

Si la calle fuera el tiempo.
Variaciones sobre *The Boston Evening Transcript* de Rubén Jacob

If the street were time.
Variations on Rubén Jacob's *The Boston Evening Transcript*

CLAUDIO GUERRERO-VALENZUELA^a
MIYODZI WATANABE^b
VÍCTOR CAMPOS^c

^a Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile.
claudio.guerrero@pucv.cl

^b Universidad de Chile, Chile.
miyodzi.watanabe@gmail.com

^c Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile.
vpcd10@gmail.com

Este artículo propone una lectura del primer libro del poeta chileno Rubén Jacob, *The Boston Evening Transcript* (1993), a partir de la vinculación de su puesta en escena con la tradición vanguardista del simultaneísmo. Los procedimientos intertextuales que propone Jacob y que permiten poner en diálogo a una galería de autores, personajes, situaciones y momentos de la historia reciente, se articulan como un juego de espejos cuya fijación estará centrada en una temporalidad que intenta concentrar todos los tiempos posibles. Jacob elige la calle como el lugar de encuentro para la posibilidad de una comunicación poética, en un imaginario que permite hacer confluir -a la manera de Eliot- tanto la tradición como el talento individual. Su forma de composición poética se constituye, de este modo, como un caso único dentro de la poesía chilena contemporánea.

Palabras clave: poesía chilena, Rubén Jacob, paratextualidad, simultaneidad.

This paper puts forth a reading of *The Boston Evening Transcript* (1993), the inaugural book by the Chilean poet Rubén Jacob. The text demonstrates the interconnection between Jacob's *Mise in Abime* and the avant-garde tradition of simultaneism. Jacob's proposed intertextual procedures facilitate a dialogue between a diverse array of authors, characters, situations, and moments from recent history. These procedures are structured like a game of mirrors, with a central focus on a temporality that attempts to encompass all possible times. In selecting the street as the site of the encounter, Jacob is establishing an environment conducive to poetic discourse. This setting allows for the coexistence of tradition and individual creativity, as evidenced by Eliot's approach. This represents a distinctive example within the contemporary Chilean poetry canon.

Keywords: Chilean Poetry, Rubén Jacob, Paratextuality, Simultaneity.

1. INTRODUCCIÓN

Rubén Jacob (1939-2010), abogado, publicó su primer libro cuando tenía 54 años. Editado por Marcelo Novoa, bajo el sello Ediciones Carpe Diem, en Valparaíso, el texto removi6 la escena poética porteña. En su portada se reproducía un conocido cuadro de Giorgio De Chirico, titulado *Melancolía y misterio de una calle* (1914). El libro se llamaba *The Boston Evening Transcript* (1993) y venía acompañado del subtítulo “Variaciones sobre un poema de T. S. Eliot y Coda sobre un texto de J. L. Borges”. Sería el primero de apenas tres libros publicados en vida. Después vendrían *Llave de sol* (1996) y *Granjerías infames* (2009), junto a una reedición en 2004 del *Boston* -como se solía denominar al texto en los círculos poéticos porteños- que conservó la portada original, esta vez en color. Ediciones UV reunió en 2017 su *Poesía completa*; allí vuelve a aparecer una tercera versión. Contrastando las tres ediciones, no se aprecian cambios de estilo ni ajustes en los cortes de verso, así como tampoco modificaciones al contenido de los textos, lo que revela la contundencia poética de la primera publicación.

La recepción crítica en torno a la obra de Rubén Jacob se ha sostenido principalmente en las últimas dos décadas. Destacan un número especial de la revista porteña *Antítesis* (2007); los textos ensayísticos que acompañan la *Poesía completa* (2017); y, un libro inédito, que reúne en un solo tomo la mayoría de las aproximaciones críticas en torno a su obra, junto a unos pocos escritos para el libro, titulado *La calle silenciosa. Recepción y lectura de la poesía de Rubén Jacob* (Gavilán y Campos, 2025, en prensa). Dentro de este volumen es posible hallar, además, una variedad de ensayos, entrevistas, reseñas y comentarios, que hasta entonces habían circulado preponderantemente a través de publicaciones en periódicos.

Para Pellegrini (2006), acaso uno de los primeros atentos lectores de Jacob, *The Boston Evening Transcript* constituye un momento de iluminación o fulgor “donde la palabra del poeta se vuelve eco de una tradición heredada y libremente asumida” (18), mediante un ejercicio de la memoria que no solo se inscribe en una tradición, sino que la refuerza trayendo diferentes versiones de ella dentro del conjunto de 24 textos que conforman el libro. La extensa lista de nombres y referencias que concurren en esta poesía no hace otra cosa que reafirmar una historia poética, una trayectoria con filiaciones, a las cuales se les rinde tributo, pero con un carácter propio, en el mismo sentido en el que lo planteaba Eliot en su ensayo “La tradición y el talento individual” (1919):

La emoción del arte es impersonal. Y el poeta no puede alcanzar esta impersonalidad, sin darse por entero a la tarea que realiza. Y difícilmente sabrá él lo que debe hacerse, a menos que viva en lo que no sea un mero presente, sin el momento actual del pasado, salvo que tome conciencia, no de lo que está muerto, sino de lo que ya tiene vida (548).

Una de esas tantas filiaciones ineludibles a las que Jacob da vida es la imagen del ya referido cuadro de De Chirico. Para Gálvez (2007), pocas veces se ha dado en la historia

del libro en Chile una “tan elegante correspondencia entre texto e imagen” (11). La calle desolada del cuadro del pintor italiano es equivalente, en *The Boston Evening Transcript*, a “una calle donde caben a un mismo tiempo todos los tiempos, una calle donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe” (12). La melancolía a la que alude el cuadro, en tanto, también encuentra una correspondencia en el poema de Jacob, siendo una presencia que se mezcla tanto con la acumulación de referencias librescas que sirven de intertexto y que, a decir de Polanco (2017), es una actitud creadora que cuestiona el mundo y contiene “un vacío de fondo” (200), como con los desplazamientos por el eje de la línea férrea que une Valparaíso y Viña del Mar con el pueblo del interior donde vivía y ejercía su profesión de abogado: Quilpué. Para González (2023), además, habría un elemento aún más íntimo de por medio, por sobre el tratamiento de apertura que hace de la tradición: un desencuentro de origen con el padre que intenta ser reelaborado simbólicamente a partir de la creación de una comunidad imaginada “en el desmedrado presente de la provincia donde se ambientan” (212).

