

LIBRO DE LECTURA(S)

POESÍA POETAS POÉTICAS



COLECCIÓN

50
AÑOS

SOLEDAD BIANCHI

LIBRO DE LECTURA(S)

POESÍA POETAS POÉTICAS



CONMEMORACIÓN 50 AÑOS DEL GOLPE DE ESTADO - UTE - USACH

Esta colección reúne obras relativas al golpe de Estado y a la dictadura chilena, situando en el centro a la Universidad Técnica del Estado (UTE), para dar cuenta de sus efectos. De esta manera, entrega una visión coral sobre dicho proceso, compuesta de estudios académicos, documentos, entrevistas, testimonios, reportajes y textos literarios de autores disímiles en cuanto a su formación, inclinación política y pertenencia institucional, lo que provee a la colección de una diversidad en sus géneros y miradas.

Libro de lectura(s). Poesía. Poetas. Poéticas Soledad Bianchi

Editorial Universidad de Santiago de Chile, 2023
Av. Víctor Jara 3453, Estación Central, Santiago de Chile
Tel.: +56 2 2718 0080
www.editorial.usach.cl

© Soledad Bianchi Lasso, 2023

I.S.B.N. edición impresa: 978-956-303-629-9
I.S.B.N. edición digital: 978-956-303-630-5

Director colección: José Santos-Herceg
Director editorial: Galo Ghigliotto G.
Edición: Catalina Echeverría I.
Diagramación: Andrea Meza V.
Diseño de colección: Karin Gildemeister
Montaje de portada: Ana Ramírez P.
Fotografía de portada: Pedro Núñez
Corrección de textos: Luz María Astudillo U.

Primera edición, diciembre 2013
Segunda edición, noviembre 2023

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico o mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo de la editorial.

Impreso en Chile

SOLEDAD BIANCHI

**LIBRO DE
LECTURA(S)**
POESÍA POETAS POÉTICAS


EDITORIAL
USACH

COLECCIÓN
50 AÑOS

Índice

| | |
|--|-----|
| Introducción | 13 |
| Lecturas | 27 |
| ZOOM | 29 |
| La poesía de Soledad Fariña, “pupila insondable” | 31 |
| La escritura de Carmen Berenguer: compromiso con la poesía, compromiso con la realidad..... | 39 |
| Maquillaje para una carcajada triste (a partir de <i>Sodoma mía</i> , de Francisco Casas) | 45 |
| “Es la memoria: el eslabón abierto de una larga cadena” (José Ángel Cuevas / Myriam Moscona) | 49 |
| Un recorrido entre silencios (Sobre <i>La wik’uña</i> , de Cecilia Vicuña)..... | 61 |
| PANEO | 69 |
| Descubrimientos y conquistas como <i>intertexto</i> en poemas de Tomás Harris, Clemente Riedemann y Juan Pablo Riveros..... | 71 |
| “Los que tuvimos un día / la capacidad de asombrarse”: poesía de los años 60... y algo más | 111 |
| RETROSPECTIVAS | 123 |
| Una suma necesaria: literatura chilena y cambio: 1973-1990 | 125 |
| Viajes de ida y vuelta: poetas chilenos en Europa (un panorama)..... | 145 |
| Poesía chilena al borde del milenio: diversidad y mercado (vistas múltiples)..... | 173 |

| | |
|--|-----|
| SINOPSIS | 189 |
| Silabear el mundo, sin prisa y a borbotones, demorándose (miro a Gonzalo Rojas mirando a Matta) | 191 |
| La poesía de Gonzalo Millán: atención al detalle y concentrada intensidad | 205 |
| Reiterar la forma de lo inasible (una mirada a la poesía de Tomás Harris) | 225 |
| “ <i>Una meditación nacional sobre una silla de paja</i> ” desde Chile, José Ángel Cuevas: una poesía en la época de la expansión global | 233 |
| Escrituras, trazos, caligrafías, letras: Guillermo Deisler y la década del 60. (Notas para un contexto) | 255 |
| “ <i>Escribir... [para] espantar el silencio</i> ” (espacios en la poesía de Malú Urriola)..... | 265 |

A mis padres:

Julia Laso Jarpa, quien con su guitarra y su canto me hizo viajar por boleros, cuecas, tangos, corridos, tonadas, rumbas, vales, rancheras, sambas, guapangos y tantos otros ritmos de América Latina, y me despertó inagotables deseos de conocer ese vasto mapa poético, que aún entonamos a dúo.

Agustín Bianchi Barros, que me enseñó a leer y escribir, y me recitó y leyó poemas, que todavía decimos juntos. Por los libros que me regaló y, también, por los que me escondió. Todos me despertaron unas ansias inagotables de conocer más poesía y novelas, cuentos, ensayos, biografías y otros escritos.

Si un libro no se lee, no existe... Recuerdo a Malva Espinosa, entusiasta, escribiendo, desde Santiago, una novela ambientada en La Habana. Muchas veces prometió dármela a leer. Un día inesperado, la muerte silenció a Malva... Nadie conoció ese manuscrito, inconcluso y mudo desde ese mismo instante. Y como nadie lo leyó, no llegó a ser, aunque haya sido escrito. Ahora, se olvidó, y únicamente Malva perdura en nuestras memorias.

La poesía nos protege contra la automatización, contra
el moho que amenaza nuestra concepción del amor y del
rencor, de la rebeldía y la reconciliación, la fe y la negación

ROMAN JAKOBSON

El arte no es tanto armonía sino, más bien, el paso (o el
regreso) de la armonía a la disonancia

GEORGES BATAILLE

versus significa inicialmente el par de surcos, el movimiento
de ida y vuelta ejecutado por el labrador al arar la tierra

WOLFGANG KAYSER

Para soñar, no hay que cerrar los ojos, basta con leer
Cada obra pertenece al murmullo indefinido de lo escrito

MICHEL FOUCAULT

Tengo en la medida en que nombro —y este es el esplendor
de tener un lenguaje—. Pero tengo mucho más en la medida
que no consigo designar

CLARICE LISPECTOR

la poesía es una forma del espíritu crítico y de la lucidez o
sería preferible que fuera nada

ENRIQUE LIHN

Uno lee para hacer preguntas

FRANZ KAFKA

Debemos despedirnos de un mundo antes de su derrumbe.

Muchos ya lo saben, y un sentimiento indefinible los
convierte en poetas

HUGO VON HOFMANNSTHAL

Cuando llegue el olvido / mi verso se hará prosa

ROSARIO SANSORES, CARLOS BRITO, JULIO JARAMILLO

Un gesto poético es un gesto que abre una noche, que
desmesura y desordena las cosas del día

GEORGES DIDI-HUBERMAN

Introducción

Arqueos para un *Libro de lectura(s)*

Arqueo

Una distancia de casi dos décadas media entre la escritura de los artículos que siguen, todos ya publicados, aunque de modo disperso. Decidí compilarlos cuando, al releerlos, me pareció visualizar y se me fue “armando” una suerte de mapa de la poesía chilena de estos últimos cuarenta-cincuenta años, aproximadamente: una especie de atlas, nada estático ni plano. Era un paisaje muy general, cuando se trataba de aquellos panorámicos, complementados por otros, puntuales, que refieren a una o varias obras de un autor o autora, algo así como esos alfileres con cabezas de colores que “salpican” algunos documentos para indicar datos precisos.

Volver a (h)ojearlos fue, para mí, una (verdadera) crítica de la crítica que escribo. Fue un examen, un balance de un buen trecho de mi actividad profesional: por lo tanto, de una parte importante de mi vida. Volver a (h)ojearlos me iba haciendo presente la persona que soy en la persona que fui y continúo siendo..., aunque ya no sea igual. Al repasarlos, recordé cuando los había redactado y lo que sucedía en esos momentos, además de reconocer las curiosidades e impulsos que han acompañado todo este largo tramo de mi trayecto (académico, profesional, intelectual, vital) y los motivos e intereses que los hicieron arrancar, sin olvidar aquellos que,

en algún momento, mudaron o no permanecieron y dejé de lado, en esta ocasión.

Sobre todo en mi manera de escribir, pero, asimismo, en mis pareceres, es innegable que me siento más cercana de los fechados ahora último. Sin embargo, opté por mantener algunos antiguos y no sólo para hacer ver mi recorrido en los cambios que pude tener de preferencias estéticas y de medios de expresarlas; de mis juicios, las formas de enfocar los asuntos elegidos y la(s) forma(s) de decirlo(s) sino, también, porque quise dejar constancia y evidenciar las “condiciones de producción” en las que fueron elaborados.

Realizando este itinerario-escrutinio por mi propio quehacer, me di cuenta, por ejemplo, que haber comenzado a producir y publicar, con constancia, en el exilio (en 1975 salí de Chile hacia Francia, y allí residí hasta 1987), marcó muchas veces mis textos con una tendencia a elaborar y presentar conjuntos. Como por razones militantes y profesionales, pertencí al Consejo de Redacción de la revista cultural *Araucaria*, que aparecía en Madrid¹, entre cuyas secciones pluridisciplinarias había una literaria, tuve/tuvimos acceso a una gran cantidad de poemas, cuentos, testimonios, crónicas, novelas, inéditos, señas y señales de chilenas y chilenos, residentes en Chile y, también, y en su mayoría, de quienes vivían mucho más allá de sus fronteras, en la diáspora. Entonces, y sabedora de múltiples limitaciones y dificultades (propias y ajenas), con mis artículos quise volverme, de cierto modo, difusora e intermediaria, tanto para coterráneos como para extranjeros, e intenté dar a conocer y *mostrar* algo de este amplio acervo, que pocos conocíamos de la, entonces, “dividida” literatura chilena.

Si numerosísima era la correspondencia dirigida a *Araucaria* con el fin de eventuales publicaciones, los poemas que llegaban sumaron centenas y centenas y fueron, literalmente, in-contables y mayoría absoluta respecto a exámenes sobre otras artes, economía, política, vida cotidiana, vivienda, antropología, salud, cultura. Que estuvieran en amplia ventaja en número no parece extraño,

1 Ver mi “Por las ramas de *Araucaria*”, en *Revista de Crítica Cultural* 31 (Santiago, junio 2005), recopilado, también, en mi libro, de próxima aparición en las Ediciones Universidad del Bío-Bío: *Lecturas Críticas, Lecturas Posibles* (relatos y narraciones). Será mencionado como: *Lecturas Posibles*.

creo, por ser más fácil difundir la poesía por su (casi habitual) brevedad, lo que permitía, además, burlar la censura, impuesta desde el golpe cívico-militar, y vigente en aquel momento y hasta 1984. También, por una errada creencia sobre la (supuesta) sencillez de su elaboración. Fue así como esta abundancia tuvo su efecto, y mi interés por la literatura chilena se fue centrando en la lírica, en especial la muy reciente. Junto a la atención y al placer que ella me había originado desde antiguo, estimo que se manifestó, entonces, hasta como una necesidad pues leer estas producciones, estudiarlas y analizarlas, me hacía sentir más cerca de Chile e, incluso, tener la (loca) fantasía de estar allí y porque, además, me ayudaba a estar relativamente al tanto de lo que “allá”, lejos, estaba sucediendo, por lo menos en uno de sus ámbitos: la poesía. Pronto, mis trabajos fueron evidenciando esta proximidad y, pronto, los textos poéticos, las poéticas, y los poetas, se (me) fueron imponiendo como una inquietud duradera.

Tarea complicada es intentar precisar lo que se entiende por poesía. Por lo demás, es seguro que existirán tantas tentativas como definidores, y así puede percibirse en varios de los epígrafes de este mismo libro. “No me atrevería a definir... [mi obra], sería tal vez detenerla. Toda definición es un conjuro negativo. Definir es cenizar”, aclaró alguna vez José Lezama Lima.

Después de tantos años ocupándome de “la materia alucinada que es la poesía” (como la designa Gabriela Mistral), reconozco la heterogeneidad de mis opciones, que puede comprobarse en las páginas siguientes: los textos poético-narrativos, de Tomás Harris; los discretos y casi callados, de Soledad Fariña, o la “gráfica-poética”-visual de Guillermo Deisler, entre las disímiles obras tratadas. Para mí, a rasgos generales, la poesía es como una explosión de significado o de significados, producida por la presencia y encuentro: suave o abrupto: roce o choque, de imágenes y de ideas, situadas en versos cercanos o distantes, que permiten re-visualizar lo aludido —sea una construcción lingüística, sea un referente “externo”—, de una manera diversa a cómo lo percibíamos en la cotidianeidad, antes de conocer el poema, que lo transmuta de modo definitivo, y no en exclusiva hacia la belleza y la armonía. Con la carga de imprevisto, luminosidad y sonido de la

palabra “explosión”, este estallido no redundaría, ni obligada ni únicamente, en conceptos, pues con frecuencia se extiende hasta el amplio —y completo— sensorio o hasta alguna o varias de sus facultades: después de leer *Epopéya de las comidas y bebidas de Chile*, ¿cómo volver a mirar, oler, tomar y comer —“impunes”, como si nada hubiera sucedido— un costillar de chancho o una “empanadita frita, picantoncita”, sin re-descubrirlos y detenerse en el recuerdo de Pablo de Rokha, quien “transformó” para siempre estos alimentos?

Al construir un escrito, a través de su particular uso del lenguaje, un(a) poeta nos hace distinguir lo poetizado, al mismo tiempo, como algo ya conocido y como novedad. Y esta añadidura puede ser chispa, orden o desorden, pausa, ritmo, quiebre, aire entre vocablos o una sutileza entre líneas: “temblor”, lo han llamado; “misterio”, también lo nombran. En este caso, “misterio” no es sinónimo de “secreto” pues no significa que el autor lo sepa todo, (nos) oculte algo y tenga *una* clave escondida, como si hubiera *un* solo abordaje y sólo *un* correcto entendimiento y explicación del texto. El “misterio” se parece a la sonoridad del cristal que, al mínimo roce, queda tintineando largo en el oído y en el ambiente. El “misterio” es lo incompleto, el efecto que provoca lo inacabado de la escultura de Rodin. Es la contorsión del cuerpo en la danza, en la pintura de Bacon o en la piedra castigada, brasilera y barroca, del Aleijadinho. Es el gesto inesperado. Para el lector y, a veces, hasta para el poeta, “misterio” es el poema concreto y su factura. Jamás será el abuso del ingenio fácil. Nunca, la obviedad del lugar-común.

Lezama dijo: “la imagen es la realidad del mundo invisible”, y hay expresiones, hay imágenes, que no se nos despegan y que se superponen a lo observado. “Cordillera de los Andes, / Madre yacente y Madre que anda, / que de niños nos enloquece / y hace morir cuando nos falta”, es mirada mistraliana que me acompañó en el exilio, asustándome por la ausencia de la cordillera, y la visión mistraliana regresa cuando nieva y los cerros blancos santiaguinos parecen fantasmas, alumbrados por la luna llena.

La muerte se nos aproxima, sin soltarnos, cuando leemos: “Yo pienso en el gusano”, ese verso que termina pocas estrofas de

Venus en el pudridero, de Eduardo Anguita, y que por su fuerza, poderosa visualidad y la antítesis que establece con las preguntas previas, yo lo recordaba repitiéndose, incansable, casi como letanía, a lo largo del extenso poema.

Vicente Huidobro, por su parte, en el Canto IV de *Altazor* nos hace entrar en sus juegos, que no son sólo juego de palabras e imaginación: “Viene gondoleando la golondrina/ Al horitaña de la montazonte/ La violondrina y el goloncelo/ Descolgada esta mañana de la lunala/ Se acerca a todo galope/ Ya viene viene la golondrina/ Ya viene viene la golonfina”.

Hay poemas y poetas, muy diversos, que nos siguen “enseñando” y que continuamos leyendo. Hay nuevos que recién comenzamos a conocer. Día a día, iniciamos lecturas, pero también regresamos e insistimos en lecturas antiguas: algunas ya pasadas, nada nos “dicen”; otras pueden ser más “frescas” que ciertas contemporáneas, y las volvemos a abordar: seguramente en estas pensaba José Donoso al pedir “que la greda y la mano que la modelen lleguen a ser una y la misma cosa”. Y si esta amalgama no se produce, tendríamos que ser tan drásticos como Franz Kafka cuando, en 1904, le escribió a su amigo Oskar Pollak: “En general creo que sólo debemos leer libros que muerdan y arañen. Si el libro que estamos leyendo no nos despierta como un golpe en el cráneo, ¿para qué molestarnos en leerlo?”².

Leyendo un *Libro de lectura(s)*

Mientras el “libro de lectura” de nuestra infancia no nos ofrecía alternativas porque nos obligaba a ir juntando determinadas letras para formar ciertas sílabas y unir algunas de estas —en un orden fijo— para componer palabras, este *Libro de lectura(s)* propone múltiples vías de enfrentarlo y heterogéneos recorridos. Esta libertad se debe, en parte, a que es una recopilación. Por lo tanto, no es obligatorio seguir un orden consecutivo y puede ser comenzado

2 Esta cita no fue el único regalo que me hizo Pedro Núñez en este libro pues me sugirió su nombre y, como puede verse, me obsequió una de sus obras en papel para la portada.

desde cualquier artículo ya que cada uno de ellos es independiente, pero como, al mismo tiempo, unos con otros se “potencian”, en su diversidad y en sus afinidades van construyendo un conjunto que llamé *mapa*, donde, con mayor frecuencia, se apunta a producciones sobre las que todavía no existen ni vistas globales ni estudios concluyentes. Además, como la gran mayoría de sus autoras y autores está en plena actividad, voluntariamente no hay una sola mirada teórica ni resultados definitivos, y estas múltiples perspectivas se corresponden con la variedad de las materias expuestas.

Escribo, aquí, *mis* lecturas de diferentes momentos, expresadas para circunstancias varias, con modalidades dispares: ensayos, presentaciones de libros —con su dejo de oralidad—, prólogos, panoramas. Pretendo torcer, así, supuestas valoraciones jerárquicas que privilegian ciertos *modos y géneros de decir*. Esta polifonía quisiera fracturar un discurso que aspira a decirlo y abarcarlo todo, sin sospechas ni riesgos. Esta polifonía se acoge, asimismo, en los títulos de las secciones del texto, cuyos nombres: “Zoom”, “Paneo”, “Retrospectivas” y “Sinopsis”, se deslizan desde el cine para señalar la visualidad y los movimientos y ritmos de la poesía y de su lectura.

“Zoom” se nombra el primer tramo de este *Libro de lectura(s)*. Mi enfoque se aproxima, aborda y se centra en una publicación de cada uno de seis autores: *Narciso y los árboles*, de Soledad Fariña; *La gran hablada*, de Carmen Berenguer; *Sodoma mía*, de Francisco Casas; *1973*, de José Ángel Cuevas; algunas *Kantikas*, de Myriam Moscona y *La wik'uña*, de Cecilia Vicuña.

“Paneo”, por su parte, es una doble travesía. La inicial, por poemarios contemporáneos —de Tomás Harris, Clemente Riedemann y Juan Pablo Riveros—, que dialogan, desde y hacia el presente, con escritos, acontecimientos, leyendas, reflexiones, personajes, relacionados con la Conquista de América, remontándose, incluso, a veces, hasta etnias pobladoras de estos territorios “antes de la peluca y la casaca” (como visualizó Neruda), muchas hoy extintas y extinguidas por causa de esa invasión y de la “civilización”. Sin embargo, estas obras no se paralogizan allí sino que se proyectan, llegando a la actualidad. Mientras tanto, el viaje de la lectura se prolonga cuando repaso, después, en otro trabajo,

la “década” del sesenta del siglo pasado en Chile, considerando, además, este *tiempo* como un *espacio* literario plural, no sólo “habitado” por la poesía.

Más generales y abarcadores son los artículos reunidos en “Retrospectivas”. En especial, dos aluden a un pretérito ya concluido y completo: la época de la dictadura militar, mientras el tercero se extiende y bordea el fin de la centuria última e inicios de la presente. Debido a que los tres muestran amplios transcurros — y no exclusivamente poético, para el primero — con muchos datos y referencias, junto a su enfoque del ayer, el término “Retrospectiva” puede comprenderse, también, con el significado de “síntesis” que tiene cuando se habla de una exposición o un ciclo de cine de un autor o de un grupo.

Mi opción por agruparlos y conservarlos como huella y contexto de la producción literaria tratada se debe a que, como señalé, incorporan y refieren al período autoritario, etapa nunca suficientemente conocida, que habría que continuar recordando y analizando.

Sin reproducir, ahora, los poemas que seleccioné entonces, quise incluir el “Prólogo” de la antología, *Viajes de ida y vuelta: poetas chilenos en Europa*, porque evidenciaba algo de lo que fue Chile con posterioridad al golpe de Estado cívico-militar. Esa recopilación entregaba una imagen parcial de la diáspora pues sólo abarcaba un continente y, se sabe, los países y lugares de llegada de miles y miles de compatriotas se multiplicaron hasta rincones (casi) impensables.

Ya lo he dicho: que se llame exilio, transtierro, confinamiento, ostracismo, relegación o extrañamiento, a mi entender, esta realidad ha sido demasiado ignorada y poco atendida para comprender, entre otros factores, la magnitud de la represión y la hondura y el sentido que el destierro tuvo —y sigue teniendo— como aporte, pero también como quiebre, en la sociedad chilena. Así, uno de los segmentos de este trabajo ofrece una perspectiva de lo que fue la acción incesante realizada para que la imagen de Chile permaneciera en la preocupación de los extranjeros (yo me refiero únicamente a la cultural, pero habría que sumar, también,

la que se realizó en infinidad de ámbitos, que no sólo limitan con la política).

Este *Libro de lectura(s)* se cierra con una “Sinopsis” cuyo criterio de selección se asemeja al de “Zoom”, mas en lugar de apuntar a una sola obra, aquí amplió el examen a un conjunto de textos de seis autores —Gonzalo Rojas, Gonzalo Millán, Tomás Harris, José Ángel Cuevas, Guillermo Deisler y Malú Urriola—, deduciendo rasgos generales de sus producciones. “Sinopsis”, el último título del volumen se acerca, engarzándose, con el primero —“Zoom”— y, además, ambos enmarcan los dos apartados restantes que difieren de los anteriores: en “Paneo”, enfatice ciertos asuntos expuestos en cada uno de los dos panoramas, mientras en “Retrospectivas”, como lo expliqué, le asigno singular peso al lapso en que se produjeron esos escritos literarios.

Los dos artículos iniciales de “Sinopsis” —dedicados a Gonzalo Rojas y a Gonzalo Millán— parecieran engarzarse por la coincidencia de sus nombres pues un Gonzalo predecesor le cede la palabra a un nuevo Gonzalo, y se creería que desde la voz del poeta Rojas a la voz del poeta Millán se continúa la poesía, abriéndose a muchas y variadas firmas y formas y a diversas hablas, lenguajes y discursos: “Por un Gonzalo hay otro, por el que sale / hay otro que entra, ... / / ... por un Gonzalo veloz / hay otro que salta encima del caballo, otro que vuela / más allá del 2000, otro que le arrebató / el fuego al origen, otro que se quema en el aire / de lo oscuro: entonces aparece otro y otro”, anuncia Gonzalo Rojas³. Y este *Libro de lectura(s)* acoge y muestra diferentes escri-

3 El poema “Aparición” pertenece a *Oscuro* (1977). Lo leo de modo oblicuo, torciendo su sentido más inmediato, relacionado con una directa “genealogía de la sangre” (son palabras del autor) pues la referencia literal es a la persistencia del apelativo en su hijo menor: Gonzalo Rojas May. En 1982, yo había mencionado ese texto como epígrafe de mi artículo: “Un mapa por completar: la joven poesía chilena” (Rotterdam, Instituto para el Nuevo Chile). En 1997, Gonzalo Rojas citó este escrito suyo cuando presentó *Trece Lunas*, antología de Gonzalo Millán (México D.F.-Santiago, Fondo de Cultura Económica, 1997). Con posterioridad a establecer afinidades entre ambos, terminó así: “...Los poetas no mueren, quedan encantados: esa es la apuesta. Yo ya perdí. Naiden reempuje a naiden. Por un Gonzalo hay otro” (G. R.: *Esquizo*. Ninón Jegó y Fidel Torres (eds. y sel.). Concepción, Universidad del Bío-Bío, 2007). Lo asombroso fue que el joven, nacido en 1947, a 30 años de distancia de 1917, le llevó la delantera. Gonzalo Millán falleció un 14 de octubre del 2006. Gonzalo Rojas, el 25 de abril del 2011; había nacido el 20 de diciembre de 1917.

turas, germen y producto de un pasado, de una actualidad y de un futuro, literario, cultural, poético. Y la continuidad, poetizada por Gonzalo Rojas, podemos entenderla como un insistente entramado de poetas, de géneros distintos, con distintos apellidos, con distintas edades y preferencias, en este viaje por las lecturas de este libro, mis lecturas críticas, que componen este *Libro de lectura(s)*, iniciado por un trabajo con reflexiones sobre mi comprensión de mi propio quehacer crítico.

