

El camino del espejo y el río de la noche: en torno a la poesía de Teófilo Cid*

The road of the mirror and the river of the night: around the poetry of Teófilo Cid

Claudio Guerrero Valenzuela**

Resumen

Este artículo se centra en la obra del poeta chileno Teófilo Cid posterior a su periodo vanguardista y que habitualmente no forma parte del repertorio de la recepción crítica. Es posible evidenciar allí problemáticas sociales y políticas que permiten comprender su compromiso con una específica forma de realismo social. El espejo, el río, la noche y la infancia son algunos de los ejes centrales que articulan una poética de ricas posibilidades de expresión.

Palabras claves: Poesía chilena – Infancia - Memoria

Abstract

This article focuses on the post avant-garde work of Chilean poet Teofilo Cid. This is not usually part of the repertoire of critical reception. In this text we can find social and political problematic that facts help us to understand their commitment with a form of social realism. The mirror, the river, the night and childhood are some of the central motives present in a poetic full of a lot possibilities of expression.

Keywords: Chilean Poetry - Childhood – Memory

* Este trabajo forma parte del proyecto “Representaciones de infancia en la poesía chilena de segunda mitad del siglo XX”, Fondecyt N° 11121276, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2013-2015

** Chileno, Doctor en Literatura, académico P. Universidad Católica de Valparaíso, claudio.guerrero@pucv.cl



La figura de Teófilo Cid (1914-1964), como suele ocurrir con la crítica que personaliza, confunde y antepone la biografía a la obra de un autor, ha sido preferentemente destacada por la leyenda del alcoholismo y la miseria. “Dandy de la miseria”, “Master de la noche”, “Amateur de la lepra” han sido algunos de los sobrenombres dados a este actor reconocido de la desaparecida bohemia santiaguina de la primera mitad del siglo XX¹. Perteneciente al grupo de escritores llamados de la generación de 1938, de intensa vida política y literaria, vivió una época “marcada por la crisis bursátil del ’29, las disputas político administrativas entre Arturo Alessandri Palma y Carlos Ibáñez del Campo, la Guerra Civil Española, el Frente Popular chileno, el comunismo de la URSS, el fascismo italiano, el nazismo de Hitler, la Segunda Guerra Mundial y un incipiente capitalismo moderno” (Mussy y Aránguiz, “Teófilo Cid, soy leyenda”, 25). Época de profundos cambios que signa toda su obra de proclamas, consignas, problematizaciones y discusiones acerca de la realidad política de la nación y sobre el rol de la literatura en tiempos de crisis. El breve relato de Cid, *El tiempo de la sospecha* (1952), protagonizado por un adolescente que despunta a la vida en el contexto de la dictadura de Carlos Ibáñez del Campo, bien puede ser un ejemplo sintético de esto: los aires que remueven la conciencia del protagonista lo hacen despertar a la idea de una búsqueda de sentido político-estética, inquietud que resume las inquietudes de toda una generación convulsionada por los tiempos históricos. Santiago, el joven protagonista de este relato, ha sido expulsado del colegio por sus lecturas anarquistas. El incipiente conocimiento de la realidad social instala en él los conceptos de crisis, sospecha y libertad, tres principios que condensan los avatares de su generación y de la siguiente que termina por cuestionar la idea de una problemática modernización que instala desajustes e intersticios en la experiencia cotidiana de los sujetos.

Estas nociones de crisis, sospecha y libertad forman parte, como dijimos, de la obra completa de Cid. En este trabajo en particular, pretendemos rescatar estas visiones a partir de la obra poética de Cid que es posterior a su periodo vanguardista, signado por el trabajo conjunto de la Mandrágora, grupo del cual fue uno de sus fundadores. Son abundantes las referencias que se pueden encontrar en torno a este grupo literario y que escapan a los intereses de este estudio. Sin embargo, nos parece relevante dar cuenta de las dos posiciones contrarias en torno al valor literario que se le asigna a las creaciones de este grupo. Por un lado, encontramos el gesto que realiza Bernardo Subercaseux para signar el periodo de publicación de la revista *Mandrágora*, entre 1938 y 1943, como un ejemplo de su teoría de la reapropiación cultural que habría hecho el grupo en torno al surrealismo