Su ubicación dentro de la poesía chilena es de difícil aproximación, Sanhueza (2008) señala que *The Boston...* por su aparición en una edad inusitada para un poemario debut “desestabiliza la noción de generación literaria” (128), bien podría pertenecer a la generación de Juan Luis Martínez, como a la de los poetas de los 90'. Sin embargo, no es solamente una problemática a propósito de la edad ni el año de publicación, sino también la singularidad de su propuesta estética. La crítica ha reconocido diferentes filiaciones, sin señalar una pertenencia asidua a una corriente. Hay en Jacob características que permiten vincularlo con elementos de la antipoesía que influyó fuertemente en las generaciones poéticas de las últimas décadas del s. XX, particularmente en el tratamiento de lo cotidiano, la ruptura con cierta sacralización del discurso poético, además de elementos propios de la sátira y la “negación de todo y todos y de sí mismo” (37); elementos que Iván Carrasco (1988) destaca de Parra y que podemos reconocer en el tratamiento del lenguaje de Jacob, sobre todo en *The Boston*. Juan Cameron (2017) reconoce en el poeta elementos antipoéticos como también cierta filiación lírica, a propósito de la nostalgia del sujeto en *The Boston...*, la que se matiza con la distancia y la objetividad del registro que no le permite caer en la melancolía lírica, pero tampoco en la intelectualización del sentimiento, ya que “apunta más bien al sentido y al montaje de los hechos y lugares. De ese paisaje emerge el desaliento” (218). Lo que, a razón del montaje/variación, nos hace pensar a su vez en el poeta Alfonso Alcalde y sus *Variaciones sobre el tema del amor y de la muerte* (1963), poeta asimismo de difícil catalogación en la poesía de la segunda mitad del s. XX en Chile.

Es interesante esta problemática de situar *The Boston...*, considerando el contexto sociohistórico en que se ubica su publicación, los primeros años de la transición en Chile, sin hallar en Jacob características que nos permitieran vincularlo con cómo se ha leído la generación poética de postdictadura (Bello 1998; Morales 1998; Sepúlveda 2010). Si bien, hay algunas características reconocibles de la neovanguardia (Carrasco 1988), generación más afín en edad con el autor, con relación a su influencia antipoética no alcanzan a ser sustantivas como para situar el proyecto poético de Jacob en esta lectura estética-histórica

del quiebre de una tradición como también de una nueva manera de decir atingente a la censura del periodo.

En una nota en el diario *El Valle*, el poeta Cristian Cruz (2005) ubica a Jacob en “un nivel poético que trasciende el devenir y el temple de la tradición poética chilena” (2), y que innova en su lectura de los poetas ingleses, principalmente de Eliot, poeta de escasa circulación en Chile en los ochenta y de quién el autor consigue su primer ejemplar de manos del poeta Juan Luis Martínez (Jeria 2007). Es quizás con *La Nueva Novela* que *The Boston...* encuentra mayor afinidad. Sobre esta relación, Sanhueza (2008) declara que *The Boston...* es posible de leer como un reverso de *La nueva novela*, asordinado, en el sentido de que “pone en tensión los problemas de la literatura, especialmente el concepto de autor (...) el repliegue de la escritura a su nicho reflexivo y la apropiación afectiva de los referentes literarios en la intertextualidad” (128), a lo que agregaríamos el uso de la intertextualidad como principio de combinatoria.

Como se puede observar, la poesía de Jacob ha suscitado significativas aproximaciones críticas insertándose, de manera periférica, en el variado campo de la poesía chilena contemporánea, siendo cada uno de sus tres libros un universo en sí mismo con interconexiones subterráneas entre sí. En este trabajo nos centraremos en el primero de esos poemarios, a sabiendas de que solo es una pieza de una arquitectura mayor.

2. UMBRALES DEL *BOSTON...*

Una serie de paratextos aparecen en los contornos del libro y resultan importantes a la hora de abrir su lectura. Es conocida la definición de Genette (2001) del paratexto como un *umbral*. Esto es, una zona fronteriza que delimita, borrosamente, un adentro y un afuera del texto como zona de transacción de una estrategia discursiva. Un conjunto heteróclito de discursos cuyo efecto multiplicador agrega *un algo más* al texto. Si bien “el paratexto tiende a menudo a desbordar su función y a constituirse en pantalla y, por lo tanto, a desempeñar su parte en detrimento de su texto” (354), en Jacob no ocurre del todo así, o, mejor dicho, los paratextos escogidos en *The Boston...* desempeñan una función ambigua, por cuanto resultan parte vital de un engranaje sin el cual no sería posible abrochar la direccionalidad de un sentido primigenio inevitable. En otras palabras, los paratextos escogidos por Jacob son parte constitutiva de la discursividad poética de su poemario.

