

Valentina MARCHANT. *El reverso del agua*, Libros del Pez Espiral, 2023.

En un trabajo anterior sobre la poesía de Valentina Marchant (Bello 2016), la presentación de su primer libro, titulado *Tránsito ciego* (Marchant 2013), me pareció necesario situar la obra en una línea perdida de la poesía chilena, alejada de la atención crítica, desplazada, a partir de la década de los 60, del lugar primordial otorgado a la antipoesía y a la figura de Nicanor Parra, y con posterioridad a la idea de “poesía nueva” del periodo dictatorial; cancelada tempranamente, como demuestran el mismo libro de Valentina y otras obras anteriores y posteriores, hay una continuidad visible durante buena parte del siglo XX y lo que va del XXI, que se inicia en las obras de Rosamel del Valle, Humberto Díaz-Casanueva, Daniel Ossorio, Omar Cáceres, Vicente Huidobro, Braulio Arenas, Jorge Teillier y, entre otros, el tan invisibilizado Carlos de Rokha, a quien Valentina dedicó su tesis de licenciatura y también la de magíster.

Me referí también en ese entonces a una intensidad que pude seguir en una serie de obras, casi todas coetáneas a *Tránsito ciego* -primeros libros de Gonzalo Geraldo, Camilo Retamales, Nicolás Labarca, entre otros- las que de alguna manera coinciden en la filiación con esta “tradicción” perdida, que no pone a la obra de Valentina ni a la de los otros partícipes de la misma horneada en los márgenes de un paradigma estético o al final de una línea temporal, sino en el centro-sin-centro de este ensanchamiento imprevisto de la poesía en nuestra lengua.

Ha pasado casi una década desde entonces, y Valentina sorprende ahora con otro libro publicado por Libros del Pez Espiral, *El reverso del agua* (Marchant, 2023) –una segunda edición con algunos cambios respecto a la de Barcelona (Marchant, 2022)–, cuya escritura parece sostenerse en un tejido que respira detrás de los dos o tres relatos mayores que ordenan el libro y de las dos o tres figuras que los centran y que, además, dan forma a la silueta de una sujeto, una poeta que insiste no sólo en la escritura sino en diversas (re)formulaciones de su poética. Si el transcurso del agua es siempre ciego, este libro podría representar el reverso de lo anterior, el otro lado de esa ceguera y ese cauce que distingue la intensidad de ese primer recorrido de la escritura de Valentina.

Así, en la primera parte del libro, “Río abajo” van los que *se* partieron, los que *ya no*, como dice la dedicatoria/epígrafe (p. 7) y que puede proyectarse en la endecha contenida en los versos de César Moro con los que Valentina abre el poemario: “Para mejor mojar las plumas de las aves/ cae esta lluvia de muy alto/ y me encierra dentro de ti a mí solo/ dentro y lejos de tí/ como un camino que se pierde en otro continente” (p. 9). Un lamento por la propia soledad respecto al otro amoroso en el que ese uno está encerrado, pero también *partido* por las duplicidades “dentro/(fuera)” y “(cerca)/lejos”, las que definen las proyecciones y reflejos del sujeto en buena parte del poemario, por ejemplo en abundantes e intensas figuraciones del propio encierro.

Este perderse en el río resulta de la proyección de los binarismos anteriores sobre la oposición “(hacia) arriba/ (hacia) abajo”, encarnada en la alegoría del río y el salmón del

poema de la página 18: “el salto suicida del salmón, río arriba/ en picada contra el cielo”; si el desafiar la corriente del río conduce a la autodestrucción, el dejarse ir constituye la imposibilidad de cualquier retorno para la que nos recuerda que “no se puede ir contra el flujo de los ríos/ contra el cauce que empuja un cuerpo/ río abajo” (p. 17).

El binarismo afuera/adentro opera en el primer poema del conjunto (exento de la capitulación, un poema-prólogo), donde el ojo cruza el borde de la percepción, sus márgenes proyectivos e introyectivos: “hay agua, siempre, y tierra/ cuando el ojo se aproxima más allá/ del límite que existe/ entre el afuera y el adentro// un intercambio o diálogo acuoso/ en la transpiración del nombre que se abalanza” (p. 11), cuestión que es respondida o variada desde el límite corporal que engloba o es englobado por lo visual: “cuando el sol nos cubre los cuerpos/ dorados de tanto intercambio fluvial” (p. 12), hasta el punto de la explosión orgásmica y disgregadora: “(...) aguas turbias// del ojo que te mira/ y te explota por dentro” (p. 12).

