



UNIVERSIDAD ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
DEPARTAMENTO DE ARTES Y HUMANIDADES
LICENCIATURA EN LETRAS MENCIÓN LITERATURA

**LA LUZ DE LO CLÁSICO EN LA OBRA
DE GODOFREDO IOMMI MARINI**

Informe final de Seminario de Grado para optar al
Grado de Licenciado en Letras mención Literatura

MARIO SEBASTIÁN CHÁVEZ CARMONA
Profesor Guía: Francesca Iommi Amunátegui

VIÑA DEL MAR – CHILE
Diciembre, 2013

A Godo

Resumen

El presente trabajo busca descubrir la presencia de la Luz clásica en la obra del poeta Godofredo Iommi Marini (1917 - 2001). Definiremos Luz clásica, según los trabajos del filólogo alemán Werner Jaeger y del historiador francés Jean-Pierre Vernant. La herencia de esta Luz se transmite con la “tradicción” hasta la época del poeta. Hemos elegido tres obras de Iommi Marini que son: *La Phalène*, *Amereida* y *Ciudad Abierta*, en las que la Luz clásica se evidencia como fundamento. Se busca demostrar cómo dicha Luz trasciende a través del tiempo renovándose constantemente hasta la época contemporánea y señalar cómo sirve para fundar nuevas formas de poesía.

Índice

Introducción.....	p.4
Capítulo I: Luz Clásica.....	p.7
Capítulo II: Obra de Iommi.....	p.11
a) Tradición.....	p.12
b) <i>La Phalène</i>	p.16
c) <i>Amereida</i>	p.21
d) <i>Ciudad Abierta</i>	p.27
e) Unidad de Obra.....	p.34
Conclusión.....	p.35
Bibliografía.....	p.36
Anexos.....	p.38

Introducción

Existe una Luz Clásica que inevitablemente trasciende las épocas. Que reluzca nuevamente es una de las pruebas de esta afirmación. Y es que en nuestra época aún volvemos al estudio de lo clásico

para explicar el presente, prever el futuro y junto a ello nosotros mismos. Cuando se menciona el mundo clásico, se hace imposible no pensar en una época pasada y evidentemente limitada. Esto no nos permite asimilarla como cercana. Más bien esta lejanía causa la ilusión de que la hemos superado. Pero desde Grecia trasciende esta Luz, como hemos dicho, inevitablemente más allá de las distancias histórico-temporales y de las épocas que marcan un fin y un comienzo. Esta trascendencia surge espontáneamente y justamente de aquella época clásica, pasada, arcaica y que sin embargo no es ni rígida ni estricta. Es un error considerarla como una tradición que no permite las nuevas formas del tiempo histórico. La tradición clásica, que por su nombre nos evoca las equivocadas ideas de inmovilidad, es en realidad una forma viviente que a pesar de los múltiples cambios de la historia, en las costumbres, en las perspectivas políticas, se mantiene latente. Concretamente, el modo de pensar particular del griego con todas las adaptaciones que el tiempo exige permanecen como el foco de luz que abre e ilumina. La Lógica y la Geometría, por ejemplo, nacieron de tal manera que permiten integrar las innovaciones posteriores de sí mismas. Sus múltiples facetas, aún en otra época siguen convergiendo en su raíz clásica, que es la única que permite su real cimiento. Con la poesía no ocurre algo distinto. Todo esto, nos da una razón para volver a mirarlos. Sólo esa mirada hacia el pasado permite ubicarnos en la actualidad. Nos entrega una orientación, y así, Grecia se transforma en un sentido. Nos ha parecido que aún con esta breve explicación preguntarse por la Luz clásica y por la tradición mantienen cierta ambigüedad. Será necesario preguntarnos por los griegos, por el hombre griego. A modo de ejemplo, las diferentes *polis* eran integradas por multiplicidad de hombres, y a pesar de los variados y marcados distingos, todos, absolutamente todos, se sentían partícipes del mismo destino. Esta unificación no era meramente política, era ideal.

Preguntarse por el “Hombre griego”, es singularizar una diversidad de estamentos, cargos, trabajos, edades, etc. Esta singularización es importante para comprender justamente lo que se conoce por cultura griega y por lo tanto la tradición clásica ¿Qué quiere decir Hombre griego? La pregunta lo hace parecer como uno e inmutable. Es la reunión de todas las formas posibles de hombre, con sus distinguidas formas y particularidades. Allí descansa un modo de ver el mundo. Es esta mirada de mundo desde hoy hacía atrás lo sostiene el presente. Al hablar del Hombre griego, no nos referimos a una construcción de su propia imagen a partir de la mirada de sí mismo. Sino a una mirada que se inscribe en la cultura y por lo tanto comprende las leyes generales que le dan la determinación a la vida del hombre, y por lo tanto su esencia. El Hombre griego, más que una referencia histórica, es en plenitud una idea. La concepción del ideal del Hombre inserto esencialmente en el orden del cosmos, en la naturaleza y en la vida social. Hasta ahora sólo se ha hecho un bosquejo simple del estudio del mundo clásico. Es evidente que el campo ha sido extensivamente investigado, y por su puesto que la tarea nos supera y no es el objetivo del trabajo. Sin embargo, hemos considerado dos autores que nos parecen fundamentales para nuestro estudio: Werner Jaeger y Jean-Pierre Vernant, cuya propuesta y mirada sobre la tradición clásica, el hombre griego y su convergente existencia aportan los elementos

necesarios para el tema que nos convoca. El problema que se nos presenta es cómo mirar nuevamente a los griegos desde nuestra actualidad, desde un continente y un idioma distintos. No es una pregunta que pueda resolverse únicamente en la revisión de estudios académicos sobre Grecia. Saber la conjetura, el dato, no significa acceder a su tradición. Ésta debe ser descubierta.

Godofredo Iommi Marini¹ es un poeta cuya obra da cuenta y pone en manifiesto esta singular herencia: la tradición clásica. Evidencia de ello son su poesía y sus ensayos. Descubrirla en su poesía será nuestro objetivo. El procedimiento que se ha elegido es seleccionando tres de sus obras que nos parecen muestran con claridad la Luz clásica a la que nos hemos referido. Estas son: *La Phalène*, *Amereida* y *Ciudad Abierta*. Parece necesario aclarar que la obra de Iommi Marini no se inscribe solamente en la poesía. Los actos poéticos llamados *La Phalène*, la travesía *Amereida* y la fundación de la *Ciudad Abierta* son formas “construidas” de poesía. En suma, presentaremos en general cada una de estas tres obras, las definiremos y buscaremos la relación con la tradición clásica. Este trabajo pretende exponer cómo la Luz de Grecia en su recorrido llega hasta el siglo XX influenciado por las vanguardias y por el afán de rupturas. En la poesía de Iommi, esta aparente distancia irreconciliable se une y se plasma en su obra. La constante fidelidad de Iommi a la poesía, el elogio a Grecia, la comunidad, la hospitalidad, la concepción de mundo y su afán por “hacer mundo” marca su vida. Iommi es un poeta que hace coincidir en su propia vida palabra y acción ¿Es posible ser griego en América? ¿Ser clásico en el siglo XX? La *Ciudad Abierta* como veremos más adelante, será a nuestro juicio la obra que reúne y responde estas preguntas, porque allí Iommi Marini logra conjugar; la vida, el trabajo y el estudio. Lo que se podría llamar una utopía. Así, en nuestro trabajo pretendemos mostrar cómo Iommi re-funda la tradición clásica en América y en el siglo XX, y afirmar con fundamento que, Iommi es un poeta clásico.

Capítulo I: Luz clásica

En el presente capítulo intentaremos precisar la noción de Luz clásica mencionada en la introducción, para luego tratar de descubrir su presencia en la poesía de Godofredo Iommi Marini. Grecia ha sido ampliamente estudiada y revisada. Este trabajo no pretende mirar a Grecia desde un ángulo artístico, histórico, filosófico, científico, etc. Sino más bien encontrar un punto común que los abarque a todos. Por eso se ha elegido para dicho fin los trabajos del filólogo alemán Werner Jaeger y del historiador francés Jean-Pierre Vernant, autores del siglo XX, quienes formulan el cómo pensar a Grecia y su presencia permanente hasta el día de hoy. Esta permanencia habla de volver la mirada siempre a un foco de luz que no se agota y que ilumina a nuestro juicio a Godofredo Iommi Marini, poeta del siglo XX.

