



Floridor Pérez

Poesía contestataria en
un campo de detención:

la voz de Floridor Pérez

Deborah Singer

RESUMEN

El artículo analiza diversos aspectos relativos a la poesía escrita en prisión para demostrar que el acto de escribir es eminentemente liberador. El rol esperanzador del amor en el poema, la solidaridad con los compañeros detenidos y la desestructuración del concepto “patria” constituyen indicadores que demuestran que el proyecto-país de los carceleros no es viable y tarde o temprano será derrotado. Como ejemplo de poesía contestataria escrita en prisión se eligió la obra “Cartas de prisionero” del poeta chileno Floridor Pérez, quien estuvo privado de libertad en un campo de detención ubicado en la isla Quiriquina al iniciarse la dictadura del general Augusto Pinochet.

Palabras claves: Poesía carcelaria, prisión, dictadura.

ABSTRACT

The article analyzes several aspects of poetry written in prison in order to demonstrate that writing means liberation. The promising role of love, the solidarity between prisoners and the obliteration of the fatherland show that the jailers’s project for the country cannot be accomplished and sooner or later they will be defeated. We chose “Cartas de prisionero” by the Chilean poet Floridor Pérez as example of dissidente poetry. Pérez was held in detention in The Quiriquina Island at the beginning of Augusto Pinochet’s dictatorship.

Key words: Captive poetry, prison, dictatorship.

“Chile no necesita intelectuales vagos, ociosos, como ustedes. Chile necesita soldados y haremos de ustedes soldados cueste lo que cueste”.

(Palabras del teniente primero Eduardo Carrasco a los detenidos de isla Dawson).

Deborah Singer

Pianista chilena. Realizó estudios en la Universidad Católica de Chile, postgrado en interpretación musical en la Academia Superior de Música de Friburgo, Alemania. Ha realizado recitales en Chile, Costa Rica, Alemania, Estados Unidos, Rusia e Israel. Actualmente es profesora de música en la Universidad Nacional.



El gobierno socialista de Salvador Allende (1970- 1973).

El 11 de septiembre de 1973 se inició uno de los episodios más oscuros de la historia nacional chilena. Las fuerzas armadas comandadas por el general Augusto Pinochet derrocaron al presidente Salvador Allende e iniciaron un proceso de persecución despiadada a todos los opositores del nuevo gobierno de facto, incluyendo dirigentes políticos, obreros e intelectuales. De un momento a otro, el mero aspecto de un individuo lo hacía sospechoso de conspiración, por lo que era inmediatamente detenido y conducido a alguno de los centros ilegales de detención y tortura que proliferaron en aquel entonces. La barbarie pretendió acabar con la razón y con el intelecto, como indican las palabras del epígrafe, provenientes del teniente a cargo de los detenidos en isla Dawson. Las víctimas de la represión dejaron numerosos testimonios del maltrato al que fueron expuestos. Tal es el caso del poeta Floridor Pérez, profesor rural intempestivamente detenido y conducido a la isla Quiriquina, donde estuvo cautivo entre septiembre de 1973 y abril de 1974. A partir de su propia perspectiva intentaré investigar la creación lírica carcelaria.

En general, la prisión tiende a sumir al individuo en una profunda angustia existencial que puede aniquilarlo o fortalecerlo, dependiendo de la solidez emocional que pueda desplegar. Si el detenido es poeta, cuenta, además, con la sensibilidad de expresar su estado anímico frente a esa realidad desgarradora, de manera que el poema carcelario se manifiesta en una doble dimensión, por una parte, representa un testimonio de lo ocurrido, por otra parte, constituye un aporte a la lírica por su valor estético. ¿Cómo se conjugan ambos aspectos? ¿De qué manera enfrenta el prisionero la degradación física y moral en el ambiente carcelario? ¿Cómo se relaciona el cautivo con el mundo exterior y con el discurso oficial?

Todas estas interrogantes trataré de dilucidarlas a partir del poemario *Cartas de prisionero* que el poeta escribió mientras estuvo detenido. La selección de poemas la he hecho con base en los aspectos que quisiera desarrollar: el rol del amor en el poema carcelario, la autoafirmación del sujeto frente a los demás detenidos y a los carceleros, la desestructuración del concepto *patria*, y la percepción que el prisionero tiene del espacio y del tiempo.

Literatura carcelaria

La literatura carcelaria en Latinoamérica es un tema que se está investigando desde no hace mucho, en parte debido a que durante la era de las dictaduras militares en nuestro continente, la mayor parte de los textos circulaba en forma clandestina y resultaba difícil tratarlos como un *corpus* definido. El disidente cubano Jorge Valls describe su experiencia carcelaria (en *Veinte años y cuarenta días*) de la siguiente manera:

“Los presos a los que se separa del mundo crean una cultura para ellos mismos, desarrollan un punto de vista propio... fue como abandonarnos al poder del espejo: nos convertimos en nuestro propio punto de referencia sin saber si “yo soy yo o soy el otro” (Saumell, 1993: 502).

Parece ser que en el mundo siempre ha existido un anti-discurso contra todas las formas de poder, a pesar de la vigilancia que el Estado ejerce sobre los habitantes. Cuando se trata de un Estado dictatorial, las condiciones se vuelven tan extremas que los escritores deben soportar incluso la tortura física. Ante esta realidad cabe preguntarse hasta qué punto existe **una** nación, dado que, como muchos sostienen, se trata de dos naciones paralelas en constante pugna, dos conceptos opuestos acerca de un mismo país. El texto carcelario nos remite a la república amordazada por la fuerza estatal dictatorial que se ve a sí misma como garante de la estabilidad y el orden social, con la responsabilidad de aniquilar (físicamente, si fuera necesario) al “enemigo” interno o externo.

