quizás lo que diferencia estos poemas de tanto ejercicio metaliterario que olvida la necesidad de ser ante todo un buen poema. Así es como podemos entrar a uno de los mecanismos recurrentes en este primer libro, cual es el continuo paralelismo entre elementos de la escritura y de la naturaleza. De esta insistencia se vale Julio Ortega (2000: 121) para profundizar en la relación entre palabra y mundo aquí cultivada, basada en el antiguo tópico del mundo como un libro: "Entre el mundo y el lenguaje, por lo mismo (...) está la poesía, como el trasvase lúdico y fecundo de una serie en otra". Y es cierto que independiente de la mirada crítica, la persistencia del acto escritural como un rito inevitable permite en algunos instantes una posible esperanza: "Este texto es un atajo (...) o una clave". Ortega rescata en ese sentido la imagen de la espiral como el camino que debe seguir la mirada del lector en estas breves pero "recovequeadas" composiciones: "La figura barroca de la `espiral' se transforma aquí de traza placentera en indagación ritual, anunciando que el poema es no sólo un espectro del lenguaje sino también un espacio raigal" (123). Ello es evidente en poemas que se vuelven sobre sí mismos una vez terminados ("Proporcional el vértigo de la palabra"), y en la sugerencia de estos versos dedicados a la memoria de Roberto Juarroz, otro poeta con el que fácilmente podríamos emparentarlo: "su raíz / se desdobra hacia adentro del libro". Esta atracción convierte a la página en un imán, pero también en una peligrosa trampa, cuyos riesgos Anwandter reconoce (y parece aceptar de buena gana) al convertirse en presa del propio mundo que se ha creado. Pues si en algún momento puede sentirse a salvo "aferrado a estas palabras / en el océano", en uno de sus poemas más citados se comprobará el destino errático de aquellas tablas:

Comienzas a escribir un poema
cuyo tema es un lago profundo
en esto te alcanza la noche
ahora no sabrás cómo volver.

La escritura, entonces, se ha convertido en una operación de repliegue: no consigue atraer la figura ausente muchas veces requerida, sino que absorbe al deseante y lo pierde en su interior: es una puerta que invita sólo para luego cerrarse por dentro. Este ejercicio autorreflexivo no resulta narcisista precisamente porque se conoce desde el comienzo la traición: "no es la subjetividad del autor la que se mira al espejo. Es el poema mismo el que, asombrado, descubre que su imagen se repite *ad infinitum* e incluye al lector en el juego de espejos que así se genera" (Pérez 2000: 33). Se llega así, al decir de Marcelo Pellegrini (1998: 153), a una especie de vértigo, de locura: "El sentido desdobra el sentido para desdoblarlo nuevamente y hacerlo finalizar como muerte. Nada de eso, sin embargo, nos detiene porque, querámoslo o no, sentimos la atracción suprema del llamamiento final". Ciertamente ya en estos primeros poemas este autor ha sabido convencernos de que vale la pena seguir sus pasos borrados, que aunque parecen devolvernos siempre al lugar inicial siempre igualmente nos burlan.

En la antología, *Vivos pero desdoblados* (Ayala y Joannon 1999) aparece una versión casi íntegra del poemario ya mencionado acompañado de numerosos textos compuestos por la misma época y de similar estilo. La autoexigencia de su labor es aún más perceptible; ya no hay duda que se trata de un autor que se toma la cada vez más escasa molestia de pensar antes de escribir. Y no, como podría suponerse, para calcular con exactitud los efectos que provocará, sino para que sus pasos se pierdan cada vez con mayor precisión. Que se pierden dentro de las paredes de una cárcel, ya que la insistencia en imágenes opresivas es muy fuerte. Si en *El árbol...* ya se hablaba de un "Poema con un candado en la boca", aquí también

gendarmes", derechamente kafkiano:

No logro asegurar mi tema, mi tema
que repite esta muralla en sus ladrillos
como el eco de sus botas por el patio
acercándose a dar curso a la sentencia (23).