Jaeger en su obra *Paideia: Los ideales de la cultura griega*, analiza minuciosamente el sentido de la educación. En él explica la profunda diferencia entre *paideia* y el objeto que educación tiene en la actualidad. Muestra cómo en el término *paideia* se encuentran integrados los conceptos de civilización, cultura, tradición, literatura y todos los posibles ámbitos del conocimiento humano. La mirada de Jaeger permite un acercamiento amplio para volver a mirar Grecia desde lo social, lo intelectual y lo espiritual, y por qué se valida hasta el día de hoy. En la introducción llamada *Posición de los griegos en la historia de la educación humana*, Jaeger aclara esta presencia permanente de Grecia a través del tiempo y que él llama peculiaridad:

La peculiaridad del pueblo griego es que el descubrimiento del hombre no es el descubrimiento del “yo objetivo” sino la conciencia paulatina de las leyes generales que determinan la esencia humana (17).

Esta será nuestra base para poder acercarnos a la definición del concepto de Luz clásica. Y así tendremos la primera característica que integramos en él. Pero por otra parte, comprender esta peculiaridad del pueblo griego, nos lleva necesariamente a aproximarnos a los hombres que la hacían posible. Para ello debemos preguntarnos por el hombre griego. Respecto de este tema, Vernant será quien nos guía con su aclaración. Los trabajos de Vernant tienen evidentemente un enfoque histórico que queda plasmado y manifiesto en *El origen del pensamiento griego* donde habla de la formación de

Grecia desde tiempos arcaicos hasta la toma de conciencia lógica a la que Jaeger hace referencia, la que dará origen al esplendor de Grecia. Sin embargo es en su trabajo *El hombre griego*, hecho en conjunto con otro autores, señala con claridad y precisión un punto que nos parece aporta al tema que nos convoca en este capítulo. Plantea con claridad el siguiente problema:

¿Qué se quiere decir exactamente cuando hablamos del hombre griego y en qué sentido estamos autorizados para realizar su retrato? La mera alusión en singular al concepto del hombre griego constituye ya un problema. ¿Nos encontramos acaso, siempre y en todo lugar, ante un mismo modelo de hombre, pese a la diversidad de situaciones [...] ? (11)

Por consiguiente el fin de Vernant es singularizar al hombre griego, y dicha singularización define lo que integra a todos los hombres de Grecia. En virtud de este fin el autor precisa la solución:

“...el personaje que se nos perfila al final del estudio presenta, más que una imagen unívoca, una figura que brilla con una multiplicidad de facetas donde se reflejan los diversos puntos de vista que los autores de esta obra han preferido primar. Veremos así desfilar según la óptica elegida, al griego [...] que, de la infancia a la edad adulta, recorre un camino impuesto de pruebas y de etapas para convertirse en un hombre en el pleno sentido de la palabra, conforme con el ideal griego de realización del ser humano.” (11)

Debido a que la figura a la que hace mención Vernant brilla, la hemos llamado Luz clásica destacando esta cualidad. Por otra parte y acorde a la solución del problema, al explicar la figura señalada por este autor no prescinde nunca del individuo. Una vez esclarecida la totalidad de su texto concluye: “El hombre griego, en aquello que lo convierte en individuo continúa estando muy inserto en lo social y en el cosmos” (31). Explicando que esta inserción es fundamental para el hombre, pues sólo entendiendo lo social y el cosmos puede desarrollarse como individuo. Esta última explicación de Vernant, se relaciona con la peculiaridad dicha por Jaeger.

Hasta ahora, nos hemos referido al problema y la solución que Vernant plantea en su trabajo. Buscaremos ahora la relación entre a ambos autores.

Retomando a Jaeger, el autor señala un principio espiritual donde converge la peculiaridad: “El principio espiritual de Grecia no es el individualismo [...] No surge de lo individual, sino de la Idea” (17). De manera que la Idea debe entenderse según la definición que hace la filosofía de ella, ya que es por definición es universal y en ella se integra lo particular². A su vez, Jaeger también se refiere al hombre desde la Idea: “Pero el hombre, considerado en su idea, significa la imagen del hombre genérico en su validez universal y normativa” (18).

Al comparar la “figura” a la que hace alusión Vernant con la “Idea” de Jaeger, es evidente que están conceptualmente relacionadas. La imagen del hombre genérico de Jaeger es la misma figura mencionada por Vernant, porque ambas tienen una validez universal que integra lo particular. En otras palabras, ambas contienen en sí misma la definición de Idea. Cuando Vernant singulariza al hombre griego, lo idealiza. Y desde ese punto de vista, ambos coinciden.

Jaeger desarrolla y aclara la cualidad perenne de este ideal:

Este ideal del hombre, mediante el cual debía ser formado el individuo, no es un esquema vacío, independiente del espacio y del tiempo. Es una forma viviente que se desarrolla en el suelo de un pueblo y persiste a través de los cambios históricos. (18)

En base a lo anterior, queda manifiesto que el ideal perdura y se hereda a través del tiempo. Y por esa razón, Jaeger destaca esta cualidad con la siguiente proposición: “Grecia transmite una riqueza imperecedera en forma imperecedera” (18). Con la cual muestra la preponderancia que tiene este ideal a lo largo de la historia. Finalmente, Jaeger explica precisamente cómo esta riqueza se hace presente en otras épocas, contestando el por qué siempre se vuelve la mirada a Grecia:

Pero sería un error fatal ver en la voluntad de forma de los griegos una norma rígida y definitiva. La geometría euclidiana y la lógica aristotélica son, sin duda, fundamentos permanentes del espíritu humano, válidos también para nuestros días, y no es posible prescindir de ellos. Pero incluso estas formas universalmente válidas, independientes del contenido concreto de la vida histórica, son, si las consideramos con nuestra mirada impregnada de sentido histórico, completamente griegas y no excluyen la coexistencia de otras formas de intuición y de pensamiento lógico y matemático. (18)

En conclusión, se ha establecido una relación entre ambos autores que tratan un mismo tema desde ángulos diferentes. Es en base a sus trabajos que podríamos elaborar una definición de Luz clásica. En ella se encuentra la peculiaridad, el principio espiritual del pueblo griego, y la idea del hombre que es al mismo tiempo la “figura” de Vernant, que por su fulgor adquiere el valor de Luz. Por otro lado, es llamada “riqueza imperecedera” por su preponderancia y su capacidad única de perdurar a través del tiempo. El haz luminoso de ese fulgor imperecedero nos parece toca directamente la poesía y obra de Godofredo Iommi Marini, poeta chileno del siglo XX. Este trabajo busca dar cuenta de la presencia permanente del brillo de la luz clásica que nos abra a la poesía de Iommi desde una nueva perspectiva.

Capítulo II: Obra de Iommi

En el presente capítulo intentaremos descubrir la presencia de la Luz clásica en la obra de Godofredo Iommi Marini. Para conseguirlo en primer lugar definiremos el concepto de Tradición, basados en los ensayos de Iommi. Este concepto es el que abarca toda su obra y permite el cimiento para su creación. Después nos adentraremos en las obras *La Phalène*, *Amereida* y *Ciudad Abierta*, las definiremos y explicaremos cómo sus fundamentos traslucen la Luz clásica.

a) Tradición

En general el concepto de tradición se entiende como una constante mantención y repetición del pasado que transmite rasgos culturales, hábitos y formas de pensamiento. Desde esta perspectiva la tradición hereda. A su vez, se contrapone al concepto de Modernidad y en consecuencia de ello se entiende rígida y opuesta a la innovación. Esta lectura que se tiene de la tradición existe por el hábito de afirmación y negación de la lógica. El presente trabajo no pretende criticar este método sino más bien aclarar el concepto.

Lo cierto de la tradición es que transmite una herencia del pasado pero ello no significa mantenerla rígida y conservarla sin cambios. Godofredo Iommi Marini aclara esto:

Pero, se pueden pensar la tradición y la herencia de otra manera. Por ejemplo; la herencia como algo que alumbra, que venga a luz, que se de a luz, como una mujer que da a luz y que con ello señale, indique o mejor dicho **abra un campo existencial** [negrita nuestra]. Más que atenerse a conservar axiomas la herencia surge y brota creativamente. (1982a, 1)

Según lo anterior, se afirma que ella transmite una herencia que a través del tiempo surge nuevamente. Por lo tanto, la tradición no se opone a lo nuevo, ya que permite abrir un campo existencial. En otras palabras, se renueva.