Entendemos por *literatura carcelaria* el *corpus* cuya característica principal es el haber sido creado en una celda, a escondidas, y bajo amenaza de apremios psicológicos y corporales, es decir, en las condiciones extremas antes mencionadas. En el presidio, la escritura del prisionero es reprimida y castigada por su carácter contestatario y transgresor del discurso oficial:

“La prisión es un *locus* donde desembocan los discursos transgresores. El escritor-prisionero está fuera de la ley, incluso de aquella que representa a la justicia poética oficial. Su misión consiste en cuestionar la validez misma de la sentencia emitida por el tribunal, que es el relato jurídico del cual se vale el poder para condenar. El testimonio carcelario es el “comentario” del recluso quien valiéndose de la legalidad establecida dice exactamente otra cosa” (Saumell, 1993: 499).

Ante esto, el prisionero se ve obligado a desarrollar mecanismos de defensa que lo ayudan a sobrellevar la reclusión. Saumell (1993) destaca que el afán de supervivencia puede significar una adaptación o sumisión ante el horror, lo que puede llevar al sujeto a un eventual abandono de su conciencia ética. Del mismo modo, el tiempo real del presidio se disocia del propio tiempo psicológico, de manera que el prisionero vive intensamente sus experiencias pasadas, y, de quedarle algo de optimismo y contar con una motivación concreta, elabora un proyecto futuro capaz de echar por tierra el presente devastador. Cuando se trata de detenciones ilegales, el prisionero se ve confrontado con una realidad brutal para la cual no ha sido preparado; la exposición constante a la violencia puede provocar una insensibilización, un afán de evasión psicológica, o bien, puede estimular la producción artística como antídoto contra el dolor y la soledad.

La conciencia ética se ve reforzada en la medida en que el individuo muestra conductas solidarias hacia sus compañeros de infortunio, de acuerdo con los valores éticos que lo han sostenido; en caso contrario, se hace copartícipe del régimen represivo para conseguir ciertos privilegios a los cuales sus compañeros no tienen acceso. Por otra parte, el ansia de libertad y la lejanía de los seres queridos aumentan la angustia del cautivo y exacerbaban la sensación de estar enclaustrado en un tiempo suspendido que no avanza ni retrocede, por eso la necesidad de recordar episodios felices del pasado para sobrellevar la angustia del presente. El espacio psicológico se transforma, entonces, en una puerta de salida virtual; es el recurso del que se dispone para rechazar el apremio, para “volar” hacia el

calor del núcleo familiar o del ser amado, y para desarrollar un proceso de reflexión que favorezca el mejor conocimiento del yo interno.

Literatura y poder: un romance no tan feliz

Desde la llegada de los conquistadores, las prácticas literarias en América siempre han estado en estrecha relación con los mecanismos de poder: o bien se trata de manifestaciones que tienden a reforzar la institucionalidad y el discurso imperante, o bien se yerguen como propuestas contestatarias que ponen al sistema en tela de juicio y permiten que se escuche la voz de los marginados. Como ejemplo de ello podemos citar la producción literaria indígena y mestiza que, aun siendo sistemáticamente silenciada (dependiendo de tolerancia de la autoridad colonial de turno), logró subsistir a lo largo del tiempo y, en las últimas décadas, ha comenzado a difundirse.

Durante los años que siguieron a la emancipación, la literatura contribuyó enormemente en la formación de los Estados Nacionales, en la medida en que logró crear una comunidad imaginada (Anderson, 2003) capaz de reconocerse a sí misma como nación con características propias y fronteras definidas. Los gobiernos de los jóvenes Estados mantuvieron el orden colonial prácticamente intacto, bajo la mirada supervisora de la oligarquía aristocrática que detentaba el poder. Ya entrado el siglo XX, la llamada "*Novela de la tierra*" aportó su granito de arena al orden patriarcal al ayudar a "descubrir" el territorio nacional (el paisaje, la gente) más allá de los límites de la capital; incluso el discurso amoroso actuó como metáfora del proyecto de nación ideado por la oligarquía (Sommer, 1990).

Sin embargo, en la década de los años setenta se produjo un quiebre. Después de un breve período en que las utopías sociales parecían factibles de llevar a la práctica, una ola de violencia se apoderó del continente hasta culminar con la toma del poder por parte de los militares. Si bien es cierto que la literatura se había "ideologizado" desde hacía tiempo (los escritores presentaban verdaderos manifiestos en favor de la revolución social), a partir del período de represión que siguió a los golpes de Estado en el cono sur nacieron numerosos documentos testimoniales y novelas de denuncia que circularon clandestinamente.

Floridor Pérez: el maestro rural en la isla Quiriquina

La isla Quiriquina se ubica en la entrada norte de la bahía de Concepción, unos 800 kilómetros al sur de Santiago. El recinto naval allí existente fue utilizado como campo de concentración, interrogación y tortura de los presos políticos de la región. Por allí pasaron más de mil personas entre el 11 de septiembre de 1973 y abril de 1975 y, entre sus víctimas fatales se encuentran el intendente de Concepción (muerto en la sesión de tortura), el alcalde de Lota y tres dirigentes mineros a quienes se les hizo un (pseudo)consejo de guerra para ser fusilados el 22 de octubre de 1973.

Floridor Pérez, profesor de castellano nacido en 1937, ejerció como

maestro rural durante varios años en un poblado campesino ubicado al sur de Chile, al que él mismo denominó *Mortandad*. Tras el golpe militar fue detenido en la isla Quiriquina, donde nacieron los poemas contenidos en *Cartas de prisionero*. Inmediatamente después de su liberación fue relegado a un poblado mil kilómetros más al norte, en las cercanías de Copiapó. Con el retorno de la democracia dirigió talleres literarios y volvió a sus actividades docentes. Ha publicado antologías, biografías y reediciones de diversos autores y entre su obra poética destaca *Para saber y cantar* (1965), *Cartas de prisionero* (1984), *Chilenas i chilenos* (1986), *Cielografía de Chile: poesía para niños también* (1987) y *Memorias de un condenado a amarte* (1990). Se lo ha asociado a la corriente *lárica* de poesía, que propone una forma alternativa de vida más cercana a lo rural, en contraposición al ritmo alienante de las sociedades modernas.