Dentro de este ambiente, no sorprenderá que en un título como "Ejecución" (22) se lea no sólo como el acto de la escritura, sino como una condena, que parecería verificarse definitivamente en estos versos:

Cada palabra que escribo me entierra
en un hueco cavado a la voz, cada verso
mi cuerpo acomoda su cifra a la piedra
que ha de fundar su morada en el suelo (21).

Llegados a este punto límite, a este panorama desolador, podríamos pensar que a esta escritura sólo le cabía consagrarse a un silencio definitivo, a menos que reconozcamos en cada una de estas negativas insistencias una misma operación afirmativa: cada palabra no hace más que abrir los ojos del poeta ante la evidente fuerza del lenguaje, una fuerza que reside en la materialidad de las palabras. Una vez reconocido el límite entre mundo y palabra, prefiere adentrarse en los laberintos del lenguaje en vez de sacar la cabeza para volver a cantar. Y aquí es donde pareciera escuchar el consejo de otro autor que lo influyó decisivamente en esta etapa, Gonzalo Millán (1997: 309), quien da la impresión de conocer perfectamente la situación en que se encuentra Anwandter: "Infimo náufrago, sólo / tu soledad es inmensa. / Tu océano / es una gota de agua". Pero además comparten otro interés, el de saber tomar cada trazo de las letras como si fuera la primera pieza de un juego para armar. Así lo demuestra Anwandter en este verso que bien podría ser una greguería: "Cuelgo mi traje en la t de tristeza" (Ayala y Joannon 1999: 27) y que perfectamente podría ser la continuación de este poema en el que Millán recoge los restos de un alfabeto: "Para muestra un botón: / la O con dos puntos adentro / y un cilio de hilo negro / Varada, algo más allá, / la E de una hebilla / que ajustó un impermeable" (309). Más allá del juego, en ambos casos parece subyacer un mismo esfuerzo: volver a los elementos mínimos del lenguaje y comprobar si efectivamente sirven para lo que se supone que deberían servir.

Otro apoyo en este proceso lo constituye la obra de Joan Brossa, que nuestro autor conoció poco después de editar su primer libro, y quien también se caracteriza por la recurrente homologación de los poemas con cualidades de los objetos cotidianos, por el desarrollo de los aspectos sonoros y visuales del lenguaje, y por la fe en las posibilidades performativas de la palabra: "si / la palabra no fuera un acto, / tampoco estas / líneas serían entonces un poema" (47a). Pero hay otro autor cuyo encuentro le impacta aún más: "Meses después de mandar mi libro a la imprenta, conocí la poesía del italiano Valerio Magrelli, quien, hasta donde lo he leído, realiza todo mi proyecto con una maestría que ya quisiera para mí" ("Tráfico de influencias"). Al leer *Ora Serrata Retinae* es evidente la cercanía entre ambos proyectos, que comparten la decisión de entender la poesía no como un proceso de aprehensión del mundo, sino como un acto de conocimiento que sólo puede justificarse y resolverse en sí mismo: "No conozco / de lo que escribo, / más bien lo escribo / porque lo ignoro" (Magrelli 1990: 187).

3. El año 2001 aparece *Especies intencionales*, un libro (esta vez en formato convencional) que contesta de manera paradójica la problemática recién descrita. Además de ser un libro más definido y homogéneo que los anteriores, con menos referencias cultas y citas, su artesanía musical es llamativa. Fernando Pérez analiza con detenimiento el complejo juego de rimas y metros, y la exacerbación del encabalgamiento, que se conjuga curiosamente con un prosaísmo bastante acusado (por más que Patricia Espinosa alegue excesos de lirismo), y que a juicio de Cristóbal Solari profundiza el efecto de extrañeza. Como ejemplo se puede citar el poema que abre la colección, que además de aliteraciones y reiteraciones suma los espacios en blanco para convertirse en el péndulo digno de un hipnotizador que conoce cuánto cambia el sentido de las palabras en distintas posiciones:

tallamos

0000en aquello
que no es
0000sino
suave
0000sinuosa
pendiente
0000de tiempo
de tiempo
0000pendiente (Pérez 2002: 5).