Por otro lado, Iommi Marini señala dónde está la tradición para reconocerla en el presente:

¿Dónde está pues, siempre tan inmediata, y tan escondida, pero tan viva la tradición esperando ser heredada, renovada? [...] En occidente al menos vive en ciertos modos de la existencia cotidiana, pero en lo más inmediato del hombre; en la palabra, en el lenguaje. (2)

Por consiguiente se trasluce en el Lenguaje. Y esto permite acoger la herencia manifestada en la palabra poética. Del mismo modo Iommi Marini aclara: “La tradición siempre renovada aflora y construye el lenguaje desde la Poesía, para las ciencias y oficios, hasta la terapéutica y el habla.” (2) El concepto de tradición está construido en el ensayo *Borde de los Oficios*. En él se explica que el elemento común que recorre la tradición tanto en las religiones orientales, como en las mediterráneas y las nórdicas es la ruptura. (1991, 1) De esta forma es la línea poético-literaria la que a nuestro juicio mejor fundamenta esta renovación ocasionada por la ruptura.

Recapitulando, hemos dicho que el concepto de tradición abre un campo existencial nuevo, se trasluce en el lenguaje y es gatillado por la ruptura. Desde este punto de vista, nos referiremos a la tradición poética que Iommi menciona:

Nosotros vamos a tomar por una razón muy especial la tradición poética. ¿Por qué? Porque es la que más agudamente la canta Y ¿por qué es la que más agudamente la canta? Porque como se las ha de haber con la palabra y la palabra es aquello que todos tenemos, Hölderlin la llamaba el «más común y peligroso de los bienes», la perfora y la perfila de una manera muy aguda. (1-2)

Por este motivo, Iommi Marini traza la línea casi cronológica entre obras que van dando cuenta de esta ruptura que abre un campo existencial. Es así como en *La Biblia* existe la pérdida del paraíso. La ruptura con la perfección que dejan a Adán y Eva sumidos en la oscuridad del sin rumbo. Es el naufragio de la pérdida. En la *Iliada*, siendo el primer poema occidental, el retiro de Aquiles, el retiro del héroe, es el retiro del Eros y queda el vacío, lo plano. Que es la enumeración de las naves³, el no recuerdo, el retiro, la ruptura. Asimismo, en la *Odisea* el protagonista no es Odiseo, sino el naufragio. Castigado por violar el templo de Poseidón, se pierde en el mar y es esta pérdida del rumbo lo que permite a Grecia encontrar la esencia, el mar. En cuanto a la tragedia *Edipo Rey*, la ruptura está en lo prohibido que permite luego de perderse y vagar sin rumbo fundar la primera ciudad. En la *Eneida*

nuevamente el protagonista es el naufragio y no Eneas, héroe sin patria, que busca un nuevo suelo, es decir un “lugar”. El naufragio lo pierde, lo extravía, lo retira. Sólo así puede llegar a un lugar. Entonces la ruptura, y el extravío abren un campo nuevo o “lugar”: “El retiro que da lugar y deja lugar al lugar.” (3) En la *Divina Comedia* Dante, el poeta se encuentra en la “selva oscura”. No es ya el mar y es sin embargo un paraje desconocido, donde el poeta se pierde para que pueda “haber lugar”. El Quijote de Cervantes es docto, domina los libros de caballería. Es un sabio. Y en un momento pierde la razón, se pierde, olvida todo. Está de-mente, es decir extraviado. Es “su naufragio”. El Quijote en su demencia, en su extravío “ve” todas las posibilidades humanas pero vistas de “nuevo” y sin embargo siempre “originariamente”. De la misma forma en el *Fausto* de Goethe, está el saberlo todo y la reducción a cero. Fausto clama: “Devolvedme el deseo de desearos”. El retiro de lo “Sabido” y el comienzo nuevo pero siempre el mismo. Mallarmé es más preciso; “El vacío o la nada es lo que da lugar”. En *Una temporada en el Infierno* de Rimbaud, está la belleza como fin último perfecto. La armonía perfecta. El poeta dice: “Senté a la belleza en mis rodillas, la encontré amarga y la deseché”. Lo mismo ocurre en la poesía de Baudelaire, quien antes de Rimbaud ya había hablado sobre el abandono de la belleza por lo desconocido. Con la belleza desechada se abre un nuevo fin, se empieza a buscar de nuevo. Se trae a presencia lo desconocido. Esa es la ruptura que abre lo nuevo. (3-4)

Como vemos en todas las obras mencionadas existe un extravío que luego da lugar y en virtud del vacío que queda, se puede construir. Iommi Marini dice que, respecto de la construcción que se da en las obras, la tradición: “Es lo mismo, siempre visto pero hecho de nuevo, DE NUEVO; la construcción de hacer algo nuevo, no imitar lo antiguo, pero es originariamente lo mismo.” (4) Sin embargo hoy, sociología, psicología e historicismo confunden el real naufragio con el que no lo es. El real naufragio es el que sustenta lo que ha de emerger, de él, lo que va irrumpir luego del naufragio. Sin naufragio no hay nuevo campo existencial. El lugar del naufragio hoy está velado y si no se desvela no habrá “lugar”. Para que “aparezca” el “lugar” el naufragio que extravía, el retiro que rompe y quiebra son lo único que da lugar. El retiro que “abre” lugar es el pulso de la tradición siempre igual y siempre diferente. (6) Además, Iommi Marini se refiere a cómo la obra literaria es afectada por ella:

Lo primero afecta a la obra. De acuerdo a esta proposición, que toma la tradición pero conlleva lo oscuro con la luz, el miedo con el ardor, la tierra con el pie, la mente con el corazón y el pensamiento, la estrella con lo oscuro y que llega a tener la distancia, donde calza. (13)

Por último, la obra al ser afectada “irradia” lo que se encuentra en ella. Que la construcción de la obra irradie, significa que tiene una cualidad que permite establecer una relación con la Luz clásica:

[...] cada construcción irradia como una estrella y alcanza una distancia. Múltiples construcciones entrecruzan sus irradiaciones. El hombre construye el mundo con estas múltiples distancias irradiadas e irradiantes y deja zonas de oscuridad. El mundo que se nos aparece a nosotros es con estas construcciones irradiantes que a su vez nos dejan ver lo oscuro, porque

calza con la distancia que llevan consigo. No es un bloque único de mera luz. Y este mundo irradia. ¿y qué quiere decir irradiar? Que se manifiesta. (13)

Resumiendo, se puede afirmar que la tradición se hereda a través de la palabra y la poesía. Y las obras de la tradición literaria irradian como una luz la construcción del mundo. Esa luz que se hereda va cambiando con las obras que reciben la tradición. Cambia la forma pero vuelven a construir originariamente lo mismo. Esto tiene relación con el capítulo anterior de nuestro trabajo. Es la Luz clásica lo que se trasluce por la palabra y la poesía. Recordemos que la Luz clásica es una “riqueza imperecedera”. No se pierde el cimiento del pasado pero se integran las nuevas formas. Esa es la forma viviente que por la poesía se trasluce y que perdura con los cambios del tiempo. Finalmente, podemos concluir que el concepto de tradición no se opone a la innovación. Se entiende que mantiene y conserva una herencia del pasado pero no de forma rígida. Hereda la Luz clásica ya definida, la que tomará formas nuevas. Godofredo Iommi al explicar el concepto de tradición y cómo ella afecta a la literatura, asienta los cimientos de su propia poesía. Pues recibe a través de ella la Luz clásica que se renueva, perdura a través del tiempo y viene de Grecia, revelándose en la palabra de autores que supieron reconocerla y seguir fiel y tenazmente ese haz de Luz que guía, pierde y renueva. Es justamente esto lo que este trabajo se propone bosquejar.

b) *La Phalène*

La Phalène es un acto poético fundado por Godofredo Iommi Marini el año 1952 en París. Su fundamento es el verso de Lautréamont “la poesía debe ser hecha por todos y no por uno”. El acto toma el nombre de una mariposa nocturna que busca la luz en la que se quema. Los elementos de *La Phalène* son: el lugar público, lo efímero y la simultaneidad entre la palabra y la acción. El poeta comenzaba el acto recitando en público los primeros versos de *El Desdichado* de Nerval. Con la participación de “todos”, es decir artistas y transeúntes, se mencionaban palabras al azar que Iommi unía en un poema. Era efímero porque la poesía duraba sólo hasta el final del acto. La “simultaneidad” es el acto poético, pues en él la palabra y la acción coinciden. Después de la primera *Phalène*, se realizaron diferentes actos en distintos lugares de Europa. Posteriormente se hicieron en América para fundar *Amereida* y *Ciudad Abierta*.