Leer y escribir crítica: un viaje sin final⁴

Sentarme, abrir un libro, leer y gozar cuando mis ojos recorren de izquierda-derecha/de arribabajo, mientras me empiezo a involucrar entera y hasta puedo cerrar los ojos, inventar, fantasear, corregir, imaginar, relacionar, creer, crear, reflexionar, atar cabos, suponer, llenar, completar vacíos, trasladar, indignarme, aprobar, discutir...: *leer*. Y ahí estoy con mi bagaje y mis vivencias: leo como soy y como no soy y leo lo que soy, no soy y/o quiero ser; leo, también, como profesora de literatura y, reconociendo limitaciones e ignorancias, leo como lectora especializada y especialista en lecturas; y como crítica literaria, además de leer, yo escribo *mis* lecturas.

Pero, ¿qué me hace querer expresar y transmitir *mi(s)* lectura(s)? Cuando escribo, nada me es más ajeno que un sentimiento de mirada “excepcional” e irrepetible, de lectura “privilegiada”, única, definitiva y no cuestionadora. Siendo, y queriendo ser, totalmente consciente que mi lectura es *una* de muchas posibles, siento en mí, sin embargo, un impulso, que me gustaría llamar *pasión*, una inquietud que me lleva a escribir y que, ojalá — así lo espero —, pueda leerse en mis trabajos: de ahí, también, mi interés y cuidado (no siempre conseguido, sin duda) por mi escritura.

Esa pasión me conduce a querer compartir mis encuentros, mis estudios, mis “descubrimientos”, mis lecturas, mis escritos.

4 NOTA del 2011. Este escrito fue solicitado por la revista *Piel de Leopardo*, para un apartado sobre crítica, que apareció con el título de “La crítica: una lectura posible”, en su número 4 (Santiago, diciembre 1993-marzo 1994).

Rara vez, entonces, he abordado un texto o asunto que no me estimule, y sólo en contados momentos me he detenido en esas obras o autores. ¿Por qué? En cierto modo, creo que ante la extrema escasez de espacios de recepción, tan inversamente proporcional a la extrema abundancia de producción literaria, más (me) vale ocupar y ceder ese mínimo lugar a una reflexión resultante de una escritura —para mí— sugestiva, de un proyecto coherente, de una búsqueda arriesgada y riesgosa, de un(a) escritor(a) que se inicia o prosigue atractivamente... Con una salvedad que (me) provoca por su posibilidad de originar polémica y es: referir a aquellos volúmenes que, por razones extraliterarias, desplazan del campo cultural a escritos —para mí— valiosos que podrían llegar a desconocerse, pero ¿dónde decirlo? Y, claro, estas son *mis* opciones porque —y aquí va la segunda razón que me aleja de objetos y/o sujetos (literarios) que no me conciernen—, soy una convencida de que no hay crítica “objetiva” o, por lo menos, en mi caso (el único que conozco más de cerca), reconozco la profunda implicancia de mi subjetividad que, junto a mis preferencias, significa cierta perspectiva, cierto emplazamiento: una mirada, la *mía*, compuesta por muchos elementos, entre los cuales, una aproximación construida, también, por *un método*, buscadamente heterogéneo porque lo he ido (con)formando a través de lecturas teóricas y analíticas muy diversas, de donde he recogido todo lo que me parece útil, perspicaz y pertinente, junto a un interés por insertar en un contexto, en lo posible no circunscrito en exclusiva a la literatura.

Cuando hago esta afirmación, creo, y quiero, relativizar porque mi acercamiento a los textos no es siempre idéntico y no sólo por mis condiciones sino, asimismo, porque los textos reclaman e invitan a posiciones y ojeadas múltiples y complementarias, acordes con sus facetas y sentidos varios. Pero, asimismo, mi punto de vista y de escritura varía según el trabajo que yo vaya a producir: así, mi enfoque —tal como el (posible) receptor— difiere entre una reseña y un escrito resultante de una investigación, que difícilmente sería publicado en un diario.

No mitifico cuando noto que desde los años sesenta este abanico se ha ido encogiendo: antes de 1973 había más periódicos y más suplementos. Ahora, en Santiago, como sabemos, estos se

restringen sólo a dos⁵. Y desde la capital, ¿qué sabemos hoy y cuán dispuestos estamos a advertir y acoger la actividad provinciana? En ese pasado reconozco una apertura de espacios que, sé, no se daba en todos los planos. Mucho más plano y monocorde, veo, por ejemplo, el campo de la crítica de entonces donde creo que el estructuralismo “intrínseco” —hay otros, por esto el apellido— resultaba (casi) monopólico en ciertos sectores académicos (que en esos tiempos, hay que señalarlo, tenían —o querían tener— mayor acceso a los medios masivos: diarios, radio, revistas, TV), excepción hecha de algunos profesores jóvenes o de la provincia. Pienso que esa primacía colaboró a acartonar miradas tendiendo a cierto dogmatismo (bastante más generalizado que en el único medio literario, es verdad). Esta suerte de homogeneidad hace ya tiempo que no existe y me parece que la polifonía actual donde conviven la crítica feminista, desconstruccionista, psicoanalítica, cultural, sociológica no ortodoxa, etc., etc., podría explicarse, en parte, porque muchos de quienes comenzaron a producir una crítica más innovadora no tuvieron un pasado académico como docentes, ni una militancia política que, de uno u otro modo, los constriñera.

Supuestamente, esta pluralidad debería redundar en riqueza de expresiones múltiples, pero ¿dónde exponerlas? A los numerosos prejuicios de los medios —escritos y audiovisuales— sobre la crítica especializada, se suman otras dificultades: a la escasez de suplementos literarios, se agrega que la “Revista de Libros” de *El Mercurio* tiene un equipo definido y estable, cuyas intervenciones, a veces parecen subrayar más la fe que practicar la buena fe... Si bien con mayor alternancia en sus miembros, “Literatura y Libros” de *La Época*, también ha ido reduciéndola⁶. Existen, además, una buena cantidad de otros medios que incorporan unas secciones literarias que, por lo general, se vuelven sinónimos de comentarios,

5 NOTA del 2011. Me refería a los que acompañaban ediciones de *La Época* y *El Mercurio*. Fundado durante la dictadura de Pinochet y opositor a ella, el diario *La Época* circuló, en Chile, entre 1987 y 1998. Con posterioridad, y en democracia, fue cercano a la Concertación que, por lo demás, no hizo nada para que siguiera apareciendo. Por su parte, la “Revista de Libros” dejó de ser suplemento autónomo hacia 2006. Desde entonces, y disminuida en hojas, pasó a integrar el anexo “Artes y Letras”, que ya existía como uno de los “cuerpos” dominicales del cotidiano *El Mercurio*.

6 NOTA del 2011. Ya referí a la actual inexistencia y variación de estos suplementos.

más o menos periodísticos, más o menos livianos, más o menos seguidores de los dictámenes del mercado, escritos, en su mayoría, por colaboradores permanentes: lectores, más o menos perspicaces, de las más variadas procedencias y formaciones⁷. Como se ve, la crítica profesional está casi impedida de lograr un alcance amplio. Pero, ¿por qué no se mencionan los “lanzamientos” de libros?, podría protestar alguien: mas, a estas alturas, parece sólo un accidente que estos hechos sociales conserven, todavía, algún rasgo cercano a la literatura, y no es infrecuente que las presentaciones se vuelvan loas acrílicas y complacientes más que un examen problematizante y crítico, en un ambiente de conocidos que de tan cerrado hasta parecería incestuoso (aún algunos autores tienden a confundirse y fundir obra y persona, sin notar que al publicarse, el libro se incorpora a otro circuito: de este modo, un juicio negativo o cuestionador sobre él no significa una ofensa personal a su productor).

Estimo que de esta clausura de espacios resulta la ausencia de debate (¿o será al revés?), otra falta que se nos ha hecho demasiado frecuente: si primero nos acalló la dictadura que acostumbró a una palabra única, autoritaria, definitoria y definitiva (que se hizo más extensiva que el simple discurso militar); ahora, un consenso político mal interpretado se ha confundido con una reticencia a las discusiones, restricción que se ha prolongado a la cultura⁸. Por esta razón, habría que impulsar lugares (de escritura y oralidad) con cierto margen para establecer polémicas y/o para plantear distintos puntos de vista: así como cuando el suplemento de *La Época* abre sus páginas a dos opiniones diversas sobre un mismo libro. Esta misma apertura es la que percibo en este gesto de *Piel de Leopardo* que ha querido confrontar pareceres sobre la

7 NOTA del 2011. A diferencia de cuando escribí este artículo, hoy podrían destacarse varios nombres que, desde la literatura, verdaderamente ejercen la crítica, lo que significa no seguir la corriente mayoritaria del halago fácil y del poder del mercado. Es una lástima que sus colaboraciones pasen (casi) inadvertidas al ocupar un lugar demasiado secundario en el periódico que las acoge. A esta diversificación ayudan, asimismo, revistas o/y otras modalidades virtuales.

8 NOTA del 2011. Aludo, evidentemente, a ese “tic” del *consenso*, aplicado por la Concertación de Partidos por la Democracia, que tanto daño terminó haciéndole en sus 20 años de gobierno.

crítica: en sus alternativas, el lector podrá elegir, coincidir, interrogarse, refutar, sin que nadie le guíe por caminos seguros, ni decida por él, ni le dé soluciones, tampoco la crítica⁹.

Santiago, octubre de 1993¹⁰.

9 NOTA del 2011. Hoy no existe ninguna de estas dos publicaciones.

10 NOTA del 2011. Una vez más, Hugo Bello ha sido lector atento y generoso de mis escritos, lo que le agradezco siempre. Hugo fue alumno de uno de los primeros cursos que enseñé cuando fui reincorporada a la Universidad de Chile, hacia 1990. Amigos desde entonces, siempre he admirado su humor, su modestia, la sabiduría que ha ido acumulando y su espíritu crítico... que no aplica sólo a la literatura. Por todo lo que aprendí y me gustaría seguir aprendiendo, con Hugo quiero recordar a tantos estudiantes que tuve en mis más de tres décadas como profesora.

LECTURAS

“Pero, ¿quién será el amo? ¿el escritor o el lector?”¹¹

11 Denis Diderot: *Jacques le Fataliste et son maître*, 1796, tomado de *Una historia de la lectura*, de Alberto Manguel. Madrid, Alianza Editorial, 1998. Aunque no me gusta la palabra “amo” por señor o dueño, debido a su cercanía con el poder, opto por no variarla y dejar “sonando” con mayor fuerza la interrogante final.

ZOOM¹²

12 Para María Moliner, el “zoom” es un “Objetivo de distancia focal variable que permite formas de aproximación o alejamiento” (*Diccionario del uso del español*. 2ª ed., Madrid, Gredos, 1998, tomo II, p. 1454). Este término no aparece en el *Diccionario de la Lengua Española*, de la Real Academia Española (22ª ed., Madrid, Espasa, 2001), que será mencionado como *DRAE*. En los escritos que siguen, mi mirada enfoca un libro de cada autor y sólo algunos poemas de Myriam Moscona.

La poesía de Soledad Fariña, “pupila insondable”¹³

Narciso mira y se contempla en el agua cuando ve un reflejo y se ve en una prolongación, su prolongación, su reflejo. Entonces, queriendo “calmar su sed... siente nacer una nueva sed: se desea a sí mismo; es el amante y el objeto amado...”, según las palabras de Ovidio, tan actuales que se dirían posteriores a Freud y al psicoanálisis.

Casi veinte siglos nos separan de *Las Metamorfosis*, de Ovidio. Casi veinte siglos, y más, que Soledad Fariña (1943) asume por lecturas. Entre otras sobre este personaje: la del latino; tal vez, la pieza teatral *El divino Narciso*, de Sor Juana Inés de la Cruz; de Lezama Lima, su poema, “Muerte de Narciso”, sin duda.

Se dice que el año 8, al partir al exilio, Ovidio quemó *Las Metamorfosis*. Sabía, eso sí, que otros manuscritos circulaban entre sus amigos, entre sus cercanos. Versiones varias, entonces, nada fijo, como cuando Narciso, conmovido, intenta asir su imagen,

13 NOTA del 2011. Como epílogo de *Narciso y los árboles*, poemario de Soledad Fariña, fue editado el texto que sigue (Santiago, Cuarto Propio, 2001), también leído el 26 de octubre del 2001, día de su presentación en el Museo de Arte Contemporáneo. Su título incorpora un verso de uno de los poemas finales de “Narciso” (p. 36). No quiero dejar de recordar que ese día, el interior del Museo era una verdadera —y contenida— “laguna” de agua, que lo reflejaba. Concebida por el artista francés Erik Samakh, esta hermosa instalación —que se exhibió entre el 28 de septiembre y 28 de octubre— parecía un guiño: el azar transformaba ese espacio en la mejor ambientación para *Narciso y los árboles*. Hay menciones a esta autora, en “Una suma necesaria (literatura chilena y cambio: 1973-1990)” y “Poesía chilena al borde del milenio: diversidad y mercado”, de “Retrospectivas”. Estos artículos serán citados como “Suma” y “Milenio”.

pero se le escapa porque mueve las aguas. Entonces, al querer encontrar, al querer encontrarse, él mismo se pierde, desaparece. Turbado (de amor), Narciso enturbia el lago y, perturbado, deja de verse. Agitado, el bello joven altera la inmovilidad del reflejo y, en la espera, desespera.

Nada fijo hay, tampoco, en el poema contemporáneo de Soledad Fariña. Tampoco habrá certidumbres en mi acercamiento, con posterioridad a sumergirme en una lectura cómplice de un escrito complicado, vario, pleno de cambios y mudanzas, cruzado por numerosas fusiones, por pliegues como ondas, por dobleces que son duplicaciones, porque apropiarse de una tradición y reelaborarla resulta complejo: ¿cómo hacerlo?, ¿desde dónde?, ¿qué énfasis marcar, y con qué?

De todos modos, a la poeta actual no le interesa contar una historia, tal vez porque este mito ya lo conocemos en diversos relatos y versiones. Tal vez, más probablemente, creo, porque como Soledad Fariña no es una poeta narrativa, nunca se ha sentido cautivada por secuencias hiladas, regulares y completas ni por linealidades, a diferencia de su curiosidad y extremo cuidado por la palabra justa y su ubicación, y otras pulcritudes y desvelos, que redundan en su escritura, siempre breve y económica, siempre potente, poderosa.

No hay, en su “*Narciso*”, una ilación que complete un todo acabado, sin fisuras. Por el contrario, hay murmullos, instantáneas, hay fugaces miradas, o está “...la grieta profunda / que ahueca...” o “...el hueco vacío y / húmedo...”. No hay respuestas a las múltiples interrogantes, incluso explicitadas. Esas dudas, reconocibles como uno de los rasgos de la poesía de Soledad Fariña, pues están presentes desde el inicio de *El Primer Libro*, su primera publicación.

Abundantes, tal vez en demasía, son las preguntas desde la mitad del último poemario. No obstante, sospechas, perplejidades, alternativas sin solución, conjeturas, vaivenes, son tanteos que reclaman al lector al exigirle ver, aguzar los sentidos, fundir los sentidos, sentir la naturaleza, aceptar el fragmento, seguir trayectos laterales, mirar de otro modo, ser y estar más alerta en *la* lectura, en *esta* lectura.

Vigilante debe ser la lectura del “*Narciso*” donde un sujeto no sólo se duplica en su reflejo sino que, plural, se hace muchos en uno, así como cuando podemos divisarnos en un espejo quebrado, así como cuando la piedra cae al agua y hace trizas la única imagen reflejada.

Aquí, entre fragmento y fragmento, con rapidez, el emisor se dirige a sí mismo o encamina su palabra a otro, explica y se explica, describe, reflexiona porque se refleja, reflexiona porque medita. Así, como un entendimiento de su propio quehacer poético, como metapoesía, podrían comprenderse algunos poemas y ciertos versos de este “*Narciso*”: no obstante, por un frecuente desborde de sentidos, *jamás* se agotarán en uno exclusivo y único.

El comienzo de este poemario-poema podría pensarse como un alcance sobre el poetizar:

Hoy

 digo a este aliento
 te abrazaré en mi pupila
te nombraré en el hueco vacío y
 húmedo
 de mi pecho enconado

Sería posible percibir ese “hoy” inicial, incluso, como la certeza de una voz consciente de su trabajo, en el preciso momento del arranque y despliegue de su “nombrar” y del escrito (que está ante nuestros ojos). Esta “voz”/este hablante se expresa y *dice* en estos versos pues, aunque parezca curioso para la poesía del presente que con mayor frecuencia se lee y no se oye, existe en este segmento —y en otros— un buscado énfasis en mencionar lo oral: a mi parecer, otra característica frecuente del quehacer de Soledad Fariña, a la que señala sin equívocos la “habla”-“habla” y el “decir” —enriquecido por otras artes que implican al cuerpo (la pintura, la cerámica)—, de *El primer libro* (1985); o la abarcadora palabra

“lengua”, de *Albricia* (1988), o el “nombrar”, “hablar” o “decir” de *En amarillo oscuro* (1994)¹⁴.

Al indicar (a) la oralidad se evidencia —creo— otra de las complejidades de estos escritos pues más que referirse a un modo de compartir y propagar la poesía, estos versos aluden tanto a un soplo, preverbal, génesis de la palabra (poética), como a la factura del poema mismo, de este poema, por una voluntad de capturar un “aliento” y mencionarlo; de coger una respiración y articularla verbalmente; de asir un hálito y exponerlo en lenguaje.

Esta opción por el habla oral y un momento todavía previo, (me) lleva a imaginar un mundo anterior a la escritura, un espacio poco —o nada— urbano: ¿y dónde sino en la naturaleza podría situarse este Narciso, al igual que su antecedente del siglo primero? Y, de nuevo, me acerco a otro de los rasgos que se repiten en la producción de Soledad Fariña, que —se diría— privilegia ámbitos naturales, incluso cuando *En amarillo oscuro* se contempla con embeleso la grandeza y majestad del monumento de piedra ancestral, que llega a hacerse voz: de la piedra que fue, de la piedra que es¹⁵. Antes, en *Albricia*, el cuerpo se encuentra con el cuerpo, propio y ajeno; o el cuerpo se aproxima a elementos (tierra, aves) que —pareciera— se le han distanciado, mas vuelve a descubrirlos (*El primer libro*). Y, del mismo modo que ahora, siempre la búsqueda es tenaz.

Porque Narciso, el personaje, se persigue, se busca a sí mismo, y es en un espacio campestre donde ubica su hallazgo y cree encontrarse en esa “agua discursiva” —según nombra Lezama Lima—, esa agua que (le) habla y (nos) habla.

Diría, yo, que la imagen del Narciso vista —y “mostrada”— por Soledad Fariña no “respeta” la escisión contemplador-reflejado, ni se circunscribe a la pareja de Ovidio, pues al apropiarse y trascender, trascender y apropiarse, del mito completo, Narciso no se limita a dirigirse a él mismo en su propio reflejo ni —“al

14 NOTA del 2011. Con posterioridad, han aparecido los poemarios: *La vocal de la tierra*, que reúne los tres libros anteriores (Cuarto Propio 1999); *Narciso y los árboles* (Cuarto Propio, 2001); *Donde comienza el aire* (Cuarto Propio, 2006); *Se dicen palabras al oído* (Madrid, Torreznos, 2007); *Todo está vivo y es inmundo* (Cuadro de Tiza, 2010). No menciono el lugar de publicación cuando se trata de Santiago.

15 NOTA del 2011. Refiero brevemente a este volumen en el artículo “Paisajes (ciudad presente / ciudad distante)”, recogido en mi libro ya citado: *Lecturas Posibles*.

borde de ese vértigo” — apela sólo al otro que es su imagen especular (y el “je est un autre”, de Rimbaud, se aparece) sino que “frente al espejo”, Narciso se ve, también, como la flor y coexiste con el “narciso” en que fue convertido después de su muerte, en *Las Metamorfosis*, donde parece fuera del agua, y no ahogado, como en otras versiones. Y así como Elías Canetti pensaba: “quizá todo lo que no es superficie sea falso”¹⁶, cuando —sin cerrarse ni inmovilizarse— termina el texto (del presente, de Soledad Fariña, se diría que se quiebra el tajante antagonismo entre apariencia y realidad, ilusión y verdad, superficie y profundidad, interior y exterior, pues atisbando una identidad nada fija ni escindida, Narciso y su imagen parecen hacerse uno (¿una?), al fundirse: “ella y yo nos dormimos / acunando el reflejo / de esta pupila de / agua”.

Me he centrado en una sola figura de este escrito¹⁷ que, a diferencia de las publicaciones anteriores de Soledad Fariña, no está constituido por un sólo texto pues, a pesar que *El primer libro* y *Albricia* estén divididos en fragmentos con títulos individuales, y puedan leerse de modo independiente, es en el conjunto que adquieren otro sentido y mayor brío. Aquí, en cambio, en *Narciso* y *Los árboles*, son tres las unidades, pues junto a “*Narciso*”, en su proximidad, están “*Los árboles*” y, también, otros “*Cinco poemas*”.

16 NOTA del 2011. Uno de los Aforismos de Canetti, dice: “¿Por qué siempre quieres explicar? ¿Por qué siempre quieres descubrir detrás algo oculto, y más oculto, y siempre oculto? ¿Cómo sería una vida en la superficie? ¿Feliz? ¿Y habría que despreciarla sólo por eso? Quizá haya mucho más en la superficie, quizá todo lo que no es superficie sea falso, quizá tú vivas entre quimeras en permanente cambio, no tan hermosas como los dioses, pero sí vaciadas como la de los filósofos. Quizá te valdría más yuxtaponer palabras (ya que han de ser palabras), pero siempre andas en pos de algún sentido, como si aquello que inventas pudiera darle al mundo un sentido del cual carece” (Elías CANETTI: *Apuntes* (1942-1993) [*Obras Completas IV*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006]). Parte de este “Aforismo” fue usado como epígrafe de “Los seres flotantes”, hermoso poema de Myriam Moscona, que pertenece a su libro de 1996, *Visperas*, y fue allí donde lo conocí.

17 Refiriendo a *Las Metamorfosis*, Erich Auerbach reconoce: “... En todos los pasajes de la obra de Ovidio *figura* sugiere algo dinámico, transformable y expuesto al equívoco. ...” (E.A.: *Figura*. Prólogo de José M. Cuesta Abad. Madrid, Trotta, 1998, p. 59. [Mínima Trotta-Histórica/Poética]).

Por supuesto, podríamos imaginar “*Los árboles*” como el entorno de Narciso que, incluso, “en un murmullo de ramas” se reflejaba con el joven o se imbricaba con fragmentos de él: la boca, la cabeza, del personaje, espectador o reflejado. Pero, también, “*Los árboles*”, estos ocho parcos poemas, tan delgados que se dirían caligramáticos, pueden apartarse del “*Narciso*” y leerse aislados o, más bien, en el conjunto y la combinación que los ocho forman, y que va *desde* una descriptiva desnudez (casi invernal), muy cercana a la objetividad —en los tres primeros textos— a los cuatro siguientes, de un tono muy distinto porque en casi todos se expresa un *yo*, identificable con un árbol, que podría no ser siempre el mismo y, en progresión, a “Tres sépalos”, el último, donde se llega a una cumbre de intensidad por la sintaxis y los énfasis en un vocabulario —con muchos términos botánicos— que adquiere una fuerte carga erótica, haciendo imaginar una posterior gestación y hasta un alumbramiento que “desordena”, amalgamando, mundo vegetal y animal:

él baja
ella se expande
abre mis huesos con las manos
TRES FILAS DE ALAS
tres sépalos dentados

El trastorno se continúa en “Cinco Poemas”, veloces hasta el vértigo de la pasión, del deseo, de una hablante femenina que en su rastreo inagotable, varía, se hace animal, sin dejar de ser mujer; casi deja de verse “escondida en tu puño...”, “... escondida en el follaje de tus cejas”.

Estos poemas muestran otra faceta de la poesía de Soledad Fariña y no sólo porque se sitúen en un espacio diferente al natural, que pudiera ser la ciudad —“salgo loba a la calle...”¹⁸—, sino, también, por la presencia de ciertos brotes de cotidianeidad en

18 NOTA del 2011. Además de “La loba”, de Alfonsina Storni, se conocen otros poemas, mitos, leyendas y canciones sobre la mujer loba. Entre estas, seguramente las más conocidas en los últimos años sean de: Shakira, Don Omar, Javier Ríos y la notable interpretación de una loba vegetariana por la granadina Fabiola Maqueda.

elementos de uso habitual. No obstante, aunque las dudas estén atenuadas, las preguntas continúan pues no hay nada cierto. Tal vez porque —de nuevo— se trata de una búsqueda o porque al ser sólo un puñado, estos escritos podrán continuarse, más tarde, en otras direcciones: por esto, el final abierto, “titubeando en el aire”; quizá, por el enigma del reflejo o de los espejos; posiblemente, por el enigma que somos nosotros mismos; acaso, por el enigma de la poesía o por el enigma de la palabra... “titubeando en el aire”.

Santiago, agosto del 2001

La escritura de Carmen Berenguer: compromiso con la poesía, compromiso con la realidad¹⁹

Hace casi veinte años, en 1983, Carmen Berenguer (1946) publicó su primer libro, *Bobby Sands desfallece en el muro*. Hoy, en *La Gran Hablada*, la Editorial Cuarto Propio decide recogerlo junto a *Huellas de Siglo*, de 1986, y *A media asta*, aparecido en 1988, sus tres primeros escritos. Quedan fuera los posteriores: *Sayal de Piel* (1993) y *Naciste Pintada* (1999).