Por lo demás, nuestra autora comienza, de esta manera, a ensayar la poética, un primer intento de tantos en este límite de la humedad fluvial del nombre, una forma de traspasar la palabra; tomo nota: una poética del nombre que se abalanza, peso sostenido del lenguaje, en el lenguaje, a lo largo de estas páginas. Cualquier posibilidad de poética recalca, al menos en este primer poema-prólogo y la primera sección del conjunto, en las formas del agua: “hay agua, siempre, y tierra” (p. 11), “una lluvia marítima que cae lenta” (p. 16), “el flujo de los ríos” (p. 17), “como si no importara en verdad nada más/ que seguir hundiéndose/ en esas aguas turbias” (p. 12), “hay nubes cargadas de lluvia” (15), etc. Es interesante observar también que esta inmersión en el otro y en lo otro, en el ámbito del reflejo acuático, implica una pérdida de sí misma, a veces una colisión violenta, e implica también, creo yo, otra sinergia, la de lo lleno y lo hueco, el insuflar y el vaciar: “porque a veces uno se extravía/ en los cientos de pasajes y la amenaza cierta/ de un algo que palpita dentro/ de un algo que se rompe cuando choca/ con ese otro algo igualmente vacío/ después del orgasmo” (p. 11).

Interesante resulta también el intento de objetivación de la circunstancia existencial en el pronombre indefinido “algo” (también adverbio de cantidad: un algo, algo menos, algo más); la objetiviza y la indetermina al mismo tiempo, y la cuestiona en la posibilidad de desaparecer de la propia sujeto: “podría desaparecer ahora y para siempre”, nos dice (p. 12). Esta posibilidad manifiesta y a la vez disputa su lugar entre el universo de las analogías, los ciclos de la naturaleza y la belleza del mundo; se trata de la tragedia de la melancolía, pues universo, naturaleza y mundo seguirán, con o sin ella, celebrando sus ritos sangrientos y musicales, que la poeta emula con los suyos: “porque los caballos pastan en las colinas/ y los gallos inician su coro/ de bestias que se desgarran” (p. 12). Este primer estado melancólico, creo yo, es el origen de toda indeterminación del yo y de las (in)definiciones de objeto que campean en estas páginas.

El pez herido de muerte, agonizante, rescatado por la hablante en “El pez de oro”, la segunda sección de este libro, representa para mí el numen de la poeta, la que sólo a partir de esta tensión puede elaborar estas definiciones de la poética y de la

escritura. Este marco metapoético se transforma en “La lluvia y el páramo”, la tercera sección del conjunto, en un paisaje y marco visual de ese paisaje, ambos en movimiento, que, como sucede en todo el conjunto, altera también los límites del adentro y del afuera: “la línea que separa la tierra del cielo/ es la misma que divide la ventana del tren en dos// a veces el cuadro se satura/ de edificios y árboles// el borde de la costa en mitad del verde/ o el azul del cielo en la ventana// viaje hacia el interior” (p. 64). El relato que origina este encuentro con el pez, encuentro que marca a la sujeto, ocupa gran parte de la segunda parte del libro, y se extiende en la tercera por medio de la figura del acuario (p. 62), que recuerda la representación de los espacios cerrados y que, pese a su breve aparición, parece condensar el mundo construido por éste.

El pez de oro representa la imagen de la belleza en el libro de Valentina y, también, por su calidad de numen, de acompañante reflejo, de doble, define a la hablante, pero no sólo eso, sino que, más aún, encarna una disquisición sobre la aparición de la autora en tanto tal, sujeto de la escritura y la palabra, las palabras, el canto, la voz y, otra vez, el nombre: “era un hilo de voz, un balbuceo insólito/ que me llamaba en plena calle/ que me llamaba por mi nombre en plena calle// a mí// o eso quise creer” (p. 35). Se inscribe entonces una sujeto (des)identificada, ser del descrédito, pero también de la posible fe de ser, que aparece en tanto es nombrada, y al mismo tiempo apenas (se) reconoce (en) el nombre, abriendo además el espectro de un antes, un tiempo anterior desvinculado de toda identidad. Tomo nota: poética del balbuceo, de la voz débil, del apenas nombre, de ser apenas, pero también del autoreconocimiento a través de la palabra.