En general los elementos mencionados de *La Phalène* tienen relación con la tradición clásica. Los definiremos y explicaremos cómo recogen la Luz clásica para hacer este tipo de poesía.

Explicaremos *La Phalène* a partir de los elementos que hemos nombrado; el lugar público (o la poesía hecha por todos), lo efímero y la simultaneidad entre la palabra y la acción, en base al ensayo *Segunda Carta sobre la Phalène* de Godofredo Iommi Marini donde expone sus fundamentos.

Como hemos mencionado, este acto poético se funda en el axioma de Lautréamont⁴ “la poesía debe ser hecha por todos y no por uno”. Explicaremos en primer lugar la expresión “todos”, y luego “hacer poesía”. Este concepto Iommi Marini lo relaciona con “juego” que de suyo implica una regla. Respecto de la expresión “todos” Iommi Marini precisa la relación que existe entre “todos” con “cualquiera”: “«todo el mundo» está en «cualquiera».” (1984a, 1) En las palabras de Iommi:

En todo caso «cualquiera» para serlo, excluye cualquier criterio que permita una distinción; supone algo que no puede dejar de haber o estar en todos. Alude a algo que debiera ser inaprehensible mediante distingos –sin decidir si ello es así por simple sí o no– pero que indica cierta irreductibilidad. Llamémosle sin extremar rigores «la condición humana» –entendiendo por ello aquello que ningún ser humano, simplemente por serlo, puede dejar de tener o estar. (1)

En consecuencia, cuando Lautréamont dice “todos” se refiere a lo irreductible de cada ser humano. Además, el conjunto de esto “irreductible” es una “totalidad”:

Así, a su vez, y desde otro costado, «todo el mundo» quiere decir cualquiera, en cuanto señala un fondo o borde, un sin más allá que hace del mundo mundo y nos deja ser lo que somos. En este sentido de borde se entiende, a su vez, el «todo» del «todos» que indica Lautréamont, como totalidad. Aquello que es todo por ser precisamente nada más. (2)

Esta “totalidad” es relevante para nuestro trabajo porque establece una clara relación con la singularización de Vernant⁵ y lo explicado por Jaeger⁶ que hemos expuesto en el primer capítulo de nuestro trabajo. Tanto *La Phalène* como la “figura” de Vernant comparten el fin de reunir en un mismo todo una diversidad de individuos. Que la reunión sea de lo irreductible de cada ser humano, señala la clara relación con el “principio espiritual de Grecia” explicado por Jaeger, ya que este considera al hombre en su validez universal y objetiva.

La Phalène es en sí misma un acto poético. Es la encarnación de esta idea que reúne a “todos” que hacen el acto. Es decir *La Phalène* es “hacer poesía” o “poesía hecha”, la palabra es a la vez acción y la acción es palabra. Iommi dice: “En el paso de la aparición desde el desaparecimiento se abre la poesía misma.” (2)

Lo dicho respecto del “hacer poesía” (que se abre en el paso del “desaparecimiento” al “aparecimiento”) trae consigo la tradición. Se ha visto que la tradición sólo es posible a través del extravío o el naufragio. Es en ese extravío o naufragio que produce el vacío donde es posible construir el mundo. Es el acto poético, según Iommi, el que llena ese vacío y es capaz de mostrar la realidad poética del mundo en cuanto poético. (2-3)

4
5
6

Una vez definido “hacer poesía” surge la relación con “juego”:

¿Mas, qué es hacer poesía sino traer a la aparición o aparecimiento, en el juego mismo del desaparecimiento o fundamento poético mismo, ese hecho de juego-mundo o, sencillamente poesía? (2)

Todo juego implica que aquellos que participan de él (todos) deben seguir y cumplir las reglas. Con respecto de las reglas Iommi señala:

En el juego poético de cualquiera la regla da cabida a cualquiera aparición que quiera estar en juego, simplemente. Al punto que si alguien permanece en el juego con el fin deliberado de destruirlo, sin querer irse del juego, es un elemento más del juego. Y la regla debe valer para él. (4)

A su vez, Iommi señala que el juego tiene de suyo una “obra”, que tiene relación con “hacer poesía”. En palabras de Iommi: “El juego, como tal, es de suyo, en su jugada, indiscutiblemente una «obra» pues él se hace, se abre para que esplenda la aparición de la *poiesis* misma del aparecer.” (4)

Respecto de otra característica del juego. En ella se destaca que la participación de “todos” no necesariamente es en el mismo grado, pero aún así forman parte del mismo acto:

Además, lo propio de un juego –que es de suyo «obra»– hecho por todos –cualquiera– es que admite en su regla, elementos, formas, y a todos, desde un mínimo hacer a un mayor hacer en orden a complejidades. (4)

Asimismo, la regla del acto poético también considera la dimensión espacial y temporal, lo que explica que haya sido realizada en diferentes lugares de Europa, tales como Francia, Irlanda, Inglaterra, Cuma, Istanbul, Munich y posteriormente en América en la primera travesía *Amereida*:

Por otra parte la regla debe, de hecho admitir y abrir juego y hacer jugar a los cualesquiera, a todo el mundo, con lo que hay allí. Allí, es a su vez, el allí «local» y el allí contemporáneo, vale decir, el allí de no importa qué parte y momento del mundo. (4)

Finalmente, Iommi explica cuál es el objeto del juego, siendo este “hacer poesía”:

Pero la regla del juego es sólo regla en la medida en que ella es esencialmente poética, es decir, **que tiene la virtud específica de hacer comparecer con «los cualesquiera» el esplendor de la *poiesis* misma**, que ése es el único objeto del juego. (5)

Hasta ahora hemos explicado el axioma de Lautréamont. Hacer poesía por todos es posible con la regla que Iommi Marini expone. En resumen, la regla del juego de *La Phalène* es válida incluso para

quien quiera destruir el juego, busca la construcción poética del mundo, admite todos los grados de participación, incluye el “allí” que es cualquier parte y tiene como objeto “hacer poesía” compareciendo a los “cualquiera” en el mismo juego. Desde este punto de vista, *La Phalène* se relaciona con la Luz clásica al reunir las diversidades (los “cualquiera”) en la poesía para el “aparecimiento” poético del mundo. Así *La Phalène* evidencia la herencia de la tradición.

Por otra parte, el segundo elemento de *La Phalène* es “lo efímero”, lo que significa que la poesía perdura mientras el acto se realiza. Este elemento se aclara según el concepto “corrección”. Iommi explica que el juego tiene un sólo límite, que es salirse del juego. La “corrección” es la mantención de “todos” dentro de la regla del juego. (4) Ese mero transcurrir del juego hasta el límite (hasta salirse del juego) es “lo efímero” de *La Phalène*:

¿Puede ese transcurso genuino de la «corrección» que da cabida a todos recogerse en otra obra que indique la obra-juego? Por ejemplo, un libro, un film, un cuadro, un poema, una conversación, etc.? ¿O, tal vez, todo lo que se haga con ese fin, sea –de hecho lo es– otra obra, de tipo radicalmente diferente? Si así fuera ¿cuál es la diferencia real entre una y otra obra? (La *phalène* y un cuadro hecho acerca de ella). Acaso lo propio de la *phalène*, como obra, es esencialmente su transcurso en la «corrección». Si así fuera su nota sería la labilidad, el mero transcurrir (6)

Finalmente, el último elemento de *La Phalène* es “la simultaneidad entre la palabra y la acción”. Este tema Iommi Marini lo explica en diferentes ensayos tales como *Clase de Poética*, *Testamento de Rimbaud*, *Hoy me voy a ocupar de mi cólera* y *Hay que ser absolutamente moderno*. En todos cita el texto *Carta del Vidente* de Rimbaud⁷, pues en él se menciona que sólo en Grecia la palabra y la acción rimaron. Este elemento busca hacer coincidir la palabra y la acción en un mismo acto: el acto poético