¹ De acuerdo a algunos cronistas y biógrafos, fueron diversos los focos en donde se desarrollaba la nocturna vida santiaguina de la primera mitad del siglo. Cid frecuentaba el Bohemio (en la calle Mac Iver al llegar a Agustinas) (Lafourcade, “El último bohemio”, 32); el café Iris, el Club de los Hijos de Tarapacá y el Club Ciclista (Edwards, “Surrealistas chilenos, 39); el café Sao Paulo y El Bosco (Teillier, “Teófilo Cid, el último bohemio”, 13), entre otros lugares de animada conversación. Una frase que quizás resume la leyenda en torno a su vida es esta de Jorge Edwards: “Teófilo Cid era un personaje notable, que dejó huella en la memoria de todos nosotros. Era una especie de príncipe desastrado, harapiento y pestilente hacia el final de su vida, de la bohemia santiaguina” (Edwards, 39). Para una visión más completa de la vida y obra de Teófilo Cid es recomendable la revisión que realizan Mussy y Aránguiz en *Soy leyenda. Obras completas* (2004).



europeo. Huidobro, la Mandrágora y Parra son, a su juicio, los tres principales referentes de la línea de la vanguardia chilena de la primera mitad del siglo XX (Subercaseux, *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*, Tomo III, 231). Por otro lado, parte de la crítica discute “la pobreza evidente de sus realizaciones” (Meyer-Minnemann y Vergara, “La revista *Mandrágora*: vanguardismo y contexto chileno en 1938”, 69), que habrían acabado rápidamente con la vida estética y política del grupo en el marco del Chile de los años ’30-’40, y rescata y cuestiona a la vez el surrealismo “renovado, pero de segunda mano” del grupo (Nómez, *Antología crítica de la poesía chilena*, Tomo III, 19).

La segunda etapa de su obra supera la fuerte influencia surrealista inicial y da paso a una nueva conciencia poética que el propio Cid denominó “realismo mágico” y que discutiremos a continuación. Para tal efecto nos centraremos en dos poemas únicos, cada uno publicado como libro, y en cuyas bases temáticas surge la infancia como eje central de su inventiva. Me refiero a los poemarios *Camino del Ñielol* (1954) y *Niños en el río* (1955), los cuales marcan una distancia respecto a los tradicionales modos de leer la obra de Cid, como poeta alejado de lo real, lo político y lo social. Estas dos obras nos terminan por ofrecer una dimensión más compleja de la estética cideana, más allá de la “poesía negra” que alguna vez pregonó en su etapa mandragórica y que vinculaba directamente con la infancia, en cuanto orden irracional y onírico, totalmente opuesto al orden racional de la cultura. Así lo refrenda su texto “Lámparas a ojos. Notas sobre poesía negra”, publicado en el N° 2 de la revista *Mandrágora*, de 1939:

Planteada la contradicción del orden que viene de fuera con el desorden orgánico, vivo, de nuestras mitologías de infancia, el hombre –ese bípedo racional tan divertido- ejecuta siempre actos de salvamiento. Ando por un cuarto oscuro, lleno de fantasmas, se dice. Y no es por una casualidad que aparece, entonces, en su alma, un deseo de destrucción, de intolerancia cruel frente a los objetos, de una sed de crítica frente al orden real. Acaso sea su propia imagen la que gobierna esas manchas de humedad que hay sobre los muros y que ya Leonardo recomendaba a sus discípulos estudiar. Su imagen derrochada en un estado pre-natal, en un estado casi pre-real, pudo ser la que informó esos bellos súcubos, esas doncellas volátiles y desnudas que atraviesan en sus sueños. Donde se anda con pie seguro –sin equivocarse jamás la ruta- es en el sueño. (s/p)

Esta mitología de la infancia presente en la temprana obra de Cid como signo de creación y destrucción, de fantasmalidad y deseo, de crítica a la realidad y realización placentera en el sueño, se cuadra con el lugar que la vanguardia histórica ha dado a la niñez como principio de libertad. En este sentido, resulta interesante dar cuenta aquí de cuánta de esa “negritud” y “estado pre-natal” que pregonaba Cid se hace presente en la poética posterior a la



Mandrágora. Creemos que este concepto de infancia que inicialmente trabajó Cid es aplicable a su etapa mandragórica y posteriormente evoluciona y se complejiza en función de un tratamiento poético ya maduro, en las dos obras que analizaremos, que tije-tea la realidad con la distancia creativa que posibilita una escritura otra respecto al texto que acabamos de citar.