El poema de las páginas 50-51 ya no representa la débil presencia del pez, sino su ostentación poderosamente fálica –“el pez se aparece en plena avenida/ emerge del subsuelo con su báculo mortal/ chapotea, gime/ clava sus dientes en la costra”– y elabora otra poética que pudimos reconocer en el primer libro de Valentina: su “canto maldito” (Bello, 2016), que se extiende y transforma en estas páginas. La hablante responde desde el canto y la música, desde la “melodía fúnebre”, un conjuro contra el poder del pez y las otras fuerzas que acechan a la sujeto, que la disponen en un movimiento en la verticalidad, donde lo bajo se eleva y lo alto a la vez baja, representado por el oro que regresa a su origen a través de ella: “entonces canto mi melodía fúnebre// (...)// en la tumba de oro que se eleva/ en el grito de oro que mastico/ en mi cuerpo atravesado por el oro// que vuelve/ por fin/ a la tierra” (p. 52). Un color, un metal, un material, que la sujeto sólo posee en su tumba improvisada y que sólo le otorga su concubinato con el pez.

La existencia y la identidad de la sujeto siguen siendo aún aquí, al final de la segunda sección del poemario, espacios vacíos, incógnitas incluso para la que “sólo quería ser un viaje”, para ella misma, mejor dicho ella-misma-y-el-pez como unidad dual, pues este paréntesis identitario los abarca a ambos; ella no sabe y nosotros no sabemos quién es ese cadáver que es paseado, a la deriva, por las calles: “una procesión avanza a ciegas/ me dicen que alguien ha muerto”. El cadáver, la incógnita, es algo que

le comunican los otros, como el pez le hace reconocer su propio nombre en la escena referida más arriba; al otorgarle esta constitución aurífera, al mismo tiempo le otorga el sitio de su muerte.

Pero nada sacamos con observar a las figuras en un contexto que olvide que la poesía de Valentina elabora una gestualidad muy particular, en la que radica el drama que cargan sus poemas; una serie de gestos que terminan por definir a la sujeto, cuyos cambios se gestan a partir de la tramitación y absorción de esa gestualidad por parte del estilo del poema, por llamarlo de alguna manera; sería necesaria más que una breve comparación con la pintura para poder definir ese estilo: me refiero al tenebrismo, porque no es precisamente una paleta de matices la que estos versos evocan, sino los contrastes del barroco, los claroscuros que hacen aparecer los colores enfrentados unos contra otros, que manifiestan así los rasgos de la violencia del lenguaje y del horror existencial, definiendo las siluetas con intensidad desmedida.

Pienso, por supuesto, aunque suene de Perogrullo, en Caravaggio, José de Ribera, Gentileschi, De la Tour, Rembrandt, entre otros. Pienso sobre todo en Berrugete, pues en la escultura parece haberse extendido el dramatismo de los pintores tenebristas, y la figuración de Valentina en sus momentos más abigarrados y concentrados le hace juego a esas formas del español, como a la escultura barroca americana. Esto que digo es parte de la conciencia y el trabajo de Valentina con la materialidad de los elementos poéticos que se encuentra, además, tematizada en el poemario en un insistente discurso de lo concreto y figuraciones de lo pictórico-escultórico.

Algo se puede pispar tras la violencia fálica del pez que emerge él mismo con/como un báculo. La gran inundación, el absoluto desastre que escenifica el último poema de “El pez dorado”, ya es anticipado desde el comienzo de la sección: el rescate del pez fue, para la hablante, “como cruzar una avenida con los oídos tapados, hundirse en ese mar oscuro que era su ojo clavándose en mi ojo, igualmente negro y vacío.// La flecha que atraviesa el cuello del cisne hasta torcerlo. El rayo inclemente de algún dios/perdido en las alturas.” La autora continúa así con la poética mediante una referencia a un momento clave de la poesía latinoamericana, variando y completando la muerte que da el famoso soneto de Enrique González Martínez, de 1911, al cisne modernista dariano: “Tuércele el cuello al cisne...”¹.