Poemas de un prisionero

Cartas de prisionero está dividido en cuatro partes que llevan por título *Cartas sin corregir*, *Postales con fondo de mar*, *Retratos sin retocar* y *Contra bandos*; todas ellas cuentan con un epígrafe alusivo a la temática desarrollada. La primera parte, *Cartas sin corregir*, contiene los poemas de amor dirigidos a su amada Natacha. *Postales con fondo de mar* nos remite a las sensaciones que experimenta el yo lírico ante la inmensidad del mar en el ambiente opresivo de la isla. *Retratos sin retocar* tiene como protagonistas a las personas quienes, de alguna forma, alternaron con el autor (su padre, Pablo Neruda, un campesino anónimo de Mulchén, un compañero ejecutado) y, por último, *Contra bandos* contiene una serie de poemas que cuestionan el régimen y reflexionan acerca de la poesía en un tono entre irónico y esperanzador.

1.- *Cartas sin corregir*

“...y todas estas penas
se endulzarán cuando
las recordemos.”
Shakespeare, *Romeo y Julieta*.

El epígrafe nos remite a las desventuras de la conocida pareja amorosa. A pesar de que los versos citados se refieren a un tiempo presente amargo y lleno de pesares, permiten vislumbrar el futuro esperanzador en el cual las penas no son más que tenues recuerdos del pasado. La pareja que se apoya en su mutuo amor logra sortear cualquier obstáculo.

a) “La victoria”

“Me pusieron contra la pared, manos arriba.
Me registraron meticulosamente.

Sólo hallaron retratos con tus ojos
Y una antología con mis versos.

*Noches sobre la piedra.
Días tras la alambrada.*

*No saben -nos decían- qué les espera.
Pero yo lo sabía:*

*Tras días piedra meses muro,
Tú me esperabas a la puerta del cuartel*

Y esa fue mi victoria”.

En este poema el amor es la fuerza que mantiene en pie al prisionero durante el período en cautiverio, por eso el hablante lírico se dirige a la amada. La detención ha sido injusta porque no encontraron nada que pudiera incriminarlo; aun así el yo lírico debe sufrir meses de reclusión sometido a maltrato psicológico por parte de los carceleros.

El poema está compuesto de seis estrofas, las cinco primeras de dos versos cada una, la última contiene uno solo para enfatizar la isotopía de la victoria. En el nivel semántico, el poema está organizado en tres partes: la detención (estrofas 1 y 2), el período en la cárcel (estrofas 3 y 4), y la libertad (estrofas 5 y 6). La detención está descrita sin el uso de la adjetivación, lo cual evita el sentimentalismo y acentúa la rapidez y la violencia con que se da (“*Me pusieron contra la pared, manos arriba*”). Los verbos (pusieron, registraron, hallaron) aparecen en pretérito indefinido puesto que se trata de una acción ya concluida, pero también están conjugados en tercera persona plural, es decir, los actores son “ellos”, esbirros del régimen anónimos y lejanos al yo lírico. La primera derrota de “ellos” se produce en el momento de la detención porque no encontraron nada que pudiera interesarles. *Ellos* constituyen una alteridad que se da, no tanto porque defiendan un sistema totalitario, sino porque su estrechez mental les impide conmovirse con una antología poética o con un retrato de mujer. Es interesante constatar el paralelismo entre “*tus ojos*” y “*mis versos*”; lo mismo ocurre con “*retratos*” y “*antología*”. Los versos 3 y 4 nos permiten vislumbrar la estrecha unión que existe entre el hablante y la amada, independientemente de la acción del enemigo que los separa físicamente.

La tercera estrofa sugiere el largo período en prisión. Se trata de versos nominales sin la presencia de verbos, lo cual destaca la imagen de un tiempo suspendido en el cual nada pasa y todo es monótono (“*Noches sobre la piedra./ Días tras la alambrada*”); esto es reforzado por la presencia de la antinomia *días/noches* y los sustantivos *piedra* y *alambrada*, que aluden directamente a la frialdad y la rudeza de la cárcel.

En la cuarta estrofa se produce el cambio en el discurso que marca la transformación de la derrota en victoria. Los verdugos tienen la palabra por primera vez, y la usan para hacer una amenaza (“*No saben -nos decían- qué les espera*”); sin embargo, el yo lírico no se deja doblegar e inmediatamente se rebela (“*Pero yo lo sabía*”). Nuevamente el sentido es enfatizado mediante el uso de antinomias (*no saben /yo lo sabía*), y el tiempo verbal nos demuestra que el hablante manejaba ese conocimiento (*lo sabía*) desde mucho antes, tal vez desde siempre, por lo tanto, el verdugo no tiene ninguna posibilidad de vencerlo mediante sus amenazas.

La quinta estrofa vuelve al motivo carcelario sin presencia verbal (“*días piedra meses muro*”, recurre nuevamente a los signos de dureza, frialdad y encierro) pero éste es inmediatamente superado por la aparición de la amada a la puerta del cuartel. “*Tú me esperabas*” es la continuación de un “yo te esperaba” tácito, que probablemente mantuvo al yo lírico con fuerzas durante el período en prisión. Cabe destacar que la percepción del tiempo se va modificando: en un principio se trata de días y noches (“*Noches sobre la piedra. /Días tras la alambrada*” pero después vemos que han pasado días y meses (“*tras días piedra meses muro*”); en ambos casos, la preposición *tras* nos sitúa en un tiempo y un espacio carcelario opresivos de los cuales no es posible evadirse. Finalmente, la *victoria* (único sustantivo abstracto del poema y, por eso, el de mayor fuerza) no está dada por el simple hecho de salir en libertad, sino porque la amada lo estaba esperando; la *espera*, utilizada por el verdugo como signo de amenaza, adquiere para la pareja una connotación esperanzadora: ambos han soportado la separación y podrán encarar juntos el porvenir. De esta manera, el amor se yergue para el prisionero como la gran fuerza liberadora: “y *esa fue mi victoria*”.

b) “Si tú fueras la patria”