En efecto, en la idea de un “realismo mágico” es posible hallar una nueva forma de escritura que busca ampliar el registro de lo real, pero no ya hacia lo subterráneo de la conciencia, sino que hacia una intimidad poética que poco a poco fuese despojándose del yo para conectarse con aspectos concretos de la realidad mediante un simbolismo acabado. En una entrevista publicada en 1954, Cid da cuenta de este paso de una “poesía negra” a un “realismo mágico”, a propósito de *Camino del Ñielol*:

Este libro se compone de un solo poema de mil versos. Trata, precisamente, mi propia travesía literaria desde el surrealismo a esta nueva conciencia subjetiva que yo denomino ‘realismo mágico’. Creo en un retorno de la poesía al realismo, pero no al realismo de los poetas socialistas. *Camino del Ñielol* es, en cierto modo, una autobiografía ideológica. Por ello, el poema comienza con versos surrealistas, en estado automático y sin puntuación, y en la última parte concluye con rima y termina con una cuarteta dentro de los moldes clásicos. (Anónimo, “Del surrealismo al realismo mágico va Teófilo Cid”, s/p)

La distancia que Cid marca con cualquier forma de realismo al modo “socialista”, muy en boga especialmente en la novela de la primera mitad del siglo XX en autores como Nicomedes Guzmán o Volodia Teitelboim y en los caminos poéticos del Neruda post Guerra Civil Española, muy especialmente en su *Canto general* (1950), de la obra completa de Pablo De Rokha o de un tardío Huidobro, hace de estos poemarios a analizar un interesante objeto estético que da cuenta de la particularidad de su obra, distinta a la de sus compañeros de generación, pero que sin embargo no deja de ser de una profunda crítica social, como lo es, por ejemplo, *Niños en el río*. Por otra parte, en la idea de escribir una “autobiografía ideológica” hallamos una inscripción de lo subjetivo en lo colectivo, una forma de participar de lo social y de intervenir en ese espacio, pero de manera poética.

El espejo de la historia

En *Camino del Ñielol*, poemario compuesto de cuatro secciones enumeradas con número romano que trazan una secuencia temporal, es posible encontrar, como señala el propio Cid en una nota introductoria a su libro, un “deseo subconsciente de volver a la vida colecticia, compartida, impersonal de los antepasados” (11), y en donde el término ‘colecticio’ intensifica la idea de un colectivo desorganizado, anárquico y disperso, que busca ser



comprendido u organizado discursivamente. Creemos que el gran trabajo de la imagen que Cid pone en juego en este texto se constituye bajo una filiación surrealista de la cual poco a poco se va despojando, construyendo metáforas que van de lo complejo a lo simple, en pos de un plan poético que busca reconstituir un espejo. La recomposición del espejo va acompañada, por tanto, por un creciente esclarecimiento del discurso poético. Esto, a su vez, tiene un correlato en el procedimiento formal que se hace evidente al final del texto cuando el poeta abandona el verso libre y opta por encauzar el verso en una formalidad clásica de ritmo regular.

El título del poemario alude a “la pequeña calle provinciana que recorrí muchas veces en la infancia” (11) y le permite al sujeto contactarse consigo mismo y con su origen, con lo que él denomina “una experiencia inicial” (11). El Ñielol, sabemos, es el cerro que domina el pequeño valle donde se erige la ciudad de Temuco, capital de la Araucanía, novena región de Chile. Ese es el punto de ida y de vuelta. El lugar de origen al cual se regresa. La imagen de este monte, los ríos Toltén y Cautín, el lago Budi y la urbe sureña son los escenarios que configuran el paisaje exterior de este poema. Estos espacios naturales, sin embargo, están supeditados al paisaje interior que constituye el espejo en el cual el sujeto se mira para encontrar allí a sus ancestros y para encontrarse, también, a sí mismo. Un espejo que es el espejo de la historia personal y que refleja soledad, misterio y el yo perdido de la niñez: “Ajado por la sombra / En las aguas del espejo nada mi semblante” (23). Y que provoca la interrogación del sujeto sobre sí mismo: “¿Fue este que yace ahora bajo el fulgor de podredumbre / de un espejo agusanado, / el rostro que mi madre lamió como una herida / y que después fue fruto desechado?” (24). El espejo, por tanto, resulta ser un canalizador de la angustia del sujeto ya adulto quien busca reconocerse en él en tanto heredero de una historia familiar que le cuesta asimilar o que siente se ha perdido. Ese espejo, sin embargo, no se completa sin la presencia de un paisaje que contextualiza la experiencia de vuelta al origen. Un paisaje vinculado a un origen, a lo ancestral, y que a la vez es reconocible en como experiencia romántica del yo frente a una naturaleza que circunda y determina su subjetividad.