Como vemos, poco a poco este recorrido invierte los papeles: ya en el tercer poema de la sección (p. 37) el pez rescatado lleva a la sujeto a su casa y después la invita a irse, a salir de ella *en silencio*. Así, en esta escena se agudiza una poética de la

¹ “Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje/ que da su nota blanca al azul de la fuente;/él pasea su gracia no más, pero no siente/ el alma de las cosas ni el olor del paisaje.// Huye de toda forma y de todo lenguaje/ que no vayan acordes con el ritmo latente/ de la vida profunda... y adora intensamente/ la vida, y que la vida comprenda tu homenaje.// Mira el sapiente búho cómo tiende las alas/ desde el Olimpo, deja el regazo de Palas/ y posa en aquel árbol el vuelo taciturno...// Él no tiene la gracia del cisne, más su inquieta/ pupila que se clava en la sombra, interpreta/ el misterioso libro del silencio nocturno” (Jiménez, 1994, pp. 285-286).

negación de la propia palabra: “me llevó hasta su casa/ “para darte una copia de mi libro”/ encendió velas/ tendió migas de pan en el suelo”, versos donde la habitación y el pez se transforman en la escritura, en el territorio, a la vez que en una vía de evacuación; cito otros versos del mismo texto: “como un poema/ recién caído del árbol/ que choca estrepitosamente// así quedó su vibración/ asentada en mi garganta”. En otro poema de la sección, los alcances del numen resultan dramáticos, el pez es ya una figura de tales dimensiones que su ausencia puede llenarlo todo: “podrías, en realidad, llenar cualquier hueco/ convertirte en cualquier forma ahora que no estás” (p. 49).

El siguiente poema, el poema del banquete presidido por el arlequín de oro, donde se va a devorar “*el* cuerpo, todavía caliente” (las cursivas son mías), exhibe carnavalescamente la violencia, la (auto)devoración, el canibalismo, la obscenidad de la carne expuesta y sangrante, que recuerdan no sólo a la pintura tenebrista, sino a la tradición de los retablos, de la representaciones paródicas e infernales de tipo fabuloso, y a la pintura flamenca del siglo 16: pienso en los dos Brueghel, pienso en Van Eyck, pero sobre todo en El Bosco; se trata del banquete del pez y de su cardumen acompañante, pero también de la celebración del *hambre de la palabra*. Cito, a manera de apunte para la poética elaborada por Valentina: “El cuchillo sobre una pierna./ La sangre escurre entre las sillas./ El tenedor reventando el ojo izquierdo./ Los pedazos de un brazo, de boca en boca/ vertiéndose. // “La poesía es muy bastarda”, me dice el más pequeño, mientras lucha por el último trozo de carne. “Y nosotros tenemos hambre”// Los dientes afilados del arlequín se hunden poco a poco en el corazón” (p. 38).

El relato termina con *su* aparición después de la aniquilación total del cuerpo y de la palabra abierta, restante, que deja la poética sin acabar: “Su aparición/ y esa estela que queda flotando”, versos que por supuesto recuerdan a San Juan de la Cruz con “un no sé qué que quedan balbuciendo”, o sea, anoto, tan sólo de paso, una poética del no reconocer, del no entender, del no saber, y también de lo restante, la reverberación, lo que queda vibrando en el oído. El poema siguiente (pp. 40-41) continúa perfilando el escape del banquete por parte de la protagonista: un intento más de la fuga constante y a la vez imposible de la siempre forastera, la exiliada permanente, y también de la condición inalcanzable del nombre: anoto, entonces, esta otra cualidad de la palabra; cito: “Salir, con la blusa en la mano y el estómago revuelto. Ser igualmente culpable. Hundir los dientes en la piel de otro nombre que escapa. // Sentirse extranjera/ incluso así/ en la cama mientras llueve” (p. 41).