*“Te recorriera ¡ay sí!
Te recorrierarica-magallanes.
Te habitara-poblara-navegara
Por islas
Archipiélagos
pie
piélagos,
si tú fueras la patria. En los Ojos del Salado
dulzor de tus lágrimas, cuando llueves
como una ciudad llorona del sur,
yo te beso-besara-besaría
si nadie más si nunca si ninguna
y tú fueras la patria.*

*Con tus temblores y tus
v e n t i s q u e r o s,
ven te quiero.*

*Yo, el amante ejemplar, heroico.
Yo el patriota que muere por la amada”.*

En el poema anterior, el hablante invoca a la amada como una llamada de auxilio cuando ya no le es posible soportar la soledad y la nostalgia. El rasgo distintivo de *Si tú fueras la patria* es la equivalencia que se establece entre la geografía de la patria y el cuerpo de la mujer. Por otra parte, el uso recurrente del subjuntivo (*si tú fueras*) enfatiza la incertidumbre del yo lírico (*si tú fueras, pero no lo eres*) porque cuando se está en prisión, tanto la amada como la patria se transforman en conceptos abstractos, tan vagos como inalcanzables. Aún así, la lejanía no mitiga la necesidad de cercanía o posesión.

La reiteración en los tres primeros versos (*te recorriera / te recorriera-rica / te habitara*) da cuenta de la obsesión erótica por la conquista plena: por tierra y por agua (*poblara- navegara*), desde el extremo norte del país (Arica) hasta el extremo sur (Magallanes); es decir, de la cabeza a los pies. El encabalgamiento entre los versos 3 y 6 grafica la geografía del sur de Chile (los pies de la patria), que se caracteriza por la fragmentación del continente en un sinnúmero de islas, lagos y archipiélagos (*piélago* es aquello que, por su abundancia, resulta difícil de enumerar). Predomina el elemento *agua* por su connotación sexual y porque en Chile el agua baña las costas de norte a sur.

En la segunda estrofa, el volcán “*Ojos del Salado*” es una metáfora de los ojos de la amada, solo que sus lágrimas no son saladas sino dulces como el agua de lluvia de las ciudades del sur del país. La amada no llora, llueve; la ciudad no es lluviosa: es llorona. Se produce una inversión de los elementos (ella llueve, la ciudad llora) que contribuye a expresar con mayor fuerza la tristeza del yo lírico, además de la analogía entre la lluvia y las lágrimas.

En el verso 12 se manifiesta por primera vez el “yo” deseante que, mediante el uso del modo indicativo (*te beso*), hace más real la ilusión de una amada corpórea, única en el mundo y para siempre. El verso *Con tus temblores y tus ventisqueros* hace referencia a la tierra (Chile es zona sísmica) y al agua, pero también al cuerpo femenino erotizado.

La estructura irregular del texto lo asemeja a la “loca geografía de Chile”, pues el poema parece (visualmente) un cuadro cubista en el cual el cuerpo humano aparece desmembrado. También hay una evocación de la sonoridad propia de los usos musicales populares; “*ay sí*” aparece con frecuencia en cuecas y tonadas; *ventisquero* juega verbalmente con *ven te quiero*, lo mismo ocurre con *pie- piélago* (pie- lago- piélago).

Los dos últimos versos constituyen, a la vez, la autoafirmación del yo lírico (lucha, resistencia), y la derrota que implica estar recluido (*yo el patriota que muere por la amada*). La distancia del uso de tercera persona ironiza la figura de los próceres americanos que, por dar su vida por la patria, eran profundamente admirados por los regímenes militares. El hablante se define como amante de la patria, pero ¿qué patria? ¿La oficial? De ser así, la segunda constituye una amenaza de destrucción física, pero la primera (**su** patria-amada) trae consigo la desaparición espiritual, lo que resulta aún más doloroso.

Finalmente, quisiera agregar que el poema parte de una base hipotética (predomina el subjuntivo) que tiene por función expresar la voz del sujeto deseante. Pero a medida que transcurre el poema, la voz se hace más demandante y, ante la impotencia frente a la realidad que lo circunda, el hablante constata la proximidad de su propia desaparición (*yo el que muere por la amada*).

2.- Postales con fondo de mar

“...padece penas lejos de los suyos
en una isla azotada por el viento”.
Homero, *La Odisea*.

El epígrafe nos remite a Floridor Pérez quien, al igual que Ulises, se encuentra lejos de los suyos relegado en una isla que no solo es azotada por el viento...

5

*“¡Qui-Quiriquina!
al alba de los gallos.
Los interrogadores
¿a quién harán cantar
con su piel de gallina?
Y él les dirá qué
pensando en quién
cuando los gallos
al alba:
¡qui-Quiriquina!”*

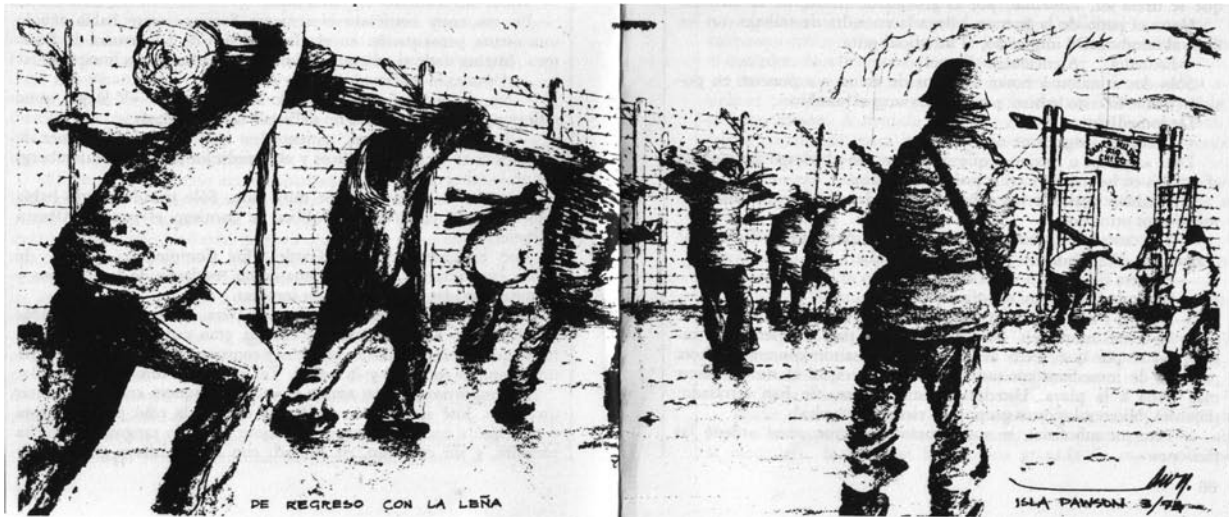


Palacio de La Moneda.