A pesar de este manejo cada vez más profundo de la materia lingüística, las referencias metaliterarias son menos frecuentes, y no aluden tanto a cuidadosos procedimientos sino a la violencia ejercida sobre una lengua blanda y torpe que "compone los versos que empuño / con fuerza y arrojo a la mesa", aunque una vez estrellados precisen ser ordenados en versos pareados (20). Da la impresión, en consecuencia, de que el "internamiento" ha implicado la apertura de otros flancos, y efectivamente la realidad inunda estos poemas: aparecen eventos y lugares cotidianos, ruidos urbanos, paisajes rurales, sucesos noticiosos. Estos no son un simple decorado, sino objeto de reflexión: se critica con insistencia la impropiedad de los símbolos patrios y especialmente el manto de ambigüedad y olvido tendido sobre los muertos de un pasado reciente o lejano: "La nieve/ blanquea los cerros sobrantes// de muertos recientes y cóndores / lentos que rondan sus huesos" (50), "Los bulldozers que remueven cada tanto / estos suelos para hacer otro camino / hacen temblar mi osamenta. / Las noticias / la destierran y la vuelven a enterrar" (45). Estas imágenes, por otra parte, retoman la relación ya mostrada entre escritura y entierro, como muestra el título de otro de los poemas: "Si escarbas en lo escrito / encuentras huesos" (43).

Como señalara Alejandro Zambra en la presentación de este libro, el modo en que la poesía de Anwandter decide afrontar los elementos externos en esta etapa se lleva a cabo como si fuera una investigación científica (como "Actividad n° 1", parodia de un trabajo escolar), pero que necesariamente debe preocuparse de calibrar sus instrumentos de medición. Quizás por este motivo son recurrentes las alusiones a la mirada, pero ocurre que hay ocasiones en que ésta se "curva hacia adentro" (Zambra 2001: 67), lo que a juicio de Patricia Espinosa cierra el paso a toda experiencia foránea y desemboca en un quieto ensimismamiento. Creo, sin embargo, que este proceso es más complejo, porque pareciera que aquí las puertas no cierran bien, y que el tráfico de un lado a otro se confunde constantemente. Según Zambra, "estos escenarios son enfocados por una mirada tan dispuesta a encontrar el desorden como a deconstruir los procesos que lo produjeron", y a juicio del crítico el propio autor permitiría que su voz se confunda con otros discursos y su ejecución se desordene como la de "un pianista con problemas de retorno". Porque efectivamente la pulcritud de sus digitaciones no impide que Anwandter interprete una melodía que cada vez parece más borrosa, como la proyección de aquel "espejo con niebla" que a juicio de Javier Bello, en su presentación "Superficie y memoria..." resume esta obra.

Me interesa destacar esta inestabilidad que late bajo *Especies intencionales*, que en ocasiones se manifiesta en los solapamientos entre sueño y vigilia ("Alguien aplaude en mi sueño y despierto" (27)), pero que considero más notoria en la indistinción de planos que provocan las continuas relaciones entre partes del cuerpo y elementos de la naturaleza. Un ejemplo perturbador es el poema "Doctor", en el cual el cerebro es un bosque del que hay que borrar para que puedan crecer "especies foráneas de ideas / en filas" (55). Esta imagen está presente en el poema "Bosque", de Enrique Lihn ("La cabeza es un bosque" (219), y es ocupada con frecuencia por Magrelli en *Ora serrata retinae*: "Tengo la mente cultivada / como una plantación" (77), "Se me ha encendido la cabeza (...) / El rumor de las llamas / me tiene despierto" (113), "El bosque de mis pensamientos está en llamas. (...) / Ahora habrá que limpiar el suelo, / cuidarlo, cultivarlo y esperar / con afectuosa cautela nuevas plantas. / Ahora se deberá preparar un nuevo incendio (119)".

Otra interesante coincidencia se puede observar a partir del siguiente poema de Magrelli en su libro *Vetas y naturalezas*:

El agua que cenara en los cañeríos

es esta casa de agua.
Circunyacente e inmóvil
tormenta suspendida (25).