El rostro reflejado en el espejo es un rostro lejano, profundo, misterioso y antiguo “vorazmente alimentado por la sangre sin riberas / de los siglos” (24), un “Adán repetidamente transfigurado” (28) a través del cual, uno tras otro, van apareciendo de manera ceremoniosa cada uno de sus antepasados: la madre, el padre, los abuelos, Lautaro. En esta suerte de transfiguración personal que conecta con el primer hombre se va inscribiendo la trayectoria de vida del sujeto, de manera simultáneamente diacrónica y sincrónica: se trata de un rostro plural, que es uno y varios y que se concibe en la imagen proyectada como una unidad totalizadora, pero aun así desgarrada por el paso del tiempo y la soledad, ya que en cuanto sujeto que no ha dejado descendencia y que por tanto no tiene proyección de futuro, solo puede ir hacia atrás y contemplar, allí, las ruinas del primer rostro y el paisaje primordial “donde crecí / junto a mi raza, / como una enredadera” (26). En la escenificación poética de este ir hacia atrás, el sujeto se inscribe en una genealogía y



acepta su herencia, lo legado, pero sabe que su trayecto de recuperación memorística se vincula con el fracaso, puesto que “el hombre no puede ya vivir junto al encanto / sin herirlo con la oscura enfermedad / que le roe el cerebro” (28), dando paso al “misterio de la persona” (28). Por una parte, pensamos que la oscura enfermedad que roe el cerebro es la memoria que no es capaz de dar cuenta de manera cabal y fiel la *experiencia inicial* que el poeta pregonaba en un comienzo. Por otra parte, esto da cabida a los intersticios de la memoria y su misterio: “se hereda siempre de un secreto que dice: léeme, ¿serás capaz de ello?” (Derrida *Espectros de Marx* 30). El sujeto que se transfigura en estos poemas es consciente, por tanto, que su genealogía es discontinua, inasible y cambiante según las operaciones de la memoria, como el río al cual constantemente alude y cuyos vaivenes siempre son inestables y frágiles, no lineales ni exactos.

La poética de Cid se inscribe en la conciencia de esta característica de la memoria, cambiante y agusanada, dispersa y no racional, y que sin embargo trae consigo una esperanza: la idea de que será capaz de leer el pasado, porque el pasado es promesa y disolución: “Disolución porque su manifestación es residual dado que existe como resto de lo perdido, y promesa porque está disponible para ser leído desde el presente y mediante nuevas coordenadas de interpretación que revelan formas inéditas de entenderlo” (Saraceni *Escribir hacia atrás* 15). Es quizás por esta promesa vivificante del presente que la niñez representada en este poemario goza de claridad y ovación, a la luz de los nuevos significantes que surgen del rostro del espejo de la historia. El sujeto la representa como una copia del viento sur que inunda los paisajes, hace florecer en él las palabras y permite que surja “por breve instante en cada mente (...) un aura pre-natal” (30). Esta floración conecta al sujeto con su origen: la historia mapuche, el paisaje fluvial de la Araucanía, el silencio y la magia. Finalmente, con la poesía: “cuando el viento sur golpea / como un peregrino en nuestras venas / un alud de cóndores nos brota / y un círculo de magia nos anega” (31). Conecta, a la rastra, infancia con poesía, como el lugar que posibilita el encuentro del ser consigo mismo en la autenticidad del sujeto que contempla su rostro múltiple, contenedor del pasado, frente al espejo, rodeado de naturaleza, fuera de toda intervención de la cultura.

El camino que traza el sujeto, a su vez, une vejez con niñez, al situarse en un devenir, un transitar que es metaforizado a partir del ascenso al cerro Ñielol. La cumbre, en esta lógica, es el final del trayecto, es signo de su soledad y una alcoba de amor prestado, es decir, un lugar de muerte y carencia, al mismo tiempo que, como dijimos, encuentro con su origen y su fin: “La cumbre es la soledad, donde los años / como pájaros nocturnos / azotan el perfil” (35). Podríamos leer este signo desde un código místico, religioso. Sin embargo, creemos que la cosmovisión cideana es más amplia e integra otros elementos, algunos mágicos y que provienen de la cosmogonía mapuche. A la larga, el viento sur, el río, el rostro, la soledad y la cumbre del cerro terminan por trenzarse y unirse, concentrados en este espejo móvil hiperreflectante del sujeto que se interroga, del mismo modo que la infancia y la vejez se amalgaman en un solo ser de identidad múltiple, “tambaleante y desconocido” (35). Solo una vez en la cumbre, en el ascenso, cuando ya el recorrido lo ha