Este poema tiene una estructura circular que abre y cierra con el canto de los gallos al alba. El nombre de la isla donde el autor estuvo detenido funciona en el poema como una onomatopeya del canto del gallo al anunciar un nuevo día, lo que contribuye a resaltar la ironía y el patetismo de la imagen poética: el alba como símbolo de la luz, pero en un medio inhóspito y lúgubre. En general, priman los contrastes; el gallo es el símbolo de la masculinidad triunfante (en Chile un gallo de la pasión es por definición agresivo y “mujeriego”), en contraposición a la denigrada figura de la gallina. Un “gallina” es un hombre cobarde y derrotado que actúa motivado por el miedo, de manera que no puede mantenerse fiel a sus principios y traicionará la confianza de sus compañeros ante la primera señal de peligro. La piel de gallina funciona entonces como una metáfora, pues está sustituyendo el plano real por otro simbólico.

En este contexto, el verbo *cantar* tiene una connotación negativa. No se trata de expresar sentimientos con el apoyo de la música, sino de confesar bajo apremio la información que los torturadores esperan escuchar. El poema nos permite notar nuevamente la apropiación que los regímenes totalitarios hacen del lenguaje, de modo que le otorgan al *signo* connotaciones semánticas oscuras y tenebrosas. “*Cantar*” en un campo de detención significa delatar a un compañero (*quién*) implicándolo en algún suceso (*qué*) duramente castigado por el régimen.

El yo lírico nos da testimonio de que los interrogatorios se llevan a cabo al alba. Pero aparte de ese hecho, todo lo demás queda en el plano de la incertidumbre, que se manifiesta por medio de la utilización de los tiempos verbales en futuro (*harán cantar, dirá qué*). Esto magnifica la sensación de impotencia del hablante, quien está condenado a hablar desde una posición de espectador indirecto, puesto que no es capaz de afirmar con certeza qué se dirá (el acto) o quién dirá (el actor). El hablante no presencia el interrogatorio, pero sabe que en



De regreso con la leña.
Dibujo de Isla Dawson.

el proceso se utilizará la fuerza para quebrar al interrogado (lo harán cantar). Además, sabemos que la piel es el órgano corporal más maltratado en una sesión de tortura, lo que unido al miedo del prisionero, se conjuga en la “*piel de gallina*”. Los gallos en libertad abren y cierran el poema, la gallina queda encerrada en un espacio siniestro. Es la rutina diaria de la prisión.

3.- *Retratos sin retocar*

*“Escrito en el acto de sufrir
 y de pensar”.*

Juan Egaña
*“El chileno consolado
 en los presidios”, 1826.*

El epígrafe proviene del jurista y literato chileno Juan Egaña, ideólogo de la emancipación. Durante el período denominado “la reconquista española”, Juan Egaña fue relegado a la isla Juan Fernández, pero una vez declarada la independencia, se reincorporó a la actividad pública para realizar importantes aportes al país. Juan Egaña sufrió la pena de cárcel por defender sus ideas, pero la detención reafirmó sus convicciones todavía más; la cárcel no lo derrotó sino que lo engrandeció.

a) **“Septiembre 23/73”**

*“Un receptor dispara a quemarropa:
 “...Ha muerto Neruda...”.*

*El locutor menciona el Poema 15
 Y lee el Bando 20.*

*El cabo de guardia busca algo bailable
Y sigue el ritmo con la metralleta.*

*Aquí en la isla el mar,
Y cuánto mar...*

*Pienso pedir un minuto de silencio,
Pero tardo horas y horas en sacar la voz."*

El título del poema hace referencia al día del fallecimiento de Pablo Neruda. Floridor Pérez se encontraba entonces detenido en la Quiriquina, de modo que el poema es un testimonio del momento y de la forma en que la noticia fue recibida. Tenemos tres niveles de aproximación: el yo lírico, el locutor de la radio, y el cabo de guardia. En ese mismo orden, se da el grado de afinidad con la poesía de Neruda. Evidentemente, el yo lírico es quien más siente el deceso porque él mismo escribe poesías. Como intelectual goza de un mayor grado de educación (por lo tanto ha podido desarrollar la sensibilidad artística) pero de los tres, es el sujeto derrotado, el cautivo. El locutor radial, por su parte, no es más que un burócrata anónimo cómplice del régimen que se limita a cumplir sin discusión las disposiciones que se le dan. Para él, el poema 15 tiene el mismo significado que el bando 20; de hecho, el poema es vagamente mencionado mientras que el bando es leído de principio a fin. El hecho de que su voz se escuche por el receptor lo despersonaliza aún más. Por su parte, el cabo de guardia es el carcelero ignorante que tiene bajo su poder la custodia de los prisioneros. Es sintomático que quiera escuchar algo liviano y bailable porque la poesía le es absolutamente ajena; dicho de otra forma, ante el dolor y la muerte se oponen la superficialidad y la falsa alegría.