Una primera serie de paratextos tiene relación con el nombre mismo del poemario y el texto de origen que sirve de base. Escrito sobre el fondo de un periódico, con letras góticas, reluce el título: *The Boston Evening Transcript*, y más abajo: “XVII. Boston, Tuesday Evening, February 17, 1846. N° 47”. Sobre el periódico impreso a cinco columnas, cuyos textos son apenas legibles, aparece el poema de Eliot del mismo nombre, en inglés, a la izquierda, y su traducción al español, a la derecha. La imagen del periódico con los poemas superpuestos desaparece de la segunda edición y retorna en la tercera de manera mejorada, haciendo posible apreciar la página completa del periódico en siete columnas. El

poema pertenece al primer libro de Eliot, *Prufrock* (1917). Lo hemos contrastado con *The Complete Poems and Plays* (1969). El texto es el siguiente: “THE BOSTON EVENING TRANSCRIPT // The readers of the *Boston Evening Transcript* / Sway in the wind like a field of ripe corn. // When evening quickens faintly in the street, / Wakening the appetites of life in some / And to others bringing the *Boston Evening Transcript*, / I mount the steps and ring the bell, turning / Wearily, as one would turn to nod good-bye to Rochefoucauld, / If the street were time and he at the end of the street, / And I Say, “Cousin Harriet, here is the *Boston Evening Transcript*”. (28)¹

El *Boston Evening Transcript* fue un periódico vespertino que se publicó en Boston, Massachusetts, durante más de un siglo, entre el 24 de julio de 1830 y el 30 de abril de 1941. Una de sus características centrales de sus primeros años fue la de contar con espacio para la publicación de textos creativos y dar cabida a intensos debates literarios como, por ejemplo, en torno a la obra de Edgar Allan Poe, cuando oficiaba de editora Cornelia Wells Walter (Lewis 2020), entre 1842 y 1847, acaso la primera editora en jefe de la historia del periodismo norteamericano (Schlesinger 1930). Otro de sus primeros editores, Epes Sargent, también era poeta. Asimismo, entre los diferentes momentos de su centenaria existencia, el *Boston Evening Transcript* logró desarrollar un periodismo de orden liberal poco usual, manifestándose, por ejemplo, en contra de la esclavitud o el trabajo infantil, o, expresándose a favor del voto femenino (Schlesinger 763-764). Ciertamente, para Eliot, como lo sugiere a lo largo de *Prufrock y otras observaciones* (1917), la idiosincrasia bostoniana presumía pretensiones de alcanzar un grado de denotación cultural que no poseía: referir a la prima Harriet trayendo el *Boston Evening Transcript* como un hito en la cotidianidad del Massachusetts de comienzos de siglo puede leerse a la luz de la ironía tan propia del poeta.

La presencia del periódico en el poema de Jacob permite sostener un juego de espejos al situar en una sintonía refleja tanto al diario como al poema de Eliot en un espacio de textualidad que sobrepasa al tradicional formato libro, superponiendo a un texto sobre otro, en una especie de palimpsesto en donde se conservan las huellas de textos anteriores. La tríada textual cristaliza en un efecto de *continuum* temporal, al estructurarse cada texto sobre la base del otro, de manera interdependiente: el diario, así, se despoja de su funcionalidad y lenguaje instrumentales para ofrecer su estructura de texto que aglomera y difunde los últimos sucesos acaecidos en lo más próximo a su lectura. El diario actúa como una galería simultánea de hechos noticiosos: dicha forma alimentará la simultaneidad temporal del poeta.

Otra serie de paratextos tiene que ver con los conceptos de variación y coda que aparecen definidos en el poemario de Jacob. Respecto del concepto de variación, se lo define

¹ En el libro de Jacob aparece así: “El BOSTON EVENING TRANSCRIPT // Los lectores del *Boston Evening Transcript* / ondulan con el viento como un campo de maíz en sazón. // Cuando la tarde se anima tenuemente en la calle, / Despertando en unos anhelos de vivir / Y trayéndoles a otros el *Boston Evening Transcript*, / Subo los peldaños y toco el timbre, volviéndome / Desganadamente, como uno se volvería para despedir con un gesto a La Rochefoucauld, / Si la calle fuera el tiempo y él estuviera en el extremo de la calle. / Y digo: “Prima Harriet, aquí tienes el *Boston Evening Transcript*”. // T. S. Elliot” (Jacob 1993: 4-5).

como “[u]n trozo de música concebido como una versión variada de otro pasaje dado: éstas pueden divergir levemente del tema principalmente por ornamentación melódica, pero la tendencia más reciente es elaborar un trozo vagamente conectado con el tema” (8)². La coda, en tanto, aparece definida como una “[s]ección o pasaje final, ajeno a la estructura básica de la composición, pero añadida para confirmar la impresión de finalidad” (78). En este caso, la definición sirve para introducir otro fragmento, esta vez del cuento “El Aleph”, del libro homónimo de 1949, de Jorge Luis Borges, seguido de un poema largo con la misma estructura de los poemas que se leen al interior del libro, que comienza así: “Los lectores de El Aleph / Meditan y trafican / Por las avenidas de Buenos Aires...” (81), manteniendo -también- la misma atmósfera evocativa.

Todos estos textos que rodean al poemario introducen condiciones de entrada para la lectura que parecen insoslayables a la hora de abordarlo críticamente. Si el poema de Eliot lo sitúa en una tradición poética no atendida tan explícitamente hasta entonces por la propia poesía chilena, el concepto de variación establece un vínculo con la música barroca. Ambos enlaces podríamos señalar que resultan anacrónicos, en una invitación a habitar otro tiempo: un mundo cerrado con condiciones propias. En Jacob, la experiencia auditiva de la música afina un lugar estético de realización, en tanto *suspensión del tiempo*, algo que desarrollaría con plenitud en *Llave de sol*. Resulta interesante, sin embargo, que gran parte de la realización de esta suspensión temporal transcurra en la calle y no tanto en el espacio clausurado del mundo privado. Mientras que la coda sobre un cuento de Borges, en tanto, explicita la referencia a todos los puntos del universo en un solo lugar, un punto donde todo transcurre de manera simultánea. El imaginario borgeano de un Aleph escondido en la casa de Beatriz Viterbo equivale en Jacob a un lugar externo: la calle. Será allí donde confluyan el pasado, el presente y el futuro en un mismo lugar que acontece.