Es el pez-numen, el pez-palabra entonces y sus alcances pasionales, lo que *debe* ser escrito en las páginas 42 y 43, como gestión de la autoridad y la violencia que debe tramitar la poética. Leo unos fragmentos, nada más, con la intención de que no se pierda la incalculable altura de estos versos que recuerdan, sin pesar, a la mejor Blanca Varela; creo que estamos ante el clímax de este drama: “la aleta se incrusta se clava/ es diente cariado áspero temblor/ en el oído ciénaga/ guijarro entre los dedos/ en la punta de la lengua/ se atraganta/ basura cósmica que quiebra/ rompe parte// era su forma de callarse// ..// debajo del agua en el techo la plaza pública/ en la librería de la esquina/ el

baño el pasillo la escala/ entre las obras completas de Trakl/ y la pila de revistas agujereadas anónimas/ Romances Medievales de segunda mano// ...// había que escribirlo/ alguien tenía que escribirlo” (p. 42).

Como se puede observar a lo largo del libro, Valentina pasa de manera constante del verso a la prosa y viceversa; de manera especialmente notoria en esta fluctuación se encuentra el uso de encabalgamientos abruptos que incrementan el dramatismo y la sensación de movimiento de las figuraciones de la dualidad presencia/ausencia, lo(s) que aparece(n) y desaparece(n), entre otros ella misma, como sucede en los poemas de las páginas 18, 19 y 20, por ejemplo, donde la sujeto se reconoce como una imagen alterada, intermitente, que se reitera en su peripecia como eterna extranjera: “salto de una casa a otra (...) voy por números y calles difusas (...) cambio de vivienda como quien no tiene/ su lugar en este mundo (...) así es la vida, supongo/ de los que eligen el agua/ y no la tierra para quedarse” (p. 20).

Sin duda, se trata de una poesía *de exilio*, como quería Waldo Rojas², pues la desterritorialización de la sujeto es permanente, más allá de cualquier destierro, lo que la une, por ejemplo, a *Material Mente Diario* (2009) de Alejandra del Río y a *La conquista del aire* (2008) de Alexandra Domínguez, dos importantes libros de la postdictadura donde el territorio aparece a la distancia o en su descalce, o es visitado en la distancia y en su deriva, mediante los procedimientos de la alegoría y la parodia. Es propiamente en lo urbano, en una ciudad sin nombre, que puede ser cualquiera, pero que no es la *suya*, donde se encuentra y pierde sucesivamente la sujeto; se trata de una ciudad, no de un pueblo: la megalópolis moderna que buscaron los modernistas y los vanguardistas latinoamericanos, donde la caminante adquiere “el anonimato que solo puede dar la calle de una gran ciudad” (p. 30).

La sujeto se transforma en *flaneur* de un territorio difuso y cambiante que la descompone o la asfixia, la expande o la encierra, la contiene o la desintegra. Pero sus similitudes con el *flaneur* baudeleriano-benjaminiano resultan parciales y las funciones que los asemejan están revestidas de complejidades distintas, quizá incluso opuestas. En

² “Distinta de la poesía del exilio la más aparente, si no transparente, pienso que existe, en todo caso, una ‘poesía de exilio’. En este género de escritura poética son de advertir por lo menos dos rasgos de lenguaje distintivos y particularmente afirmados. Serían estos, primeramente, aquel del *descalce* (en el sentido de un descentramiento, de una falta de correspondencia, defecto de adaptación entre dos cosas o dos hechos), y enseguida el de *alejamiento* (en el sentido de una separación, de una distancia vueltas palpables). Este *descalce* (o descentramiento) con relación a un centro deseado se resuelve a menudo como extrañeza, en tanto que la vivencia del *alejamiento* hace más intenso lo dramático de aquello que se quiere expresar” (Rojas, pp. 290-291). Otra cita clave de Rojas para la lectura del poemario de Marchant: “Bajo diversos puntos de vista, el porta exiliado vive y da a vivir en el imaginario de un mundo que, lejano y perdido para él, se vuelve para el otro una realidad percibida como fantasmática. El exilio, en verdad, convierte en fantasma todo cuanto toca, disolviendo los contornos del espacio propio, revistiendo de irreal los lugares y los seres del pasado y del presente, privando de consistencia palpable las configuraciones del porvenir” (pp. 291-292).