Los seis primeros versos se dividen en tres estrofas que expresan tres niveles de la recepción de la información: 1.- el receptor anuncia la muerte de Neruda, 2.- el locutor menciona un poema y lee un bando, y 3.- el cabo de guardia busca algo bailable. El tiempo presente expresa la realidad inmediata en la cual los hechos se suceden. La cuarta estrofa es un fragmento de la *Oda al mar* de Pablo Neruda, y funciona en el poema como procedimiento fragmentario porque quiebra la secuencia lógica del discurso. Además, la cita adquiere una connotación sombría en el contexto en que se encuentra el yo lírico. Para Neruda la isla era su querida Isla Negra, para el yo lírico, la isla es el presidio; para Neruda el mar era la ventana a la inmensidad, para el hablante, el mar es la alambrada que lo separa del mundo.

En la última estrofa del poema, el tiempo real se extiende. Si bien las formas verbales aparecen en el presente indicativo, se trata de un presente que se congela y permanece estático ("*tardo horas y horas en sacar la voz*"). Esto me lleva nuevamente a disentir de lo manifestado por Saumell en relación con la percepción del tiempo cuando se está en cautiverio. A mi modo de ver, el tiempo real se disocia del tiempo psicológico, de manera que este último es percibido como si se hubiera detenido, lo que aumenta todavía más la angustia existencial del sujeto.

En el poema priman los signos de guerra y destrucción. El receptor "*dispara a quemarropa*", es decir, de alguna manera es copartícipe de la

muerte del poeta. Por otra parte, el hecho de que el cabo de guardia *busca algoailable y sigue el ritmo con la metralleta* subraya lo patético de la situación: una absoluta indiferencia por la muerte del poeta más importante de Chile, y la utilización de la música como medio de tortura a los prisioneros. Suponemos que los presos no están de ánimo para escuchar “algoailable”, y el hecho que el ritmo sea marcado por un arma y no por el cuerpo (como es lo usual) enfatiza la ironía y lo carnavalesco de la situación.

Septiembre 23/73 se construye con base en antinomias que oponen el mundo añorado por el yo lírico a la realidad desesperanzadora del campo de detención. De esta manera, *poema* aparece como la antítesis de *bando*. Recordemos que un poema es una creación artística que expresa un estado anímico y se construye a partir del lenguaje; el bando en cambio, corresponde a la utilización que la autoridad hace del lenguaje para limitar ciertas libertades individuales y sociales. El *ritmo* es la forma más básica de hacer música y consiste en organizar los sonidos en el tiempo; la *metralleta* en cambio, apaga cualquier ritmo y solo puede generar silencio. El yo lírico desea *un minuto* de silencio como homenaje póstumo al poeta, pero tarda *horas* en sacar la voz: ante el dolor prima el silencio. Podemos observar que el contraste no está dado solo por el tiempo (minutos-horas) sino, también, por la oposición entre el silencio y la voz. Los regímenes autoritarios se proponen silenciar las voces puesto que cada voz es una amenaza en potencia. Pero la voz no puede ser acallada, y siempre encontrará una manera de manifestarse. El poema 15 de Pablo Neruda dice *Me gustas cuando callas porque estás como ausente*; el sujeto preso en la Quiriquina debe callar; es el silencio del cautivo frente al ruido invasivo que proviene de los captores (el receptor, la música del cabo de guardia). Sin embargo, el silencio no es signo de sumisión sino de resistencia activa. De ese silencio nació este poema.

b) La partida inconclusa

“Isla Quiriquina, octubre 1973.

BLANCAS: Danilo González, Alcalde de Lota

*NEGRAS: Floridor Pérez, Profesor rural
de Mortandad*

1. P4R P3AD
2. P4D P4D
3. CD3A PXP
4. CXP A4A
5. C3C A3C
6. C3A C2D
- 7.....

*Mientras reflexionaba su séptima jugada
un cabo gritó su nombre desde la guardia.
-¡Voy!- dijo
pasándome el pequeño ajedrez magnético.
Como no regresara en un plazo prudente
anoté, en broma: Abandona.*

*Sólo cuando el diario EL SUR
la semana siguiente publicó en grandes letras
la noticia de su fusilamiento
en el Estadio Regional de Concepción
comprendí toda la magnitud de su abandono.
Se había formado en las minas de carbón,
pero no fue el peón oscuro que parecía
condenado a ser, y habrá muerto
con señoríos de rey en su enroque.*

Años después le cuento a un poeta.

*Solo dice:
¿y si te hubieran tocado las blancas? ”.*

El poema está construido como un pequeño informe narrado (nos indica el lugar y la fecha) que da testimonio del asesinato del alcalde de Lota, compañero de prisión del autor. Se trata de un homenaje llano y sencillo, sin ningún tipo de sentimentalismo, escrito en memoria de un compañero muerto en circunstancias trágicas. El poema se construye con base en una partida de ajedrez que quedó inconclusa, es decir, no llegó a su término por motivo del fallecimiento de uno de los jugadores.

La partida inconclusa puede ser estructurada en tres partes de acuerdo con la distancia temporal y espacial que el yo lírico va estableciendo ante los acontecimientos. La primera parte recrea la partida de ajedrez entre Danilo González y Floridor Pérez, y concluye con el “abandono” del alcalde de Lota. En la segunda parte, el hablante-narrador se aleja. Nos informa que una semana después se enteró por el diario del asesinato de su compañero y nos da algunas referencias acerca de los antecedentes y la vida del fallecido. En la tercera parte, la distancia es aun mayor. Han pasado varios años y el período carcelario ha quedado atrás, pero no el recuerdo del compañero. Cabe destacar que el último verso rompe con la lógica narrativa que iba construyendo el poema, probablemente para evitar un sentimentalismo melodramático. Desde el inicio, el texto toma como sujeto referente al alcalde de Lota: él reflexionaba su última jugada, él fue llamado y contestó “¡voy!”, él fue fusilado, y él es quien se había formado en las minas de carbón. Sin embargo, el último verso pone al hablante lírico como sujeto del poema puesto que, en última instancia, es él quien ha sobrevivido y nos presenta el testimonio desde una perspectiva personal. Por eso, podemos afirmar que se produce una amalgama entre el hablante y el poeta puesto que no cabe duda de que el testimonio proviene de Floridor Pérez.