Los paratextos escogidos por Jacob se articulan entre sí como variaciones sobre un mismo objeto, en una especie de muñeca rusa que contiene una serie de otras muñecas en su interior. Sumado al cuadro de De Chirico que sirve de portada y de ánimo de fondo, *The Boston Evening Transcript* se estructura en base a sus identificaciones poéticas, bajo un principio de construcción de alta coherencia interna, bajo la lógica de una puesta en escena que explicita su *puesta en abismo*, tal como la entendió André Gide (2022) en sus reflexiones sobre el arte para referirse a la reproducción especular como experiencia visual y estrategia narrativa. El propio Jacob, en entrevista con Eduardo Jeria (2007), expresaría de esta manera los principios constructivos que permiten engranar la serie de textos:

Creo que la primera vez que conocí algo de ese poema, no fue leyéndolo, sino a través de un ensayo sobre el cine de Baldomero Sanín Cano, un ensayista colombiano muy bueno. Él establecía una relación entre ese poema y el cine. Después encontré el poema. Había estado leyendo en esa época *El Aleph*, y encontré una similitud con “The Boston...”. Tanto en el poema como en *El Aleph* ocurre que, desde

² Para efectos de este trabajo, todas las citas al texto de Jacob corresponden a la primera edición de 1993.

cierta parte, ves todo; en “The Boston...” es la calle, y en *El Aleph* es la esfera. Entonces me dije “a ver, en *el Boston* dice que en el fondo de la calle aparece La Rochefoucauld; como si La Rochefoucauld fuera el tiempo... aquí puedo poner a cualquier personaje que me interese”, y ahí empecé a hacer variaciones, eligiendo a personajes que estuvieran en el fondo de la calle (6).

Resulta un hecho inevitable a la hora de considerar críticamente las potencialidades semióticas del texto, la referencialidad directa que Jacob hace de grandes exponentes de la literatura, la música y artes occidentales, así como la textualidad que viene de los medios de comunicación y que remite a una alternativa discursiva a lo estrictamente literario. Todos estos elementos operan como espejos reflectantes que en vez de restringir las posibilidades de lectura, la abren a múltiples lugares. Incluso, si ampliamos la óptica genettiana hacia aproximaciones teóricas recientes, cabe hablar de estrategias de apropiación propias del periodo de neovanguardia (Hernández 2021), cuyo engarce relacional (Bourriaud 2017) excede lo paratextual en la medida que permitiría afirmar la existencia de una práctica conceptual apropiativa de diferentes tradiciones del arte contemporáneo, entre la pintura, lo literario y lo musical. En ese sentido, en este artículo quisiéramos detenernos en uno de estos aspectos centrales del arte relacional entendido como práctica artística que se desenvuelve más allá de un espacio autónomo o privativo, según lo entiende Bourriaud, y que se manifiesta de manera evidente en este poemario: la variación, pero no como algo excluyente. Hecho ya destacado por la crítica, pero tal vez no del todo. Nos referimos al carácter *simultaneísta* del texto que también lo inscribe en la tradición de la vanguardia, desde una lectura neovanguardista, en un sentido amplio, no necesariamente generacional, más bien de alguien que se apropia de la tradición y que resignifica los sentidos originales de su emergencia histórica.

3. LA CALLE DEL TIEMPO. VARIACIÓN Y SIMULTANEIDAD

Ya en 1994, a pocos meses de su publicación, Pellegrini reconocía que en la relación de *The Boston...* con estas dos declaradas referencias, como principales materialidades dialogantes, había una pregunta por la simultaneidad que tanto Eliot como Borges intentan asediar. Jacob reúne a estos autores en el pozo de palabras que es *The Boston...*, para desde allí recrear “la memoria que perdimos” (Pellegrini 1994). Habría en la fórmula de las variaciones una insistencia en construir espacios de tiempo donde la simultaneidad sea posible, para que pueda el poeta hacer habitable su memoria y hacer conversar a sus habitantes.

Cameron (2017) intuye la simultaneidad a partir del trabajo con la forma. Es a través del montaje de imágenes, de la enumeración caótica y de la repetición de una fórmula que Jacob hace dialogar múltiples temporalidades en el ojo del lector, un procedimiento que entregaría una visión “a ratos lárca” (217) en su trabajo con la nostalgia, pero que mediante el montaje y el collage, sus elementos antipoéticos y objetivistas, se

distanciarían de la afectación. Gavilán (2018) por su parte reconoce estos elementos, mas, destacando que su ingreso al poema no es desde el afán de hacer de la coloquialidad su fuerza, sino para establecer una conversación. La variación y sus estrategias responderían a la necesidad de generar un espacio de comunicación, donde la memoria encuentre sus puntos de anclaje.

La variación como propuesta -o procedimiento- de simultaneidad acontece de la misma forma en la que atiende a sus paratextos: como un juego de espejos. Pequeños movimientos en el engranaje del poema que posibilitan nuevas refracciones, para que en cada nueva reacomodación al punto de partida, a la zona cero del artefacto, incorpore ese desvío generado al propio tiempo, en un gesto de hacer ingresar, pero también regresar a aquello nuevo. En una variación que, como indica premonitoriamente en los paratextos señalados, abarca desde una leve divergencia con el original, hasta una vaga conexión con este. Tal como apunta Ana Porrúa (2001) en la lectura que hace de Leónidas Lamborghini -un poeta que, a diferencia de Jacob, utiliza la variación de manera mucho más extrema-, la variación vanguardista es el arte de la mezcla de lo nuevo con lo viejo, regurgitado, cuyo efecto es expansivo en la medida en que se ejerce de manera programática, como una práctica constante que revela un consciente trabajo de reescritura del canon, no de manera atemporal, sino que en el presente mismo en cuanto arte reflexivo, crítico, relacional, que toma posición frente a su época.