Rimbaud dice que sólo en Grecia rimó. ¿Qué quiere decir esto? Quiere decir en primer lugar, que no hay acto, acción verdadera, sin palabras; y que en un momento determinado se produjo en el hombre la ruptura entre palabra y acción. De manera que puede haber palabra sin acción y acción sin palabra. Y según Rimbaud [...] toda la historia de Occidente, prácticamente, después de Grecia, es este debate. (1983c, 1)

En conclusión, *La Phalène* evidencia la presencia de la Luz clásica en sus elementos. En primer lugar la noción “todos” busca reunir los individuos o los “cualquiera” en un mismo acto. Por otra parte, definir “hacer poesía” desde el “desaparecimiento”, muestra similitud con lo definido en “tradición” respecto del vacío que deja el “extravío” para luego re-construir. Finalmente, en su último elemento busca la coincidencia entre la palabra y la acción, que según Rimbaud sólo ocurrió en Grecia. Por consiguiente, considerando todo lo explicado, en *La Phalène* late el pulso de la tradición clásica y la Luz que esta irradia.

c) *Amereida*

Amereida es un poema “hecho” por Godofredo Iommi Marini, Alberto Cruz, Claudio Girola, Fabio Cruz, Jorge Pérez Román, Edison Simons, Jonathan Boulting, Michel Deguy, Henry Tronquoy y François Fédier en el año 1965 y publicado en 1967 en Chile. Su fundamento es *La Eneida*, y de ella toma su nombre. Busca ser la épica americana. Los elementos de *Amereida* son: la pregunta por el ser americano y las “travesías”. El poema se funda en la pregunta quiénes somos y quiénes estamos en América. Las travesías son “naufragios” en los que se recorre América Latina. En los distintos lugares del recorrido se hacen actos poéticos (*Phalène*) y se levantan esculturas. El poema se escribió mientras se realizaba la primera travesía. Se recopilaron escritos y dibujos, resultando en un poema.

El nombre *Amereida* es una directa alusión a la *Eneida*, el periplo Eneas. Buscaremos en *Amereida* la presencia de la luz clásica que parece ser el guía o faro de Iommi Marini.

Explicaremos el poema *Amereida* según sus dos elementos: la pregunta por el ser americano y la “travesía”. Esto lo haremos en base a cinco ensayos de Godofredo Iommi Marini: *Eneida-Amereida*,

El Pacífico es un Mar Erótico, Introducción al primer poema de Amereida, Manifiesto del 15 de Junio de 1971 y América, Américas Mías.

Como hemos dicho, el poema *Amereida* se funda en la pregunta “quiénes estamos en América”. Lo que genera esta pregunta está explicado en el *Manifiesto de 15 de Junio de 1971*, en él Iommi plantea el problema que existe en América:

Una ola de cobardía cubre nuestra América. Cobardía que nos oculta ya en la frustración o el complejo de inferioridad o en la desesperación de las violencias. Frente a tal cobardía nosotros proclamamos el lúcido coraje que, lejos del arrebato y las transacciones, es viril porque es virtud. Desde la Independencia hasta nuestros días –unas veces más, otras menos, algunas con fortuna, otras con reveses–, nuestra América ha sido continuamente velada por sus propios hijos (1971a, 1)

Iommi hace mención al “coraje” como virtud, con el que emprende la tarea de responder quiénes somos:

Y, sin embargo, entre los vaivenes de [...] las ideologías importadas y los estallidos de violencia, nuestra América existió, existe e irrumpe invitándonos sin tregua al coraje. Coraje para abrirnos a su realidad, coraje para aceptar su historia y sus medidas, coraje para conformarnos en el riesgo y la aventura de ser lo que podemos ser. (1)

Por esta razón el poema *Amereida* tiene como fin enfrentar este problema, la obra poética de Iommi es un conjunto, un todo. La pregunta que se busca responder es:

partiendo de la base por reconocer quienes estamos en América. Y está claro que son múltiples razas, múltiples lenguas, múltiples costumbres. Y la pregunta fue si hay algún estatuto o palabra que pueda reunir esta multiplicidad. Se trata bien de reunir, y si lo hay ¿qué significa, qué nos dice ese vocablo?, hacia dónde nos mueve o nos lleva, pues de existir tal palabra y de movernos en un sentido, sería propiamente un modo de ser y de hacernos americanos. (1982a, 4)

Queda claro que el fin es encontrar un vocablo que nos defina y una como americanos. Esto se relaciona con lo explicado por Jaeger y Vernant, respecto de la reunión de los hombres en “una” idea. Por lo tanto, el planteamiento del problema y la pregunta por el ser americano tienen el fin de reunir. Además, Iommi busca hacerlo desde un “vocablo”, lo que quiere decir desde la “palabra”. Por esta razón la respuesta para solucionar el problema debe ser poética:

Ya la pregunta por nuestro ser americanos, en su último extremo no puede ser científica, pues no se ciñe a un campo delimitado con respuestas predecibles y verificables, sino que es poética, por lo compleja, extensa y ambigua. La respuesta lo es también y por eso se abre sin certidumbres, mas sí con indicaciones. (4)

Iommi en el ensayo *Introducción al primer poema de Amereida* señala los fundamentos de por qué se debe hacer poesía para enfrentar el problema. De esta manera, lo primero que presenta es la carencia del mito en América. Que es justamente la carencia de la palabra que nos reúne como americanos:

La necesidad inicial se nos plantea porque pretendemos redundar acerca del poema inicial de Amereida, que afronta el hecho simple pero irredargüible de la aparición de un Nuevo Mundo que de hecho o aparentemente brota, sin palabra mítica. (1982b, 9)

Presentar la carencia del mito en América es abrir un nuevo problema. América “aparece” sin *mythos*. Es necesario aclarar la definición de este concepto para fines de nuestro trabajo:

Con brutal ingenuidad y legítima indicación hay que decir que desde siempre *mytho* quiso decir palabra y que, en tanto, se usan éstas se usa de aquél. Ciertamente es que *mythos* indica palabra, ya se la considere como fuente originaria, como centro o como centro inestante o como fluidez escurrente y sin huella al modo del vuelo del pájaro sin estela. (4)

Iommi explica que sólo con esta “palabra primera” puede haber un campo, una orientación, un destino. *Amereida* parte de la base de esta carencia de palabra, que significa un “vacío”. Esa palabra es la escritura ineludible e indeleble que está en la condición humana. (23) Ahora bien, la forma de poder recogerla es enfrentarse al hecho concreto e histórico de la “aparición” de América para tantear en él la posibilidad de una “palabra primera”, un mito que de respuesta al problema. (10) De esa manera, Iommi plantea que no hubo un “descubrimiento” de América, sino que un “aparecimiento” inesperado. América completó el mapa del mundo. Lo que relaciona con las palabras “hallazgo” y “saludo” que tienen importancia para su fundamento poético:

La aparición mera, cuya nota es ser precisamente aparecida como una expansión que no cupo en cálculos ni en expectativas, semejante a un súbito «aquí estoy», y que por esa razón, con delicadeza, hemos llamado: saludo. El saludo, de hecho, supone el hallazgo e implica subsiguientemente un reconocimiento, pero de tal modo que ese presente se acentúa más como regalo que como inminencia y con ello cual gratuidad insospechada, es decir, mero hallazgo. (12)

Una vez señalados la carencia del mito y el hallazgo de América, Iommi enfrenta la pregunta recurriendo a la tradición. La tradición en América tiene un tono peculiar. En esa tradición está la respuesta, la búsqueda de la identidad. En la tradición se puede encontrar un silencio, una ruptura y también una palabra que pueda reunirnos. (24) La siguiente pregunta es dónde está esa tradición. Cómo y de dónde América la recibe. Iommi explica que la heredamos de Europa:

Nosotros, a diferencia del folklore, a diferencia de los nacionalistas, a diferencia de todos los hispanoamericanistas, a diferencia de los indigenistas, hemos dicho y hemos sostenido a muerte

que recibimos la herencia europea. El problema concreto es saber qué hacer con esa herencia. (1984b, 5)

Iommi expone una mirada de Europa semejante a la de Jaeger. Europa está unida por un principio espiritual, un parentesco, que permite a las diversas naciones reconocerse como unidad. Europa se trata de la unidad de un vivir y obrar. Unidad en crear fines espirituales, intereses, preocupaciones, objetivos, organizaciones, etc. En ellos actúan los individuos dentro de diferentes grados, linajes, naciones, donde todos parecen estar unidos espiritualmente. De este modo a las personas se les da un carácter de enlace total que puede llamarse “Estructura espiritual de Europa”. Dicha estructura es la herencia clásica que se transmite de la antigua Grecia. (1982b, 11) Esta visión que se tiene de Europa es fundamental porque de ella depende qué hacer con la herencia.