El ajedrez es un juego de mesa para dos personas, cada una con un “ejército” que debe derrotar al ejército contrario. En el juego debe haber destreza en el uso de las tácticas y, aunque no existe violencia física, sí se produce una violencia simbólica en la medida en que la meta es la eliminación de las piezas del contrario hasta conseguir el jaque mate al rey. El ajedrez es un juego reflexivo en el cual el azar no tiene cabida, salvo en la determinación del color de las piezas que utilizará cada jugador (las blancas comienzan). En este poema, la descripción de cada jugada se da con la



Dibujo de Miguel Lawner.

ayuda del código que utilizan los ajedrecistas, y el lector debe interpretar ese código para comprender a cabalidad los movimientos efectuados por cada jugador. De esta manera, el lector necesita pasar por un proceso de reflexión similar al que siguieron ambos ajedrecistas, lo que prolonga el tiempo de lectura del poema.

La derrota de Danilo González es doble: por una parte, debido al *abandono* que hace de la partida de ajedrez, por otra, porque él mismo se transforma en *pieza eliminada*, en un estadio deportivo que oficia de tablero de proporciones mayores. El ajedrez es un juego en el cual los rangos jerárquicos están claramente especificados. Los peones son los más numerosos y los de menor rango. Danilo González es originario de las minas de carbón, por lo que estaba destinado a ser un peón en el escalafón social; pero parece ser que logró torcerle la mano al destino y llegó a ser alcalde de Lota. Los mineros en Chile tradicionalmente se han adherido a los partidos políticos de izquierda, por ello no es sorprendente que para el gobierno fascista haya representado un peligro que era necesario anular. El hablante aventura que Danilo González no murió como peón, sino “*con señoríos de rey en su enroque*”. El enroque es una táctica que el jugador utiliza para proteger a su rey de un jaque, y consiste en intercambiar su lugar con el de la torre. ¿Qué enroque puede haber tenido el alcalde de Lota en el estadio de Concepción? ¿Qué torre podría haberlo protegido?

Lota es una localidad que se fundó alrededor de una mina de carbón pero, por azar, al alcalde no le tocaron las piezas negras (como el carbón) sino las blancas. La séptima jugada le toca al jugador de las blancas, ¿y si el azar hubiera hecho que fuera Floridor Pérez? A simple vista parece absurdo, pero ¿hasta qué punto tenemos el control del “tablero” de la vida? Reflexionamos nuestros movimientos y de pronto aparece una instancia más poderosa que da vuelta el juego. La verdadera partida se efectuó entre aquellos que confiaban en la creación de una sociedad más justa y quienes lograron imponer un régimen dictatorial con el apoyo de las armas.

Por último, quisiera destacar que en el relato predomina el uso del pretérito (imperfecto e indefinido), salvo los tres últimos versos que se articulan en presente indicativo, así como también la palabra *abandona*, que, anotada en broma por el hablante, adquiere un matiz tragicómico. Los verbos relativos a los prisioneros (*reflexionaba, dijo, comprendí*) se contraponen a la violencia de parte de “ellos” (un cabo **gritó** su nombre, el diario **publicó en grandes letras**). La adjetivación es escasa, priman los contrastes: blancas/negras (lo oscuro), pequeño ajedrez/grandes letras, peón/rey.

4.- *Contra bandos*

“¿Cuál es mi fuerza
para que aún espere?”.
Job, 6-11

La cita bíblica proviene de Job, a quien Dios le arrebató todas sus riquezas y todos sus hijos para comprobar si ante la adversidad Job no renegaría de él. Tras un largo martirio, Job reafirma su fe y es recompensado: recupera sus bienes y tiene nuevos hijos. La derrota puede hacer

que el individuo reniegue de sus principios éticos, o bien, que los refuerce. La sección que lleva por título *Contra bandos* contiene una poesía contestataria “opuesta al bando” que circula como contrabando, es decir, como “mercadería” prohibida que circula al margen de la ley.

“Allá no miento”

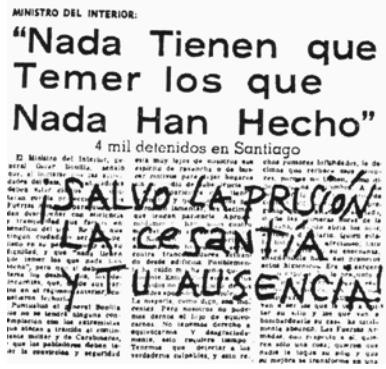
*“Recorren mis libros como un campo minado.
Saben que un poema puede ser explosivo
pero ignoran que el detonante es el lector*

*Bayonetean tu jardín, cavan el huerto
pero sólo hallan raíces, semillas
que florecerán cuando se vayan”.*

En este poema hay un *ars poética* implícito que aclara el rol que el autor le adjudica a la poesía, y el efecto que ella tiene sobre la sociedad. Consecuentemente con lo afirmado por los teóricos de la percepción, si el libro no cae en las manos de un lector no es más que un objeto inanimado inútil; el lector es el encargado de construir sentidos a partir de las cadenas de significantes. De esta manera, luchar contra los libros es absurdo y la única forma de impedir que el libro sea “detonado” por un lector es eliminando físicamente a todos los lectores, cosa que para el inquisidor es imposible llevar a cabo.