estos recorridos por los recodos concretos e imaginarios de la urbe, la poeta no sólo es arrastrada por el fluir de la multitud, sino que por sobre todo se encuentra fija en un destino que redundante en la (in)existencia del poema, que *es* su propia (in)existencia: “Y camino así, otoñal, con lentes oscuros y audífonos, mientras pienso en los intersticios que quedan, entre el cuerpo y la escritura, entre la voz y mi cuerpo que lo escribe; o el poema// y su inevitable desaparición.” (p. 27)

Un rápido repaso por la segunda parte del libro, específicamente por las páginas que van de la 46 a la 49, nos permiten aislar distintas proposiciones de la poética. Para ello voy a citar la enigmática definición de José Lezama Lima, cuyo modelo parece vislumbrarse en la escritura de Valentina; me refiero a: “¿La poesía? Un caracol nocturno en un rectángulo de agua” (Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas, p. 20). Así, cito de la página 48: “llevarte, por ejemplo, a una playa/ para dibujar un círculo en la arena y luego/ quizá un triángulo para coronar tu partida/ al otro lado del muro”. Se presenta así una relación misteriosa de la figura geométrica con el movimiento, instalando otra modalidad de escritura como referencia de la poética: la pictografía, y señala sin duda una escritura efímera, oculta, misteriosa, una borradura, como en los evangelios las palabras de Jesús sobre la arena. En el mismo poema, un poco antes, en apóstrofe al pez de oro, la hablante refiere: “me dicen que no te humanice/ que no te ponga rostro que te saque los lentes/ y el jockey azul con el que te paseabas// que mejor trabaje en las distintas fases del pez/ que te deforme mancha o grito/ trazo de pez pájaro en la espuma// les digo que sé hacer eso/ que lo he hecho muchas veces/ que siento asco” (48). Poética de la orfebrería del pez, de la mancha y el trazo efímero que deforman la imagen, otra vez en el ámbito de lo plástico, y del grito que deforma la voz.

Todas las definiciones del pez de oro resultan a la vez aclaraciones posibles de la poesía o amparan la participación del fenómeno poético en su construcción (p. 46). La palabra poética vigila y da cuenta del estado de catástrofe que el libro de Valentina manifiesta: su doble es “el cuerpo de la escritura/ como único testigo del desastre” (p. 47), el pez es “el reverso exacto de las maravillas” (p. 46); es él quien, por lo pronto, escribe, cuestión que la autora intenta invertir insistentemente: así, por ejemplo, más adelante, lo define como “el único cuadro que pinto/ y clavo en la pared” (p. 57). Otra apunta a la intermitencia del habla, que podemos contrapesar con las intermitencias de la imagen de la propia sujeto en este libro: “el ir y venir del habla/ la edificación del amor/ a fuerza de barro y poesía” (p. 46). Obsérvese, en este poemario de deshacimientos, el uso del término “edificación”.

El modelo antes revisado de la definición lezamiana del fenómeno poético orbita y se infiltra alrededor de varias de las formulaciones de Valentina: “la correspondencia entre un verso suyo/ y el aleteo homicida del gavilán/ sobre el cuello de una gallina que se incendia”, que es apuntalada además con otro modelo, de origen pictórico: “un cuadro del Bosco/ en las puertas del paraíso” (p. 46); “la puerta que destroza/ una ventana de agua en la penumbra”; “una lengua de fuego/ salpicada sobre

las cuatro esquinas/ de esta ciudad fantasma” (p. 46); “pedras lanzadas en un camino/ trazado por otra mano invisible/ que enmudece” (p. 57). Otras están formuladas según la idea freudiana del retorno de lo reprimido o de la presencia de lo siniestro, como desde la teoría del doble: “fue como la aparición de una idea/ que hace mucho tiempo flotaba detrás de un espejo” (p. 46); “la aparición de una vieja imagen/ guardada muy atrás en la memoria” (p. 46); “mi otro yo frente a mí plantado/ esa trizadura del espejo/ que odio cuando habla” (p. 47).