hecho de algún modo madurar, el sujeto adquiere la capacidad de leer de mejor manera el pasado y puede nombrar a su padre: Alonso Cid Maldonado. Con esto, adquiere sentido su caminar, adopta nuevos ojos y logra mirar, otra vez, de otro modo, los rostros familiares que en un principio les parecieron desconocidos. Con esto, el sujeto adquiere plena capacidad para reunir al padre con la madre otra vez, para volver a ser concebido en la voluptuosidad del acto amoroso y comprender que su origen es el fruto del amor humano: “Mi rostro estaba ya, / madre, en tus suspiros” (47). Es por esto que el sujeto, en la cuarta parte de su poema, en cierto modo, vuelve a nacer y logra verse al espejo con otros ojos: “El espejo me alumbra cuando lo miro” (51). Ahora, renacido, el espejo lo alumbra, lo centellea y el sujeto, relumbra. Con este acto, la última parte de *Camino del Nielol* permite cerrar el círculo y dar cuenta del verdadero rostro del sujeto, en conexión con su historia, en plena consonancia con su infancia:

Surgido de mi propio misterio como un pescado.
El espejo traga mi inocencia, mi natal paisaje.
Y sobre el corazón me siembra un astro
Para guiarme a través de la memoria
Y sus aguas que la mecen, como a un vaso (51).

El astro sembrado en su corazón lo llena de luz por dentro y desde allí emana hacia afuera, plétórico de sentido y de re-conocimiento, rejuvenecido, vuelto a nacer: “El espejo arrulla a mi semblante / con su caricia deslumbrante / y lo rejuvenece” (52). Y este acto de vida, de encontrarse a sí mismo en el espejo, de reflejar y reflejarse en el rostro superpuesto de los antepasados, es definido por el sujeto como “la única intención transparente / en el árido desierto” (53). Es decir, como un acto genuino, verdaderamente poético, en medio de un contexto visto bajo sospecha, el mundo falso de la modernidad. Con este gesto, por tanto, Cid termina por cerrar la conexión entre infancia y poesía en el punto de encuentro con el pasado frente al espejo, desde donde emana “el paisaje que llevamos / en lo más hondo de los nervios” (53). En otras palabras, desde donde emana el recuento vívido y fresco de la *experiencia inicial*. Creemos que este vínculo entre poesía y infancia genera en la poética de Cid un tránsito que va de una concepción romántica del paisaje en donde el yo se reconoce a un realismo mágico que permite al sujeto constituirse como sujeto ideológico, preparado ya para participar del colectivo, desde una poesía cuyo lenguaje posibilita nombrar las cosas como modo de intervención en lo real.

Una vez clausurada esta certeza, una vez reunido con sus ancestros y su primer paisaje, y ya rejuvenecido en el espejo, renacido en el mirarse, el sujeto está dispuesto para morir, para volver a la soledad de su vejez y terminar el ascenso al Nielol: “Pasó tu hora, dice la tarde. / Ya nunca verás el día (...) / He aquí tu soledad, dispuesta como un navío / para cubrir la desgarradura de tu destino” (55). De esta manera, confrontado otra vez a su soledad, el sujeto puede completar la subida que al mismo tiempo es un descenso, un morir en la



infancia resurgida a través de la vejez. Así se cierra el ciclo de vida del sujeto, descargado de todo, desnudo frente a su espejo, listo para encontrarse con la desgarradura de su destino.

Los niños de la noche

Al inicio de *Niños en el río* hay una nota, escrita por Teófilo Cid, que nos parece atingente reproducir íntegramente aquí, puesto que introduce el marco en el cual debe leerse este único poema que conforma el libro:

La noticia no apareció en la prensa. La ciudadanía –ejemplar palabra ésta- como avergonzada, había querido ocultar, de esa manera hipócrita, el triste suceso. Pero el hecho dejó caer sus semillas en el ánimo del poeta y de esa polinización resultó el poema que ahora presentamos al público.

Aquella noche del riguroso invierno de 1953, habían muerto, ateridos por el frío, varios niños, de esos que la sociedad, con inmenso egoísmo, mantiene aún bajo los puentes del Mapocho. Ellos son la prueba palpable y fresca de la enorme falla de la realidad, pétrea y rugosa. El racimo de sus cadáveres destila un agrio alcohol sobre nuestras pasajeras dichas y continúa –a pesar del tiempo inexorable- envolviéndonos en sus melancólicos vapores.

Si la poesía es crítica del mundo real y de sus defectos, este poema ha realizado el cometido que su autor trató, sin duda, de darle. Corregir esos defectos, demarcándolos y encaminándolos en un pedestal de emocionada reprobación, es tal vez, la única misión verdadera a que todo poeta debe aspirar (5-6).