Por otra parte, en el ensayo *Eneida-Amereida* Iommi responde a la búsqueda de la palabra o vocablo que tiene como fin reunir:

Esas palabras existen y se llaman América Latina. Pero quién y dónde puede hablarnos de lo latino, con palabras que revelen qué es lo latino. No es un problema de cronología, se trata aquí de una palabra decisiva existencialmente y por lo tanto creadora y poética, ¿quién? Virgilio, ¿dónde? en la Eneida. (1982a, 4)

Una vez encontrada esta palabra y la relación que tiene con la *Eneida* de Virgilio, se puede explicar el nombre del poema *Amereida*. En él se evidencia la unión de América y *Eneida* para entregar la palabra que reúne a los americanos que sólo es posible con lo latino o con la “latinidad”. De esa manera, se hereda la “tradición”. A su vez, Iommi explica en sus ensayos que Virgilio llevó la tradición griega a Roma en la poesía. De este modo, sólo reconociéndonos latinos se podrá dar cabida a todas las diversidades:

Reconociéndonos latinos, que quiere decir darle cabida al aborigen, al mestizo, al negro, a todas las razas del mundo, a todos los colores del mundo, a todas las costumbres, porque tenemos una estructura, oscura aún, pero densa y propia, que se enraíza en la tradición de quienes nos dieron forma de América, que fueron los latinos, es decir, la herencia del imperio romano. (1982, 11a)

Hemos explicado el problema y la pregunta por el ser americano, la búsqueda de una palabra primera que permita reunir, la herencia que proviene de Europa y la “latinidad” que reúne a los americanos heredada a través del poema *Eneida* del cual se desgaja *Amereida*.

Por otra parte, se ha hablado de la “travesía” como elemento de *Amereida*. Se basa en el periplo del héroe Eneas. Iommi explica que en el poema hay cuatro travesías que son el fundamento de *Amereida*:

Tomaremos sólo cuatro momentos cruciales de la *Eneida*, cuatro travesías que constituyen su espina dorsal: La travesía del naufragio (la carencia). La travesía del amor y del reino (lo impropio). La travesía de los muertos (el cometido). La travesía de la guerra (el modo de vivir y de morir). (5)

En la primera parte de este capítulo, es decir en “tradicición” se vio que el extravío, la ruptura, en la *Eneida* son el naufragio. Sólo después de él es posible llegar al “lugar que da lugar”. Ese es el sentido de una “travesía”. Godofredo Iommi junto a Alberto Cruz, Claudio Girola, Fabio Cruz, Jorge Pérez Román, Edison Simons, Jonathan Boulting, Michel Deguy, Henry Tronquoy y François Fédier en el año 1965 realizaron la primera travesía por América⁸. En ella hicieron actos poéticos (*Phalène*) y levantaron esculturas. De esta forma, el fin de la travesía es responder la pregunta por el “ser americano”. *Amerieida* busca ser la épica de América que entrega la “palabra primera” para reunir a todos los americanos.

En conclusión, *Amerieida* revela el problema del ser americano y la carencia de la propia forma americana. Significa una carencia del *mytho* o palabra primera. Iommi Marini busca la palabra para enfrentar el problema con el fin de reunir. *Amerieida* se basa en el periplo de Eneas, y así acude a la tradición que en entrega la “latinidad” de Europa. Esta palabra permite reunir la diversidad de “americanos” en una sola palabra. Jaeger trata y analiza lo que llama “el principio espiritual de Grecia” y Vernant propone la “singularización del hombre griego”. La respuesta parece esta en poder definir y reunir en una idea que es de suyo objetiva y universal de “hombre” que reúne a “los hombres”. *Amerieida* es la idea de hombre americano propuesta desde la poesía y la palabra es “latinidad”.

d) Ciudad Abierta

La *Ciudad Abierta* es una obra arquitectónica ubicada en el sector Punta de Piedra, en la playa de Ritoque, comuna de Quintero, V Región de Chile. Es propiedad de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, sede de la Escuela de Arquitectura y Diseño. En el año 1969 se forma la Cooperativa Amereida. Luego en el año 1971 se compra el terreno de 300 hectáreas al norte del Río Aconcagua donde se sitúa la *Ciudad Abierta*. En ella se encuentran diversas obras escultóricas y arquitectónicas. La *Ciudad Abierta* tiene como fin reunir la vida, el trabajo y el estudio. Se funda en el poema *Amereida*. A cada obra construida en la ciudad le precede un acto poético (*Phalène*). De esa forma la poesía es el cimiento de la escultura y la arquitectura. Las obras que están en la ciudad se dividen en “Obras Exteriores” y “Hospederías y Vestales”.

1. Obras exteriores (Ver desde Anexo A a Anexo K): *Cementerio* (1976), *Pozo* (1976), *Ágora de los Huéspedes* (1978), *Palacio del Alba y el Ocaso* (1982), *Jardín Cenotafio de Bo* (1982), *Faubourg* (1983), *Mesa del Entracto* (1996), *Capilla* (1999), *Anfiteatro* (2001). Las obras que se destruyeron por causas naturales son *Ágora de Tronquoy* (1972) y *Torres del Agua* (1980)
2. Hospederías y Vestales (Ver desde Anexo L a Anexo X): *Hospedería del Taller de Obras*, *Vestal del Jardín*, *Hospedería de la Alcoba*, *Hospedería Rosa de los Vientos (Celdas)*, *Casa de los Nombres*, *Galería de la Puntilla*, *Taller del Escultor*, *Cubícula del Poeta*, *Hospederías de la Entrada*, *Taller de Prototipos*, *Hospedería del Errante*, *Hospedería de los Diseños*, *Hospedería Pie de Cruz*, *Hospedería del Confín*, *Palacio Viejo*, *Dos hospederías; de las Máquinas y del Banquete*, *Sala de Música y Cubícula Locanda*.

Explicaremos la *Ciudad Abierta* desde dos ángulos: la reforma universitaria y el fundamento poético que la sustenta. Cinco ensayos de Iommi aclaran y explican cómo desde la re-formulación de la Universidad surge la construcción de la *Ciudad Abierta (polis): De la reforma, Voto Propuesto al Senado Académico 1969, Ciudad Abierta – Ágora 7.1.1971, La Ciudad Abierta: de la Utopía al Espejismo y El Pacífico es un Mar Erótico.*

La reforma universitaria se gesta en la Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso en Junio del año 1967. En el ensayo *De la Reforma* Iommi denuncia con fuerza la situación en que se encuentra la Casa de Estudios:

La nota preponderante de la sociedad (es necesario someter a crítica este concepto) contemporánea pareciera ser la hipocresía. Es ya casi una norma general disimular los propósitos con la palabra. Nota corriente en la práctica familiar, institucional o por parte de los gobiernos y estados. A veces, el discurso imagina salvar su buena conciencia estableciendo con claridad una meta más o menos remota para dejar en disponibilidad, sin trabas, usos y procedimientos con qué obtenerla. A éstos se les suele llamar desde el apelativo de «ciencia» hasta el de «macuquería». Se trata de tener a mano una razón más «alta» –el bien común, la patria, la revolución justiciera, el magnífico mundo futuro, etc. Con cualesquiera de estas razones se pueden justificar infamias, traiciones necesarias por ocasionales. (1969, 1)

La reforma tiene como fin que la Universidad sea el lugar donde vida, trabajo y estudio se unen. Se buscará precisar la unión de esos tres ámbitos de la vida humana. Iommi señala al respecto:

Las universidades, creemos, deben dar un paso decisivo para aunar vida, trabajo y estudio. Deben pasar de ser comunidades abstractas o meramente jurídicas a ser comunidades reales de vida, trabajo y estudio fundadas en la libertad y la verdadera autogestión. Comunidades de las que no se egresa con un título para «incorporarse» a la vida. Es construyendo esas formas de existencia que ellas inventarán, con el más alto rigor que es y sigue siendo la práctica de la libertad, los nuevos modos de convivencia. Modos que acuerden con el esplendor y la libertad que ya luce en el estudio y en la obra humana desde las artes hasta las grandes tecnologías. (4)

Iommi plantea un segundo problema; la carencia de “forma” americana, lo que se relaciona con el poema *Amereida*:

En nuestra América Latina estamos enfrentados a una persistente y sostenida falta de forma propia en la cultura; a la innegable dependencia económica y política del continente y a la existencia insoportable de la miseria en nuestros países. Asimismo, constamos los repetidos fracasos de las tentativas que, no sin heroísmo las más de las veces, trataron de remediar o encontrar una nueva salida para estos inevitables llamados a la realidad. (1971b, 2)

Por consiguiente, el propósito de la reforma universitaria de 1967 es la búsqueda de una nueva forma americana desde y a partir de la universidad. Este es uno de los fundamentos de la *Ciudad Abierta*:

Vamos, pues, ya estamos, hacia un modo distinto de vida y por ende de «Universidad». La Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso ha comenzado ese camino. Camino cuya base y, a la vez, horizonte es América, sí, América, como la entendemos nosotros, es propiamente abertura. Es decir, por primera vez, absolutamente contemporánea. (1969, 6)

Por otro lado, el ensayo *Voto propuesto al Senado Académico 1969* es en realidad un documento formal que fue presentado a las autoridades de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso con el que se propone efectuar la reforma. La re-fundación de la Universidad que se propone en el documento presentado al Senado Académico se basa en tres ejes:

Universidad y Sociedad

- **Democratización** (entendida como el acceso para todos o para los más aptos, y como autonomía de su propia gestión).
- **Pluralismo** (entendido como una exigencia intrínseca de cada saber o como previamente condicionado a una determinada concepción de la sociedad).
- **Unidad de Vida, Trabajo y Estudio** (entendida como el no sometimiento de la vida a períodos artificialmente predeterminados). (1)

Estos tres ejes podrán ser llevados a cabo y sostenerse sólo en la incorporación de seis puntos claves: 1) Una modificación esencial en los métodos y objetivos de las enseñanzas. 2) Todos los estudios se deberán conformar dentro de cada Unidad y a partir de la disciplina que la constituye como tal, en torno a un Seminario Central sobre Chile y América. 3) En este Seminario Central participarán todos los alumnos y profesores de cada Unidad. 4) Este trabajo exige como punto de partida para todas las Unidades una comprensión provisoria y por ello continuamente verificable y modificable de Chile y América. 5) Convocatoria a una Convención general de Unidades. 6) La Casa de Estudios favorecerá espiritual, moral y materialmente la Agrupación de profesores, alumnos, empleados y obreros que deseen por libre consentimiento constituirla sobre los siguientes fundamentos:

1. El no privilegio de ningún oficio. Ningún oficio en la Universidad es más prestigioso que otro. Con esto se busca anular la diferencia entre trabajo universitario y trabajo obrero. Se distinguen en lo correspondiente y se merecen mutuamente en lo que tienen en común: estudio, trabajo y obra consumados con la vida.
2. La no acumulación de riqueza y bienes. Esto viene a complementar el no privilegio de ningún oficio.
3. La no institucionalización del poder como dominio. Se consiente en impedir la concentración de poder en personas naturales o jurídicas.

4. Rechazo de toda violencia agresiva.
5. La Agrupación tenderá a constituir un lugar físico donde la Unidad de vida, trabajo y estudio, fundada en la libertad, sea posible. Todo trabajo, sea el que fuere, se consuma en una obra. La vida y estudio le son necesarios. El estudio es, pues, inherente a la obra que se consuma y en consecuencia la instrucción respectiva. El saber y el título se verifican y se merecen por la obra específica que se es plenamente capaz de realizar. El título se transforma en el testimonio de un oficio constante. (3-4)

Es decir, la Universidad sólo lo será en esencia si es el lugar donde se reúnan indisolublemente vida, trabajo y estudio, y es justamente lo que la *Ciudad Abierta* da cuenta y hace realidad en todas sus dimensiones.

Señalaremos las etapas o momentos en que se “hace” ciudad. En primer lugar está el “Ágora”⁹ y luego la “apertura de los terrenos” que permite asentar las construcciones que van conformando la ciudad.

La ciudad parte con el “Ágora”, concepto heredado de Grecia. En el “Ágora”, conformado por profesores y estudiantes de la Escuela de Arquitectura y Diseño de la PUCV, se decide y se vota aquello que concierne a la ciudad (lugar de todos). La decisión se hace con “todos”, su carácter es, por lo tanto, absolutamente público:

nos fue dicho poéticamente que la ciudad sólo puede comenzar por el ágora que es su fundamento y su cuidado. No comenzar la ciudad por el ágora es sencillamente no hacer ciudad. Es hacer agrupaciones de centros, de parlamentos, de casas de gobiernos, de iglesias, de plazas, recreaciones, funciones, trabajos, viviendas, etc., todas ligadas con mayor o menor inteligencia, con mayor o menor fulgor respecto de un propósito, es decir de un futuro y por ello siempre nostálgicas. Tales agrupaciones de lo cerca no traen consigo lo junto, es decir, el estado consentido que las hace realmente públicas. Carecen de aquello que hace estar donde se sitúa, carecen del estado que no es mero establecimiento. (1971c, 6-7)

Después del “Ágora” sigue la tarea de abrir los terrenos, en los cuales se va a construir y constituir la ciudad. Se inicia el día 20 de marzo de 1969 con cuatro actos poéticos:

Tras el consentimiento del ágora decidimos abrir los terrenos a base de actos poéticos que irrumpirían en el momento señalado al modo cómo los afluentes se configuran constituyendo el río. Tales actos poéticos serían decisivos en un doble aspecto. Por el modo cómo serían convocados y por aquello que abrirían. El ágora consintió la condición del modo cómo serían convocados, es decir, que fuere cual fuere la actividad en que se estuviese sumido debía interrumpirse y dar lugar al acto. (1)

Sólo después de realizar los actos poéticos era posible construir y fundar algo sobre ellos: “Cuanto hemos visto hasta aquí del vínculo entre palabra y lugar o apertura poética de los terrenos da, también, luz sobre la posibilidad concreta de construir la ciudad abierta.” (7) Será a partir de esta “apertura de los terrenos” que cada obra será construida. Así, la palabra es el cimiento de la construcción.

Por otra parte, en el ensayo *La Ciudad Abierta: de la Utopía al Espejismo* Iommi explica tres conceptos para comprender lo que es la *Ciudad Abierta* abarcando todo lo que hemos explicado hasta ahora. Define “utopía”, “espejismo” y luego “*Ciudad Abierta*”.

1) Respecto de la “utopía” Iommi explica:

Se piensa, también, que la utopía puede operar como modelo, al punto que la «realidad», que tiene lugar mundano, se hace tanto más sí misma, cuanto más se aproxima a la utopía, que por definición no tiene «aún» ese tipo de lugar.

A veces puede entenderse que ese «no-lugar» de la utopía caracteriza a ciertos arquetipos orientadores cuya propiedad, de suyo, sería precisamente no ser «reales», sino modos a los cuales la realidad mundana se atiene. En general: una suerte de no-lugar que da lugar. (1983a, 1)

Si recordamos lo visto en la “tradición”, el concepto de “ruptura” presente en la literatura está relacionada con “utopía”. Ya que la “ruptura” abre el lugar que da lugar, y la “utopía” por definición significa “sin-lugar” que permite dar lugar al lugar. Por consiguiente, es posible afirmar que Iommi busca “construir” a partir del vacío, del no lugar, el lugar físico donde se asentará la ciudad, el lugar de todos, decidido por “todos” en el ágora que inicia la *Ciudad Abierta*.

2) Por otro lado, respecto del “espejismo” Iommi explica:

¿Qué sería lo propio del espejismo? Dos momentos.