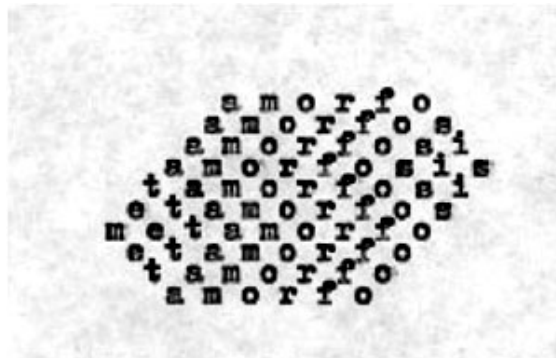
Anwandter decide desencadenar esta situación en su poema "Arteria" y la convierte a su vez en una disolución:

El tubo
que enhebra su ruta de cobre

por toda la casa dormida
revienta: las aguas anegan

mi cama y disuelven la imagen
del tubo (14-15).

4. La tercera publicación de Andrés Anwandter fue una sorpresa para muchos: *Square poems*, un libro de poesía concreta editado en Londres por Writers Forum en el año 2002, mientras participaba de ese importante colectivo de poesía experimental. Lo cierto es que sus investigaciones en ese ámbito habían comenzado algunos años antes, y ha abarcado el interés por figuras como el chileno Guillermo Deisler (sobre el que escribió un artículo) y Ernst Jandl (al que ha traducido), entre muchos otros. Su aprendizaje, como él mismo señalaba a Martín Gubbins, no podía ser muy formal: "La poesía experimental circula por canales tan raros que al comienzo uno tiene acceso a un par de obras al azar que te dan el estímulo, y luego te pasas mucho tiempo recorriendo por tu cuenta su historia hasta que te das cuenta que todo eso que hiciste ya lo hizo alguien antes que tú". Este proceso lo siente como un taller: "Lo tomo como una escuela paralela a la escritura de poemas más convencionales, donde aprendo a conocer mejor las palabras, las disecciono, entiendo mejor sus valores gráficos y fónicos. No sé qué valor tenga esta experimentación finalmente, pero para mí es muy estimulante y formativa". Sus primeros trabajos fueron producidos en una máquina de escribir, y este texto inédito refleja literalmente el espíritu de búsqueda en que su autor se encontraba:



Este proceso decanta y desemboca en un molde absolutamente definido y propio de la tradición clásica, los "Carmina Quadrata". Su elección se debe, además, a su intento por comenzar desde el concretismo más ortodoxo para contribuir a fortalecer el frágil desarrollo que ha tenido esta vertiente en el ámbito hispanoamericano, a pesar de la cercanía con Brasil, una de las cunas del movimiento. También reconoce que su inspiración proviene de otros autores contemporáneos, como Konrad Bayer, Richard Kostelanetz y el mismo Bob Cobbing, fundador del Writers Forum, que tituló "Square poem" el siguiente trabajo:

**This is a square poem.
This poem is a square.
Is this square a poem?
This square is a poem,
This square is. A poem
Is a poem - this square.
This is a poem-square.**

**A square poem is this
Square. This is a poem,
This is. A poem-square.**

000000000000000000(Cit. Gubbins 2002)

Si bien este caso funciona igualmente como un caligrama, el intento de Anwandter es más abstracto, pues se basa (emulando técnicas de combinatoria propias de Jandl) en una serie de desplazamientos internos de las sílabas y letras cuyo fin es extraer la mayor posibilidad de resultados significantes dentro de ciertos límites estrictos. El punto de partida es el descubrimiento de una semejanza: "Square poem" es un trabajo sobre palabras que se disuelven dentro de otras palabras, un poco a la manera de las "Palabrarmas" de Cecilia Vicuña. Ahora, si me preguntas qué significa que una palabra como "soledad" esté compuesta por las palabras "sol" y "edad", no te lo podría decir. "Solamente me limito a constatarlo y a jugar con ello" (cit. Infantas 2002: 35). Por ello, no importa el contenido específico de las partículas, sino la capacidad que tengan de encajar entre ellas para erigir estos muros. En ocasiones pueden ser desplazamientos regulares:

**ESTALLARDERREDOR
STALLARDERREDORE
TALLARDERREDORES
ALLARDERREDOREST
LLARDERREDORESTA
LARDERREDORESTAL
ARDERREDORESTALL
RDERREDORESTALLA
DERREDORESTALLAR**

000000000000000000(17)

O irregulares:

**SERESTARDEMORAR
RESTARDEMORARSE
ESTARDEMORARSER
TARDEMORARSERES
DEMORARSERESTAR
MORARSERESTARDE
SERESTARDEMORAR
RESTARDEMORARSE
ESTARDEMORARSER**

000000000000000000(7)

El título de este conjunto no deriva sólo de su evidente cuadratura y del homenaje a Cobbing, sino a uno de los usos de la palabra square en inglés: "chapado a la antigua". Bastante más "despeinados" son los poemas concretos que ha dado a conocer después en publicaciones colectivas. En *Uno*, editado por el Foro de Escritores (colectivo fundado a inspiración del inglés) registra metódicamente, con ese espíritu científico ya conocido, los distintos pasos en que un solo conjunto de letras tachadas se multiplica y superpone hasta producir una simétrica explosión. No se oculta el proceso llevado a cabo mediante programas computacionales seguramente creados para fines más prácticos, sino que precisamente se invita al lector a comprobar el avance. En una selección enviada a la revista inglesa *Reception*, el estallido se produce de manera más desordenada, botando los andamios que antes lo sostenían:



Es importante consignar que en todos estos trabajos, más que buscar un efecto plástico, lo fundamental para Anwandter ha sido develar (con un furor cabalístico) las reglas de construcción y destrucción de cada grafía; un interés que quizás nacía de su interés por adivinar dibujos en la forma de las letras.

5. Dentro de los poemas lineales que ha publicado en revistas los últimos años, hay dos que bien podrían estar comentando estas imágenes, ya que al igual que aquellos de *Especies intencionales* exponen su fuerza contenida. En "Brainwash" (publicado en la revista *Plagio*) la energía permanece encerrada:

Una esponja que no expresa
más que el agua aprisionada
(pero a punto de salir)
que contiene es justamente
la metáfora que borra
la pizarra.

Pero en "Cráneo" (que aparece en *Vértebra*: 87) la explosión se desata involucrando los planos interno y externo:

inflación
de lo visto

membranas
adentro

se ahueca
y expande

la esfera
del mundo

revienta

debido a ese cuidado en la escritura que su efecto es tan potente, pues engaña al lector que se confía sólo en la superficie. Pero vale la pena avisar que estas bombas también explotan en la cara del propio autor, y le obligan a reconstituir sus formas. Así, en el poema "Kaspar" (también aparecido en *Vértebra*: 89, e incluido en el libro inédito *Música envasada*), ya no sólo se refiere a una energía a punto de estallar sino que expresa directamente una obsesiva y casi insoportable reiteración:

dime que no cuando te haga decir
algo
0000di nada si te hago callar
esta es la historia
000000000pon atención
esta es la historia
ahora no mires no leas
000000000pon atención
dime que no cuando te haga decir no
dime que no cuando te haga decirlo
contesta
0000te digo contesta repite
repite que no cuando te haga decir
te digo contesta repite
0000contesta
dime que no cuando te haga decirlo
dime que no cuando te haga decir no
pon atención
0000ahora no mires no leas
esta es la historia
0000pon atención
esta es la historia
0000di nada si te hago callar
000algo
dime que no cuando te haga decir

Su otro libro inédito (*Banda sonora*) reproduce de manera aún más explícita estas explosiones, ya que se trata sencillamente de largas acumulaciones de versos fragmentados, como la reunión obligada de recortes de otros poemas. La disposición gráfica contribuye a imaginarlo como una reunión forzada, que privilegia la velocidad de la lectura sin importar que se noten las costuras. Lejos de aquellos poemas en que primaba la unidad de conceptos e imágenes, aquí sólo manda la dinámica, el ritmo insistente de una máquina que no discrimina, "neutra e involuntaria", a juicio de Cristóbal Joannon (2004: 80):

bicicleta
sin asiento
ni pedales
la película
arranca
del rollo
nocturno
central
que da vueltas
colgado
del techo
procede
la sombra
tenaz (...)