Existe una evidente correspondencia entre la poesía de Jacob y los principios estéticos del simultaneísmo. El pintor francés Robert Delaunay, en “Notas sobre el simultaneísmo” (1913), fija su origen en el poema “Fenêtres” que Guillaume Apollinaire escribió a partir de la serie de cuadros del propio pintor, titulado *Unes Fenêtres* (“Las ventanas”), de 1912, siendo esta la base para el desarrollo del perspectivismo en el cubismo literario. Para Delaunay, lo simultáneo es una técnica de contraste, no entre un blanco y un negro, sino que del color por el color. Las propias láminas de Delaunay así lo refrendan, construidas a partir de la armonía pictórica de colores sometidos simultáneamente a la luz. En otro texto, titulado justamente “La luz” (1913), Delaunay confirma su mirada: “El simultaneísmo es la luz de la *armonía*, *el ritmo de los colores* que crea la *visión de los hombres*” (76, cursivas en el original). Para Perloff (2009), el simultaneísmo ya había tenido una primera expresión en los manifiestos futuristas, especialmente en la teoría estética de Umberto Boccioni en su manifiesto “La escultura futurista” (1912), para quien lo simultáneo es la búsqueda de una síntesis entre lo que se recuerda y lo que se ve. Perloff, asimismo, ve en el libro de Blaise Cendrars *La prosa del Transiberiano y de la pequeña Juana de Francia* (1913), en colaboración con la pintora Sonia Delaunay, el primer libro simultáneo (75), por su composición textual y pictórica llena de un dinamismo contrastivo que yuxtapone el presente y el pasado, espacializando el tiempo (83). El juego compositivo de Delaunay, Cendrars, Apollinaire y posteriormente de Proust³

³ Escribe Jacob en la variación XII: “Contemplaría desde las ventanas / La adoquinada calle / Y allí quizá estuviese Marcel Proust / Parado bajo los árboles vetustos / Como si el final de esa calle / Fuera el tiempo” (33-34).

y Borges se actualiza en el modo de producción poética de Jacob con una singularidad difícil de hallar en la tradición poética chilena.

El simultaneísmo, de acuerdo con Mayet (2023), “es un intento de dar cuenta, por medio del arte, de la experiencia de la transformación de una época, experiencia de la fragmentación del espacio y la fugacidad del tiempo” (100). El fragmentarismo, la combinación y variación, así como la discontinuidad no lineal que se expresa en la superposición de objetos, son algunos de los procedimientos propios de esta tendencia que intentaba asimilar la complejidad perceptiva de la modernidad. El simultaneísmo, como en “El Aleph” de Borges, lo que buscaba era la realización de una focalización múltiple que aunara distintos puntos de vista dentro de un mismo espacio, de modo de darle volumen *pictórico* a un objeto. Así, se deja atrás la perspectiva lineal de la mera imitación mimética para proporcionar una mirada complejizadora del mundo, ahora como multiplicación de lo real, como caleidoscopio, de modo que permitiera aproximarse al caos frenético y contradictorio de la experiencia de la modernidad.

Es sabida la resonancia que el simultaneísmo y sus herederos directos, el cubismo y el surrealismo, tuvieron para el arte del siglo XX. Octavio Paz, en *Los hijos del limo* (1974), señalaba que el poema moderno, entre otras características que echan mano principalmente a dos figuras, la analogía y la ironía, es, ante todo, una forma extremadamente consciente de transfigurar el tiempo como una manera reactiva de contradecir la modernidad. Una modernidad que se caracteriza por sus discontinuidades y rupturas, negaciones y pasión crítica. En ese plano, si hay algo que evidencian a veces con angustia los poetas de la modernidad, tal vez desde el simbolismo francés en adelante, es la aceleración del tiempo, la sensación de que muchas cosas están ocurriendo a la vez: “Pasan más cosas y todas pasan al mismo tiempo, no una detrás de otra, sino simultáneamente” (23), permitiendo que tiempo y espacio confluyan en un aquí y ahora convulso e incierto. Una experiencia a la cual ya hacía mención Charles Baudelaire en *El pintor de la vida moderna* (1863), de la modernidad como “lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno e inmutable” (22). Es tal vez en Jacob la captura de una forma y la multiplicidad potencial de sus variaciones en un mismo espacio de realización un modo de frenar ese discurrir temporal que diluye el presente, haciendo de la memoria un acto de resistencia creativa a partir de una pluralidad de pasados, presentes y futuros que concurren a la calle que rememora, imponiendo un *ritmo de colores* que emerge en la luz del poema.

La verbalización temporal es, en efecto, una de las formas de expresión del simultaneísmo en Jacob. Es la técnica a partir del cual se armoniza el ritmo caótico de un presente múltiple, imaginario. Este procedimiento sucede en distintos niveles del poema. Una lectura primera exige detenernos en la capa que más roza la superficie: la imagen poética que construye, insistentemente en cada poema, en la fórmula “Como si (...) fuera el tiempo”, componiendo la variación entre la incorporación de nuevos objetos, espacios, sujetos y la referencia inicial y sostenida de la calle de Eliot. Gavilán (2016) recalca la idea de que la calle es, para Jacob, una experiencia de “rutas secretas y fantasiosas” (31). Para González (2023), el tránsito por esas calles, sin embargo, sería contradictorio: es solitario,

pero predispone a la conformación de una comunidad que “cobra mayor significado si recordamos el contexto de transición democrática chilena en que Rubén Jacob publica su primera obra” (219). La inestabilidad contextual del momento de producción poética no parece, *a priori*, un elemento decisivo en la obra de Jacob, dada su tendencia al anacronismo y a la atemporalidad. Más bien el contexto histórico aparecería por ausencia, como un silencioso fondo epocal que se diluye ante la experiencia vital de aferrarse a una galería de personajes, momentos y filiaciones, fuera de todo tiempo.

Parece más imperioso en Jacob la necesidad de construir un orden, donde todo parece “dicho y repetido hasta el cansancio, pero que deja lugar para que la ausencia se manifieste” (Sanhueza 2008). Ese orden, esa ausencia bien podría ser la de una memoria individual que también busca entroncarse con una memoria colectiva. La alusión a la falta de justicia y reparación respecto de los detenidos desaparecidos en dictadura en una de las variaciones (la XV), es un claro ejemplo de esa inserción en un tiempo histórico, el de la transición democrática chilena de los años noventa, siendo uno de los pocos momentos del poemario que se sitúa explícitamente en un aquí y ahora, por sobre una pretendida atemporalidad. Esta *aparición* del contexto dentro de los desvíos de la refracción, y al mismo tiempo su ingreso al imaginario del poemario en esta incorporación que permiten los movimientos de la variación, sin jerarquizar ni atender discursivamente su protagonismo, hace pensar nuevamente en los asomos de contexto que el poeta, amigo del autor, Juan Luis Martínez hace *aparecer* en *La Nueva Novela* años antes.