El desierto y una existencia real del oasis en «alguna parte». Existencia cierta y real del oasis en «alguna parte», que es realmente «otra parte», pero solamente, allí, accesible en su reflejo.

El espejismo comparece y señala, en lo indiferenciado, un preciso «allí» en el espacio.

Una de sus características es que no tiene espesor y no es más que puro apareamiento – aparición. (1)

Iommi señala que la *Ciudad Abierta* es un espejismo por su cualidad de “puro apareamiento”. Esto se relaciona con la segunda parte de este capítulo, es decir *La Phalène*. En ella hemos explicado la definición de “hacer poesía” según el paso del “desapareamiento” al “apareamiento”. Si se considera a la *Ciudad Abierta* poéticamente como un espejismo se entiende que al “hacer la ciudad” se “construye poesía”. Mas como es la construcción física de una ciudad, se puede concluir que es “palabra construida”. La palabra funda y la arquitectura ejecuta toda su complejidad.

3) Finalmente, Iommi señala el concepto de *Ciudad Abierta*:

La ciudad abierta o complejidad poética de oficios (y vivir lo es también) es de hecho un espejismo –concreto y real– que supone una disponibilidad alta y el «alguna parte» (oasis) real y concreto pero que únicamente se torna visible («allí») en la mera aparición, sin espesor. Por cierto que todo arte establece un rigor. Tal vez sería del caso pensar una leve corrección de matices a propósito de la utopía. Por ejemplo, si ella fuese más que un no-lugar o un a-lugar un «sin-lugar» que se refleja concretamente en un mero ser-lugar. Digamos que: «ahora y allí» (¿kairos¹⁰?), indiferentes a cualesquiera consecuencias. (3)

De esta forma, los tres elementos que sostienen la *Ciudad Abierta* son: 1) “complejidad de oficios”, que es lo propuesto en la reforma universitaria, la que presenta los fundamentos y el fin de “aunar vida, trabajo y estudio”. 2) La “utopía” que permite dejar lugar al lugar y que se relaciona con la “ruptura” de la tradición literaria. Y finalmente, 3) el “espejismo”, definición que nos permite considerar a la *Ciudad Abierta* como “poesía construida”.

La *Ciudad Abierta* es una ciudad en toda su dimensión cuyo cimiento es la poesía. Son también los fundamentos de *Amereida*, que busca la “forma americana” según el problema planteado en la reforma universitaria. Cada obra que se levanta en la *Ciudad Abierta* es precedida por un acto poético. El fin de la *Ciudad Abierta* es “aunar vida, trabajo y estudio”, que Iommi llamó “complejidad de oficios”.

e) Unidad de Obra

La Phalène, *Amereida* y *Ciudad Abierta* son obras hechas en diferentes espacios y momentos. Sin embargo la obra de Godofredo Iommi Marini es realmente “una” que toma diversas formas. En las tres la poesía es “hecha” y “construida”, tanto en acto, en texto y arquitectura. Las tres obras tienen de suyo todo el fundamento poético de Iommi, siendo estas pensadas como un todo. Esa es la razón del cruce y complemento entre ellas. Por lo que los actos de *La Phalène* se hicieron en pos de la travesía *Amereida* y la apertura de los terrenos de la *Ciudad Abierta*. A su vez, la ciudad se funda en *Amereida* en cuanto a la búsqueda de la propia forma americana. Todas las obras tomaron como fundamento “hacer poesía por todos”, es decir con lo irreductible de cada ser humano. El punto de unión y el fundamento es lo que se ha denominado Luz clásica, cuya presencia en la obra de Iommi nos hemos propuesto descubrir. Su propia obra manifiesta por sí misma que Iommi muestra la fuerza de la Luz clásica cuyo haz sirve como un faro que guía a un navegante, le indica y señala la ruta a seguir. La ruta de Iommi fue la poesía, la palabra traducida en acción concreta, con el uno que hay en todos.

Se debe considerar que en la *Ciudad Abierta* lo primero que se levanta es el Cementerio y la Capilla. En el Ágora se decide lo que concierne a la ciudad. El fundamento poético del Cementerio y la Capilla son la travesía de los muertos y los ritos religiosos respectivamente. Una vez que éstos dos “lugares” se fundan y construyen se pueden asentar los cimientos de la ciudad. No puede haber vida, trabajo y estudio que no incluya como cimiento lo público, los muertos y los ritos religiosos.

III: Conclusión

Se ha señalado la unidad de la obra. Esto lo hace compleja y en algunos casos casi hermética. La vida de Godofredo Iommi Marini da cuenta del principio que busca; vida, trabajo y estudio unidos en uno solo. La poesía es exactamente reflejo de esto que se acaba de decir, la búsqueda de la unidad en la diversidad. Es este punto donde surge el concepto de Luz clásica y la presencia de Grecia que busca la singularidad en lo plural (Jaeger y Vernant). *La Phalène* da cuenta de eso y sin embargo, la búsqueda de la forma americana es para Iommi una tarea ineludible. La forma americana surge de la “latinidad”, cantada por Virgilio en la *Eneida*, que trae consigo el fulgor de Grecia. La obra de Iommi recoge y reconoce la herencia (tradicción) y es a partir de ella que se puede entender América y que es ser americano. Es evidente entonces que el propósito de este trabajo está explicitado no sólo en las palabras sino en las construcciones poéticas de Iommi.

Bibliografía

1. Corporación Cultural Amereida. “Archivo Histórico José Vial Armstrong” y “Travesías de Amereida”. *Obras y Travesías*. Escuela de Arquitectura y Diseño. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. s.d. WEB. 12 Diciembre 2013. <<http://www.amereida.cl/obras/>> <<http://travesias.ead.pucv.cl/>>
2. Ferrater Mora, José. *Diccionario de Filosofía*. Madrid: Editorial Ariel, 2010. pp. 877 -882
3. Godo. Dir. Nicolás Iommi-Amunátegui y Romain Poisson. Panocafilmes, de 2012. DVD.
4. Iommi Marini, Godofredo. *Clase de Poética*. Viña del Mar: Ediciones e[ad]. Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV, 1967.
5. ------. *De la Reforma*. Viña del Mar: Ediciones e[ad]. Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV, 1969.
6. ------. *Manifiesto del 15 de Junio de 1967*. Viña del Mar: Ediciones e[ad]. Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV, 1971a.
7. ------. *Voto Propuesto al Senado Académico 1969*. Viña del Mar: Ediciones e[ad]. Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV, 1971b.
8. ------. *Ciudad Abierta – Agora 7.1.1971*. Viña del Mar: Ediciones e[ad]. Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV, 1971c.
9. ------. *Testamento de Rimbaud*. Viña del Mar: Ediciones e[ad]. Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV, 1979.
10. ------. *Eneida-Amereida*. Viña del Mar: Ediciones e[ad]. Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV, 1982a.
11. ------. *Introducción al Primer Poema de Amereida*. Viña del Mar: Ediciones e[ad]. Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV, 1982b.
12. ------. *Sentido Poético de la Cólera*. Viña del Mar: Ediciones e[ad]. Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV, 1982c.
13. ------. *Hay que ser Absolutamente Moderno*. Viña del Mar: Ediciones e[ad]. Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV, 1982d.
14. ------. *La Ciudad Abierta: de la Utopía al Espejismo*. Viña del Mar: Ediciones e[ad]. Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV, 1983a.
15. ------. *América, Américas Mías*. Viña del Mar: Ediciones e[ad]. Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV, 1983b.
16. ------. *Hoy me voy a Ocupar de mi Cólera*. Viña del Mar: Ediciones e[ad]. Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV, 1983c.
17. ------. *Segunda Carta sobre la Phalène*. Viña del Mar: Ediciones e[ad]. Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV, 1984a.
18. ------. *El Pacífico es un Mar Erótico*. Viña del Mar: Ediciones e[ad]. Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV, 1984b.

19. ------. *Borde de los Oficios*. Viña del Mar: Ediciones e[ad]. Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV, 1991.
20. VVAA. *Amereida*. Valparaíso: Ediciones e[ad]. Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV, 2011.
21. Vernant, Jean-Pierre. *El Origen del Pensamiento Griego*. Barcelona: Paidós Studio, 1992.
22. ------. *El Hombre Griego*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.
23. Werner, Jaeger. “Introducción” y “Posición de los Griegos en la Historia de la Educación Humana”. *Paideia. Los ideales de la cultura griega*. Tomo I. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.