¿Qué nos muestran, qué nos “dicen”, ahora, después de décadas y en un contexto otro, esos textos que marcaron los inicios de esta poeta?: ¿serán sólo pasos mudos, y ya superados, de un trayecto interesante y siempre en transformación, o emiten, todavía, nuevos “murmillos” y diferentes sentidos? Con esta inquietud, abordaremos estos volúmenes, ya inencontrables en nuestro medio.

Cuando Carmen Berenguer comienza a escribir lo que será *Bobby Sands desfallece en el muro*, opta por aproximarse a un acontecimiento “real” y a una persona, este prisionero irlandés que murió en una cárcel de Irlanda, el 5 de mayo de 1981, a consecuencias de una huelga de hambre. La poeta trabajó, entonces, con la memoria reciente, como un homenaje, me parece, pero, asimismo, había en

19 NOTA del 2011. Epílogo a *La Gran Hablada*, de Carmen Berenguer. Editorial Cuarto Propio, 2002. (Uvas de la Ira). Al menos en “Suma” y “Milenio”, aludo a esta autora y su obra.

su ademán cierta complicidad: una voluntad de romper con precisiones estrictas. Pienso, entre otras, en la geografía.

No hay que olvidar que los tres volúmenes aquí recogidos aparecieron, en Chile, en plena dictadura militar. Entonces, aunque este poemario inicial refiera a un acontecimiento lejano, este hecho podía pensarse posible, también, en nuestro país, donde había cárceles y presos políticos, había censura, había represión, había rechazo y castigo a la diversidad y las ideas ajenas.

Casi está demás decir que el lector chileno debe haber hecho una analogía de vecindad, borrando distancias y estableciendo más semejanzas que diferencias con la situación que Bobby Sands había vivido, y por la que había muerto. Pero, sin duda, el receptor no hacía sino “gozar” las posibilidades otorgadas por el *texto* mismo, por la elaboración y transformación realizadas por Carmen Berenguer en una escritura que permitía —y permite, todavía— este acercamiento múltiple, y colaboraba e instaba —e insta, aún ahora— a proceder a traslaciones y desplazamientos varios, figurándose mudanzas y correspondencias móviles. Porque, no hay dudas: *Bobby Sands desfallece en el muro* es un ejercicio de imaginación y una práctica y despliegue de invención en su ordenamiento; en la voz que allí se expresa; en el modo cómo lo hace; en la forma de los poemas, cuya brevedad nos impide olvidar que quien “habla” es un ser debilitado y frágil, a pesar de su fortaleza para resistir, para oponerse.

Apenas un suspiro, se diría que son estas pequeñas unidades de pocas líneas que, tal vez, por este mismo laconismo podríamos pensarlas escritas por el propio prisionero en las paredes de la prisión, esos límites que —como la muerte— cercan al rebelde *Bobby Sands*, quien *desfallece en el muro*, día a día, como lo expresa cada título en su progresión temporal.

Aunque sin evidencias ni obviedades y con escasas explicaciones espaciales, en la lectura de entonces, ese muro, esos “barrotes” (“Día 40”), el hambre, la “tortura” (“Día 33”), pedían extenderse más allá de una precisa celda de una determinada cárcel irlandesa para apuntar a la ciudad, al país, a distintos países.

Sin duda, esta primera publicación de Carmen Berenguer no hacía sino romper, con libertad, las imposiciones y normas, tal vez,

tácitas, mas bastante acatadas, de aquella poesía “política” —llamémosla “política”— canónica, plena de estereotipos y visiones maniqueístas, que impiden toda posible ambigüedad pues privilegia un lenguaje unívoco, de supuesta transparencia.

De la recepción de *Bobby Sands desfallece en el muro* no pude encontrar registros: recuérdese que se trata de un volumen artesanal, como muchos de ese entonces; que, en aquel tiempo, la censura todavía era ley y había que someter cada manuscrito al dictamen militar: es bastante posible que Carmen Berenguer tampoco se haya plegado a esta orden pues la edición no registra rastros ni rúbrica del poder. Escasas eran, asimismo, las publicaciones periódicas “autorizadas” que acogían las voces discrepantes, ni eran tan numerosas las clandestinas ni las revistas literarias, casi siempre marginales, que pueden haber comentado a esta nueva poeta y su quehacer, quizá sorpresivo por no obedecer ni continuar los modelos tradicionales de la poesía de “denuncia”.

Me interesa, también, advertir el gesto de quiebre que hizo Carmen Berenguer cuando tres años más tarde, en 1986, dio a conocer *Huellas de Siglo*, una obra mucho más tentativa y de transición, donde la escritora opta por no mantener su propia marcha y aligera la mano, ensayando, tanteando. Varía, aquí, no sólo su concepción del libro: ya no se trata de un poema unitario y, de cierto modo, total, aunque dividido en segmentos, sino de una recopilación de textos muy diversos y perfectamente apartables unos de otros, lo que nunca ha repetido. Se incorporan, además, otros intereses poéticos, entre los cuales, la mirada a Santiago es de los principales; y el desenfado ante el lenguaje y su uso, inscrito en “Lengua osa verba”, hace presagiar cambios en la producción venidera: en *A media asta*, sin duda, donde una hablante rota, violentada corporalmente, se disgrega en ambigüedades varias y múltiples emisiones, hablas y personas gramaticales, confundiendo, también, los personajes, las normas, los códigos lingüísticos. Entre las muchas voces, algunas retroceden y dejan lugar a otras, ajenas y propias; existen fragmentos que como en eco se repiten, y re-escritos palimpsestos. Hay variaciones constantes, gran versatilidad y fuertes contrastes. Con todo, creo que la desenvoltura se extrema en *Sayal de pieles* por la relevancia y el énfasis en el

significante, como si se creara un nuevo lenguaje, no utilitario; sin valor de cambio ni de intercambio pues no sirve, ni puede ser usado, para comunicar; un lenguaje que se vuelve sobre sí mismo en el goce, en el placer del sonido. Es indiscutible que desde *Huellas de Siglo*, libro intermedio, se nota un mayor desparpajo frente a un idioma que se agrede, al igual que se fuerza y distorsiona la sintaxis y el cuerpo del texto y el cuerpo humano. No obstante, la inquietud por la situación política y sus consecuencias continúa: así, un poema como “Molusco” no puede sino ser leído como un subterfugio expresivo, para aludir y nombrar la represión, eludiéndola, aunque casi se limite a describir el rudo proceso de ablandamiento del “concholepas” o loco. Pero..., es eso y es más²⁰.

Pienso, entonces, que *Huellas de siglo* podría sintetizar un tránsito entre dos “lenguas”, referidas con constancia: aquella parte de la boca de Bobby Sands, ese órgano que ayudaría a comer al hombre con hambre; y esa otra que, en *A media asta*, se vuelve habla (¡no olvidar el título del conjunto!) y escritura declaradas, sin que se olvide o desaparezca lo físico cuando la lengua lame y acaricia, colaborando al erotismo sexual y lingüístico y textual en fricciones, frotos, ficción, fantaseos, intentos, inventos.

El cuerpo, sus partes, el deseo, la violencia física, el amor, el acto de escribir, son obsesiones y materialidades cada vez más presentes y profundas en la poesía de Carmen Berenguer. Al elegir al huelguista irlandés Bobby Sands como sujeto poético, la poeta se inclinaba por la disidencia. En *A media asta*, esa marginalidad se expande y aparece, también, nuestro pasado cuando habla la mujer indígena, la despojada, adolorida, históricamente violada. Las mapuches, las onas, como marginales, al igual que Sands, al igual que “la expatriada Raimunda”²¹, “la loca del pasaje”, y los “arrabales” de un espacio apenas insinuado, pero que había dejado sus marcas urbanas en *Huellas de siglo*: la ciudad, ahora cada vez más presente y hasta construida, ruinoso y plural, en *Naciste Pintada*, el último

20 NOTA del 2011. Sugiero una correspondencia entre este poema e “Ideas”, de Gonzalo Millán, en “La poesía de GM”, de “Sinopsis”.

21 NOTA del 2011. Siempre que veo / leo el nombre de “Raimunda”, pienso si no hay una complicidad de Carmen Berenguer hacia Pablo de Rokha por su *Escritura de Raimundo Contreras*, de 1926.

escrito conocido de Carmen Berenguer, ubicado en Santiago, en Valparaíso, y sus memorias ciudadinas²².

Para terminar, me detengo en el título, *La gran hablada*, que pone el acento en el lenguaje y subraya la oralidad, con una expresión rotunda que pareciera prometer una macidez difícil de franquear. No obstante, en la lectura percibimos lo contrario pues si hay un rasgo del idioma que se privilegia en todos estos textos es su calidad maleable y proteica. Así, a pesar de la importancia, gravedad y poder que le otorga al idioma el “gran” del apelativo, el trato con aquel, en *La gran hablada*, es de gran cercanía, de “tú a tú”, sin temores ni respetos paralogizantes, y se le manipula, modifica y hasta deforma, si es necesario, como si fuera un objeto flexible y móvil, casi como en un juego, y se privilegia tanto su uso charlado y “a viva voz” que en *Bobby Sands desfallece en el muro*, llega a decirse: “Habla, porque es lo único/ digna lengua”.

Y, ahora, concluyo, retomando el nombre de esta presentación y explico que pocos años después del golpe de Estado, a Enrique Lihn le preocupaba que los poetas se comprometieran más con la realidad que con la poesía. Me parece evidente, sin embargo, que la lectura de los volúmenes que componen *La Gran Hablada* evidencian la superación de esta fractura pues, sin temor a arriesgarse y variar, de libro en libro, Carmen Berenguer sigue renovando su modo de expresar una historia, personal y colectiva, y tan cercana y propia como imaginada.

Santiago, octubre del 2001

22 NOTA del 2011. *Naciste pintada* (LOM, 1999). Con posterioridad, *Mama Marx* (LOM, 2006); *La casa de la poesía* (Mago, 2008) y *Chiiit, son las ventajas de la escritura: Antología Poética* (LOM, 2008), entre otras publicaciones.

Maquillaje para una carcajada triste (a partir de *Sodoma mía*, de Francisco Casas)²³

un sistema de represiones se convierte
realmente en intolerable a partir del
momento en que las personas a quienes
afecta no tienen posibilidades de modificarlo

MICHEL FOUCAULT

Sodoma mía, soma mío, sodomía: juego de disfraces desde el mismo título que en sus voces encubre, incluye, comprende, envuelve, mete, recubre, introduce, otras palabras. Así, *Sodoma mía* podría leerse, también, como *cuerpo mío*: espacios recorridos y apuntados por esta poesía de Francisco Casas.

Sodoma, ciudad “viciosa”, leyenda. Pero el autor desplaza el territorio y nosotros, leyendo *Sodoma mía*, lo reconocemos, en calles, en lugares, que recorreremos en nuestra ciudad. Y leyendo la leyenda, *Sodoma* se actualiza porque Francisco Casas quiere quitar velos, desnudar, descubrir el hipócrita disfraz del “nada sé” y del “aquí no pasan esas cosas”, tan frecuentes entre nosotros, santiaguinos de 1991.

Sodoma mía me impulsa a la escritura fragmentaria, tal vez porque el libro puede leerse sincopadamente en sus posibles unidades diversas; por la brevedad de sus poemas, quizá.

Recorta la mirada y se fija en un punto, en una parte del cuerpo del otro, entonces nos acercamos a los “fragmentos de un discurso amoroso”. Distintos enfoques apuntan diversos objetivos: a veces, como descripciones que se limitan a mostrar para dar a conocer; algunos en que el YO se incorpora y participa del deseo, del goce o del límite de la violencia, de la frustración; otras, en

23 NOTA del 2011. Prólogo a *Sodoma Mía*, de Francisco Casas. Cuarto Propio, 1991. *Romance de la inmaculada llanura* (Cuarto Propio, 2008) y *Romance del arcano sin nombre* (El chancacazo, 2010), se llaman los otros poemarios de Casas. En 2004, Seix-Barral publicó su novela: *Yo, yegua*.

que el YO varía y en travesti es *la Pancha* (¿Francisco/Pancho/la Pancha?), cambiando, asimismo, ambigualmente las personas gramaticales, los pronombres y las conjugaciones.

No siempre hay continuidad, ni un poema sigue al otro en perspectiva, orígenes, tema, lecturas, tonalidad, conversaciones (puede “oírse” la escritura de Carmen Berenguer, más de una vez; o se recuerda a Diamela Eltit “purificando” la calle Maipú). Pareciera que no se han querido dar todas las puntadas para dejar vacíos entre los textos. Vacíos que necesitan del lector para completarse, huecos por entre los cuales se insinúa más de lo que se dice. Huecos de la página que pueden corresponderse con los agujeros del cuerpo, espacios de erotismo.

En *Sodoma mía* hay cortes entre los poemas y al interior de ellos. Cortes que pueden variar la imagen y el sentido de las palabras; cortes que, en ocasiones, vuelven restos los vocablos que quedan colgando. Barras que limitan la línea antes del término del verso: *contienen* y frenan estos límites gráficos en escritos que, muchas veces, remiten, incluyen y *contienen* la experiencia del límite franqueado. Son separaciones adicionales en la página ya dividida y trazada. Barreras que marginan y hacen marginales “(...) a través de esta línea/ la han construido para nosotros/ (...)”. El exilio en la ciudad propia “donde relegada estoy”: marginado, “bastardo”, violentado, por su diferencia, su habitante.

¿La enfermedad como una muestra de la difundida creencia que quiere identificar sexo-placer-pecado?, ¿manifestación de la culpa, la enfermedad? Tras el mal, el poder vigila, controla, prohíbe, castiga. ¿Cómo no interrogarnos cuando su nombre infecta, hiriendo muchas estrofas de *Sodoma mía*?

Cuando me maquillo elijo ocultar una parte de mí y la varío para develar o fingir(me) otra. También telas y vestuario colaboran en/a mi cambio y me encubren, vistiéndome. La cosmética y la moda son alteraciones pasajeras, así como fugaz y transitorio es el pasaje logrado por el hombre que quiere y, sólo por un breve instante y por sus atavíos, “puede” ser mujer. Entonces, el deseo se logra y, simultáneamente, por provisorio, se frustra. Así, a la alegría fugitiva, al goce, lo continúa la soledad y la añoranza en una

mueca o una “mirada de perra triste”. Sin réplica posible, en escenarios diversos, se deshacen las ilusiones, los deseos se desvanecen:

PANCHITA PANCHITA
¿DONDE TEJEMOS LA RONDA?

Santiago, agosto de 1991

“Es la memoria: el eslabón abierto
de una larga cadena”²⁴
(José Ángel Cuevas / Myriam Moscona)

Hace ya más de treinta y cinco años...

Era un martes y estaba nublado, en Santiago de Chile, ese 11 de septiembre de 1973, cuando los militares derrocaron al presidente constitucional, Salvador Allende, que había sido elegido el 4 de septiembre de 1970 y debía gobernar hasta 1976. Tres décadas y media han pasado desde el golpe de Estado cívico-militar, en Chile, que —para muchos— se sintetiza en unos aviones que, en orden, sobrevuelan un edificio sobrio, en medio de una urbe, y lo bombardean. El sonido de sus motores y de las explosiones en La Moneda, la casa de los presidentes, sigue sonando hasta ahora: para alegría, de algunos; para desolación, de otros (recordemos: la memoria no es objetiva, pero... ¿existe la objetividad?). Tres décadas y media han pasado y los recuerdos no se desvanecen ni hay imparcialidad ni indiferencia posible.

Después de 1973, como se sabe, en Chile, nada ni nadie siguió igual, tampoco el país, donde la dictadura se instaló hasta marzo de 1990. Fue hace 35 años: una eternidad, para algunos;

24 NOTA del 2011. Son palabras de Myriam Moscona, en su libro todavía inédito: *Tela de Sevoya*. Presenté esta ponencia en el “Simpósio de Crítica de Poesia. I Bienal Internacional de Poesia de Brasília”, que se realizó en la Universidade de Brasília (UnB), en Septiembre del 2008. Un año después, con el título de “No se puede vivir sin que nos falte... (el ayer, sus huellas, el silencio, los recuerdos)”, fue publicada en *Poesia: o lugar do contemporâneo*. Ensaio do Simpósio de Crítica de Poesia da I Bienal Internacional de Poesia de Brasília. Org.: Sylvia Helena Cyntrao. Brasília, Universidade de Brasília, 2009.

casi ayer, para otros (ya se dijo: la memoria no es objetiva). A esta situación y momento histórico refiere, una y otra vez, la poesía de José Ángel Cuevas en más de una decena de libros²⁵.

Cuando en el año 2003 se recordaron 30 años del golpe de Estado, este poeta quiso dejar un registro y dio a conocer *1973*, un pequeño volumen, a cuyos textos, seleccionados en cuatro partes: “Exhumación”, “Testamentaria”, “Una pluralidad de hablantes” y “Ajuste de cuentas” (¡nótese la carga de muerte que tienen los dos primeros títulos!), se anteponen una introducción sin nombre y dos epígrafes.

Definidos como “Esta documentación pública del realismo sucio chileno”, todos estos poemas están ligados por sus temas, a grandes pinceladas: el gobierno de Allende, el golpe militar, la dictadura y la posdictadura, pero, también, por su extremado fragmentarismo y algunos otros rasgos formales, a los que, de cierto modo, alude esa previa y corta presentación innominada, donde “el autor” (como se llama a sí mismo), además de la calificación anterior, explica su quehacer como el de un “recolector de voces”, con las cuales hará “poesía política o de denuncia”.

Después de atravesar este umbral y conociendo estos propósitos, me pregunto: ¿es *1973* un libro de poesía o sus componentes podrían encontrarse en un periódico (militante), en una declaración política o en un tomo de historia o de sociología? Intentaré responder.

25 Algunos poemarios son: *Efectos personales y dominios públicos*. S.d., ¿1979 o 1980?; *Introducción a Santiago*. Gráfica Marginal, 1982; *Contravidas*. Gráfica Marginal, 1983; *Canciones Rock para Chilenos*. Colección Barbaria, 1987; *Cánticos amorosos y patrióticos*. Colección Barbaria, 1988; *Adiós Muchedumbres*. Editorial América del Sur, 1989. (Colección Vox Populi). [Recopila textos de todos los libros previos]; *Treinta poemas del ex-poeta José Ángel Cuevas*. Editorial América del Sur, 1992; *Proyecto de País*. Editorial América del Sur, 1994; *Poesía de la Comisión Liquidadora*. LOM, 1997. (Colección Entre Mares); *Maxim*. Carta a los viejos rockeros. Libros La Calabaza del Diablo, 2000; *1973*. LOM, 2003. (Libros del Ciudadano); *Lírica del edificio 201*. Buenos Aires, Black & Vermelho, 2007. Cuevas recopiló el conjunto de ensayos de diversos autores: *Utopías y antiutopías latinoamericanas*. Antología. Ediciones de la Vía Láctea, 1994. También ha publicado: *Diario de la ciudad ardiente*. LOM, 1998. (Colección Septiembre); *Álbum del ex-Chile. 1970-1973*. Libros La Calabaza del Diablo, 2008. NOTA del 2011. En varios artículos de este volumen refiero a este autor y a su producción, incluso repito buena parte de su bibliografía. Muy en especial, ver “Sinopsis”.

Aún percatándose que no detenta cualidades sobrenaturales, el emisor se otorga la función de dar a conocer lo que muchos sabían, pero no decían, en el Chile de la dictadura, porque no querían reconocerlo (por ser victimarios) o porque no podían expresarse, al existir “legalmente” la censura. En estos escritos, Cuevas quiere oponerse al silenciamiento, disimulo y borradura, que las autoridades confiaban que redundaría en el olvido y opta, entonces, por acudir a su propia experiencia, a su propio pasado, dándolos a conocer en un determinado registro —el suyo, muy diferente del oficial (lo sabemos: la memoria no sólo es subjetiva sino, asimismo, es selectiva)— para intentar entender y explicarse lo que sucedió en ese ayer, cuando todavía era hoy, y que sigue siendo tan decisivo, para él:

Feliz fui en los años del Levantamiento
popular
unidad obrero estudiantil.
Hasta que devino en derrota total
sangre / dolor
Y silencio por los siglos de los siglos.
Amén. (p. 41)²⁶

En 1973 —al igual que en las obras anteriores del ex-poeta²⁷— no hay ni se quiere que haya ni objetividad ni distancia (emocional), lo que se percibe en los numerosos calificativos usados para personas y situaciones. Incluso, hay momentos en que priman las certezas y las seguras respuestas. No obstante, y cuando creemos que Cuevas no deja respiro porque parece decirlo todo, encontramos vacíos que nos obligan —a nosotros, los lectores— a completar (cuando podemos) y, muy especialmente, nos exigen recordar. Estos silencios (¿serán, acaso, sinónimos de olvido?) colaboran al fraccionamiento, que representa uno de los enfoques y procedimientos que complejizan estos “Comentarios, homenajes, letanías”, el material que constituye 1973.

26 Final del único poema que integra “Testamentaria”, la Segunda Parte.

27 Por lo menos desde 1992, con cierta frecuencia, José Ángel Cuevas se ha autodenominado “ex-poeta”. Ese año publicó *Treinta poemas del ex-poeta José Ángel Cuevas*.

La escritura fragmentaria puede percibirse, también, en los segmentos numerados, sin orden ni continuidad, que corresponden a poesías o/y a algunas de sus partes, y que impiden un *relato* acabado (al igual que nuestras evocaciones, que nunca podemos reconstruir de modo integral pues siempre hay quiebres que las recortan y truncan). Decía que José Ángel Cuevas regresa, obsesivamente, de poema en poema y de libro en libro, a sus mismas preocupaciones, lo que podría deberse a que el recuerdo *nunca* aparece ni completo ni idéntico cuando se le actualiza, y si se vuelve a él es con el (inalcanzable) deseo de aprehenderlo entero. Porque la memoria — que habría que mencionar en plural pues la hay: personal, colectiva, nacional, generacional, traumática, urbana, etc. — puede advertirse como palimpsesto²⁸ ya que ellas se inscriben, se escriben y re-escriben, como en esos manuscritos donde se seguía apuntando aunque, después de borrar las anotaciones que allí había, quedaran restos de trazos anteriores. Entonces, cada vez que se vuelve al pasado, este se ve de un modo distinto (algo así como las diversas interpretaciones que otorgamos a un mismo libro, en lecturas realizadas en épocas diferentes).

Junto al fragmentarismo, entre otras formas de *distanciamiento* incorporadas por estos poemas, están: la ironía, la burla acérrima y, en ocasiones, hasta agresiva, que no siempre se reconocen por la carga de dolor y de rabia del hablante. Igualmente, están las incomprendiones y sospechas que se manifiestan como preguntas: son numerosas las que atraviesan el texto, que — como se señaló — tampoco aparece dicho por una única primera persona sino que el *yo* se multiplica y diversifica, a la par de desdoblarse y separarse asumiendo una tercera, impersonal. Sería necesario entablar, aquí, una conexión entre memoria personal e identidad porque, además, en 1973 se vuelve reiterativa la duda sobre quiénes eran y quiénes son: el emisor, sus amigos, las fuerzas que estaban en el gobierno de izquierda y aquellas otras que terminaron derrocándolo.

28 Entre otras publicaciones de Sigmund Freud: “El block maravilloso”, en: *Obras Completas*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1973, p. 2808.

Cuevas sorprende con sus imágenes:

94

Una Gran Animita de pie / son los volca-
nes / Antuco / Llaima / Puntiajudo / Están
allí
llenos de personal asalariado yacente /
con sus zapatos negros de desaparecido.
O en las doscientas millas de mar chile-
no / desprendido el mundo de sus ojos
enteramente ya / sus muertes trágicas. (p. 53)

Me parece que este poema evidencia que, a pesar que “el autor” toma, como referente, asuntos muy conflictivos y actuales, incluso hoy, en la sociedad chilena — los detenidos desaparecidos, en este caso —, su imaginación y, entre otras características, el modo de ordenar y elaborar los datos “duros” de la “realidad”, lo alejan, casi siempre, de la univocidad que tiene el ramplón y estereotipado discurso político. Como puede observarse, el poeta trabaja y re-trabaja el lenguaje, que toma de múltiples procedencias y registros: cotidiano, burocrático, militante, policial, político, judicial, de predicador, de denuncia, religioso, militar, de la confesión, de la historia (propia y colectiva), lugares-comunes, etc. “Esta documentación pública del realismo sucio chileno...” se concreta, muchas veces, en distintos tipos de escritos, como cartas, pero, muy en especial: expedientes de tipo legal u oficial, que parecieran darle una carga — y un tono — no sólo de verosimilitud sino de verdad a lo que los poemas expresan. Entonces, un descuido permitiría creerlos testimonios “verdaderos”.

A través del libro puede percibirse que, para el poeta, el golpe de Estado no fue sólo un “golpe” sino un corte radical en su vida. Cortes que, por lo demás, como barras diagonales aparecen incorporadas a la escritura, separando versos, unidades, palabras, interrumpiendo, cercenando.

Quisiera destacar, asimismo, la conciencia que Cuevas tiene de su propio oficio, ella puede percibirse en textos metaliterarios que, incluso, pueden ser una autoironía y son, también, un

cuestionamiento personal: “¿Qué clase de poeta/ se pretende?/ ¿Qué poeta se puede pedir hoy?” (p. 54), se pregunta. Por mi parte, y sin tener tampoco *una* (sólo una) respuesta, elijo terminar esta lectura con este interrogante final abierto, un final que apunta hacia la literatura.