“*Allá no miento*” es un juego de palabras (similar a *Contra-bandos*) que indica un “*allanamiento*”. Efectivamente, la casa donde habita la amada es allanada por un comando militar en busca de armas. El poema consta de dos estrofas de tres versos cada una, y la isotopía que prima es que la represión y la censura no lograrán callar las voces disidentes. El hablante menciona “*mis libros*” y “*tu jardín*”, lo que nos hace pensar que está dirigiéndose a su mujer. Pero *ellos*, en realidad, no están actuando contra el yo lírico o su compañera, sino contra la fuerza de la verdad. Eso es lo que le da al hablante la certeza del triunfo, aun en su impotencia frente al allanamiento. En la primera estrofa priman las imágenes de guerra: *campo minado, explosivo, detonante*. La desconfianza de la autoridad hacia la literatura se explica porque un texto puede desencadenar un proceso de reflexión por parte del lector que podría cuestionar las bases del régimen y, desde esa perspectiva, los libros se vuelven tan peligrosos como un campo minado. El poema es explosivo en la medida en que destruye la solidez de las estructuras. Los censores **saben** eso, pero **ignoran** lo más importante: el libro en sí no constituye un peligro; para que se transforme en amenaza debe pasar por las manos de un lector. De esta manera, los términos *libros/campo minado, poema/explosivo, y lector/detonante*, establecen dos niveles de realidad: la del hablante y su mujer (*libros-poema-lector*), en contraposición a la de ellos (*campo minado- explosivo-detonante*).

La segunda estrofa se construye sobre la isotopía de la tierra como fuente de vida. Para el soldado, el jardín y el huerto son lugares oscuros donde los “terroristas” esconden el armamento. Desde esta perspectiva, *Bayonetean tu jardín* equivale a *Recorren mis libros* porque ambos sugie-



ren un abuso de autoridad por parte de aquellos que acaban con la vida y con todo lo hermoso que hay en el mundo. El yo lírico actúa como testigo distante del allanamiento pero su espíritu está tranquilo porque no duda de la victoria postrera. El poema genera una complicidad entre “yo” y “tú” (la amada, pero por extensión puede ser el lector) que resiste el ataque de “ellos” y, en esa resistencia, radica la capacidad explosiva del poema. Nada puede evitar su efecto, como nada impedirá el florecimiento de las raíces y de las semillas, es decir, la vida. En un mundo destruido por los traidores, la única resistencia posible radica en mantener en pie la esperanza en que más pronto que tarde todo cambiará y se iniciará una nueva era. El hablante está seguro de ese mañana mejor y lo expresa mediante el único verbo del poema escrito en tiempo futuro, *florecerán*, que aparece como una fuerza profética. “Ellos” representan un presente avasallador que no podrá prolongarse eternamente. Tarde o temprano terminarán por irse.

En ambas estrofas se afirma un principio (*recorren mis libros, bayonetean tu jardín*) que es inmediatamente adversado (*pero ignoran, pero sólo hallan raíces*). En la primera estrofa las armas se oponen a los libros; en la segunda, las armas se oponen a las semillas. Los libros se transforman así en una metáfora de las semillas que florecen, y ambos, finalmente, se imponen. Como es usual en Floridor Pérez, las antinomias enfatizan la construcción del sentido. El poeta que escribe se opone al opresor que censura; el creador se impone al aniquilador, y éste se opone a la tierra. Pero no podrá impedir que de ella siga brotando la vida.

Conclusiones

Las dictaduras militares en América instauraron la cultura del miedo. Por medio del terrorismo de Estado se intentó silenciar toda voz disidente, de modo que escribir se transformó en un acto subversivo porque la palabra escrita afirma un sistema de valores que entra en contradicción con el régimen. Por esa razón, la creación literaria en la cárcel pone en juego las estrategias de control de poder: el carcelero intenta censurar cada palabra escrita por el prisionero mientras que éste busca la forma de sortear la prohibición de escribir.

Hemos visto que en la poesía de Floridor Pérez la resistencia no se da por medio de consignas, *slogans* revolucionarios o frases muertas, sino por la creación de situaciones liberadoras que revierten el efecto aniquilador del presidio. En cada poema hay una voz interna que cuestiona la arbitrariedad de un sistema que, por sus propias características, está condenado a fracasar. Los rasgos esperanzadores del texto se manifiestan a través de la confianza en el amor como fuente de salvación, y por la solidaridad del hablante hacia los compañeros que sufren el maltrato de los guardias y de los torturadores. Contrariamente a lo que podría esperarse, no se trata de una poesía melodramática en la cual el hablante da rienda suelta al dolor y a la autocompasión; los mecanismos de resistencia que el yo lírico opone están dados más bien por el empleo de frases concisas en las que el silencio es doblemente elocuente y en donde no se hace un despliegue excesivo de adjetivación. Por otra parte, el humor y la ironía presentes en los poemas

fortalecen una voluntad de supervivencia que frustra las intenciones de los inquisidores en cuanto a lograr el quiebre emocional del prisionero. La poesía carcelaria se transforma, así, en un antídoto contra la opresión y la soledad porque constituye una puerta de salida hacia la liberación espiritual. Más aún, al ser la voz de la conciencia ética, prácticamente no necesita denunciar la maldad; esta se revela por sí misma.

Por último, quisiera destacar que, en *Cartas de prisionero*, cada uno de los epígrafes declara la fe en el futuro, y cada una de las secciones manifiesta el compromiso del autor de rendir un testimonio honesto (*sin retocar*) y contestatario (*contra bandos*). El poeta rescata las palabras que han sido “secuestradas” por los verdugos y que adquieren una connotación negativa, aunque, lamentablemente, ese secuestro ha alcanzado todos los niveles de la sociedad (las instituciones, el pueblo, la patria). La utilización de la fuerza y de la represión demuestra que el proyecto de los carceleros no es viable, por eso la certeza del poeta de que tanto la patria como las semillas, *florecerán cuando (ellos) se vayan*.

Bibliografía

ANDERSON, BENEDICT

2003 **Imagined communities**. New York: Verso.

PÉREZ, FLORIDOR

2002 **Cartas de prisionero**. Santiago: Libros del ciudadano.

SOMMER, DORIS

1990 *Irresistible romance: the foundational fiction of Latin America*. En: **Nation and narration**. Homi Bhabha (comp). Londres: Routledge.

SAUMELL, RAFAEL

2000 **Cuba: narraciones entre hierros**. www.habanaelegante.com/Summer2000/Café.htm

1993 *El otro testimonio: literatura carcelaria en América Latina*. En: **Revista Iberoamericana**. 59 (164- 165): 497- 507.