Las dependencias sintácticas saltan, algunas palabras se quiebran, y el lector teme ser víctima de un zapping desquiciado sugerido en el epígrafe de Tom Raworth ("a door in the t.v. opened"), y que podría no tener fin:

del ojo
termina
repleto
de trastos
que ves
en la tele
visión
la bodega
del cráneo
conserva
recuerdos
en frascos
de vidrio
que a veces
la escoba
destroza
al barrer
se escurren

Este libro también conjuga su producción visual, e incluye un par de manipulaciones caleidoscópicas (que recuerdan los grabados de Escher) de las mismas palabras que incluyen los poemas, confirmando tanto la arbitrariedad de su ordenamiento como la armonía de sus resonancias, para proyectar una imagen que las resuma de manera definitiva:



6. Al terminar este repaso, creo que es evidente que, más allá de las realizaciones en el campo de la poesía visual y la poesía tradicional, se observa en ambas trayectorias un primer reconocimiento crítico de los límites, una pregunta por la pregunta como plantea Raworth "what does the word truly mean? // how do we ask the question?" ("Tracking (notes)"), tras la cual surge una misma fuerza expansiva que lo conduce a traspasar dichas demarcaciones. Son las dos imágenes obsesivas: la cárcel y la explosión, que me atrevería a fundir para poder definir mejor la poética de Anwandter, una poética en que, como en aquel desordenado poema visual enviado a *Reception*, la explosión también parece su propio negativo, y configura un hoyo negro desde donde reclama el vacío. Creo, pues, que podríamos fijar el

en la física. Sólo una explosión invertida, por ilimitado aumento de densidad, parece implicar la presencia del núcleo esencial de una cosa. Aunque sea en el vacío". La lección de Anwandter, en efecto, es la misma de autores como Oliverio Gironde, que asume que para llegar al exterior es preciso liberar las tensiones internas de su propio cuerpo para que las palabras consigan traspasarlo. Eduardo Milán (2004: 17) explica este proceso inmejorablemente: "Desde la experiencia de mayor interioridad posible (la experiencia del vacío) pasar a la mayor posibilidad de evidencia exterior del lenguaje. O sea: el pasaje evidenciado del conocimiento de la materia (conocimiento límite) al límite de posibilidad referencial, dejando testimonio puntual del proceso. Es decir: si matas algo dentro también lo matas fuera".

Resulta difícil entonces pensar en una actitud de cautela en la poética de Andrés Anwandter: su paciencia parece que tiene que ver más con la callada acumulación de elementos explosivos. A lo largo de estos años de escritura no se ha detenido a convocar con aspavientos a sus lectores ni a celebrar sus propios descubrimientos, pues la misma pasión lo sigue llamando, la apertura continúa.

OBRAS CITADAS

Anwandter, Andrés. 1996. *El árbol del lenguaje en otoño*. Santiago: Autoedición patrocinada por DAEX, Universidad Católica de Chile.

_____. 1999. "Tráfico de influencias". *Cyber Humanitatis* 12 (primavera) <http://www.uchile.cl/facultades/filosofia/publicaciones/cyber/cyber12/tx1.html>

_____. 1999. "Poética". *Antología de la poesía joven chilena*. Selecc., pról. y notas. Francisco Vejar. Santiago: Editorial Universitaria.