Hace ya más de quinientos años...

También sobre el quehacer literario —y poético— reflexiona Myriam Moscona, en sus *Kantikás*²⁹, tan diferentes a 1973, que creo necesarias ciertas precisiones, antes de comenzar a “leerlas”.

Imaginemos una plaza de Córdoba, Granada, Sevilla, Toledo... Hay allí una sinagoga. Sobre el mar de techos, en el horizonte se divisa el minarete de una mezquita; mientras, en ese mismo momento, se oyen las campanas de la iglesia católica: dan la hora o llaman a misa. Es un lugar de tránsito y de mucho movimiento. Juristas, zapateros, teólogos, bibliotecarios, mercaderes, traductores, médicos, la atraviesan, y coinciden, sin estorbarse, con músicos, comerciantes, políticos, religiosos, científicos, maestros, eruditos, filósofos, sederos, desocupados, sastres, literatos, sabios, astrónomos, mendigos, impresores, diplomáticos, recaudadores de rentas, geógrafos, escribanos, fabricantes de instrumentos, torneros, boticarios, poetas. Sus trajes hacen ver variadas profesiones y oficios, y otras complejidades. Llevan sombreros, turbantes, kipás, y múltiples colores junto al negro riguroso, diversifican las vestimentas en cuerpos —¿solamente masculinos?³⁰— que se desplazan. Para huir

29 Estos poemas aún no han sido recogidos en libro. He tomado algunos de la *Revista Atlántica* 30 (Cádiz, 2006), donde se publicaron “3 poemas en ladino” y otros, y algunas declaraciones de la poeta, de “Google”, s.v.: “Myriam Moscona”.

30 Mi duda sobre si las mujeres podían salir de sus casas se debe a que Américo Castro relata que no sólo los cristianos viejos sino, incluso, “doña Leonor, tía de duque...” asistía a la “synoga” [sic] de Cuéllar, a oír las cautivantes prédicas del físico Rabí Samuel, en: Américo Castro: *España en su historia. Cristianos, moros y judíos*. Buenos Aires, Losada, 1948. NOTA en la p. 566. Al parecer, la presencia o falta de ellas en el espacio público dependía mucho de la luz de día. Fantaseé esta descripción, y la casi letanía de profesiones y oficios, a partir de la lectura de Américo Castro y, también, del final del Discurso de Doris Lessing, cuando recibió el Premio Príncipe de Asturias 2001, en Letras. Ver: www.fundacionprincipedeasturias.org

del fuerte calor, buscan el refrescante sonido de fuentes y acequias o la sombra de naranjos y palmeras, bajo ella se detienen y escriben o leen, rezan, quizá; más allá, otros juegan a los dados; se pasean, se forman grupos donde se conversa de astronomía, de navegaciones, de regresos; se intercambian ideas sobre finanzas, negocios, horóscopos; se discute de medicina, de filosofía, de regadíos y cultivos, de música³¹; sobre una mesa, alguien muestra unos mapas, unos poemas, unas caligrafías, unas traducciones; en las proximidades se venden paños, cerámicas, cuchillos, jabones, encima de un tablón; más lejos, en un mostrador, bebidas y comidas: muchas, a base de cerdo. Hay quienes descansan y hasta dormitan. El castellano, el hebreo, el árabe, las mezclas de un “hispano-hebreo islamizado” y las mudanzas de “la cultura islámico-judía en castellano”, se van reconociendo en voces y murmullos.

“La historia del resto de Europa puede entenderse sin necesidad de poner a los judíos en un primer término; la de España, no...”, afirma Américo Castro³². Estamos hacia fines del siglo XIV, en una España donde sólo en apariencia se convive con respeto y tolerancia, cuando conversiones, denuncias y hostigamientos recomenzaban, hasta llegar a ser la norma que llevó a la expulsión de moros y judíos en 1492, el mismo año de la llegada de los españoles a América; el año, también, del comienzo de la (nada casual) decadencia del Imperio³³. Entre quienes afrontaron la diáspora —“la mayor tragedia vivida por un pueblo, enlazado con sus perseguidores en una simbiosis de más de cinco siglos”³⁴—, los

31 NOTA del 2011. Muchos de estos temas los hemos compartido, también, con Luis Pérez, profesor del Recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico, y autor de *Freud, judío y ateo: la conexión entre judaísmo y psicoanálisis* (RIL Editores, 2007). Además de su cálida acogida y largas conversaciones telefónicas, a Luis le debo haber conocido Mayagüez y su especialidad, el “brazo gitano”; los cafés de “El Hipopótamo” y muchas canciones, entre ellas: “Las caras lindas”, cantada por Wilson Guzmán.

32 A. Castro: *op. cit.*, 470. Antes, los términos entrecorillados pertenecen, también, a él: *op. cit.*, 568 y 482.

33 NOTA del 2011. Cambié esta parte de la versión anterior de mi artículo pues entregaba, allí, una visión optimista que no se correspondía con la realidad. Más antecedentes encontrados me (de)mostraron que, desgraciadamente, las represalias hacia los judíos siempre existieron en España, y que sólo mudaban en su intensidad.

34 A. Castro: *op. cit.*, 581.

bisabuelos ancestrales de Myriam Moscona, judíos sefardíes: en hebreo medieval y moderno, Sefarad equivale a España³⁵.

La dispersión fue inmensa, y sus parientes llegaron a Bulgaria. Muchos de los diaspóricos, desperdigados por Constantinopla, Salónica, Venecia, Amsterdam, Londres, Pernambuco, Curaçao, los Balcanes..., siguieron hablando ese español medieval, del siglo xv, que se convirtió en judeoespañol, ladino o judezmo y, así, después de mediados del siglo xx, una niña mexicana lo aprendió de su abuela búlgara, ya residente en México. Pasaron los años y ella, Myriam Moscona, llegó a ser poeta y, hasta hoy, ha publicado en español³⁶. Sin embargo, hace ya un tiempo, a esta escritora se le impuso otro de sus varios idiomas de niñez y juventud y decidió poetizar en ladino: “en mi opinión sólo se puede escribir poesía en el lenguaje de la infancia”, afirmaba el escritor polaco, Premio Nobel 1980, Czeslaw Milosz³⁷.

A diferencia de José Angel Cuevas quien recuerda acontecimientos que vivió y los expresa en el español cotidiano de Chile, que usaba y sigue usando, la poeta trabaja, más bien, con lo que oyó. Sin embargo, más que re-elaborar hechos escuchados, opta por recurrir al habla, al idioma musical, los “biervesikos dulces” que se los transmitían. Porque, en general, su poesía no es narrativa y, en ella, no encontramos situaciones que aludan explícitamente a la historia

35 Véase s.v.: “sefardí”, en *DRAE, op. cit.*, y en el también aludido *Diccionario de uso del español*, de María Moliner. Tb.: “séfarade”, en *Encyclopaedia Universalis*. Malesherbes, Encyclopaedia Universalis France S.A., 1985. NOTA del 2011. Aprovecho de declarar, aquí, mi veneración por toda clase de diccionarios, presencias obligadas en mi escritorio cuando escribo.

36 Los libros de Myriam Moscona, son: *Último Jardín*. El Tucán de Virginia, 1983; *Las Visitantes*. Joaquín Mortiz, 1989. Premio de Poesía Aguascalientes 1988. 1ª reimpresión: 1990; *Las preguntas de Natalia*. Conaculta, 1991. (Reloj de Versos); *El árbol de los nombres*. Cuarto Menguante, 1992; *Visperas*. FCE, 1996. (Letras Mexicanas); *Negro Marfil*. Universidad Autónoma Metropolitana-Oak Editorial, 2000. (El pez en el agua). 2ª ed.: Universidad del Claustro de Sor Juana, 2006. (El Caracol de Poesía); *El que nada*. Ediciones Era-Conaculta, 2006. Todos han aparecido en México.

37 Tomado de “google”, s.v.: “Czeslaw Milosz”. NOTA del 2011. Por su parte, en palabras cercanas al escritor europeo, Gabriela Mistral afirma: “He andado mucha tierra y estimado como pocos los pueblos extraños. Pero escribiendo, o viviendo, las imágenes nuevas me nacen siempre sobre el subsuelo de la infancia...” (“Breve descripción de Chile”, en *Recados contando a Chile*. Editorial del Pacífico, 1957). Esta declaración es reproducida más adelante, en “Viajes de ida y vuelta: poetas chilenos en Europa (un panorama)”, de “Retrospectivas”. Este artículo será citado como “Viajes”.

de sus antepasados pues estos poemas tratan los asuntos más diversos, y de esta potencia y libertad se deja constancia en “Skrivir de amor o sensya”, de fuerte carga metalingüística, donde con mucha ironía y un cierto desdén, se apela “(...) a todos vozotros, profesores (...), ke no konozen la lingua muestra...” y la han reducido y limitado, enfocándola casi como una lengua muerta —se acusa—. A mi modo de ver, en su variedad y riqueza, los textos de Myriam Moscona no hacen más que “probar” lo que este poema plantea, demostrando que, aunque sea minoritaria, la viveza de esta lengua permite expresarlo todo: la seriedad, el rito, la sabiduría, la reflexión o el juego, junto a tantas otras posibilidades, y desde perspectivas muy personales hasta las (¿aparentemente?) más lejanas.

Un ejemplo:

akeyos polvos / trujeron estos lodos / i estas nuves / trujeron / estas
lurias / i estas lurias / trujeron estos fryos / i estos fryos / trujeron
estos yelos / i estos yelos trujeron / hazinura / i akeyos polvos / son
lo ke fueron / ke son esto / ke mas no será.

En su ritmo y progresión, “Lo ke fue” parece un divertimento e, incluso, me recuerda las “Jugarretas” de Gabriela Mistral, donde: “La pajita”, “La manca”, “La rata” y “El pavo real” —con la sola excepción de “El papagayo”—, en mayor o menor parte, están construidas con este principio (poético) de avanzar mediante repeticiones³⁸. No obstante, creo que el mismo título —“Lo ke fue”— ya sugiere otras connotaciones y su final concentra una poderosa —e irrefragable— carga de sapiencia, totalmente incorporada a nuestra cotidianeidad, dicha, por lo demás, en palabras muy sencillas. Sea o no en sus desenlaces, sean breves o más extensos, sea a partir de un detalle o de algo más trascendente, muchos de los anteriores y actuales escritos de Myriam Moscona, plantean, con simplicidad, enigmas, reflexiones, dudas, misterios, que nos preocupan y nos hacen pensar, y a los que, incesantemente, regresamos: “rektas son las kurvas de Moebius/ en tersedumbre i doloridos/ djusto kon la kordela mos krearon”, concluye “La kordela

38 La sección, compuesta por estos cinco textos, pertenece a *Ternura*, que Gabriela Mistral publicó, por primera vez, en 1924. Hay múltiples ediciones posteriores.

de Moebius” que — como muchas de las *Kantikas*— incorpora un vocativo a un “tú”, un llamado al lector para aproximarlo y hacerlo participar y compartir no sólo de las plurales y diversas cuestiones presentes sino, asimismo, y muy en especial, de ese remoto idioma que las transmite. Luego, es el ladino el que —lateral y no literalmente— conecta con la *memoria*, y no tanto lo poetizado que, rara vez, se propone reconstruir el ayer o remontarse a él. Sostengo, entonces, que como en esta lengua se “oye” el pasado, Myriam Moscona no necesita referir ni centrarse en la temática del destierro, del ayer, de la pérdida, del recuerdo, pues el ladino, en sí mismo, *es historia, es memoria, es nostalgia, es exilio, es tradición*.

Como este idioma ha ido incorporando vocablos no sólo hebreos sino, también, de los lugares donde existen —y han existido, desde hace 500 años— comunidades sefardíes, y porque lo relaciona con el español actual, la poeta lo percibe “... Como un palimpsesto, como una evocación, como algo cargado desde un lugar que por lejano adquiere el signo de un enigma...”. Ya dije que si visualizamos la definición que Freud entrega sobre la memoria, podríamos imaginar, asimismo, un palimpsesto. Hablamos de restos, de huellas, de fragmentos, de detalles, de astillas, de notas, de jirones, de marcas, de impresiones, de señales, de signos, de cicatrices, de recuerdos, etc., superpuestos a restos, huellas, fragmentos, detalles, astillas, notas, jirones, marcas, etc., etc.

Al considerar que el simple uso de este lenguaje inserta los actuales escritos de la autora en la “memoria de la tradición”, podría pensarse que en aquellos que tratan, además, de asuntos jurídicos se produce una verdadera concentración de ella: una suerte de “memoria de la tradición” potenciada. Así, dos textos en prosa —“La Kryasyon” y “La letra Bet, il muro”— que se inician igual: “ke veas te esto pidyendo, la forma...”.

“... las kosas del misteryo ya stavan irviendo en demasya. Es por esto ke somos etchos, madmuazel preziada, de sangres i de olvido...”, finaliza el primero, mientras “La letra Bet, il muro” alude a “... la prima letra de la kreasyon...” y enfoca, también, de modo muy creativo, imaginativo y visual, la forma del signo mismo. Como “... , la primera [palabra] del *Génesis* (Be-resith/ en el comienzo) es la primera que *inicia* —no sólo *describe*— el

proceso de la creación”³⁹, Bet es la primera letra del *Génesis*, y de su descripción —en este hermoso otro poema— se van derivando profundas reflexiones sobre el ser humano y su existencia y sus incógnitas, sobre el saber, el silencio, la eternidad, penetrantes inquietudes y pensamientos que se agregan a otros agudos racionios y preguntas que no sólo recorren las *Kantikas*.

Nada extraña, tampoco, la cualidad de la autora para ir casi dibujando, con palabras, el contorno de la Bet; nada extraña porque Myriam Moscona también dibuja y ha realizado poesía visual. Estas capacidades y su dominio del lenguaje le han permitido, ahora, enriquecer su poetizar incorporando el ladino, este idioma cuya realidad y devenir ha posibilitado que las comunidades sefarditas hayan logrado perdurar y se sigan reconociendo (¡nuevamente la cercanía entre memoria e identidad!), al mismo tiempo que estas han logrado hacerlo perdurar durante más de cinco siglos, sin que se acalle.

Septiembre-octubre 2008

39 Saúl Sosnowski: *Borges y la cábala*. La búsqueda del verbo. Buenos Aires, PARDES ediciones, 1986. (Cuadernos de Arco Iris). NOTA del 2011. Podría haber complementado este interesante y aclarador libro con el excelente —y amenísimo— *La palabra en el tiempo de las letras*. Una historia heterodoxa (México, Fondo de Cultura Económica), de Carmen Benito-Vessels, pero a pesar de haber aparecido en el 2007, en el momento en que escribí este trabajo, no sabía de él, y lo lamento.

Un recorrido entre silencios (Sobre *La wik'uña*, de Cecilia Vicuña)⁴⁰

Que *La wik'uña* sirva para urdir y escarmenar con silencios.

Primer *silencio* roto por *La wik'uña*: asomarse en Chile y desde Chile, en editorial chilena, para librerías chilenas, en 1990. Quebrems el *silencio* del olvido, ese relegar del tiempo, en este caso, más intencionado que fortuito: echo a andar la memoria, que con *La wik'uña* trota hasta el fondo redondo de un canasto de mimbre botado por las aguas del mar de Concón hace muchos años, por 1966. Cecilia Vicuña lo mira sabiendo ya la pérdida de su utilidad, pero recoge el desecho y lo recupera; contempla su materia, su entramado, su forma, y recordando el gesto que fue urdiéndolo —originalmente— le incorpora el gesto propio y lo interviene. La mirada también lo transforma: entonces, el despojo de mimbre, ese resto abandonado, deja de serlo y como sol reaparece, resurge un sol.

Quizá reconoce en ese “Sol de mimbre”, el espiral trazado en *silencio*, antes, en la playa, pero seguir el recorrido circular de ese “primer objeto” y repetirlo, después, en grandes proporciones y directamente en la naturaleza, parecería ser el proyecto de Cecilia Vicuña, allá por 1966, cerca de sus 18 años. Entonces, ya se insinuaban aquellas que, con posterioridad, llamó sus “metáforas

40 NOTA del 2011. Este texto que extiende la presentación que hice de *La wik'uña*, en la Galería Espacio Arte, de Bárbara Lehvi y Carla Grandi, en 1990, apareció en *Memorias de las Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana*, pues en ellas lo expuse. (La Paz, Bolivia, Universidad de San Andrés, 1995). Refiero a esta poeta en “Milenio” de “Retrospectivas” y en “Años 60”, de “Paneo”.

espaciales”, donde el gesto es escritura primera y se escribe en el paisaje a través de la línea, del color, de plumas y otros restos. Como círculo, con frecuencia, o en rectas que demarcan territorios aparentemente inocuos hasta ese momento: transformados en *llamados* o *advertencias* se vuelven únicos desde el instante de la intervención. Indicios e invocaciones son, al mismo tiempo, estas “metáforas espaciales” marcadas por su carácter efímero. Frágiles son los fragmentarios materiales: no hay objetos completos sino trizas: la pluma se percibe como despojo de un ave o el hueso como la única persistencia animal, los colores no pueden permanecer cuando el viento los sopla, los palitos son quebradizos. Todos estos elementos son naturales y, por lo tanto, fugaces, y *precario* es el nombre con que Cecilia Vicuña nomina sus instalaciones volanderas: así, sus “metáforas espaciales” aparecen señaladas tanto por su ubicación como por una brevedad temporal sólo rota por la marca captada por el registro de la fotografía, la impresión fotográfica del tatuaje en la playa, en la arena, en la tierra. Curiosamente, además *Precario* es memoria cuando la poeta lo elige como el nombre titular del libro suyo que —en 1983— recoge estas huellas para que nosotros podamos revisar, revivir y caminar juntos ciertos pasos de su recorrido: “Concón”, “Tunquén”, “Cuatro direcciones”, unidas y semejantes por la insistencia en la redondez, como la tierra, como el sol, como ese sol de mimbre inicial.

Algo diferentes “Antivero”, “Sendero chibcha”, “Kij’llu”, anunciados también mucho antes, hacia 1967, siempre en Concón en una escultura transitoria: “una pluma ladeada, un trofeo que vuela”, registra *Precario*. Prima en todos ellos otra línea, menos curva; distinto parece, asimismo, el modo de intervenir el espacio: se conserva más su identidad y la variación se produce porque se quiere mostrar y hacer sobresalir lo singular, lo característico:

la poesía habita
algunos lugares
donde los riscos
no necesitan
sino ser señalados
para vivir:

dos o tres líneas
 una marca
 y el silencio
 empieza a hablar.

dice, después, Cecilia Vicuña, quien indica las piedras uniéndolas con lanas para señalar el espacio del perfume de la *ñipa*, guardiana de la limpieza de las aguas. A veces, ella transporta elementos y cuando lleva la pluma amarilla de un guacamayo selvático hacia el altiplano y la acerca a la pluma del águila, está uniendo dos ecosistemas. Entrelaza caminos, senderos, recorridos. Teje los paisajes, los cruza, los mira y mostrándolos, obliga a mirarlos. En ocasiones, coloca hitos, *silenciosas* balizas indicadoras que señalan o apuntan hacia una determinada piedra, hacia una grieta, hacia la limpidez del arroyo. La naturaleza deja de ser modelo para convertirse en soporte, en útil, en estas muestras de *arte de la tierra* (“land-art”).

Desde siempre, a Cecilia Vicuña le ha inquietado la tierra, esta *morada* nuestra que como *oikos* integra el vocablo ecología. Sin duda, estas instalaciones son, asimismo, arte ecológico pues exigen la vigilancia presente y futura del ambiente y, al mismo tiempo, comprometen la reflexión actual y por venir (en el porvenir) sobre la preservación de los bosques, las aguas, las especies, las playas, los paisajes, u otros *recursos naturales*. Sin duda, estas “metáforas espaciales” no se plantean dominar el entorno ni entrar en conflicto con él pues han sido hechas con la conciencia de la unidad del hombre con lo natural.

Y, ahora, otra vez echo a andar la memoria, que con *La wik'uña* trota hasta 1972, cuando la autora firmó un contrato de edición con la Universidad Católica de Valparaíso para publicar su primer libro, *Sabor a mí*. Silencio absoluto: no se oye, Padre (diría Nicanor Parra), y nunca se conoció esa primera publicación, nunca hecha si bien anunciada en Chile.

La censura como sigilo, como discreción absoluta y disimulo: recordemos que en 1972 todavía no existía institucionalmente. Mas, es innegable, a *Sabor a mí* lo encubre, entonces, el *silencio* censor que, después, se hará público, y se aplicará por ley militar,

y se advertirá en todas sus formas y grados: la censura *oficial*, la censura *general*.

En 1972 se condenó al silencio a *Sabor a mí*, sin razones. Nada se dijo, mas la lectura ulterior de los textos que lo integraban no deja dudas: debe haberse considerado muy osada alguna de su poesía amorosa; irrespetuosos, también, otros escritos de la joven Cecilia Vicuña que recogía poemas suyos producidos desde sus 18 años. Audaz, rompedora y arriesgada, en el medio chileno, nuestro medio chileno tan pacato.

Sin embargo, la sordera chilena no enmudeció a la artista. Y en lugares ajenos comenzó a entretejer sus distintas obras: un nuevo *Sabor a mí*, muy diferente al inicial, apareció en Londres, en 1973. Y se le fueron apiñando y enlazando: *Siete Poemas*, en Bogotá, 1979; *Luxumei o el traspíe de la doctrina*, de 1983, México; el mismo año, *Precario*, en Nueva York; desde Buenos Aires, 1984, *PALABRAMas*; *Samara*, Colombia, 1986; y recién, en octubre de 1990, ¡por primera vez en Chile! y desde Chile, la “Colección El Verbo Otro” de Francisco Zegers Editor, deshizo el silencio con *La wik'uña*⁴¹.

Escasas han sido las posibilidades de encontrar los libros de Cecilia Vicuña, pero este *silencio* fue quebrantado por muchos, por el interés, la atracción y el atractivo de su escritura, esa anterior, de los años 60, esta —más actual—: buscadas y descubiertas en fotocopias, en el libro no devuelto al amigo, en el volumen encontrado por aquí—por allá. También ella ha dado a conocer su trabajo, a veces personalmente, con su voz, rompiendo el *silencio* de la escritura o haciendo hablar al cuerpo, en alguno de sus rituales.

Y, en 1990, con *La wik'uña*, su autora hace *oír* esos poemas escuetos, lacónicos; breves, con frecuencia. Textos que exigen una lectura oral, complemento obligado, en este caso y en el de mucha poesía, de nuestra frecuente y acostumbrada lectura *silenciosa*. Y

41 NOTA del 2011. Desde entonces, la bibliografía de Cecilia Vicuña se ha acrecentado notablemente. Entre sus libros recientes, mencionaré sólo dos, publicados en Chile: *Sabor a mí* (Ediciones Universidad Diego Portales, 2007) y *Soy Yos*. Antología poética (1966-2006) [LOM, 2010]. También ha realizado numerosísimas exposiciones de artes visuales.

oral puede conjugarse como orar, en muchos de estos poemas concebidos como ofrendas.

La wik'uña para escucharla, tal como el vocablo indígena transmitido por el nativo de nuestros pueblos americanos originales, cuando el aborigen bebía las palabras desde la boca hermana, palabras que rompían el *silencio* de la naturaleza circundante y sólo se conservaban en el oído atento, por la falta de escritura. Aquí, en *La wik'uña*, la palabra del verso corto, del decir voluntariamente abreviado en ese serio “reflejo” del habla extranjera del indígena cuando un precario e impuesto castellano se pronuncia, a veces, sin verbos; en otras, sin artículos, pleno de neologismos, de derivados, y aliteraciones, a la manera de hilvanes fónicos urdidos entre la multitud de voces que duplican rumores, verdaderos *kipus* sonoros donde un nudo importante es la rima.

La rima que, por su simpleza, queda en el oído; rebota como el eco, como el reflejo se repite la rima. Como el retumbo de la montaña que insiste en conservar el trote del animal, hecho eco en el lenguaje sincopado y en la rapidez del verso de *La wik'uña*. La rima, uno de los numerosos reflejos que senderean esta obra: ahora, en la voz, pero por añadidura: en la luz, en las aguas, de los poemas; en la organización del libro —cuya segunda y última parte devuelve el nombre de “Reflejos”— y hasta en su portada.

Ecoss variados, reflejos superpuestos, en el reconocimiento, en precursores: María Sabina, don Juan Matus, leyendas quechuas, inkas y guaraníes, Tao Teh Ching, Lezama Lima, César Paternosto, pensadores varios de lo andino, José María Arguedas. Además, vislumbro un reflejo, tal vez *silencioso* de tan presente; entreveo un poderoso hilo indoamericano tendido por Gabriela Mistral cuando señalaba: “Recuerdo gestos de criaturas/ y son gestos de darme el agua”. Y ella seguía: “En el campo de Mitla, un día/ de cigarras, de sol, de marcha,/ me doblé a un pozo y vino un indio/ a sostenerme sobre el agua,/ y mi cabeza como un fruto,/ estaba dentro de sus palmas./ Bebía yo lo que bebía,/ que era su cara con mi cara,/ y en un relámpago yo supe/ carne de Mitla ser

mi casta”. Cecilia Vicuña, que ha escrito y mostrado una “Andina Gabriela”⁴², prolonga un tejido indio y americano al nutrirse, también, de este “Beber” mistraliano.