El proceso de visualización del otro amoroso se va transformando en un proceso de construcción de la figura en el sentido de la participación del trabajo manual, no solamente visual o imaginario de la hablante –todas metáforas de la escritura–, cuestión que es compartida con la representación de ella misma como sujeto escriturante y con otras modalidades de la poética, reitera y varía una escena de disputa del poder masculino de la creación (representado aquí por el pez de oro, por supuesto) que se puede observar, por ejemplo, en una serie de poemas de Delmira Agustini

El primero de ellos, de 1913, es “Tu boca”, de carácter escultórico y pictórico: “Yo hacía una divina labor, sobre la roca/ Creciente del Orgullo. (...) Tenaz como una loca,/ Seguía mi divina labor de roca,/ (...) ¡Tela donde mi espíritu se fue tramando él mismo!/ ¡Tú quedas en la testa soberbia de la roca,/ Y yo caigo sin fin en el sangriento abismo!” (Jiménez, 1994, pp. 445-446). El segundo es “La estatua”, de 1907, donde la contemplación contrapone grandeza y miseria en la forma observada, finalmente un gusano que era “el retoño prematuro/ de una gran raza que será mañana” (pp. 441-442). Esta posibilidad, en el texto de Delmira, de una nueva forma de vida que puede desplazar a la humanidad –motivo, de seguro, de raigambre nietzscheana–, se reitera también en “Plegaria” (pp. 449-450), de 1914. Otro reconocido poema del primer libro de Agustini, titulado “La musa”, presenta en el deseo de la hablante un trabajo de conformación de este ingenio inspirador, usualmente construida por poetas varones; el primer verso es: “Yo la quiero cambiante, misteriosa y compleja” (p. 441).

Esta poética que recalca en el libro de Valentina redefine ciertos mitemas provenientes del mito griego de Pigmalión; así, rescatar, dar vida, alimentar a un doble, en este caso, como imagen (im)pura de lo poético: “Comer las sobras de los días anteriores. Uno frente al otro, como dos estatuas maniobrando un viejo tablero de ajedrez” (p. 21); “Me detengo en los surcos invisibles de su boca, en ese desencaje propio del tedio y la repetición.// En su cansancio/ la oscuridad de su ojo/ que se introduce/ y me refracta” (p. 23). En el poema de la página 31, en la primera sección del libro, asistimos ya a una poética escultórica: “con la punta del cincel empiezo a raspar// observo la tiza que se desprende/ el polvo que se acumula/ mientras avanza el ejercicio de hundimiento// voy por capas/ picoteo de a poco/ a veces más fuerte/ clavo/ introduzco la punta en alguna de las grietas// todas las paredes tienen fisuras/ todas las puertas rechinan// yo avanzo”. Sí, una poética escultórica que apunta a una nueva perspectiva o posibilidad de lo humano encarnada en el propio yo, a la que están invitados, para darles forma, en lo inacabado, varias interrogantes o espacios vacíos: la

propia hablante, la poeta que es mujer y artista, el numen del modelo de lo masculino y los objetos del deseo imposible, el imposible al que enaltece Valentina con su búsqueda en la escritura, con “las señales/ de un idioma// ensayado apenas” (p. 63).

OBRAS CITADAS

- Bello, Javier (2016). La reiteración de un canto maldito. *Tránsito ciego*, de Valentina Marchant. *Revista Chilena de Literatura*, N° 93: 195-204.
- Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas (1971). *Interrogando a Lezama Lima*. Editorial Anagrama.
- Del Río, Alejandra (2009). *Material Mente Diario*. Cuarto Propio.
- Domínguez, Alexandra (2008). *La conquista del aire*. Prólogo de Javier Bello. Cuarto Propio.
- Jiménez, José Olivio (1994). *Antología de la poesía modernista latinoamericana*. Selección, introducción, notas y bibliografías de J. O. J. 4a ed., Hiperión.
- Marchant, Valentina (2013). *Tránsito ciego*. Libros del Pez Espiral.
- (2022). *El reverso del agua*. Editorial Comba.
- Rojas, Waldo (2017). Waldo Rojas: Decir el exilio en poesía. *Poesía y cultura poética en Chile: Aportes críticos*. Vol. 2. Universidad de Santiago de Chile, pp. 285-294.

<https://doi.org/10.32735/S0718-22012024000593838>

Javier Bello
Universidad de Chile
jbello@gmail.com