La insistencia de emplear los versos de Eliot como una de las posibles matrices de sentido en donde el tiempo justamente se retiene y refracta evoca, asimismo, a la galería de personajes que conviven en la tradición elegida de una escritura (con voces tan disímiles como Rosa Luxemburgo, Carl Solomon, Jack Kerouac, J. D. Salinger, por ejemplo): allí, los referentes acusados en el poema original del norteamericano (“los lectores”, “el periódico *The Boston Evening Transcript*”, “la calle”, “la prima Harriet”, etc.) se vacían para significar un punto de fuga que amplía en perspectiva la posibilidad de la cita, de la intertextualidad, del fragmento y de su encuentro final en el único punto que es el poema. Aun acusando la referencia de un diario existente en el tiempo de Eliot, Jacob desdibuja su referencialidad y, al hacerlo, obvia dicho puente para permitirse elaboradas construcciones literarias e imaginativas que no yacen ajenas de *pathos*, de la sensibilidad de aquel “deshojado corazón del hombre” (49). Así, realidad e imaginación se conjugan en la empresa del poeta, no acusando mimesis respecto del poema de Eliot, ni de la realidad circundante. Ciertamente, las calles de provincia que Jacob recorriera (y su evocación en sus escritos) son, al mismo tiempo, exploración e inventiva de ese *final de la calle*, de la tentativa permanente de asir el tiempo como figura y posibilidad.

La estructura de *The Boston Evening Transcript* corresponde a la presencia de veinticuatro variaciones, en cuanto se consideran estas, como ya se ha advertido, al amparo de su significancia musical. Reside así un cruce de códigos que se implican mutuamente: música y poesía; sonido y letra; melodía y palabra. El eje, sin embargo, que articula la sustancia de los ámbitos corresponde al tiempo. Gavilán (2016) sintetiza esta cuestión

al manifestar la siguiente pregunta: “¿Cómo experimentar el tiempo si no es acaso como desplazamiento, ya no sólo por calles reales o ficticias de una ciudad provinciana, sino también como un ir y venir entre los textos –visuales, musicales y letrados– que aparecen en la memoria como ante una gigantesca pantalla blanca de un antiguo cinematógrafo?” (31-32). La definición de tiempo que manejará Jacob será, por tanto, una que excede a las limitaciones de pasado, presente y futuro, postulando una temporalidad más amplia, experiencialmente condensada.

La poesía de Jacob se erige, visto así, bajo el principio machadiano de comprenderla como “palabra en el tiempo” (Machado 282). Más aún, cabría adular la preposición y sentenciar que la poesía de Jacob es palabra *del* tiempo, en la medida que esta “es conciencia del tiempo que se muestra en su precariedad doliente” (Gavilán 2007: 16). Ahora bien, el tiempo ordenado por la idea de variación musical supone, naturalmente, seguir indagando en aquella dimensión. Ya Winter (2014) lo refería, al presentar la obra completa del poeta como “tres movimientos de la sonata con que Rubén Jacob testimonia la resistencia de sus huesos” (203). Y añade: “El autor fue un reconocido melómano cuyos *lento doloroso* y *allegro vivace* están contenidos en *The Boston Evening Transcript*, que retoma una y otra vez los compases iniciales, desde los cuales expande primero los poemas de ese libro y luego su obra entera. Los compases dicen sobre la imposibilidad de asir el tiempo.” (203). Entonces, la temporalidad actúa como un eje que zurce los versos que, como hemos dicho, se presta de la variación como esquema compositivo.

¿Se trataría de constituir una éfrasis de una estructura compositiva musical? Como señala Gavilán (2016), “su organización estilística obedece a un ritmo duro, recio, meditativo, ajeno a las evocaciones de sensual eufonía” (34), puesto que la finalidad última del tiempo del poema aquí reside en que “el pasado y el presente, lo leído y lo vivido, lo memorable y lo rutinario se legitiman así como zonas vinculadas y vinculables de nuestra experiencia” (Gomes 1994: 117). Es la experiencia humana extendida por medio de la palabra poética –extendida a su vez en la estructura musical de la variación– que adopta amplias dimensiones universales.

A modo de ejemplo y síntesis de lo mencionado, se cita aquí casi completo el poema II de *The Boston...*, para de esta manera poder ilustrar estos acercamientos críticos:

Cuando nuestros corazones
Están colmados de polvo
Y llega la tarde una vez más
¿No sería mejor olvidar lo que ocurre
Desechar todo día tras día?
Pues existen lagunas repletas de soledad
Navíos extraviados entre los hielos
Y el tiempo que se acerca agostándonos
Entonces como siempre al ir sucediendo
Estas desgraciadas aventuras

Que vivimos a diario
 Sin pensar en nada casi defraudados
 A algunos les alcanza el crepúsculo
 O en la eternidad azul que cae del cielo
 La desesperación por la breve travesía
 De sus vidas
 Y circulan tétricos por las aceras pisoteadas
 Con otros es diferente a ellos
 En la vaga semipenumbra del día muriente
 Se les ofrece el tabloide de las dieciocho horas
 Y les enrostra sus inconsecuencias
 Su pasado huesos alrededor de un nido de cornejas
 Entonces siempre entonces
 Subo hasta la deteriorada casa
 Y toco una vez más el timbre
 Por si alguien apareciera
 Detrás de la mampara
 Tantos años que vengo haciéndolo
 Sin que nadie aparezca
 Por eso me devuelvo con desgano flojamente
 Mirando hacia atrás
 Como si alguna vez me diese vuelta
 Para despedirme de Leopoldo Bloom de Molly
 Y también de Jeeter Lester si ellos
 Fueran un eco del tiempo
 Y Jeeter Lester extendiera la mirada
 Por sus quemados campos de algodón
 Y todos ellos estuvieran paralizados
 En el terminal de buses al fin de la calle
 Tratando de venir hacia acá
 Como si la calle fuera el tiempo
 Y cualquier persona o yo mismo
 Pudiera hablarles acercándose a ellos
 (11-12).