Reflejan y descubren una identidad esas aguas de *Tala*, mientras por el daño ambiental (del) presente, a las aguas de *La wik'uña* las acecha el peligro de volverse opacas, sucias, contaminadas, inmóviles, *silenciosas*⁴³. Más callada estará la naturaleza si desaparecen el colibrí, la wik'uña, el jaguar, el zorro, los bosques, los insectos. Sin coloridos, sin matices, la naturaleza arrasada. Pero, la conciencia ecológica de Cecilia Vicuña, expresada, con constancia y desde hace mucho, en “metáforas espaciales”, en escrituras, en ritos, no tolera el disimulo ni el *silencio*, y ante la amenaza del fin, ante la inminencia del posible y no tan lejano *silencio* total y absoluto, el final de *La wik'uña* se vuelve grito de alarma, de alerta, de reclamo.

Quisiera que mis palabras abran palabras en *La wik'uña*, como en “Ba Surame”:

Bá
surame

Sura
en mí

42 En *Una palabra cómplice. Encuentro con Gabriela Mistral*, de Varios Autores. Isis Internacional-Casa de la Mujer “La Morada”, 1990. (Ediciones de las Mujeres N° 12). Hay una segunda edición.

43 NOTA DEL 2011. En un diálogo con Cecilia Vicuña, Yenny Ariz Castillo, señala: “Soledad Bianchi compara *La wik'uña* con el poema “Beber” de *Tala*, sin embargo Mistral hablaría de aguas puras y usted de aguas contaminadas, por su intención ecológica.(11)...”. A lo que la poeta responde: “Eso de que ella habla sobre aguas puras y yo sobre aguas contaminadas es relativo...”. No quisiera que se entienda mal el nexo que establezco entre los escritos pues yo me limito a imaginar un futuro, nada distante, por desgracia. No hay duda que las aguas actuales —de un río, de un lago, de los mares—, y todo nuestro medio ambiente, tienen muchas más posibilidades de ensuciarse que hace 70 años (recuérdese que *Tala* se publicó en 1938). Entonces, este es un riesgo real que no valora un poema, descalificando el otro, ni tampoco sus referentes ni menos a sus autoras. (Yenny Ariz Castillo: “Cecilia Vicuña, poeta chilena (entrevista)”. En: www2.udec.cl)

Ven a
surrear

Séme
Sur

Sur ame
ya!⁴⁴

como en el anterior *PALABRARmas*, libro donde se juega con el lenguaje en una acción que consiste en palabrar-más para metamorfosear los vocablos en “palabrar-mas” que, así, pueden percibirse como palabras-armas que al explotar en sus fragmentos evidencian sus componentes. Quisiera, entonces, que mis palabras desenreden el verso (falsa etimología de “escarmenar”), que insinúen senderos, sugerencias. Que no contaminen con ruido ajeno y urbano el silencio de *La wik'uña*, que despejen sus aguas y reflejos, que espejen sentidos.

Santiago de Chile-La Paz, Bolivia, agosto de 1993

44 *La wik'uña*, 77.

PANEO⁴⁵

45 El término cinematográfico “paneo”, que no aparece en los mencionados *DRAE* ni en el *Diccionario del uso del español*, de María Moliner, corresponde a la traducción de “traveling” o “travelling”. De Google tomé la siguiente definición para la palabra en español: “Mover una cámara para seguir un objeto o crear un efecto panorámico”. Desgraciadamente, a diferencia del vocablo inglés, la voz “paneo” no acoge en sí misma la idea de viaje. Un “paneo” podría asemejarse a la quinta acepción que M. Moliner da para “barrido”, que señala: “Cine. Toma que se realiza con un movimiento rápido de la cámara”, mientras la cuarta de “barrer” dice: “Recorrer cierta superficie o espacio una cosa que se mueve o gira...”. Estos significados tampoco están en el *DRAE*.

Descubrimientos y conquistas como *intertexto* en poemas de Tomás Harris, Clemente Riedemann y Juan Pablo Riveros⁴⁶

El *Canto General* (1950), de Pablo Neruda (1904-1973)⁴⁷, no agotó ni la temática ni el tratamiento poético contemporáneo del Descubrimiento y de la Conquista españolas. Por el contrario, personajes, circunstancias, hechos, instituciones, costumbres o documentos de esos tiempos han sido tomados y retomados por diversos escritores de muchas nacionalidades, tanto en narrativa como en poesía.

Mi estudio, de carácter descriptivo, se centrará en textos de poetas chilenos actuales que iniciaron sus publicaciones en la década del sesenta o con posterioridad. En este viaje textual ordenado geográficamente de norte a sur, fragmentos de poemas de Gregory Cohen (1953), Walter Hoefler (1944)⁴⁸, Diego Maquieira (1951) y Mario Contreras (1947), servirán de nexos o *esperas* y final, entre las partes que, como *puertos* principales, están dedicadas a la producción de Tomás Harris (1956), Clemente Riedemann (1953)⁴⁹ y Juan Pablo Riveros (1945). Estos autores refieren y elaboran,

46 NOTA del 2011. Este trabajo fue publicado en: *Cartas de Don Pedro de Valdivia*. Barcelona, Editorial Lumen, 1991. (Extremadura-Enclave 92-Sociedad Estatal del Quinto Centenario). Tb. en: Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1991.

47 *Canto General*. 6ª ed., Buenos Aires, Losada, 1975. Ya señalé que la primera edición es de 1950.

48 NOTA del 2011. Ver “Viajes”, en “Retrospectivas”.

49 NOTA del 2011. Hay menciones a estos autores en “Suma” y “Milenio”. Sobre la producción de Harris: “Reiterar la forma de lo inasible”, en “Sinopsis”. Será citado como “Inasible”.

aluden, trabajan algunos de los aspectos mencionados en libros completos, mientras los anteriores los plasman en unidades aisladas.

Un supuesto inicio

En el principio existían *taínos*, *caribes*, aztecas, mayas, incas, mapuches y tantos otros, pero incluso en América acostumbramos a empezar con otra cronología, la del “*descubrimiento*”, y se utiliza un prefijo para aludir a radicales diferencias que marcarían una *era colombina*. Centenares son los artistas que se han dedicado a descifrar estos momentos: ensayos, dibujos, traducciones, novelas, pinturas, canciones, obras de teatro, películas, poemas, cuentos. “Fosacomún. Trabajo sobre Santiago”, de Gregory Cohen, refiere brutalmente, sin rodeos, una historia brutal que no siempre se ha sabido enfrentar:

Hasta que de tanto darle al huevo de Colón
éste se quebró y dejó la crema⁵⁰

Hasta que llegó el siglo 16
y en la tierra fangosa
se grabó la suela implacable del progreso
la paz se la tragaron de un golpe
y el intercambio de miradas se hizo más duro y minucioso
Llegó el tiempo de vigilancia
y el aire se estrelló contra las corazas
en un alarido anónimo

50 “Dejar la crema” no aparece en el *Diccionario del habla chilena* de la Academia Chilena (Santiago, Editorial Universitaria, 1978), pero su equivalente “dejar la tendalada” significa: “hacer destrozos o dejar muertos o heridos en un combate o riña” (*op. cit.*, 220). (Esta nota es mía y no integra el poema). NOTA del 2011. En el fascinante y adictivo *Diccionario de Americanismos* de la Asociación de Academias de la Lengua Española (Lima, Santillana, 2010), s.v.: “*dejar la crema*”, dice: “Cb[ile]. *dejar la grande*”, y bajo esta expresión: “loc[ución]. verb[al]. Cb[ile]. Producir *algo o alguien* aturdimiento, desbarajuste o desorden generalizado, ...”.

Sólo había llegado el momento que sucediera
 lo que debía suceder tarde o temprano
 Y fue el momento de los gritos y los héroes
 Las espadas ya brillaban reflejando la dureza de los /dientes
 Los españoles habían llegado
 (...)
 (Fragmento de “Desde Santiago y la Conquista”)⁵¹

Un viaje entre *Guanahani* y *La Concepción del Nuevo Extremo*

Si sólo corren 58 años entre la llegada de Colón a Guanahani y la fundación de La Concepción de Nuevo Extremo por Pedro de Valdivia en 1550, son casi cinco los centenarios que separan el *Diario de a bordo* y *La Carta de Colón* anunciando el Descubrimiento del Nuevo Mundo (15 febrero-14 marzo 1493) del *Diario de navegación* (1986) y de *El último viaje* (1987) del poeta Tomás Harris⁵², los dos volúmenes actuales de una proyectada trilogía. También

51 Esta parte de “Desde Santiago y la Conquista” pertenece a “Fosa Común. Trabajo sobre Santiago”, y ha sido tomada de mi antología *Entre la lluvia y el arcoíris*. (Antología de jóvenes poetas chilenos). Barcelona, Ediciones del Instituto para el Nuevo Chile, 1983. La citaré como *Arcoíris*.

52 Las ediciones que he usado son: *La Carta de Colón* anunciando el Descubrimiento del Nuevo Mundo. 15 febrero-14 marzo 1493. Transcripción y reconstitución con notas críticas y comentarios... por Carlos Sanz. Madrid, Gráficas Yagües, 1961; Cristóbal Colón: *Los Cuatro Viajes del Almirante y su Testamento*. Edición y Prólogo de Ignacio B. Anzoátegui. 4ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1964. (Colección Austral 633). Más adelante haré uso de *Cartas de relación de la conquista de Chile*, de Pedro de Valdivia. Edición crítica de Mario Ferreccio. Editorial Universitaria, 1970. (Escritores Coloniales de Chile 5). Los antecedentes sobre las obras de Tomás Harris son: *Zonas de Peligro*. Ed. mecanografiada. Con posterioridad y con variaciones: Concepción, Ediciones LAR, 1985. (Cuadernos N° 6); *Diario de Navegación*. Concepción, Ediciones Cuadernos Sur, 1986. (Cuadernos Sur de Poesía) y *El último viaje*. Concepción, Ediciones Sur, 1987. Se citarán como: *Zonas*, *Diario* y *Último*, respectivamente. NOTA del 2011. Harris ha continuado publicando: además de *Cipango* (Ediciones Documentas-Ediciones Cordillera, 1992), y Fondo de Cultura Económica, 1996. (Tierra Firme-Poetas Chilenos); *Itaca*, LOM, 2001; *Encuentros con hombres oscuros*. Red Internacional del Libro-RIL, 2001; *Tridente*. Red Internacional del Libro-RIL, 2005; *Lobo*. LOM, 2007; *Las dunas del deseo I*. Das Kapital Ediciones, 2009, y otras.

casi son quinientos los años que distancian sus vidas: mientras la de Harris comienza en 1956, se dice que el Almirante nace en 1451.

No hay duda que los cambios entre esos momentos modifican los seres, el mundo, sus visiones y acercamientos. Sin embargo, algunos intereses se repiten en estos autores, y en sus diferencias van mostrando el abismo entre un ambiente donde la naturaleza se impone y un opuesto universo urbano, recién inaugurado o ya establecido:

(...); y como no fallé así villas y lugares en la costa de la mar, salvo pequeñas poblaciones, con la gente de las cuales no podía haber fabla, porque luego fuían todos, andaba yo adelante por el dicho camino pensando no errar grandes Ciudades o villas; y al cabo de muchas leguas, visto que no había innovación, ... envié dos hombres por la tierra, para saber si había Rey o grandes Ciudades. Andovieron tres jornadas y hallaron infinitas poblaciones pequeñas y gente sin número, mas no cosa de regimiento, por lo cual se volvieron.
(*Carta*, p. 8)

constata más de una vez, obsesionado en esta búsqueda ciudadana, *Don Cristóbal Colón, Almirante Mayor de la mar oceána e Visorrey y Gobernador perpetuo de todas las islas y tierra firme*.

Desde que llega a Santiago del Nuevo Extremo en 1541, los desplazamientos de Pedro Valdivia evidencian, en cambio, la inquietud de instalar(se). Distinta y distante es, entonces, su preocupación cuando informa sus realizaciones:

Habiendo poblado esta ciudad de la Concepción del Nuevo Estremo a los cinco de octubre del año pasado de quinientos y cincuenta, y formado cabildo y repartido indios a los conquistadores que habían de ser vecinos en ella (...)
("Carta IX. Al Emperador Carlos V. Concepción, 25 de Septiembre de 1551", p. 169)

Varían, entonces, las miradas: aquella del navegante que distingue y busca para *descubrir*; esa, más fija, del conquistador que, desde el caballo, quiere detenerse y hacer perdurar sus huellas en las

fundaciones de ciudades. Y ambas miradas difieren de esta, la del poeta actual, cuyo hablante confirma, se rebela, se transforma en *cronista* urbano de Concepción, opone y asemeja, culpa y perdona, fusiona espacios-tiempos-acontecimientos-autores-personajes:

Esto fue lo que vi, Vuestas Altezas,
 pero hay resabios de sueños
 que se mezclan engañosos con lo real,
 confundiéndonos;
 todo transcurría en Prat,
 la calle de Concepción que conduce al Cementerio General:
 (...)
 (“Viaje sin regreso”, *Último*, 23)

El derrotero contemporáneo se prolonga, retrocediendo hasta 1985, cuando Harris inicia sus publicaciones con *Zonas de peligro* donde también aparece el recorrido por la misma ciudad donde el poeta vive:

400 años
 inventaron el baldío
 donde no se ponía el sol
 pero inventaron una polis
 donde no refractaba el sol
 La Concepción
 (...)
 (T. Harris: “Zonas de peligro”, *ídem*)

Cambian, además, los objetivos: los súbditos de la Corona española escriben *utilitariamente* para informar y dar a conocer sus propias hazañas, realizadas como servicio al príncipe; el chileno, en cambio, hace uso de la palabra con el único interés de elaborar un mundo con sus propias leyes, cuya función es poética. A todos, sin embargo, los aproxima haber *visto y vivido* (histórica, imaginaria o ficticiamente) lo que dicen y dejarlo escrito.

*Facer memoria...*⁵³

Si el lenguaje oral se disuelve y desaparece en oídos ajenos, no siempre atentos, la escritura es el modo de hacer persistir y perdurar el pasado y las empresas propias o extrañas:

(...) para esto pensé de escribir todo este viaje muy puntualmente de día en día todo lo que se hiciese y viese y pasase, como adelante se verá (...)

le dice Colón a los Reyes oponiéndose a un eventual olvido. La sospecha de esta posible ingratitud le impone una necesidad: la exigencia inmediata de consignar sus quehaceres. La misma conciencia impulsa al hablante de *El último viaje* quien ante el temor que los recuerdos se desvanezcan y como “testigo presencial destos hechos” considera “... necesario anotar todo”. Son básicos estos versos de “Mar de la serenidad” y de “Mare Tenebrarum (Melville II)” porque refieren a la obra que se está haciendo y orientan la lectura al entregar la *clave* de estas anotaciones que se quieren registro, relato, memoria (ficticios), y que se nominan *Diario* sin apegarse ni obligarse a cumplir las tradicionales modalidades que esta forma exige al no acatar las precisiones temporales, reemplazadas por títulos más próximos a la geografía que podrían priorizar un recorrido espacial. Quizá estos escritos se acerquen más a la *carta* por los numerosos vocativos incorporados a los poemas y porque alguna vez se menciona este término —carta— que resulta menos ambiguo en su significado que en el uso colombino pues aquí refiere casi exclusivamente al documento cartográfico y/o de navegar.

Pero mientras Colón utiliza las cartas para ubicar y describir las nuevas tierras con la mayor precisión posible, en “Las islas de arena” (*Diario*, Harris) —cuyo título se apropia de una de

53 Este fragmento de frase ha sido tomado del artículo de Walter Mignolo: “Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista”, que aparece en: *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. Tomo I: “Época Colonial”. Coordinador: Luis Iñigo Madrigal. Madrid, Ediciones Cátedra, 1982, p. 59. En toda esta parte, el trabajo del profesor Mignolo me ha sido de gran utilidad.

las denominaciones dadas por el navegante genovés—, el cronista contemporáneo registra imprecisamente que: “Lo narrado transcurre en una ciudad/ al Sur del Mundo”, aquella que por sus calles, por sus plazas, por sus lugares, puede reconocer:

¿Dónde estamos? Preguntó alguien.
Yo sabía que estábamos en Concepción,
en ninguna parte; la ciudad era la pantalla
del miedo, habíamos avanzado algunas leguas
al Oeste, por Concepción, hacia
ninguna parte; (...)
 (“La corriente nunca nos/dejó llegar a ella”, *Diario*)

Así, sin enfrentarse a lo desconocido, este fundador de la localidad y del texto, quiere dar a conocer lo que él mismo conoce: la ciudad, *su* ciudad, y a pesar que la menciona y la explica, la sitúa con vaguedad pues su interés básico es notar y advertir las condiciones de esta urbe deteriorada, decadente, pobre, violenta, que a pesar de llamarse Concepción y de ubicarse en Chile, podría corresponder a cualquier otro barro/“barrio sudamericano”:

Reverendo y devoto Padre;
cuando esta ciudad que tan pacientemente he
construido
cuero sobre estuco,
hueso sobre adobe,
pintura sobre carne viva,
me sea finalmente arrebatada,
borradas las huellas de mi mente de las calles,
por sucia,
por impensable,
por cruel,
entonces, éste, mi mundo, se irá hundiendo lentamente
en el barro,
y aunque todos crean estar en él,
aunque el que ahora lo nombre y crea estar en él,

jefe,
 condottieri,
 virrey,
 no estarán en ninguna parte, será un sueño,
 y yo seguiré soñando este sueño de mediaguas,
 de barro, de prostíbulos,
 de cera,
 de sangre y de baba,
 de lágrimas de mar;
 (...)

Se despidе, entonces, Colón, en este último poema de *El último viaje*, con un temple de derrota y desánimo, semejante al que recorre la “Carta del Almirante a los Reyes Católicos” que constituye *El cuarto viaje*, el postrero. “Finis Terrae” es un saludo de nombre polivalente: refiere a esos lejanos y desconocidos territorios (*finis*) donde llegó Don Cristóbal, tal vez a una de esas “ciudades del Sur” donde se ubican las diversas voces que se expresan, sin duda al término del propio personaje que habla deseando su *fin terreno* para concluir su travesía “hacia el vacío fétido/ del que nunca debí/ asomar”. Se extrema la conciencia de la escritura pues el silencio definitivo del cronista cegará al antiguo “testigo presencial de estos hechos” y le impedirá seguir *anotándolos*. Esta es, entonces, la opinión concluyente, el final absoluto que, a su vez, clausura el libro, este libro *construido* en torno a una ciudad *construida* por un hablante cuyo desaparecimiento completa y remata la obra⁵⁴. Un paralelismo se establece con “La calle última”, cierre de *Diario de navegación* que, con mínimos cambios, repite en paralelo y obsesivamente un conjunto de versos, para rematar:

(...)
 Nosotros tenemos una visión pegada a las pupilas
 que data de nuestro primer minuto de vida en este barrio

⁵⁴ Lo mismo sucede en *La ciudad*, de Gonzalo Millán, cuyo verso de clausura constata: “Se cierra el poema” (*La ciudad*. Québec, Les Editions Maison Culturelle Québec-Amérique Latine, 1979). NOTA del 2011. Ver “La poesía de GM: atención al detalle y concentrada intensidad”, en “Sinopsis”.

sudamericano; como en la novela de Genet,
 todos los días, minuto a minuto,
 se verá una carroza de pompas fúnebres descender por Prat,
 la última calle de Concepción,
 la que conduce al
 vacío.

“amanecía en Concepción”/
 “anohecía en Cipango”

Señalan, como si el tiempo pasara en el mismo lugar, los desenlaces de “Mar del dolorido sentir” y de “Cipango (Poe)” con segmentos de poemas situados casi al inicio y casi al término del *Diario*, de Tomás Harris. Entre estos espacios, Concepción se ha metamorfoseado en territorios existentes, pretéritos, actuales, de ficción. Sin establecer comparaciones, Concepción es vuelta a bautizar y es metaforizada en Cipango, Thulé, Tenochtitlán, “Tebas, capital principal de una urbe/suramericana”, “Tebas, Chile, al sur del mundo”, Cathay, Argel, ciudades cargadas de connotaciones que se han superpuesto a “la calle Orompello”⁵⁵, a Bulnes con Orompello, a Pedro León Gallo, a “Prat,/ la última calle de Concepción”, al baldío de Tucapel con Cruz, a la Plaza Isabel La Católica, al Cerro la Cruz, al Cerro Caracol, al Cerro Amarillo, al King Hotel, a la Boite Tropicana, a “El Yugo Bar [que] es una esquina miserable, amarilla y triste/ de Prat”, al “Cecil Bar,/el Cotton

55 Colón pensaba llegar a Cipango y Cathay, tierras nombradas por Marco Polo que correspondían a Japón y China, respectivamente. “Thulé” forma parte de un antiguo mito, común a numerosos pueblos de la Antigüedad: para ellos, este era el país del otro mundo, con algo de la Atlántida. “Tenochtitlán” fue la capital azteca. En 1519, cuando Hernán Cortés llegó a ella, la consideró “una nueva Venecia”. En “Tebas” transcurren muchas tragedias griegas: entre ellas, el llamado ‘ciclo tebano’ de Sófocles. En el poema de Harris de este nombre, el hablante se opone al “Poder absoluto” y sepulta a una mujer, así como en *Antígona*, esta se niega a cumplir el mandato de su tío, Creonte, rey de Tebas, y entierra a su hermano Polinice. Cervantes estuvo prisionero de los “bárbaros” en “Argel”, con posterioridad a la Batalla de Lepanto (1571). “Orompello” era la calle de las prostitutas en Concepción y está presente en la obra de Tomás Harris desde *Zonas de Peligro*. En *Contra la muerte* (1964), del poeta chileno Gonzalo Rojas (1917), aparece un poema de este nombre. NOTA del 2011. Rojas murió en el 2011.

Club de Concepción”. Estas vías y emplazamientos penquista⁵⁶ se funden a/con características, orígenes, épocas, continentes, personajes, sitios, diferentes:

Nos ensombrecía el pensamiento ver esta ciudad
 así tan blanca, inmóvil,
 esas casas varadas como barcos,
 esos barcos tristes, como monasterios,
 la tripulación era enferma, lumpen, engañosa,
 (...)
 por esos días se había declarado el escorbuto en
 Concepción,
 —Todo esto transcurría en Haití, no sabemos bien,
 la mente se nos ha cansado,
 emblanquecida,
 los recuerdos se nos desvanecen,
 es necesario anotarlo todo—
 (...)

(“Mare Tenebrarum (Melville II)”, *El último viaje*)

Múltiples confusiones aparecen en estos textos plurales donde el viajero, quizá mareado por sus recorridos, mezcla equivocando, como un turista de esos rápidos viajes que abarcan decenas de países en brevísimos plazos. Aquí, en cambio, es la asombrosa, revuelta y complicada realidad que desordena al hablante, a los hablantes, pues tal como a Colón se le interponían sus lecturas entre su mirada y lo que estaba ante sus ojos, en los textos de Harris se multiplican los mediadores y la fusión y confusión ya que:

(hay un dolor de hueco por el aire sin gente)

56 Estas menciones corresponden exclusivamente a las que aparecen en los dos libros de la trilogía. Dice Alonso de Góngora y Marmolejo: “... [Pedro de] Valdivia ... se vino a la costa y puerto de la Concepción, sitio que ya lo había reconocido, llamado por nombre de indios Penco; ...”: *Historia de Chile desde su descubrimiento hasta el año 1575*. Selección, prólogo y notas de Nelson Osorio. Editorial Universitaria, s.f. (Escritores Coloniales de Chile 2), Cap. X: “La batalla de Andalién”, p. 57.

y esta *ausencia* apuntada por el último verso de “I have the power” trasciende la alusión concreta y se extiende a muchas otras *faltas* y *carencias* como la obsesión del “fallar oro” colombino que en Harris cambia en la fórmula recurrente “no había oro”/ “oro no había”.

A través de estos *vacíos* se producen, asimismo, los desplazamientos del significado: así, los “cuerpos son islas de tierra seca” y, al mismo tiempo, los mares son cuerpos. Otras veces, los lugares se imbrican por el desconcierto de un mundo nuevo, abigarrado, visto *como* por primera vez. A través de estos *huecos* se desvía también el significante y “perdido” se transformará en “podrido”, “creer” se confundirá con “crear”, los “deseos” se volverán “desechos”, “trasvestimos” se reducirá a “vestimos” o la frase “las ciudades eran el teatro del dolor” será tomada literalmente ya que “Todo transcurría en el teatro o en el cine./ Todo transcurría en la calle o en un sueño”:

(el escenario que representa la ciudad queda completamente vacío y las luces se apagan lentas, lumínicos, semáforos, ventanas, a la manera de un disolvimiento cinematográfico).
 (“Cathay”, *Diario*)

Sin embargo, el teatro, el cine, algunos escritores, ciertos fragmentos de obras literarias y canciones, determinados parajes, los escritos de Colón, precisas referencias sobre el Almirante, el conocimiento del plano de Concepción, todas estas pantallas que moldean el mundo (literario) interponiéndose, además, entre este y el hablante, no permiten edulcorarlo, tal vez porque “Todo lo que sigue es serie B...”, “en esta ciudad que brillaba como el mar,/ pero que era un baldío”, “en este oscuro barrio sudamericano/ que desaparece de puro magro,/ de puro estéril”:

Pero estas ciudades del Sur, sin querer, te
 vacían el cerebro:
 blancas, como Mikonos,

fantasmas, como pueblo minero de California
 (“Una indagación sobre esta perversa/ manera de ver las cosas”,
Diario)

“Sueños son éstos/ y espejismos”, espacios fantasmales y desiertos, verdaderos *loci eremi*, *anti-lugares amenos* azotados, además, por catástrofes naturales que en “Mar de la disolución” muestran “que la ciudad se fue borrando,/ los muros desmoronándose, .../ nos fuimos quedando sin/deseos”. Estas destrucciones parciales afectan al viajante y como reflejos de una visión casi apocalíptica podrían relacionarse con el ambiente de decadencia humana/natural/cultural de estos ámbitos y podrían pensarse, también, paralelas a las tomas de posición de la voz-organizadora en los calificativos de carga ética negativa de los titulares. Fulminante, Colón se autodenomina “Virrey de la Nada”, haciéndose eco y sintetizando, implacable, el panorama de estas tierras, absoluta antítesis de la óptica del *locus amoenus* del *Visorrey y Almirante y Gobernador General de todo*, Cristóbal Colón, y del *Gobernador de Chile*, Pedro de Valdivia.