El hecho, como señala el autor, signa la obra y da cuenta de la “falla de la realidad”. Esta fractura de lo real es lo que, de algún modo, el poeta intenta reparar con su obra. La noticia, efectivamente, no apareció en la prensa, pero sabemos que hechos como estos eran cotidianos en el Chile de mediados de siglo². El poema, por tanto, tiene plena coincidencia con el plano de lo real, hecho curioso, sin duda, que escapa a la tónica de su producción literaria. Resulta, sin embargo, interesante constatar aquí mediante qué procedimientos literarios, Cid construye un texto cargado de significación poética.

Niños en el río, como señalamos, es un solo gran poema y la pequeña edición numerada consta tan solo de catorce páginas. A diferencia de *Camino del Ñielol*, este poema tiene un trabajo formal con el lenguaje más acabado. Resalta una construcción poética anclada en

² La revisión de la prensa escrita de 1953 que está disponible en la Biblioteca Nacional deja a la vista la veracidad de esta información: no hay alusión alguna a la muerte de unos niños en el río. Pero sí es posible encontrar una serie de otros datos que permiten señalar que el tema de “los niños del Mapocho” formaba parte de la preocupación de la política pública y de algunas instituciones privadas fundadas recientemente, como el Hogar de Cristo (1944).

una voz que recurre a la repetición anafórica del adverbio de lugar ‘allí’ como estrategia que fija el escenario terrible de la situación que se describe: “Allí, / bajo los puentes (...) / Allí, / Allí quedaron” (7), como indicando con el dedo, cual testigo, para llamar la atención de todos, del lector y la ciudadanía. La repetición anafórica también es el recurso utilizado para signar un ritmo repetitivo que permite prestar atención y no olvidar lo sucedido, específicamente a partir de la utilización de la palabra ‘cuando’ funcionando como conjunción continuativa: “Cuando iban ya sus bocas a decir lo que se ama, / en cariátides de hielo se quedaron, / sus sueños congelados en los labios” (8); y la palabra ‘nadie’ funcionando como pronombre indefinido: “Nadie sabe ya decir la palabra del idioma” (10); “Nadie sabe ya llorar” (10); “¡Nadie, nadie, nadie!” (11). El uso reiterado de estos vocablos, junto a las interjecciones exclamativas ‘¡oh!’ y ‘¡ay!’, y la conjunción ‘y’, terminan por brindar un marco de letanía mortuoria y solemne, de lamento pesaroso por la muerte de los niños.

Este aspecto ceremonioso y fúnebre del poema hace que provoque en el lector un doble remecimiento: si ya la noticia de la muerte de unos niños es, por sí sola, una lamentable y triste noticia, aquí el poeta se encarga de signar el dolor en una retoricidad que indaga en la herida, que hace visible y muestra a los ojos del lector los cadáveres inertes de los pequeños vagabundos: “Allí, / allí quedaron, / los rostros esculpidos por glacial fruición de muerte” (7). Hacer visible esta muerte y preguntarse por la fatalidad es una de las estrategias discursivas de este poemario de corte elegiaco. En efecto, sabemos que la elegía tradicionalmente se ha relacionado con una lamentación extensa del sujeto lírico ante la muerte o alejamiento de un ser querido. Así ha sido asumido por la tradición poética hispanoamericana. Lo propio de la elegía de tipo funeral (a diferencia de la forma clásica latina de corte erótica) es la lamentación y la consolación, que se despliegan, a su vez, en una estructura elegiaca ideal, la que se compone de cuatro elementos sucesivos: a) presentación del acontecimiento, anuncio de la muerte; b) lamentación, llanto, invitación, magnificación del llanto; c) panegírico; d) consolación directa (Camacho, *La elegía funeral en la poesía española* 21). *Niños en el río* es una actualización parcial de este formato lírico, puesto que se queda en el anuncio y la lamentación, sin elogiar a nadie en particular y sin encontrar ningún tipo de consuelo. De ahí tal vez, el reforzamiento de la sensación de desconsuelo e irreparabilidad de la muerte de los niños.

La actualización de la matriz elegiaca del poema se aprecia a partir del tono trágico de las expresiones del hablante que dan cuenta de la imposibilidad del lenguaje de nombrar el horror: “Nadie sabe ya decir la palabra del idioma / natural que corresponde, / la palabra de piedad / que surge pálida en la noche” (10). Esta retórica de la imposibilidad del decir y de no poder expresar de manera cabal la magnitud del dolor es también una imposibilidad de llorar la muerte de los niños. Es estupefacción, silencio pétreo, lágrima apagada: “El mundo ya no tiene lágrimas que dar; / se quedaron apozadas / en el fondo de los cuerpos” (11). La incapacidad de hablar y la incapacidad de llorar son muestras de la precariedad del sujeto y lo pequeño del ser humano ante la inmensidad de la muerte, son signo de una falla de lo humano ante la ley de la vida, que fríamente atropella la pequeña existencia de unos niños



pobres. Por eso el “¡Nadie, nadie, nadie!” (11) exclamativo e imperativo del sujeto es intensificadamente categórico, dejando cerrada toda puerta, todo asomo de comprensión y racionalización ante el espectáculo de la muerte.