En ese “tiempo que se acerca”, en la tarde que ya está llegando, a la hora del crepúsculo, cuando se ofrece el periódico de las seis de la tarde, y se piensa tanto en el pasado que se enrostra como en lo que podría suceder cuando se toca el timbre de la casa, como se viene haciendo desde hace ya varios años, en todo ese instante, Jacob hace confluir la temporalidad de modo tal que todo está sucediendo al mismo tiempo en la mente del sujeto. Este, detenido en sus “lagunas repletas de soledad”, vive un tiempo suspendido que

eterniza el instante de realización del poema, en su propia concreción armónica. El poema, que es a la vez todos los poemas (recordando el Aleph borgeano advertido ya anteriormente y entendiendo que la variación enfatiza dicha propiedad), estaciona su discurrir en esa imagen que aparece “al fin de la calle”: punto de aquel diálogo que no sucede sino en esa temporalidad que se encarna en individuos, en este caso, en los personajes del *Ulises* (1922) de James Joyce. El decir poético se vuelca en instante cuando señala referencias de textualidades que poseen su propio tiempo de la historia, empleando una noción narratológica. Sea finalmente el *Ulises, En busca del tiempo perdido* (1913) o *El Aleph*, estos textos que ya poseen otra temporalidad a la nuestra, se trasladan a ese instante que, de modo loable, Jacob permite conjugar en sus versos.

Las formas verbales se suceden de manera desordenada, en un ir y venir temporal, que impide apreciar los momentos de manera yuxtapuesta, secuencial. Al contrario, el procedimiento opera bajo la lógica de la combinatoria, en un aparente caos de presentes, pasados, infinitivos, gerundios, participios, impersonales y condicionales: están – sería – olvidar – desechar – existen – se acerca – ir sucediendo – vivimos – alcanza – cae – circulan – es – se les ofrece – enrostra – subo – toco – vengo haciéndolo – aparezca – vuelvo – mirando – diese vuelta – despedirme – fueran – extendiera – estuvieran paralizados – tratando de venir – fuera – pudiera hablarles – acercándose. Todas las formas verbales aparecen revueltas bajo un simultáneo “como si”, expresión de potencialidad de futuro (y que se articula como punto de fuga imaginativo), de aquello que debiera suceder, en otra vida: “Como si la calle fuera el tiempo / Y cualquier persona o yo mismo / Pudiera hablarles acercándose a ellos” (12), enuncia una voz ante un suceso potencial de reencuentro con estas efigies, invenciones provenientes de la imaginación de Joyce. Así, la alteridad autónoma que supone el ejercicio de la escritura poética frente a una referencialidad textual logra evidenciarse al gestar esa otra temporalidad en donde acaecen los personajes aludidos.

Al confluir lo que ha sido con lo que podría suceder o se anhela que suceda, en el incierto aquí y ahora de las seis de la tarde, en el momento en que acaba el día y comienza la noche, es decir, en ese interfaz de contraste de la claridad a la oscuridad – “Y llega la tarde una vez más” (11)–, la voz poética queda como suspendida en una temporalidad también incierta, en la elucubración imaginativa. El poema propone, así, otra forma de contraste: la del color por el color expresada en la enrevesada expresividad verbal. De esta manera, el sujeto escapa de una condición lineal, mimética, del tiempo y se sitúa fuera de él, incitando otra temporalidad, la del propio poema que es necesario que advenga. No en vano, las imágenes comienzan a desenvolverse en el poema a partir del verso “Entonces siempre entonces” (12) y que no es sino una modulación reiterada de los previos versos: “Entonces como siempre al ir sucediendo / Estas desgraciadas aventuras” (11), donde la ausencia también de puntuación a lo largo de todo el poema enfatiza esa temporalidad otra; discurrir alterno que (nos) permite acceder a las efigies otrora imaginadas por Joyce, ahora traídas por Jacob en el instante del poema. De allí que el principio compositivo primariamente formal de variación adopte dimensiones incluso propias de un análisis de ideas latentes en los versos del poeta.

4. CONCLUSIÓN

Los 24 fragmentos de *The Boston...* pueden leerse de manera cubista: como un solo poema con 24 puntos de vista o como 24 poemas escritos sobre sí, uno sobre otro, como palimpsestos. Cada poema es una mirada a la luz. Y cada variación es un color, un ritmo, un cuerpo, una refracción. Es así como pueden concurrir, a la vez, asomándose a *la calle del tiempo*, tanto los personajes del *Ulises* de James Joyce como el futbolista uruguayo Obdulio Varela derrotando a Brasil en el Maracanã en 1950; tanto “los oprobiosos monjes del Santo Oficio” (20) como “aquel que se embarcó de Abisinia / (...) para morir en Marsella” (51); tanto “los libreros que atienden en sus despachos” (24) como “Dean Moriarty Neil Cassidy [sic] / Y Carl Salomon” (25); tanto “los bebedores de vino de antiguas reservas” (61) como Howard Phillip Lovecraft; tanto el filósofo Immanuel Kant como el escritor realista chileno Nicomedes Guzmán; tanto la música barroca de Juan Sebastián Bach como los detenidos desaparecidos en dictadura; y así, hasta el infinito de posibilidades combinatorias, en una concurrencia poética que fija en la imaginación su potencia de realización. En hacer de la simultaneidad un espacio habitable, que combate la ausencia y la pérdida no desde una confluencia ruidosa ni atiborrada: suspende el paso del tiempo en la puesta en conversación. Emplaza a la memoria a sostenerse -y superponerse- en el saludo de quien espera al otro lado de la calle. En un eterno aquí y ahora, *aléphico*, de todas las posibilidades de existencia.