Tal vez la ficción dentro de la ficción colabore a la inseguridad del hablante quien deja constancia de su desazón y sabiéndose limitado, renuncia a ser portavoz del grupo. La duda desemboca, entonces, en ambigüedad: usando indistintamente “*creer*” y “*crear*” casi en un tartamudeo, la *falta* de certeza se transmuta en el poder absoluto de *inventar*, *fundar*, *nombrar*. En otra ocasión, se alterna la mención “Santa María”: ¿una de las carabelas?, ¿la “isla Santa María de la Concepción” nominada por el Almirante?, ¿la isla chilena cercana a Concepción?: este exceso de significación ayuda a originar un feroz contraste que se agudiza por el salto temporal pues, efectivamente, hubo fusilamientos, con posterioridad al golpe de Estado de 1973, en la isla Santa María, de Chile:

estaban ejecutando, Almirante, no había duda,
 mientras tú remontabas el Orinoco
 pasándote la película del paraíso terrenal,
 estaban ejecutando en la puta Santa María
 (“Varados [Melville III]”, *Último*).

Y se hace notoria la *ausencia* del fundador de La Concepción del Nuevo Extremo, ¿no podría pensarse que el rotundo silencio de Pedro de Valdivia (en estos textos) se asemeja al total olvido del recuerdo de Colón en el apelativo América o se trata, simplemente, de remontarse al precursor de la Conquista, el *avanzado* de males y bondades, de progresos y torpezas posteriores?

El recorrido por los textos de Colón y Harris podría continuarse: la mirada, la muerte, los títulos, el deseo, los sueños, la violencia, el cuerpo, las obsesiones, la escritura. Próximos son, por ejemplo, los escritos de ambos porque si *El primer viaje a las Indias* es una “Relación compendiada por Fray Bartolomé de las Casas” quien une su pluma y voz a la del Almirante, las obras de Harris integran diversos hablantes con gran movilidad de emisión y del lugar desde donde se expresan. Una tercera persona omnisciente, no identificada, puede ser simultánea de un predominante “nosotros” que, en ocasiones, podría pensarse vocero de los marineros de Colón, y estas voces pueden alternarse, a su vez, con una primera persona variable que se transforma hasta en el “propio cuerpo travestido para siempre” del Virrey. Se produce, así, una riqueza de formas lingüísticas: los estilos se multiplican y conviven locutor(es) y transmisor(es); discursos ajenos y propios, interiores o no; enunciaciones varias; numerosas interferencias; modos diversos. La misma flexibilidad se encuentra en estos versos pronunciados por Colón en “Los sentidos de la limosna”:

sí, las ideas de uno pertenecen a otro que, a su vez,
a otros pertenecen...

Así, nuevamente, se otorga una *clave* de estos escritos, posible de ligar con el epígrafe del *Diario* actual constituido por un fragmento de *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier. Al elegirlo, Tomás Harris ha querido enfatizar el carácter de re-elaboración de sus obras: en ellas, el documento original sólo es un pre-texto para establecer el diálogo entre enunciados, tan presente en *Zonas de peligro*, *Diario de navegación* y *El último viaje*.

“Me despido de la ciudad”

Me despido de la ciudad
 recordando el gesto del fundador,
 no el índice extendido que muestran los billetes,
 sino el sueño pesado del cansancio,
 la primera noche, el ruido horrible
 de la primera soledad y de la vigilia.
 Nadie cruzando sus calles,
 sólo su oído pegado a la tierra
 y al alcance de la mano, las armas,
 mientras el fuego crepita y confirma su presencia.

(...)

(Walter Hoefler [n. 1944]”: “Bajo ciertas circunstancias”⁵⁷)

En nuestro trayecto (textual) hacia el sur, se cambiará la ruta de Pedro de Valdivia quien, después de despedirse de Concepción y antes de fundar la ciudad de Valdivia, en febrero de 1552⁵⁸, se detuvo en La Imperial para poblarla. El actual itinerario se reducirá y no hará un alto en este paso intermedio para seguir directamente al distrito que hace perdurar el nombre de don Pedro:

... e le posieron este nombre las personas que envié a descubrir por mar aquella costa seis años ha [1545], y poblaré otra ciudad y efectuaré en ella y en su perpetuación lo que en las demás, dándome Dios vida.

(“Carta IX”, 1551, *op. cit.*, p. 171)

432 años distancian la fundación de la ciudad de Valdivia, durante la conquista española, de la *fundación*, por medio de la

57 Este poema fue publicado por primera vez en el periódico *El Correo de Valdivia* (Valdivia, Chile, 9 de febrero de 1978). NOTA del 2011. Repito: sobre Hoefler, ver “Viajes” en “Restrospectivas”.

58 “Carta X. Al Príncipe Don Felipe. Santiago, 26 de octubre de 1552”, *op. cit.*, p. 177. En “El árbol del mundo” de *Karra Maw'n* (Valdivia, Editorial Alborada, 1984), Riedemann cita el fragmento donde Pedro de Valdivia informa del poblamiento de la ciudad de Valdivia. Este mismo trozo —algo más abreviado— constituye el epígrafe del poema de Hoefler. La Imperial fue poblada en 1551.

palabra de un “*poeta*” — “*el cronista*” en que se convierte Clemente Riedemann (1953)—, de una Valdivia muy diferente. Diversos son los lugares: restringido a la ciudad, el objetivo específico del colonizador; más vasto, el espacio que interesa al poeta contemporáneo. En *Karra Maw’n*, a Riedemann le preocupa e importa su urbe natal, pero no quiere abstraerla del entorno, de la región, y la extiende hasta mostrar el territorio, la “tierra”.

Sin embargo, cuando ambos contemplan el lugar que les es común, los dos se centran y quieren definirlo por su rasgo más propio: *Karra Maw’n* llama Riedemann a esta *ciudad de la lluvia*, que al capitán Valdivia se le transforma en “*riñón de la tierra*”⁵⁹. El agua es el elemento que permite, entonces, una vecindad que parecería igualar y asemejar las miradas distantes de cinco siglos. No obstante, las diferencias sobrevienen de inmediato y no sólo por la mayor coloquialidad del español de don Pedro de Valdivia: con el término *Karra Maw’n*, Riedemann se remonta al idioma primero y no traduce (ni ahora ni más adelante) para respetar y rescatar el lenguaje original, previo al conquistador. Este, a su vez, utiliza la lengua suya, la que conoce; esa habla que por propia se volverá obligatoria para *los otros*, transformados en extranjeros, a pesar de ser *los nativos*.

“Antes de la peluca y la casaca”⁶⁰

De tal manera, una historia que siempre se ha oído en castellano, se inicia en *mapudungun*, “la lengua de la tierra”. Un relato abierto casi siempre por los conquistadores y, con frecuencia, con la descripción de la *Provincia* o *Reino* de Chile, perteneciente al Imperio español, o con el relato de su “*descubrimiento*”⁶¹, se inaugura aho-

59 “Carta IX”, *op. cit.*, p. 175.

60 Primer verso de “Amor América (1400)”, poema inicial de la sección “La lámpara en la tierra”, inauguradora del *Canto General*, de Pablo Neruda, *op. cit.*

61 *Historia de Chile desde su descubrimiento hasta el año 1575*, se llama el escrito de Alonso de Góngora y Marmolejo, *op. cit.* El título del “Canto I” de *La Araucana* anuncia: “El cual declara el asiento y descripción de la Provincia de Chile y Estado de Arauco, con las costumbres y modos de guerra que los naturales tienen; y asimismo trata en suma la entrada y conquista que los españoles hicieron hasta que Arauco

ra con la “Calidad del suelo, del agua y del aire en Karra Maw’n”, cuando todavía son gozo exclusivo de “el habitante de la ruka”.

Karra Maw’n es la “tierra” ocupada desde antaño, desde siempre, por sus habitantes originales, los *mapuche* (“mapu” = tierra, che = gente), *gente de la tierra*. Suelo y terreno, esta “tierra” es, también, sus moradores, y aparece aquí desde antes de la llegada de “los hombres con piel sólo en cara y manos”:

No era baldía aquella tierra⁶²
 Bastaba con mirarla, sostenidamente
 durante tres o cuatro lunas
 y reventaban en los tallos
 las metáforas.

Era un tiempo sin rupturas, como la Edad Dorada. De naturaleza desbordante y casi mágica en su abundancia y fertilidad. Era un tiempo de integración del ser humano y ésta, y de contacto directo de los hombres con los dioses. Era un tiempo sin relaciones humanas jerarquizadas por el poder o la prepotencia, hasta que “Un día llega de lejos/wekufe conquistador”⁶³:

se comenzó a rebelar” (Alonso de Ercilla y Zúñiga: *La Araucana*. Buenos Aires-Santiago, Editorial Francisco de Aguirre, 1977, p. 3). *Histórica relación del reino de Chile* es el nombre de la obra del Padre Alonso de Ovalle cuya edición príncipe es de 1646 (yo uso la edición de 1969, Instituto de Literatura Chilena). Diferente resulta el *Canto General*, *op. cit.*, de Neruda, donde recién la tercera parte trata de “Los conquistadores”, mientras las dos anteriores son: “La lámpara en la tierra” y “Alturas de Macchu Picchu”.

- 62 Con esta frase, el cronista de *Karra Maw’n* parece oponerse a Vicente Pérez Rosales, quien sostiene acerca de “la provincia de Valdivia”: “Templado clima; ausencia de aterradoras enfermedades, así como de indígenas hostiles y de dañadoras fieras; territorio extenso y en general baldío; ...” (*Recuerdos del pasado* (1814-1860). 4ª ed., Zig-Zag, 1943, p. 360. El destaque es mío). Además, hay aquí una re-elaboración del nombre de la obra de T. S. Eliot (1888-1965), *The Waste Land* (1922), conocida en español como *La tierra baldía*.
- 63 “Arauco tiene una pena” de Violeta Parra, dice en su segunda estrofa: “Un día llega de lejos/ huescufe conquistador,/ buscando montañas de oro,/ que el indio nunca buscó,/ al indio le basta el oro/ que le relumbra del sol./ Levántate, Curimón”. “Huescufe” debe ser una traducción aproximada y fonética de “wefuke”. En *El Libro Mayor de Violeta Parra*, de Isabel Parra (Madrid, Ediciones Michay, 1985 [Libros del Meridión]), donde se transcribe esta canción —no mencionada en el poema—, hay una nota explicativa que dice: “Huescufe: demonio”, y agrega que Curimón era un cacique mapuche. Más adelante, en “Shalamankatún”, de *Karra*

Los indios desconfiaron de Chaw-Ngënechén
EL SER DIVINO

cuando vieron muchos hierros
y caballos

¡WINKA! —dijeron,
¡KIÑE PATAKA WINKA PIKUNPULE! —dijeron,
y fueron a consultar al guardador de secretos
y leyendas:

“NIELOL DUGUTUM TRALKAN”
y sintieron temor.

(...)

y Wekufe —lo diabólico—
se apoderó de los indios
La maldad de Wekufe residía
en los siglos de diferencia.

Diferencia económica
diferencia política y moral
religiosas diferencias.

No mejores, ni peores
sólo diferentes,
como lo son entre sí, el *Martini on the Rocks*
y la chicha de maki.

No pudo Karra Maw'n con sus leyendas
(gran superioridad la de los siglos).

(De “La Maldad de Wekufe”, p. 16)

De modo simultáneo llegan el asombro, el miedo y la suspicacia. Pronto, los extranjeros ocupan la zona, se despliegan: “Creció como maleza el español sobre la tierra”, se asegura. Luego, la “maleza” gana terreno (también en el texto) y como *mala hierba* y

Maw'n, puede establecerse otra semejanza con un fragmento de verso de una estrofa posterior: “Arauco tiene una pena/ más negra que su chamal,/ ya no son los españoles/ los que les hacen llorar,/ hoy son *los propios chilenos*/ los que le quitan su pan./ Levántate, Pailahuán”. NOTA del 2011. La 2ª ed. del *Libro Mayor de VP* apareció en Cuarto Propio en el 2009.

como *maldad* se desarrolla y ramifica hasta volverse metáfora que a todo y todos contamina, ubica, disocia. Con el tiempo, las comunidades se separan y se pierde la vecindad entre los habitantes de la región, produciéndose, además, el quiebre del ser humano con su entorno natural:

Pasó otros siglo por el valle de Karra Maw'n
 (Más rápido que lo previsto)
 Había tanta gente que algunos no se saludaban entre sí...
 (...)
 Hubo deporte y recreación. Juegos Florales.
 Siúticas metáforas donde la primavera
 era sólo una fiesta y no tiempo de mieses,
 (...)
 Centro Español, Club Alemán
 Peña Folklórica de los hijos de la Meica,
 (...)
 (De "Importancia económica de los cabezas amarillas en el valle de Karra Maw'n", pp. 35-36)

Se establecen estrictas jerarquías, ordenamientos y subordinaciones. Los grupos étnicos se alejan. Los grupos sociales se segregan, se divierten en lugares diferentes, de modos diferentes, y comen de acuerdo a sus costumbres —“el mudai, el vesterbrot/ la merienda”—, sean mapuche, alemanes o chilenos.

Obligado a recrear “la historia de los sucesivos despojos”, el cronista cuya grandiosa labor declarada es “organizar el mundo con palabras”, las persigue, no siempre con éxito:

Se llora al no encontrarse las palabras
 que digan rectamente lo que pasa.
 Palabras como boyas
 flotando en la superficie de los días.
 (De “Infancia del cronista”, p. 67)

Convencido que “Sólo se tienen las palabras/para defenderse de la muerte”, testarudo, comprometido con su función y con su oficio, el poeta las persigue, las acosa y

... la memoria se agiganta
 panal bullente de vocablos
 para besar los labios del caído
 y llenar de avispas sus palabras.

(De “Destrucción de Karra Maw’n”, p. 54)

Palabras para entregar “... significados /que ardan como estrellas”. Palabras para decir, para escribir la crónica de los despojos “... Porque bello es todo cuanto sigue siendo, a pesar de la muerte, el deterioro, el olvido”.

Del cronista “en el plan jeneral desta obra”

Como él mismo se encarga de manifestarlo y de mostrarse y dejar sus registros en el discurso, la presencia del hablante es notoria, y notable su grado de conocimiento y de participación — expresa o implícita— de/en situaciones enunciadas por este escrito: por decisión, no es nada objetivo; como todo lo sabe, selecciona, sintetiza; retrocede al pasado y manipula ese tiempo cuando retrocede más de quinientos años. Situándose en un presente aludido por acontecimientos muy puntuales, y verificables, da cuenta de la “biografía” de su región, inseparable de la individual, incorporada e integrada en el capítulo quinto y final: “Otros escritos de suyo pertinentes en el plan jeneral de la obra”, que trata de “La infancia del cronista”. Si bien esta relación se inicia en 1953, el mismo año del nacimiento de Riedemann, las referencias (auto)biográficas habían comenzado antes, con “El hombre de Leipzig”:

El padre del padre de mi padre traía todo el mar en sus mejillas.
 Trajo un cormorán en la mirada y una flauta dulce en los bolsillos.
No trajo papeles ni osamentas. Le quitaron su historia en las aduanas y venía de lejos. (p. 29)

(...)

El hombre de Leipzig, el carpintero, me trajo a tierra en el lápiz de su oreja, de donde he bajado para organizar el mundo con palabras.

(p. 30)

Este segmento es genealogía y génesis privadas pues refiere al comienzo del linaje y del quehacer personales. Por propia voluntad y por necesaria coherencia interna de la obra, el escritor se atreve a incorporar relatos íntimos a una escritura que pretende dar cuenta de una región:

La Historia sólo recolecta
monedas falsas.

Es la sangre que corre
a nuestras espaldas.

Es un esqueleto colgado
en el closet como un traje.

La chapa de gaseosa
que perfora los zapatos.

La Historia no es esta historia
ni la vuestra, se supone

(LADY ASTOR: “¿Hasta cuándo seguiréis matando?”)

PEPE STALIN: “¡Hasta cuando sea necesario!”)

La Historia no es el gallo matutino
en los almanaques de la patria.

Pero el agobio que te tumba
por la noche, ése es tuyo.

Nadie lo conoce, no lo sabe nadie
se supone.

(De “Infancia del cronista”, p. 73)

No hay inadvertencia ni equivocación de su parte cuando elige ingresar a los versos. Por el contrario, en *Karra Maw'n*, Riedemann busca y desea integrar la historia de todos los días, la cotidiana, individual y hasta familiar con aquella otra que se considera importante y trascendente; esta que permanece, la anterior que se disipa y prescribe. ¿Quién es el actor (olvidado) de la historia que

persiste?, ¿quién la ha elaborado y escrito?, parece preguntarse, negándose a conservar y repetir miradas y funciones tradicionales este cronista que se propone fusionar y confundir Historia e historia para que, asociadas e integradas, formen, conformen y constituyan un nuevo relato, una historia inédita, una memoria desconocida y olvidada, *Karra Maw'n*.

Con sutileza, sin pretenderse falsamente objetivo, el “poeta” participa: en ocasiones, adjetiva, evidenciando gran cercanía sentimental, con hechos, situaciones, personajes; en otras, se distancia e ironiza para enfatizar una fuerte crítica utilizada, incluso, en algunos títulos: así, “De cómo la indiada le perdió/el respeto a los caballeros” si bien refleja literalmente la pugna del pasado entre los conquistadores de a caballo y los peones nativos, al mismo tiempo muestra que, en la actualidad, esa misma expresión podría ser proferida con una fuerte carga peyorativa hacia el “inferior social”. Más de algunos versos incorporan y acentúan la escasa validez de frases hechas y de visiones preestablecidas, y subrayan el abismo semántico producido entre un significado habitual en su inconsciente uso cotidiano y el referente al que alude:

¿Son patriotas los chilenos?
 Las encuestas lo señalan
 como sufrido, fiestero y manirroto.
 Hábiles para producir “la menor cantidad
 de buenos frutos en el máximo tiempo posible”
 defecto que encuentra su equilibrio
 en un “fatalismo sonriente”
 opuesto al de los demás pueblos andinos
 cuyo fatalismo es lloroso.
 En Chile la mordaza era una Ley, y Chile tenía
 una sonrisa debajo de la mordaza⁶⁴.
 (De “Infancia del cronista”, p. 71)

64 La llamada “Ley Mordaza” que ponía restricciones a la libertad de prensa, fue dictada durante la Presidencia de Jorge Alessandri (1958-1964), por iniciativa del ministro Enrique Ortúzar Escobar. (Esta nota no pertenece al poema).

Tras estos disimulos y encubrimientos lingüísticos, la ironía hace patente y descubre, entonces, una realidad menos grandiosa o menos aceptable, acaso simple, tal vez degradada, quizá más sencillamente humana: “¡Oh cliché, horrible necesidad!”.

Cuando la visión se quiere más abarcadora, se compendia, se ordena, se infiere, y por estar muy enterado, el escritor posee la capacidad épica de extractar:

Fueron cuatro siglos
y no cuatro páginas de papel roneo
(...)

100 + 100 + 100 + 100
años de matanza
cuatro ríos de amor mapuche
vertederos de sangre pura, sangre virgen
sangre hecha rimas por Ercilla
rumas de sangre alzadas por Encina
sangre roja
sangre triste
cántaros de sangre en la greda prostituída
“Hay que matarlos a todos
para que la guerra se acabe” NAJERA.
(De “Un blue mapuche”, pp. 24-25)

Y cuando los cuatro ríos del Paraíso dejan de integrar la *tierra admirable* para convertirse en aterradores componentes de una *tierra* que la violencia ha vuelto *miserable*, además de calificar, el cronista reelabora y transforma⁶⁵.

A pesar de reconocerse subjetivo, él evita y evade las simplificaciones. *Karra Maw'n* no está centrado, entonces, en la sola conquista española. Más amplia es su perspectiva:

65 Este punto de vista puede relacionarse con aquél presente en textos de Harris, donde ciertos espacios son percibidos como “*loci eremi*” o “*anti-lugares amenos*”.

La Ley dice: “*No hay mapuches. Somos todos chilenos*”.

Y somos chilenos
 y estamos tristes
 habitando la esfera única
 que no se cansa de girar sobre su eje
 llevando a cuestras
 los colores de mil jardines diferentes
 pequeñas flores que enrojecen
 junto a los grandes árboles del bosque.
 La diversidad hizo posible la belleza.
 Que el Sol nunca llegue a estar en manos de ningún
 gobierno.
 (De “El sueño de Wekufe”, p. 59)

Su versión de lo *contado* será, entonces, una ruptura, conciente y buscada, de lo que la Historia conservó y transmitió como supuestamente *permanente* y, por lo tanto, “*eterno*”, *inmodificable* y *fijo*. ¿Sería impensable que el poeta (tanto el ficticio como el antropólogo y profesor de historia Clemente Riedemann) coincidiera con este fragmento del poema “De por qué los nativos no eran/ perezosos según se creía”?:

(MILAN STUCHLIK: “¿Por qué se dice que los Mapuche son flojos y cerrados, cuando yo los encontré muy abiertos, ansiosos de aprender y amistosos? La respuesta es simple: los Mapuche están aquí: no son ellos culpables si la sociedad los evalúa y los trata con diferentes enfoques y de diferentes maneras”).
 (p. 31)

Luego, el cronista opta por entregar diversas versiones, por no limitarse a un único punto de vista, por ubicarse en distancias y en momentos diversos, por abarcar lo vario, por interrogarse frente a lo establecido. Para hacerlo recurre y utiliza el lenguaje de variadísimos modos en sus diversas normas y niveles, con códigos distintos, con idiomas diferentes: “salpica” el castellano de términos

y frases del mapudungun, del inglés, del alemán. De acuerdo a lo que desea expresar, en ocasiones, transforma la sintaxis: siendo así, la falta de artículos produce el efecto fonético del habla del indígena o las incorrecciones gramaticales parecen propias de alguien que no se da a entender en su idioma natal⁶⁸. Como el objetivo es lograr la heterogeneidad, las perspectivas se cruzan, se oponen, se tejen, se mezclan. Tampoco es siempre el poeta quien acapara o usurpa la palabra pues, con frecuencia, la abandona y renunciando a esta omnipotencia, otros tienen acceso a manifestarse, directa o indirectamente, concuerden o no con sus posiciones. Con esa voz que es el hablante-organizador parece asemejarlos cierto sarcasmo expuesto en títulos o en otros momentos, o podrían coincidir en la ordenación del conjunto: no puede ser casual, por ejemplo, que esa suerte de castigo colectivo manifestado en un terremoto y maremoto (ocurridos *realmente* en 1960, con epicentro en Valdivia) ocupe el capítulo III, “Destrucción de Karra Maw’n”, centro exacto de una obra de cinco partes.

Pero son muchos más y muy variados los autores, las proveniencias, los pareceres: “No era baldía aquella tierra”, dice el mencionado verso primero de *Karra Maw’n*, sin ocultar sino integrando y elaborando la presencia de *La tierra baldía* (1922) de T. S. Eliot (1888-1965). Uno posterior, “No se puede más con todas esas muertes”, sugiere la impronta de una de las novelas del chileno Carlos Droguett (1912). Implícitos están, pero presentes: Ernesto Cardenal (1925) con *El Estrecho Dudoso* (1966) y *Homenaje a los indios americanos* (1969); Pablo Neruda y el *Canto General*; Vicente Pérez Rosales (1807-1886), quien en sus *Recuerdos del Pasado* (1814-1860) cuenta su experiencia de primer “agente de colonización” en Valdivia, bajo el gobierno de Manuel Bulnes; Violeta Parra (1917-1967) y su canción, “Arauco tiene una pena”; producciones de cronistas y escritores coloniales; ciertas imágenes del poeta Jorge Teillier (1935); un retazo de la Canción Nacional de Chile (1847), y más⁶⁹.

68 NOTA del 2011. Como señalé en el artículo sobre Cecilia Vicuña, de “Zoom”, ella trabaja y logra un efecto similar.

69 NOTA del 2011. Tanto Droguett como Teillier murieron en 1996. La Presidencia de Manuel Bulnes (1799-1866) se prolongó entre 1841 y 1851.