_____. 2001. *Especies intencionales*. Santiago: Quid Ediciones.

_____. 2002. *Square Poems*. Londres: Writers Forum Press.

_____. 2002. "Interior" y otros poemas. *Plagio*, número 5, junio de 2002. Página web: http://www.plagio.cl/n5_anwandter.htm

_____. 2002. "Estanque" y otros poemas. *Vértebra* 7/8 (agosto). 32-45.

_____, trad. 2003. "Ernst Jandl". *Plagio*. http://www.plagio.cl/trad_jandl.htm

_____. 2004. "SE * 85. 39. Nota sobre Guillermo Deisler". *Cyber Humanitatis* 30, otoño subsimple3/0,1250,PRID%253D1093%2526SCID%253D1096,00.htm I <http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/vida>

_____. *Música envasada*. Inédito.

_____. *Banda sonora*. Inédito.

_____ *et al.* 2004. *UNO*. Santiago: Foro de Escritores.

Atal, Jessica. 1998. "El Dulce Tumulto Interno". *El Mercurio* (Revista de Libros), 6 de junio 11.

Ayala, Matías y Cristóbal Joannon eds. 1999. *Vivos pero desdoblados*. Santiago: Editorial Ediciones.

Bello, Javier. 1998. "Los naufragos". <http://www.uchile.cl/cultura/poetasjovenes/framenaufragos.htm>

_____. 2001. "Superficie y memoria en *Especies intencionales* de Andrés Anwandter". Texto leído para la presentación del libro el 14 de septiembre de 2001. *Cyber Humanitatis* 18, (otoño). <http://www.uchile.cl/facultades/filosofia/publicaciones/cyber/cyber18/crea13b.html>

Madrid: Ediciones Libertarias.

Bustos, David. 2004. "Las sutilezas peligrosas de Andrés Anwandter". *Letras de Chile*.
<http://www.letrasdechile.cl/modules.php?name=News & file=article & sid=673>

Espinosa, Patricia. 2003. "Inundando de yo". *Rocinante*. 17.

Gubbins, Martín. 2002. "La poesía como obra material". Artículo y entrevista inéditos.

Hernández Montecinos, Héctor. 2004. "Panorama subjetivísimo de la novísima poesía chilena".
<http://www.educarchile.cl/ntg/estudiante/1626/printer-88161.html>

Infantas, Andrés. 2002. "El poeta que tropieza con la lengua". Entrevista a Andrés Anwandter.
Las Últimas Noticias, 25 de agosto de 2002.

Joannon, Cristóbal. 2004. "Andrés Anwandter. La máquina de las palabras". *Revista Universitaria* 84 (julio-septiembre): 80-1.

Juarroz, Roberto. 1997. *Decimocuarta poesía vertical. Fragmentos verticales*. Buenos Aires: Emecé.

Magrelli, Valerio. 1990. *Ora Serrata Retinae. 1980*. Pról. y trad. Carmen Romero. Madrid: Visor.

_____. 1997. *Vetas y naturalezas. 1987*. Pról. y trad. Carmen Romero. Madrid: Visor.

Milán, Eduardo. 2004. *Resistir. Insistencias sobre el presente poético*. México: Fondo de Cultura Económica.

Millán, Gonzalo. 1997. *Trece lunas*. Santiago: Fondo de Cultura Económica.

Ortega, Julio. 2000. *Caja de herramientas. Prácticas culturales para el nuevo siglo chileno*. Santiago: LOM Ediciones.

Pellegrini, Marcelo. 1998. "Andrés Anwandter. El árbol del lenguaje en otoño". *El Espíritu del Valle*. 4/5: 152-3.

Pérez V., Fernando. 2002. "Notas de lectura". *Vértebra* 7/8 (agosto): 32-45.

Raworth, Tom. "Tracking (notes)". <http://wings.buffalo.edu/epc/authors/raworth/tracking.html>

Ruiz Valencia, Felipe. 2005. "Poesía, Democracia y Contingencia". www.educarchile.cl/ntg/docente/1556/article-94853.html

Solari, Cristóbal. 2002. "Afinamiento de la musicalidad". *El Mercurio* (Revista de Libros), 30 de marzo de 2002. 5.

Zamora, Alejandro. 2001. "Ruido de fondo". Texto leído para la presentación del libro, el 14 de septiembre de 2001. *Cyber Humanitatis* 18, otoño 2001. <http://www.uchile.cl/facultades/filosofia/publicaciones/cyber/cyber18/crea13a.html>