OBRAS CITADAS

- Baudelaire, Charles. 2014 [1863]. *El pintor de la vida moderna*. México: Taurus.
- Bello, Javier. 1998. “Los naufragos”. <https://seminarionuevapoesiachilena2014.blogspot.com/2014/02/los-naufragos-1998.html>
- Boccioni, Umberto. 2009 [1912]. “La escultura futurista”, en González, Ángel; Calvo, Francisco; Marchán, Simón. *Escritos de arte de vanguardia 1900-1945*. Madrid: Akal, 153-159.
- Borges, Jorge Luis. 2007 [1949]. *El Aleph*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bourriaud, Nicolas. 2017 [2006]. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Cameron, Juan. 2017. “Sobre la poesía de Rubén Jacob”. *Anales de Literatura Chilena*, 28: 217-220.
- Carrasco, Iván. 1988. “Antipoesía y neovanguardia”. *Estudios Filológicos* 23: 35-53.
- Cruz, Cristián. 16 junio 2005. “Conozcamos a Rubén Jacob”. *El Valle*.
- De Chirico, Giorgio. 1914. *Melancolía y misterio de una calle* (pintura).
- Delaunay, Robert. 2009. “Notas sobre el simultaneísmo” (1913) y “La luz” (1913) en González, Ángel, Calvo, Francisco y Marchán, Simón. *Escritos de arte de vanguardia 1900-1945*. Madrid: Akal, 75-76; 76-77.
- Eliot, T. S. 1969. *The Complete Poems and Plays*. London: Faber and Faber.

- _____. 1944 [1919]. “La tradición y el talento individual” en Bishop, Peale; Tate, Allen; Latcham, Ricardo. *Antología de escritores contemporáneos de los Estados Unidos*. Santiago: Nascimento, Tomo I, 538-548.
- Gálvez Espinoza, Gonzalo. 2007. “Melancolía y misterio de una calle”. *Antítesis*, 2: 11-15.
- Gavilán, Ismael y Campos, Víctor (comp.). 2025. *La calle silenciosa. Recepción y lectura de la poesía de Rubén Jacob*. Viña del Mar: Altazor (en prensa).
- Gavilán, Ismael. 2007. “La posibilidad de la excepción”. *Antítesis*, 2: 16-18.
- _____. 2016. “En el deshojado corazón del hombre. Notas a la poesía de Rubén Jacob” en *Inscripción a la deriva. Ensayos sobre poesía chilena contemporánea*. Viña del Mar: Altazor, 29-40.
- _____. 2018. “La sonrisa del hombre invisible: Ruben Jacob y su poesía completa”. *La Calle Passy*. <https://www.lacallepassy061.cl/2018/03/la-sonrisa-del-hombre-invisible-ruben.html>
- Genette, Gerard. 2001 [1987]. *Umbrables*. México D.F.: Siglo XXI.
- Gide, André. 2022. *Diario (1887-1910)*. Barcelona: Debolsillo.
- Gomes, Miguel. 1994. “Jacob, Rubén. *The Boston Evening Transcript: Variaciones sobre un poema de T. S. Eliot y Coda sobre un texto de J.L. Borges*. Valparaíso: Carpe Diem, 1993”. *Taller de Letras*, 22: 116-120.
- González, Felipe. 2023. “¿Por qué nuestro desencuentro? Nombre del padre, melancolía y comunidad en *The Boston Evening Transcript* de Rubén Jacob”. *Alpha* 56: 211-222.
- Hernández, Biviana. 2021. *Levantisca & Liberesca. Lecturas sobre poesía (1984-2014)*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Jacob, Rubén. 1993. *The Boston Evening Transcript*. Valparaíso: Carpe Diem.
- _____. 2004. *The Boston Evening Transcript*. Viña del Mar: Altazor.
- _____. 2017. *Poesía completa*. Valparaíso: Ediciones UV.
- Jeria, Eduardo. 2007. “La poesía es una empresa que lleva toda una vida. Entrevista con Rubén Jacob”. *Antítesis*, 2: 5-10.
- Lewis, Paul. 2020. “The Last Salvos of the Lyceum War: Poe, The Harbinger, and The Blithedale Romance”. *The Edgar Allan Poe Review*, 1, Vol. 21: 126-130.
- Machado, Antonio. 1998. *Obras selectas*. Madrid: Espasa Calpe.
- Mayet, Graciela. 2023. “El simultaneísmo en Apollinaire y Proust”. *Revista de Lengua y Literatura*, 41: 90-102.
- Morales, Andrés. 1998. “La poesía de los noventa”. https://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/07/poesia_de_los_noventa.htm
- Paz, Octavio. 1990 [1974]. *Los hijos del limo*. México D. F.: Siglo XXI.
- Pellegrini, Marcelo. 26 de abril 1994. “Eliot y Borges en el pozo de las palabras”. *El Mercurio de Valparaíso*, 36.
- _____. 2017. “Las sombras amables” en Jacob, Rubén. *Poesía completa*, 9-14.
- _____. 2006. “Rubén Jacob o la calle al final del tiempo” en *Confróntese con la sospecha. Ensayos críticos sobre poesía chilena de los 90*. Santiago, Universitaria, 17-22.
- Perloff, Marjorie. 2009 [1986]. *El momento futurista*. Valencia: Pre-Textos.

- Polanco, Jorge. 2017. "Testimonio de Rubén Jacob" en Jacob, Rubén. *Poesía completa*, 195-201.
- Porrúa, Ana. 2001. *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Sanhueza, Leonardo. 2008. "El agua que cruje bajo el césped. A propósito de *The Boston Evening Transcript* de Ruben Jacob". *Revista UDP*, 6-7: 128.
- Sepúlveda, Magda. 2010. "El territorio y el testigo en la poesía chilena de la transición". *Estudios Filológicos*, 45: 79-92.
- Schlesinger, Arthur. 1930. "*The Boston Evening Transcript* by Joseph Edgar Chamberlin" *The New England Quarterly*, 4, Vol. 3: 763-764.
- Winter, Enrique. 2014. "Rubén Jacob: todo está prescrito". *Anales de Literatura Chilena*, 21: 203-210.