Como se ha señalado, importante es la cantidad de palabras ajenas, de frases y dichos de otros, sea del lenguaje coloquial, sea de/en idiomas diversos. Se hace referencia a expresiones de la Biblia y de la ley nacional; a decires de políticos como Henry Kissinger, Jorge Alessandri, John Kennedy; de escritores: el poeta sureño Omar Lara (1941), Pedro de Valdivia (1497-1553), el historiador chileno Francisco Antonio Encina (1874-1965), don Alonso de Ercilla y Zúñiga (1533-1594), entre otros⁷⁰. Y es, precisamente, entre ellos tres —Ercilla, Encina y Valdivia— donde podría ubicarse el *cronista* actual, quien utiliza su verbo para fundar y nombrar *Karra Maw'n*, un texto que se sitúa entre la historia y la poesía, un territorio entre la prosa y la lírica (ambas, además, presentes en la obra).

Varias semejanzas vuelven a *La Araucana* un referente cercano, a pesar que en la producción actual no se le nombre de modo directo: el poeta también se incorpora al poema épico del siglo xvi y participa (al lector) incluso del momento en que conoce a su futura esposa, doña María de Bazán. En ambos poemas narrativos aparecen elementos sobrenaturales, próximos a los hablantes: mientras el “Mago Fitón” está en el escrito español, brujos y duendes rodean “la mesa de trabajo... del señor cronista” de ahora. Sin pretender agotar las afinidades posibles entre estos textos, podría creerse que entre el “No” inicial y la *tópica conclusión* del cansancio que impide continuar *Karra Maw'n*, Clemente Riedemann hubiera querido repetir la apariencia exterior de *La Araucana* cuyo trayecto se extiende entre el inaugural, “No las damas, amor, no gentilezas” y una clausura, acorde con los cánones clásicos. “Será mejor que lllore y que no cante”, concluye melancólicamente Ercilla y su desesperanza⁷¹ parece semejante a la proclamada por el poeta contemporáneo: “Karra Maw'n abortó su poema”. Mayor, este fracaso se hace extensivo al final mismo, frustrado también

70 Como ya se anotó, unos versos de “Un blue mapuche” dicen: “sangre hecha rimas por Ercilla/ rumas de sangre alzadas por Encina” (p. 24). Ambos escritores, cuyos apellidos tienen una afinidad fonética considerable, realizan una labor similar. Nótese, asimismo, el parecido entre los vocablos: “rimas” y “rumas”.

71 Ver “Alonso de Ercilla y Zúñiga” de Luis Iñigo Madrigal en *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, op. cit., pp. 196-197.

al perder esta ubicación cuando el texto continúa brevemente en búsqueda de evidencias, y termina:

¡Oh 1953!

Destruidos están para siempre
los negativos de la aurora.

Sólo se tienen las palabras
para defenderse de la muerte.

Se envidia a las locomotoras
porque saben a donde van.
(De “Infancia del cronista”, p. 81)

“...acabamos con la tradición /
y nos quedamos sin sueños”

Y tanto le debíamos a los Reyes Católicos
Que acabamos con la tradición
Y nos quedamos sin sueños.
Nos quedamos pegados
Pero bien constituidos;
Matrimonios bien constituidos
Familias bien constituidas.

Y así, entonces, nos hicimos grandes:
Aristocracia sin monarquía
Burguesía sin aristocracia
Clase media sin burguesía
Pobres sin clase media
Y pueblo sin revolución.
(Diego Maquieira, de “El gallinero”, s. p.)⁷²

Si las obras de Tomás Harris se centran en el espacio urbano y *Karra Maw'n* de Clemente Riedemann se despiden de la ciudad

⁷² “El gallinero” forma parte de *La Tirana*. Poema. 1975-1983. Edición Tempus Tacendi, 1983. s. p.

para comprender *la región* de Valdivia con su naturaleza y su historia, *De la Tierra sin Fuegos*⁷³ de Juan Pablo Riveros continúa y profundiza este alejamiento ciudadano “por donde Magallanes con su gente/ al Mar del Sur salió desembocando”⁷⁴, y le dio el nombre de océano Pacífico, en 1520. Siendo así, ahora es aún más remota la distancia que nos separa del conocimiento de las regiones australes de Ushuaia, Canal Cockburn, Onashaga, Caleta Banner, Campamento Edén, Shukaku, Canal Fallos. Desconocidas por distantes, también, su flora, su fauna, sus gentes, chilenas hasta que... existieron, presentes y presentadas todas en *De la Tierra sin Fuegos*.

Como *viajeros* debemos seguir el trayecto, trazado en *De la Tierra sin Fuegos*, y acompañar a un hablante que recorre, mira, conoce, se asombra y nomina, camina o navega, examina, se rebela y acusa, infatigable en su rudo itinerario. Por ser un conocedor, él advierte que su periplo no es primero ni original pues podría asemejarse al de los escasos españoles, antiguos y lejanos navegantes que visitaron la Patagonia, que son referidos aquí: Francisco de Cortés Hojea, en 1558, y el Padre José García Martí, en 1766-1777; tal vez, Antonio Pigafetta, historiógrafo de la expedición dirigida por el portugués Hernando de Magallanes y apoyada por la Corona española. Su ruta se parecería, asimismo, a la seguida por exploradores más recientes: ingleses, alemanes, franceses, austríacos.

Ciertas coincidencias, nunca confesadas, pueden establecerse con el Padre Alonso de Ovalle:

Para decir lo más cierto de este Estrecho de Magallanes, me valdré de las noticias que nos han dejado los que han pasado por él; pues, como testigos de vista, han tenido menos peligro de engañarse (...)
(*Histórica, op. cit.*, p. 86)

Pero habiendo *visto y vivido*, el narrador actual supera al del siglo XVII y si repite a otros no es por limitación y desconocimiento sino porque lo elige. Y tal como Fray Bartolomé de las Casas, permite

73 Juan Pablo Riveros: *De la Tierra sin Fuegos*. Concepción, Ediciones del Maitén, 1986. (Serie “Libros del Maitén” N° 12).

74 *La Araucana, op. cit.*, Canto XXVII, p. 449.

que terceros “hablen” para confirmar su perspectiva⁷⁵ y observa, concuerda, enmienda, (re)dice, cita, glosa o rebate a colonizadores, de distintas épocas y nacionalidades, y su experiencia, sus contactos, conversaciones, simpatías y/o saberes, le dan seguridad y colaboran de tal modo a su entendimiento que, en ocasiones, prefiere ensordecer antes que manifestar su rechazo a pareceres demasiado exóticos:

... en el Estrecho llegaron [ciertos navegantes holandeses] a la isla llamada de los Patagones o Gigantes, por lo que en ella hay, y que en la Tierra del Fuego vieron uno que se había subido sobre unas peñas para ver pasar las naves, y dicen de él que *erat immanis admodum et horrendae longitudinis*, desmedidamente grande. (*Histórica*, p. 121)

El viaje de la lectura

Un poder anónimo y silencioso establece el orden de la travesía en *De la Tierra sin Fuegos*: entonces, la trayectoria de la lectura se inicia en paralelo con la exploración geográfica.

Vocablos extranjeros, varios epígrafes, dedicatorias, “Notas”, fotografías, un “Glosario”, muchos nombres, numerosas fechas, en *De la Tierra sin Fuegos*. Este libro como una zona ignota, así como el espacio presentado y representado, pero junto al desconcierto, se descubre un *mapa* —usual en este tipo de escritos—, auténtico *pre-texto* pues se anticipa, incluso, al título y a todo formulismo y formalismo de cualquier obra impresa. Verdadera *carta* al lector, este “Mapa no oficial” de “Tierra del Fuego antes de su desaparición” es un *preámbulo* que explica e ilustra cómo se distribuían los aborígenes de esa vasta región. Y como *no* es un plano cartográfico más, se vuelve advertencia y llamada de atención frente a lo mostrado, y obliga a estar curioso y vigilante respecto al recorrido que comienza.

75 Referí al Padre Las Casas cuando aproximé los escritos de Harris a los de Colón.

No son palabras, versos ni poemas los signos introductores de este texto. ¿Por qué no percibir esta omisión como metáfora de la ausencia de escritura en los pueblos selknam, yámanas y qawas-hqar, nativos de Tierra del Fuego?

“... nuestra imagen desaparece/ en el agua frágil/
ante el breve paso de la brisa”⁷⁶

“Tierra del Fuego antes de su desaparición”, advierte la leyenda del gráfico y el *antes* junto con separar y distanciar dos tiempos diferentes, sugiere un implícito *después* que hace sospechar un posterior ocaso. Se plantea, así, una (siniestra) incógnita que incita y exige continuar las pistas de un volumen clausurado por otros “Documentos”: dieciocho registros (foto)gráficos, mostradores de las etnias ona, yagana y alacalufe. Las impresiones de rostros naturales, de sencillas poses y de prácticas originarias, terminan brutalmente en el sangriento rastro de una matanza. Entre el guiño insinuado por el titular del mapa y esta “Fotografía N° 18. *Julius Popper, rumano, en una cacería de onas*”⁷⁷, no hay enigma que completar ni imaginar pues *ya* hemos “presenciado” y *visto* un fragmento, un estallido, un detonante, del exterminio. Falta, ahora, su complemento, el tránsito por la escritura, acompañando al emisor-guía, entonces: las figuras estáticas se perfeccionarán y completarán con un contexto, esencial para enterarse, distinguir, atar cabos, comprender.

A modo de ambiente, de contorno, de ubicación, los poemas, las “Notas”, el “Glosario”, trenzan el contexto y lo introducen, exponen y *hacen ver* como detención, como captura del momento, como... *fotos*. Descriptivos, los poemas captan un cuerpo, una creencia, una ceremonia, la naturaleza, al hombre en su

76 Estos versos pertenecen al poema “Temáuquel”, incluido en la sección “Selknam” (p. 34).

77 NOTA del 2011. En la novela de Patricio Manns (1937), *El corazón a contraluz* (Buenos Aires, Emecé Editores 1996), uno de los personajes principales es Julius Popper. Agradezco este dato, y múltiples sugerencias, a Gabriela Mora, quien, huyendo del invierno de Nueva York, le quitó horas al sol santiaguino para leer este manuscrito.

medio. Como las fotos, los poemas suspenden y fijan el instante. Poemas y fotos serían, a su vez, descanso por la quietud de las labores, por el equilibrio del paisaje, por el silencio ambiental. No obstante, poemas y fotos son, especialmente, *espera* de la pérdida que se avecina, del desastre, de la decadencia, de la ruina. Poemas y fotos fijan, detienen la historia de onas, yaganes y alacalufes, que se vuelve inmovilidad de ausencia, de muerte, de extinción.

A modo de álbum, como el formado por las 18 fotos finales, hay capítulos que recopilan descripciones, detalles, retratos, siendo reales inventarios que, además, convocan y agrupan momentos fugaces. *Naturaleza, Selknam, Yámanas, Qawashqar*, cada sección como parte y permanencia de un transcurso de vida, de una fracción de estos pueblos.

Para evitar que las trazas de las tres etnias se evaporen para siempre en calidad de *caspi*, con el fin de impedir que “el ánimo o espíritu como una sombra impalpable” desaparezca, para dificultar que se transfiguren del todo en “aquello que permanece de un muerto, lo que queda luego de su desaparición terrenal”⁷⁸, porque quiere hacer perdurar y desea impedir el silencio definitivo, el narrador escribe, nombra, otorga indicios, transmite señas del pasado y del porvenir, y se identifica con el etnólogo austríaco, Martín Gusinde, *Mankatschen, el Hombre Captador de Imágenes*. Como Gusinde quien, con una máquina fotográfica y discos, conservó imágenes de estas etnias⁷⁹, el hablante conoce, reconoce y construye vestigios que son huellas originarias ya que —se señaló— las

78 En el “Glosario” se dice: *Caspi* o *Kaspi*, palabra selknam. Es el ánimo o espíritu como una sombra impalpable. “El reflejo del rostro en una fuente cristalina” que al tratar de asirse huye o se desfigura hasta el desaparecimiento. También es aquello que permanece de un muerto, lo que queda luego de su desaparición terrenal. También usaban para designarla, la palabra *man* (p. 198).

79 En la p. 198, el “Glosario” explica: *Martín Gusinde*. Sacerdote de la congregación del Verbo Divino; nació en Austria el 29 de octubre de 1886 y murió en 1969. De vocación etnólogo, realizó 4 expediciones a Tierra del Fuego entre los años 1918 y 1922. Producto de sus observaciones de campo al llevar “una buena máquina fotográfica” y discos, rescató del silencio las culturas aborígenes del extremo austral cuando ya se encontraban en el umbral de su extinción. (...) De su experiencia con los selknam, yámanas y alacalufes, publicó en Alemania, en tres tomos, su libro *Los indios de Tierra del Fuego*, que sólo recientemente (1983) fue traducido al español. El presente trabajo quiere rendir un homenaje póstumo, junto a J. Emperaire, a tan importante hombre de ciencia.

míticas, dejadas por los gigantes patagones, él no las conserva y al no ser de su responsabilidad, las calla y, al olvidarlas, no les permite quedar ni en su “documento” ni en la memoria pues las expulsa hacia la fantasía y la leyenda, a cargo de terceros.

nuestros cuerpos todos vivos qué más oro nada imaginario,
 pudimos ser papel lustre,
 fotografías viejas de una raza ya extinta sin más huella
 que las fotos obscenas de tiempo,
 nuestros cuerpos son islas de tierra seca,
 para varar,
 atracar,
 descansar,
 beber
 (T. Harris, *Diario*, p. 44)

constataba “Tenochtitlán”, de Tomás Harris, emparentándose con las fotos de Gusinde, con las descripciones (fotográficas) del hablante-viajero-y-conductor en *De la Tierra sin Fuegos*.

“*La Tierra del Fuego se apaga*”⁸⁰

Otro camino insinúa la palabra escrita como complemento de la gráfica. Se inicia con el testimonio anónimo de un viajero rapado por los onas: ciertamente el posterior hablante. Este nuevo acceso permite ser observado, también, como prólogo por estar situado, todavía, antes de los poemas, mas, asimismo, puede percibirse como *anticipo* del futuro. Una posibilidad anexa será leerlo como adelanto y avance de ciertas características de la obra completa, como prefiguración del libro todo, como explosión de significado, como antecedente de las inmediatas páginas siguientes

80 *La Tierra del Fuego se apaga* es el nombre de una obra de teatro de Francisco A. Coloane (Ediciones Cultura, 1945. 120 p.) NOTA del 2011. Muchos de los escritos de este importante narrador chileno, que vivió entre 1910 y 2002, transcurren en la zona del extremo sur. En su homenaje, el primer Parque Marino chileno lleva su nombre. Existe desde el 5 de agosto del 2003, se encuentra en la zona del estrecho de Magallanes, y cuenta con 67 mil hectáreas de tierras y mares.

que aparecen ordenadas en capítulos, numerados y nominados de acuerdo a esa voluntad organizativa y constructora que es el hablante implícito.

Vagas notas de este escrito insinúan un paisaje que integra Karukinka, la tierra de los onas, esas extensiones cuyo horizonte completo se apuntará poema a poema en *De la Tierra sin Fuegos*. A diferencia de los textos de Tomás Harris y ampliando todavía más el paraje enfocado por Clemente Riedemann, el de Juan Pablo Riveros enfatiza con constancia la lejanía urbana:

(...) Penetramos a un pueblo pequeño, sin ninguna importancia si lo comparamos con las ciudades del mundo, que, como un convento primitivo, yacía hundido en un silencio conmovedor y regido por sentencias, en la práctica, anónimas. (p. 9)

Sinónimo de “aldea” y de “poblado”, “pueblo” se identifica, además, con “comunidad” y se vuelven uno y hasta se funde y confunde el espacio con sus habitantes, por su integración. No es esta sólo una divergencia temporal que distancia los diez mil años de existencia de los onas con los menudos cuatrocientos sesenta y nueve de la travesía de Hernando de Magallanes por el estrecho, en 1520, o con los más recientes cuatrocientos cuarenta y nueve años de la entrada de Pedro de Valdivia a Chile. No hay únicamente un abismo de milenios entre onas y extranjeros, entre pueblo/poblado/aldea y ciudad/burgo/capital, las discrepancias se prolongan hacia las inmediaciones y su visión, hacia el poder y su propiedad. No existe en los indígenas el interés de *fundar* ciudades sino *fundar* comunidad entre ellos —nómades de la tierra y del mar⁸¹—, sin jefes —ni onas, ni yaganes, ni alacalufes—, sin proponerse tampoco dominar a terceros:

(...) Se fundó [la comunidad] en zonas inaccesibles donde ninguna otra mano debía alcanzar. Así se había ordenado y así funcionaba.

81 *Los nómades del mar*, es el título que Joseph Empeaire dio a su estudio sobre los “aborígenes canoeros llamados Kawashkar o alacalufes”. Bajo el nombre de este “Destacado científico francés”, el “Glosario” señala que “... Al igual que Gusinde, vivió dos temporadas en Puerto Edén, ...”. (p. 198).

Un pueblo que, más acá de míticos canales o imposibles nieves, pretendía estar a salvo, sólo a salvo de cualquier intrusión extraña. Cultivaban su valle, sus auquénidos, observando en la aurora del horizonte mares agradables o duros, llenos de un poderío atroz o reverencial.

(pp. 9-10)

Por extranjero, el hablante se sabe distinto a los raptos “por su lengua desconocida, por su comportamiento peculiar”. Sin embargo, advierte al *otro*, lo observa, lo comprende y quiere darlo a conocer en su diferencia. Obligado está, entonces, en este momento, y con posterioridad, a establecer símiles, a calificar, a traducir, a realizar descripciones. Al igual que en los documentos de Colón y de los cronistas de Indias, mucho se compara, en *De la Tierra sin fuegos* se confronta con elementos del entorno, ¿acaso la primera e inmediata asociación con el exterior “ocupando” la mirada del oriundo de esos territorios? Otras y reiteradas veces se proponen fórmulas que unen el deíctico con el superlativo para manifestar e insistir en la antigüedad de estos pueblos, de sus parajes, de sus arcaicas creencias, pero ¿cómo acentuar esta larga permanencia si no se coteja con el presente?:

Su padre fue Tarémquelas, el Sur,
no éste, sino otro antiquísimo
(De “Quenós, El Enviado”, p. 36)

Con frecuencia se adjetiva, tal vez para hacer menos extraño lo ignoto, tal vez para que se imagine la grandiosidad de los espacios y de la tragedia.

Tanto *De la Tierra sin Fuegos* como *Karra Maw'n* incorporan palabras y locuciones en las lenguas nativas, pero mientras el mapudungun nunca era traducido, el ona, el yagán y el alacalufe son casi siempre explicados por un “Glosario” y por “Notas”: quizá para enfatizar su total desconocimiento por parte de la población chilena donde estas etnias se insertaban; quizá porque como la obra de Riedemann es más narrativa, la explicación se desprende de lo que allí se dice. Con énfasis descriptivo, *De la Tierra*

sin Fuegos necesita de esas aclaraciones pues, por lo general, sólo presenta y muestra.

Si en esta posible carta fragmentaria, el emisor es impreciso para describir hombres, naturaleza, rituales, costumbres y liturgias, los poemas siguientes suplen esta ausencia y los descubren en detalle: selknam, yámanas y qawashqar son definidos, entonces, en uno o varios textos de estos nombres, como *buenos naturales*, tal como fueron vistos, presentados y representados los taínos por Colón, tal como fueron vistos y representados los americanos por Fray Bartolomé de Las Casas, tal como fueron vistos por muchos conquistadores. Diversos son, sin embargo, sus objetivos: para unos, los indios podían ser dominados a causa de su mansedumbre y humildad; estas mismas características sirven, en cambio, a Fray Bartolomé y a Riveros para mostrar y demostrar la superioridad del aborígen y la crueldad del ocupante:

(...) entrados con trescientos o más en aquellas tierras, hallaron aquellas gentes mansísimas ovejas como y mucho más que los otros las suelen hallar en todas las partes de las Indias, antes que les hagan daños los españoles. Entraron en ellas, más pienso sin comparación cruelmente que ninguno de los otros tiranos que hemos dicho, y más irracional y furiosamente que crudelísimos tigres y que rabiosos lobos y leones. Porque con mayor ansia y ceguedad rabiosa de avaricia y más exquisitas maneras e industrias para haber y robar plata y oro que todos los de antes, pospuesto todo temor a Dios y al rey, y vergüenza de las gentes, olvidados que eran hombres mortales como más libertados, poseyendo toda la jurisdicción de la tierra, tuvieron.

(Fray Bartolomé de Las Casas⁸²)

Pueblo manso. Y generoso. Odiada la avaricia, aunque fuerte el sentido de la propiedad. Todo pertenecía a Hidabuan. Respetados eran los juguetes de los niños. Notable el régimen de bienes

82 Fray Bartolomé de Las Casas: "Del reino de Venezuela" en *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Buenos Aires, Eudeba, 1966, p. 92. Anteriormente, en este mismo artículo, hay referencias a Las Casas.

en la pareja. Cada uno en sus bienes personales.

Comunes la canoa, la choza, los alimentos.

(...)

Treinta y dos mil suavidades, su lengua.

Riqueza, no en los bancos, sino en el verbo.

(De “Yámanas”, p. 94)

Desde la actual desaparición de las comunidades, el narrador descifra impresiones de su pretérita captura: con intuiciones, sentimientos y presentimientos del pasado se le clarifica el hoy y, a su vez, el presente dilucida y explica sospechas del ayer. Chispazos momentáneos y rápida inteligencia en el testimonio; imágenes durables, más extensas y directas, violentas, de sigilo, de muerte, en los poemas. Como testigo y vocero del exterminio, nuevamente la cercanía con Fray Bartolomé de Las Casas y su *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, y la proximidad de Martín Gusinde, de Joseph Empeaire, y de otros anunciadores y cronistas de la destrucción fueguina. “Con suave risa complaciente planifica el hombre las guerras de exterminio”, podría decir este hablante-viajero al coincidir, además, con *Karra Maw'n* y el cronista de la destrucción indígena mapuche.

Al igual que en ella, en *De la Tierra sin Fuegos*, los culpables se multiplican, y son denunciados. Y así como, antes, los capítulos “*Selknam*”, “*Yámanas*” y “*Qawashqar*” recogieron descripciones de tipos humanos, los mismos acogen, ahora, unidades dedicadas a pérdidas y aniquilamientos. En un feroz contraste entre una supuesta objetividad dada por la numeración de ciertas estrofas y una nítida toma de posición, “Responsables” aúlla inculpando a “Los Grandes Colonos Magallánicos”, a los “Concesionarios de la Sociedad Explotadora de Tierra del Fuego”, a las “Autoridades de Gobierno”, a “La concepción mundana y el Darwinismo social de la época”. A estos se agremian, en otros versos, los estancieros, los pioneros, los buscadores de oro, los ganaderos, y todos estos conquistadores modernos, con cierta frecuencia, se expresan, directa y brutalmente.

En su testimonio, el raptado se propone “ser veraz y ecuánime”, una razón más para darle la palabra a los indígenas, a los

visitantes que lo precedieron y a los depredadores del paisaje humano. Para “ser veraz y ecuánime”, muchas veces se vuelve casi transparente: así, en “*Naturaleza*” adopta la perspectiva de Charles Darwin; sin embargo, en “*Selknam*”, ¿quién mejor enterado para dar a conocer a los onas que un representante de este pueblo? “Sépanlo: me he atenido a la más/estricta verdad.”, confiesa y, entonces, coincide con el objetivo de veracidad del hablante; en “*Yá-manas*”, en cambio, aparece un navegante, muy posiblemente un yagán; además, otros poemas reelaboran o reproducen las palabras de muchos exploradores y colonos.

Con el sacerdote austríaco Gusinde, la identificación del locutor es total en “*Despedida*”. “Despedida de Martín Gusinde. 1923” es un adiós que sella el trayecto de la palabra comenzado con el testimonio. Al mismo tiempo, trasciende el saludo personal por la propia partida del estudioso y “compañero de tribu” pues se transfigura en un despido de las etnias “de aquellos espléndidos hombres”. La lamentación y nostalgia impregnan de tal manera el tono del hablante-Gusinde que la tristeza y el decir asumen formas de la tradición y se modelan como el tópico del *ubi sunt*:

¿Dónde están, onas? ¿Dónde
yagán manso, leve alacalufe?
¿Dónde hombres diligentes,
mujer tenaz?
¿No cogeréis más, gacela, dulce
yagana, moluscos a la orilla del mar?
¿Dónde está tu pueblo, Temáuquel?
¿Dónde sus marinos, Watauinewa?
(De “Despedida de Martín Gusinde. 1923”, p. 156)

Como Jorge Manrique (¿1440?-1479) en las *Coplas a la muerte de su padre* (¿1460-1470?), el hablante actual se duele por el fin de una vida, por su brevedad y su carácter fugaz y efímero. No obstante, el dramatismo aumenta en *De la Tierra sin Fuegos* pues no existe, aquí, el individuo identificado con nombre y apellido, cual don Rodrigo Manrique; se trata, en cambio, del dolor acumulado por el desenlace de grupos de personas. Interesa, ahora, apuntar que

la existencia breve y pasajera alcanza, asimismo, a colectividades. No se trata, tampoco, de una muerte natural y esperada ni existe la certeza de un futuro de gloria. Y es evidente que esas numerosas preguntas del poema quedarían sin réplica si el propio emisor no se encargara de responderlas en una directa acusación que adopta el punto de vista indígena:

Preguntádselo al Kolliot.
Murieron de Occidente⁸³.