La noticia de la muerte de los niños en el río también da cabida al sujeto para reflexionar sobre la invisibilidad de la pobreza en medio de la urbe. Esta invisibilización es paradójica, puesto que se da a plena luz de día, “pero el día está escondido de vergüenza / y, en la ausente claridad, / las lágrimas vacilan como pájaros de exilio” (9). Es una pobreza ausente, pero clara. Visible, pero que se esconde o no se quiere mirar, se oculta: “Pero el día tiene el rostro entre las manos / y en la espesa claridad que se filtra de sus dedos / las nubes ya no quieren caminar” (9). Pese al ocultamiento, aflora entre los dedos y está allí, disponible para todos, pero es la sociedad en su conjunto quien no ha querido mirar ni hacerse cargo del problema, reclama el sujeto: “Nadie ha mirado estos puentes, / la avenida sombría que cubren / y los álgidos jardines que atan. / Nadie.” (11) El hablante, como dijimos, es taxativo: nadie ha querido ver la pobreza porque es incómodo. Y la imagen del río le sirve para orientar su crítica social: bajo los puentes, el río “parte en dos el egoísmo” (14), divide a ricos y pobres, discrimina entre ciudadanos y no ciudadanos. Sus aguas son símbolo de la desigualdad, de un mal social que hay que atacar y nombrar. Por eso, la interpelación directa a la sociedad en su conjunto: “no vengáis con lágrimas tardías / a llorar su silencio” (13); y a las madres, en específico, a quienes el poeta acusa de abandonar a sus niños: “¡No vengáis con vuestras ánforas oh madres! / A ungir de aceite inútil su madura rigidez” (13). No llama la atención que en el contexto de una sociedad patriarcal como la sociedad chilena de los años cincuenta, el llamado de atención vaya directamente a la figura de la madre y no a la del padre, también. Se asume, con esto, que la concepción valórica del cuidado infantil es una tarea casi exclusivamente femenina.

Esta retoricidad del reclamo, del llamado de atención para el ciudadano cotidiano y para las madres, sin embargo, es posible de ser contrastada con una revisión somera de datos históricos y de la prensa de la época que indican que el tema de los niños callejeros y los que circundaban el río Mapocho en la ciudad de Santiago de mediados de siglo era un foco de preocupación para la opinión pública y necesitaba de redefiniciones por parte de las políticas de Estado dirigidas al menor, incapaces de atacar de manera integral la complejidad del problema³.

Es por esto que, a fin de cuentas, en *Niños en el río* el día simboliza la institucionalidad que ha sido incapaz, en cierto modo, de acoger a estos niños, erigiéndose la noche como un único brazo de acogida. En efecto, si el día simboliza la vida, la luz, el ajetreo, el trabajo y

³ Para profundizar sobre las políticas de protección de menores y las instancias públicas y privadas creadas en este periodo en torno a la infancia, es indispensable la revisión que realiza Jorge Rojas Flores en su *Historia de la infancia en el Chile republicano, 1810-2010* (Ocho Libros, Santiago, 2010, pp. 504 y ss.). En este notable libro se encuentran, además, diversas referencias a artículos de prensa que dan cuenta de que los problemas asociados a la infancia (principalmente mortalidad, vagabundeo y delincuencia) tenían tribuna pública en los medios.



la circulación por la ciudad, lo público que ha hecho invisible el abandono; la noche lo es de la muerte, la quietud, la intimidad, lo privado que saca a relucir la soledad y el abandono. Por eso, solamente la noche amó a los niños. Solamente la noche es capaz de darles una acogida. Pero es una noche fría, sepulcral que “deja caer un astro que, cual veneno, se disuelve” (12). Es una noche traicionera, que brinda un amor de muerte, el amor fatal de la soledad: “Solamente la noche / los miró con amor, / con ese amor que brota / de las cosas que se hallan más allá de las cosas mismas.” (12) La fría noche que los esculpe con su aliento, a la intemperie, “hinchidos por la brisa que recorre sus sentidos” (13). Esta contraposición entre el día y la noche, sin embargo, no resuelve nada. Es una triste constatación de la muerte y el abandono y tan solo deja expuesto un nudo problemático que deja sin habla: “Allí, / bajo los puentes, / allí quedaron / con un nudo interrogante entre los labios” (14), yertos, mustios, sin que el poeta pueda hacerles más justicia que el dedicarles este canto de hondo pesar.

Conclusiones

Camino del Ñielol (1954) y *Niños en el río* (1955) se constituyen como dos obras poéticas tardías pero relevantes dentro de la producción literaria de Teófilo Cid. Ambas obras proponen un retorno de la poesía al realismo. *Camino del Ñielol* aún se emparenta de manera vestigial con la estética de la *poesía negra* del colectivo mandragórico. Sin embargo, tiene la virtud de proponer una transición hacia un *realismo mágico* alternativo al realismo socialista, aún en boga en el Chile de los años cincuenta, como programa poético que alcanza en *Niños en el río* plena madurez. Esta transición no es solo discursiva, sino que también formal. Así, una obra allana el terreno para la construcción de la otra.

En estos textos es posible hallar una intensidad poética que asedia lo real, ya sea para mirarse al espejo y trazar una genealogía, o para aplacar la impotencia de la denuncia de la desigualdad. En ambas obras, los disímiles procedimientos poéticos intensifican lo real, a través de motivos que arquitectonan simbólicamente los textos: las metáforas del espejo, la noche y los ríos, en tanto isotopías semánticas que relevan un profundo nivel discursivo, se erigen como motivos que iteran una poética de amplios recursos estéticos y expresividad que tiene como eje la pregunta por el origen y destino de la infancia, en tanto disolución y promesa, y en tanto participación del individuo en un colectivo.

Más allá de la filiación surrealista, la obra de Teófilo Cid importa un momento relevante para comprender la producción poética chilena de mediados de siglo, con posibilidades de lectura que aún no agotan la recepción crítica de un periodo que merece más de una revisión acuciosa y que no puede darse por anclado. La dimensión histórica y política presentes en estas obras de Cid permiten reflexionar no solo sobre temas identitarios y sobre el ejercicio de una memoria poética (*Camino del Ñielol*), sino que también sobre la pobreza y la desigualdad (*Niños en el río*) de nuestro país, instalándose en un horizonte profundo de actualidad que no deja de sorprender y que echa abajo el supuesto descompromiso de la inicial estética vanguardista del poeta mandragórico.



Recibido: 17 junio 2016
Aceptado: 5 noviembre 2016

Bibliografía

- Anónimo, “Del surrealismo al realismo mágico va Teófilo Cid”, en *La Nación*, 1954, s/p.
- Camacho, Eduardo. *La elegía funeral en la poesía española*. Madrid: Gredos, 1969.
- Cid, Teófilo. *Niños en el río*. Ediciones Espadaña, Santiago, 1955.
- _____. *Camino del Ñielol*. Ediciones Renovación, Santiago, 1954.
- _____. *El tiempo de la sospecha*. Ediciones Cruz del Sur, Santiago, 1952.
- _____. *Soy leyenda. Obras completas. Vol. I*. Cuarto Propio, Santiago, 2004. Compilación, estudio y edición de Mussy, Luis de y Aránguiz, Santiago.
- _____. “Lámparas a ojos. Notas sobre poesía negra” en *Mandrágora*, 2, 1939, s/p.
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx*. Editora Nacional, Madrid, 2002.
- Edwards, Jorge. “Surrealistas chilenos”, en *Paula*, 334, 21/X/1980, 39.
- Lafourcade, Enrique. “El último bohemio” en *Qué pasa*, 421, 10/5/1979, 30-33.
- Meyer-Minnemann, Klaus y Vergara, Sergio. “La revista *Mandrágora*: vanguardismo y contexto chileno en 1938” en *Acta Literaria*, 15, pp. 51-69.
- Mussy, Luis de y Aránguiz, Santiago. “Teófilo Cid, soy leyenda” en Cid, Teófilo. *Soy leyenda. Obras completas. Vol. I*, op. cit, pp. 17-63.
- Nómez, Naín. *Antología crítica de la poesía chilena*, LOM, Santiago, 2002, Tomo III.
- Rojas Flores, Jorge. *Historia de la infancia en el Chile republicano, 1810-2010*, Ocho Libros, Santiago, 2010.
- Saraceni, Gina. *Escribir hacia atrás*. Beatriz Viterbo Editora, Buenos Aires, 2008.
- Subercaseux, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*, Universitaria, Santiago, 2004, Tomo III, pp. 221-232.
- Teillier, Jorge. “Teófilo Cid, el último bohemio” en *El siglo*, 19/7/1970, 13.