La negación del olvido

“Despedida de Martín Gusinde” asume el recuerdo y lo transforma en reproche, en denuncia activa, para impedir el silencio, el olvido, la indiferencia.

El silencio como marca, huella, travesía, objetivo y creencia en *De la Tierra sin Fuegos*, que se construye en torno al silencio, apenas quebrado por la lacónica palabra del poema. Suave o agresivo, ceremonioso o ausente, ordenado o de iniciativa propia... silencio.

Silencio roto por la naturaleza, silencio roto por las matanzas, silencio frente al cual el hablante se rebela. Silencio que él no aísla porque no lo considera concluido pues el peligro de exterminio se extiende hasta el presente: entonces, el *collage* integra y nivela matanzas del siglo pasado con horrores de la actualidad cercana, en Chile. En estos textos, en estos momentos, el hablante viola el silencio oponiéndose a la mudez cómplice y culpable.

Desde su inicio, *De la Tierra sin Fuegos* se concibe como una negación: la directa alusión introductoria y excluyente “Tierra del Fuego antes de su desaparición” impide evadirse y escaparse del “Mapa no oficial” que distribuye y ubica a sus habitantes. Pero, sobre todo, *De la Tierra sin Fuegos* rechaza el mandato hecho por

83 “Kolliot. Cristiano, civilizado. Nombre genérico con el que los onas designaban a los hombres blancos” (“Glosario”, p. 199). El último verso citado parecería referir a una enfermedad, a una epidemia, a una plaga, a un desastre, tal como se dice: “murieron de tuberculosis”, por ejemplo.

los captores: “se me prohibían, en lo posible, los recuerdos personales”, declara y, sin embargo, la obra es un intenso recuerdo, una negativa a ocultar lo que realmente sucedió con los fueguinos⁸⁴. Como extranjero, el narrador no tiene restricciones para hablar ni para expresar lo que ha conocido, a diferencia de los selknam u onas a quienes un mandato divino de Temáukel, “El Antiquísimo”, por voz de Quenós les exige discreción:

Dominaos en tal forma
que nadie conozca vuestros pensamientos.
Sed reservados sobre el conocimiento
que atesora vuestro pueblo.
(De “Discurso de Quenós”, p. 39)

Con su nombre, *De la Tierra sin Fuegos* continúa el modo en que la *Histórica relación del reyno de Chile*, de Alonso de Ovalle, llama a muchos de sus capítulos: “Del estío y otoño y de sus frutas y cosechas”, “De los indios chilenos que habitan las islas de Chile”, “*De la Tierra del Fuego*”, entre otros. *De la Tierra sin Fuegos* refuta, así, directamente a “*De la Tierra del Fuego*”, una realidad preexistente como frase hecha que denomina un lugar:

La Tierra del Fuego, tan nombrada en los mapas, relaciones y noticias que tenemos del Estrecho de Magallanes, ha engañado a muchos con su nombre, juzgando que se le habían puesto por algunos volcanes o fuegos que de ella brotasen; y no es así, porque la etimología de este nombre no tuvo más fundamento que haber visto en ella, los primeros que pasaron por este Estrecho, muchos humos y fuegos de la gran gente que la habita, y por eso comenzaron a llamarla Tierra del Fuego (...)
(*Histórica relación*, p. 83)

Como un rechazo del apelativo anterior, carente de significación contemporánea, y ante la necesidad de buscar otro nombre, *De la Tierra sin Fuegos* se propone con un nuevo sentido más afinado

84 Nombre dado por los europeos a los habitantes de estos territorios.

en la realidad actual. *De la Tierra sin Fuegos* designa, entonces, una Tierra del Fuego *sin* aborígenes ni *fuegos*. *De la Tierra sin Fuegos* indica, entonces, a una *tierra* donde nativos y *fuegos* fueron extinguidos.

Escribo esta historia lentamente.
Muy poco sonrojado
porque después de todo si algunos males nos trujo la colonia
también algunos bienes
no menores éstos que esos males no mayores tampoco
la blanca piel de Iberia en nosotros quedóse
híbridos hoy ni indios ni europeos
americanos casi.
(Mario Contreras: “Las primeras palabras”⁸⁵)

Santiago, primer semestre 1989

85 El poema “Las primeras palabras” fue publicado en la antología mimeografiada, *VI Encuentro de poetas del sur*. Osorno, 1987. “[N]i indios ni europeos” son palabras de “La carta de Jamaica” (1815), de Simón Bolívar, que en una parte dice: “no somos indios ni europeos, sino una especie media entre los legítimos propietarios del país y los usurpadores españoles”.

“Los que tuvimos un día / la capacidad
de asombrarse”⁸⁶: poesía de los años 60...
y algo más⁸⁷

... as esperanzas do passado, tanto as
realizadas quanto as decepcionadas, auxiliam
a ampliar e aprofundar os criterios de
consideração do presente.

OLGÁRIA MATOS

Documentos, revistas, actuales fotocopias (entonces, no existían) y libros publicados en la década del 60, rebalsan mi escritorio. De estos, he elegido sólo aquellos de autores que recién se iniciaban con la letra impresa, y los considero únicamente en esas producciones primeras (sin duda, otra vez habrá que examinar sus trayectorias posteriores). Al azar, me decido por un volumen de portada llamativa, es *Manual de Sabotaje* (1969), de Thito Valenzuela (1945), quien ha continuado escribiendo y editando poesía⁸⁸.

Me gusta que la casualidad no me haya llevado a alguno de los poetas que se mencionan, ahora, como *los* ineludibles de ayer: Óscar Hahn (1938), Gonzalo Millán (1947-2006), Waldo Rojas (1944) y Manuel Silva Acevedo (1942), siempre; Omar Lara (1941), Floridor Pérez (1937-2019), Oliver Welden (1946), Jaime Quezada (1942), Hernán Lavín Cerda (1939), Federico Schopf (1940), quizá. Aclaro: el interés de sus trabajos es innegable; no

86 Hernán Miranda Casanova: “A nadie daré una droga mortal...”, de *Arte de Vaticinar* (1970), en: *Rumbo a Corfú*. Santiago, MAGO Editores/Carajo, 2007.

87 NOTA del 2011. Artículo publicado en *Revista UDP*. Pensamiento y Cultura 06/07 (Santiago, 1º semestre 2008). Agradezco las conversaciones —sobre esto, aquello y lo otro— con Carla Cordua y Roberto Torretti, y sus lecturas y comentarios, tan generosos como estrictos.

88 NOTA del 2011. Para la producción posterior de Tito (sic) Valenzuela, ver “Viajes”, en “Retrospectivas”. En sus inicios, el autor firmó como “Thito Valenzuela”. En la actualidad, ya no usa la H en su nombre.

obstante, me alegra que se complejice y amplíe el panorama pues José Ángel Cuevas (1944), Gustavo Mujica (1947), Cecilia Vicuña (1948), Juan Cameron (1947), Eduardo Embry (1938), Claudio Bertoni (1946), Jorge Etcheverry (1945), Ignacio Balcells (1945-2005), Naín Nómez (1944), Hernán Miranda (1941), Miguel Vicuña (1948), Raúl Barrientos (1942), César Soto (¿1951?), Walter Hoefler (1944), Palmira Rosas (¿1937?) o Tito Valenzuela, también escribieron en esos años, aunque, por lo general, sus libros aparecieron mucho más tarde. (*Inquietud*: ¿qué criterio considerar para decidir la adscripción de un autor a un colectivo?: ¿será la edad, cierta auto-identificación, una sensibilidad compartida, la fecha de su publicación primera?).

Me aproximaré a escrituras y poéticas que fueron simultáneamente dispares, aludidas como neoláricas, de la experiencia, del lenguaje, del ser, o con otras rígidas etiquetas. En estos acercamientos, mis miradas serán, a veces, muy personales por ser situaciones vividas, y otras, que podrían parecer más objetivas pues las encontré en libros, serán... igualmente personales. No obstante, yo quisiera que todas fueran más sugerentes que concluidas porque siempre dejarán algo sin finalizar (“terminar una obra es acabar con ella”, graficaba Picasso). Y aunque nos enfrentemos al pasado, no quisiera que estos atisbos (a)parezcan estáticos y definitivos, los preferiría como imágenes en movimiento y a intervenir, y como no pretendo —¡es imposible!— rescatar y renovar momentos, olores, preocupaciones, intereses, sonidos, emociones, el ideal sería que con esta escueta sinopsis nos acercáramos a aquella atmósfera, sin olvidar que la enfocamos desde hoy —cerca de cuarenta años después—, pero sin pretender que ese tiempo *responda* a la(s) lógica(s) —económica, social, política, cultural, etc.— del presente (creo, por lo demás, que esa es la confusión que ha llevado a tantos y tan previsibles y aburridos *mea culpa* de algunos que antaño fueron... jóvenes... e izquierdistas).

Pero, vuelvo a *Manual de Sabotaje* y a su portada, que reproduce un grabado antiguo. Una suerte de marco rojo y negro (¡los colores del MIR!) bordea una escena que sucede en el campo: dos lobos están comenzando a destruir un redil. En su interior, las ovejas parecen no haberse enterado. Fuera de él, y más lejos

de nosotros, un carro de madera, parecido a una pequeña casa, está detenido, sin animales que lo halen. De hecho, las varas están colocadas en unos soportes; no obstante, un hombre sentado en el pescante intenta guiarlo.

Estamos frente a un volumen cuasiartesanal, como las “Ediciones Mimbre”, impulsadas por el poeta-visual Guillermo Deisler (1940-1995); como *Sabor a mí* (1973) y *El cansador intrabajable* (1973), la *opera prima* de Cecilia Vicuña y Claudio Bertoni, respectivamente, hechas en Londres, por Beau Geste Press⁸⁹. Al dar vuelta la cubierta de *Manual de Sabotaje*, encuentro una hoja gris azulada, vacía, sin escritura, con el troquelado de un agujero de cerradura que permite ver la página siguiente, donde se duplica y recorta el grabado de la portada, que remite a un ambiente inquietante: de violencia, en el primer plano; de incomodidad e impotencia, al fondo.

La rendija-cerradura coloca al lector en una posición de mirón, de *voyeur*. Obligada, me asomo a este ingreso, pero antes de saber qué poemas “esconde” y cómo son esos poemas, intentaré mirar hacia la década del 60. Me pregunto, entonces, si podrá “leerse” algo de ella en este ejemplar aparecido en 1969 y si podrá decirnos algo de la poesía de esos años.

Retomo y comienzo por las imágenes porque me es imposible no conjeturar que la escena del redil podría estar ilustrando otro poemario de la época: es evidente que estoy pensando en *Lobos y ovejas*, de Manuel Silva, que habiendo obtenido un importante Premio en 1972, permaneció como “célebre inédito” (al decir de Grinor Rojo) hasta 1976. Sin duda, este texto (entendiendo este término como Barthes, que lo opone a la “obra”, que sería fija, cerrada, concluida) es uno de los más potentes de ese tiempo. Por supuesto, su fuerza no se explica sólo por su tema — que podría parecer ligado al contexto político que vendría— porque, sin duda, es mucho más que una premonición. Por la ambigüedad de esta oveja que ambiciona ser lobo, porque coexisten plurales modos de decir,

89 NOTA del 2011. Sobre Deisler, ver “Viajes” de “Retrospectivas” y “Escrituras, trazos, caligrafías, letras: GD y la década del 60. (Notas para un contexto)”, en “Sinopsis”, y sobre Cecilia Vicuña: “Un recorrido entre silencios (sobre ‘La wik’uña’, de CV)”, en “Zoom”.

por la rapidez del verso, por ser una totalidad fragmentaria y no una simple adición de poemas aislados, entre muchos rasgos, sus sentidos y lecturas se multiplican. Podría haberlas: psicoanalítica, desde la religión, en clave sexual, en registro onírico, por nombrar algunas, pero nada unívoco ni transparente porque las imbricaciones son demasiadas, así como, sin reparos, la oveja se arrima al lobo, a la loba, al rebaño, a los pastores. Nada de simplezas: la oveja se “tiñe” o disfraza de “yo”, pero emite un “yo” móvil, acorde a sus deseos, sueños y conflictos. Es un “yo” relativo (si pudiera decirse), antecedente del que se encontrará con frecuencia, años después, en producciones de la llamada neovanguardia, algunos de cuyos “representantes” —Juan Luis Martínez (1942-1993) y Raúl Zurita (1950), ¡nada menos!— habían comenzado a publicar en la década del 60⁹⁰, y así lo (de)muestra *Nueva poesía joven de Chile*, importante selección que el poeta argentino Martín Micharvegas publicó en 1972.

“Me diviso entrando/ a una pieza/ cuya puerta/ cierro con llave./ Corro en punta/ de pies a espiar/ mis secretos manejos/ y veo por la cerradura/ que me mira mi ojo”: ¿cómo olvidar estos versos de Gonzalo Millán y no visualizarlos por ese hueco de *Manual de Sabotaje*? Recordemos que este autor hizo reales “palimpsestos” de/con sus poemas y volúmenes por las variaciones que le imprimía a cada nueva edición; así, a pesar de posteriores cambios de nombres y de ubicación, inicialmente este escrito fue parte de la sección “Ouróboros” (el animal mitológico que muerde su propia cola) que, en su segunda tirada (1984), acompañó su libro primero, *Relación Personal*, originalmente de 1968.

La madurez y escepticismo del poeta Millán, de 20 años, se transmite a este notable trabajo, organizado con cierta continuidad narrativa pues el muchacho que “aparece” desde su infancia —“Sentado bajo la curva del mediodía”— vive, más tarde, una historia de amor que percibe siempre en desgaste y con certeza de finitud, rasgos que se expanden y contaminan su mundo todo. Así, “Eclipse” cierra el ejemplar y completa el trayecto del joven, en oscuridad y ahogo.

90 NOTA del 2011. Ver “Suma” y “Milenio”, en “Retrospectivas”.

En “Ouróboros”, la sensación de encierro y de incapacidad de actuar provocan un ambiente de asfixia, similar al que concluía *Relación Personal*, una atmósfera nada infrecuente, por lo demás, en muchas de las publicaciones de estos jóvenes, donde la muerte, el desarraigo o el sentimiento de malestar eran usuales, incluso desde sus títulos. Es una evidencia que: *Esta rosa negra* (1961) y *Agua final* (1967), de Óscar Hahn; *Agua removida* (1964), *Pájaro en tierra* (1965), *Príncipe de naipes* (1966) y *Cielorraso* (1971), de Waldo Rojas, o *Perturbaciones* (1967), de Manuel Silva, más que los sugieren⁹¹.

Tampoco se impone la alegría o la confianza en el futuro sino sensaciones de pérdida, desencanto, desconsuelo y añoranza, en el largo poema “Mundial del 62” (1969), de José Ángel Cuevas, tanto que parecería compuesto con posterioridad al golpe de Estado. Poco persiste el júbilo en el muchacho-protagonista, aparentemente distante del de *Relación Personal*. Sin embargo, y por muy diversas causas, trayectos y modos de decir, ambos desembocan en una situación vital limitada por la gris realidad que se les impone, incluso con más fuerza que el aplauso por haber conseguido el tercer lugar en ese Campeonato de fútbol, realizado en Chile, en 1962. Este triunfo ha quedado registrado casi con ribetes de mito popular, y así lo recuerda, también, “El rock del Mundial” (1962), canción de “Los Ramblers”. No obstante, en este texto de Cuevas están lejos los tonos épicos y utópicos, y cabría preguntarse las razones⁹².

Lo dicho no significa que no aparezcan asuntos políticos en algunos escritos, y el mismo título del que partí, *Manual de Sabotaje*, lo demuestra. Tomémoslo como punto de arranque y juguemos con las palabras que se le relacionan. Imaginemos: complot, intrigas, sospechas, astucia. De hecho, *La conspiración* (1971) es un poemario de Hernán Lavín Cerda, muy referido a la contingencia. De otro modo, la rizomática novela de Ariel Dorfman (1942), *Moros en la costa* (1973), es tan expansiva en sus asociaciones y

91 NOTA del 2011. Refiero, también, a esta atmósfera opresiva en “Milenio”, donde observe, asimismo, ciertos rasgos de “Lobos y ovejas”, de Manuel Silva.

92 NOTA del 2011. Tanto Millán como Cuevas son mencionados en varios artículos. Además, específicamente, sobre sus producciones, ver “Zoom” y “Sinopsis”.

experimentos, que la vuelven una singularidad en el marco de la narrativa chilena. Pero, siguiendo con el volumen de Valenzuela, sería posible asociar el primer vocablo —“manual”— con *Manu Militari* (1969), de Manuel Silva (“manual”, “manu”: ¿cómo no pensar que cuando la “mano” escribe también confabula?).

Me parecería simplista juzgar que todo arte que refiere a la realidad inmediata es unívoco y previsible. Sin negar que existieron manifestaciones artísticas comprometidas, linealmente, con los debates públicos y candentes, me parece errado sostener que, entonces —y, en especial, durante el gobierno de la Unidad Popular (1970-1973)—, haya primado una literatura panfletaria, de retórica anquilosada, abundante en alusiones directas a la política coyuntural, manifestada con rabia, impaciencia o esperanza radiante, como si *Incitación al nixonicidio y alabanza de la revolución chilena* (1973, febrero), de Pablo Neruda, hubiera pauteado una tonalidad a seguir, cual una consigna o una orden. Por el contrario, a diferencia de algunos narradores, creo que la mayoría de los poetas jóvenes, aquí mencionados, aunque, por lo general, eran personalmente afines al proceso político, no variaron grandemente sus escrituras ni los modos ni los matices con que se expresaban, al parecer —especulo— más impactados tanto por un persistente existencialismo (de notorio, y reconocido, influjo en la llamada “generación del 50” y en esa década), como, asimismo, por el “recién llegado” estructuralismo: no hay que olvidar que sino *todos*, la inmensa mayoría de estos escritores fueron estudiantes universitarios (característica escasa, por ejemplo, entre quienes son adscritos a la “generación del 38”), y en algo puede relacionarse esto con la frecuente reflexión sobre el lenguaje que ellos plantean en muchas de sus producciones. Curiosamente, en el rotundo 1960 apareció *La estructura de la obra literaria*, de Félix Martínez Bonati (1929), que podría considerarse como “hito señalador” del comienzo del decenio.

Sabemos que las décadas —culturales, artísticas, históricas—, no necesariamente duran dos exactos lustros ni coinciden con la fecha precisa del año “redondo”, y sus marcas “fundantes” varían, de acuerdo al ámbito enfocado. De tal manera que, también en literatura, para la del 60, se ha considerado 1961 como otro

inicio pues Óscar Hahn, con *Esta rosa negra*, fue el primero de los “nuevos poetas” en publicar y hacer ver un (re)cambio. Algo similar había mostrado *Cuentistas de la Universidad* (1959), una antología del narrador Armando Cassígoli (1928-1988), que incorporaba a autores emergentes —Poli Délano (1936), Hahn mismo, Antonio Skármeta (1940)—, junto a otros ya en vigencia, como Jorge Teillier (1935-1996). [Interrumpo para subrayar la importancia de las antologías, verdaderos muestrarios o “vitrinas” que, por su carácter colectivo, captan mejor alteraciones y dinamismos y/o establecen el canon. Para este momento, si de recomendar algunas se trata, repito la de Micharvegas, y agrego: *Deliciosas criaturas perfumadas* (1972), realizada por la “Tribu No”; “33 nombres claves de la actual poesía chilena” (*Orfeo* 33-38, de 1968), por la “Escuela de Santiago”; *Poesía joven de Chile* (1973), por Jaime Quezada, y la muy posterior: *Los veteranos del 70* (1988), por Carlos Olivárez (1944-1998)⁹³. Hay otras, por supuesto. De todos modos, para un complemento de “mi” panorama, ¡no olvidar las antologías!].

Regreso al asunto de las “fronteras” que delineaban el decenio. Sin relación estricta con la literatura, el ensayista Javier Pinedo, con terminología de Eric Hobsbawm, refiere a una “larga década”, que iría desde 1956 —cuando se constituyó el Frente de Acción Popular (FRAP), precursor innegable de la Unidad Popular, el conglomerado que llevó a la Presidencia a Salvador Allende—, hasta 1973. Otros consideran que los años 60 comienzan —también en Chile— en 1959, con la Revolución cubana. Y así..., como ya señalé, para otros aspectos de la época podrían encontrarse y sugerirse bordes nuevos.

Y, ahora, quisiera retomar el ascendiente del existencialismo y del estructuralismo que —me parece, y lo dije— explicarían, en parte, el temple poco exultante y/o escéptico de muchas producciones, aunque estén tan próximas, y hasta inmersas, en una supuesta “temporada en la utopía”. Imagino, además —como lo señaló el poeta Javier Campos (1947)—, que es posible que los

93 Por lo demás, Carlos Olivárez fue uno de los buenos cuentistas de esa década. Después de obtener el primer premio en el Concurso de la revista *Paula*, en 1969, la Editorial Universitaria le publicó la recopilación de cuentos, *Concentración de bicicletas*, en 1971.

escritores no se sintieran (demasiado) constreñidos a incorporar las inquietudes sociales ni otorgarle a su trabajo un cariz inmediatesta porque estas funciones eran acogidas por cierto tipo de canciones, en especial: las difundidas por el movimiento de la “Nueva Canción Chilena”. Como en todos los ámbitos, estas coexistieron, en ese tiempo, con otras de miradas y hablas y ritmos y modos de comunicarse diferentes (que unas se privilegiaran y/o fueran mejor recibidas por el oficialismo, es otra historia).

Es cierto que “Nombres de la era (Una Profecía Sicodélica de funcionamiento Hidráulico)” (1970), de Gonzalo Millán, explicita una utopía, mas no hay en este poema abierto ninguna referencia contingente ni “local” sino una amplia preocupación por el ser humano (al igual que letras vocalizadas por “Los Jaivas” o “Los Blops”). Si apuntamos al subtítulo, que la “profecía” sea “sicodélica”, en un engarce de asociaciones nos remite a drogas y a *hippies* y a contracultura: veta muy epocal, por lo demás, que sigue evidenciando —y expandiendo— la complejidad de esta década multifacética y nada uniforme, que ni siquiera en Chile se limita a una opción exclusiva por la política. Sugiero acudir a Raymond Williams para distinguir y ubicar —en esta fascinante diversidad— las preferencias “dominantes” de las “residuales” o “emergentes”.

Aunque parezca increíble, incluso poemas manifestando preocupaciones ecológicas —consideradas, en ese entonces, “burguesas” por algunos partidos— fueron escritos en el “Taller de la Universidad Católica”, dirigido por Enrique Lihn (1929-1988), entre 1969 y 1973, aproximadamente. Pretendiendo quebrar la uniformidad y la aridez, me cuenta el artista visual Francisco Brugnoli (1935) que él y otros jóvenes, también militantes, llenaron paredes sólo con colores en algunas poblaciones marginales. Por supuesto, estos murales casi abstractos convivieron con aquellos figurativos y con consignas de las Brigadas partidarias, percibidos, ahora, equivocadamente, como única forma de expresión visual masiva del período.

Volviendo a Millán: no considero fortuito que la “Tribu No” lo haya acogido en *Deliciosas criaturas perfumadas*. Coca Roccagliata (¿1947?), Cecilia Vicuña o Claudio Bertoni también se sintieron cercanos al movimiento *hippie*, y no sólo lo manifestaron en

sus vestimentas y actitudes sino, asimismo, en sus declaraciones y manifiestos que coincidían, en tono, con la tendencia más antinstitucional y antisistema de esos rebeldes norteamericanos, que se oponían a la Guerra de Vietnam, como podía leerse en la revista mexicana *El Corno Emplumado*, que también publicó poemas de los dos anteriores. Esta sensibilidad fue mostrada, asimismo, de modos —y en medios— distintos. Sólo algunos: la película *New Love* (1968), de Alvaro Covacevic (¿1928?); el Festival de música “Los caminos que se bifurcan” (en Viña del Mar, febrero de 1973); el de Piedra Roja (en Santiago, octubre 1970) aparece en el documental *Descomedidos y Chascones* (1971) de Carlos Flores (1944), en *Palomita Blanca* (1971), el *best-seller* de Enrique Lafourcade (1927), y en *Palomita Blanca* (1973/1992), la película de Raúl Ruiz (1941)⁹⁴: esta es, para mí, la mejor “radiografía” del tiempo de la Unidad Popular, fracción final de la chilena década del sesenta.

Desde hace algunos años, el quehacer de Bertoni ha circulado vastamente, y no se diferencia tanto de su escritura anterior. Aproximándose a una vertiente parriana, utiliza, con frecuencia, un lenguaje bastante cotidiano y refiere a situaciones corrientes, con humor, con ánimo de romper cualquier monotonía posible: entre ellas, las frases-hechas, los lugares-comunes⁹⁵. Por lo demás, la “manipulación” de estos y su puesta en evidencia y su desarticulación para volver hacer “oír” el brillo primero de cada palabra (como quería Cortázar, referente fundamental para numerosos jóvenes sesenteros), es uno de los asuntos que puede rastrear-se no sólo en producciones de muchísimos poetas de la década sino, asimismo, de narradores, como Antonio Skármeta o Mauricio Wáquez (1939-2000); en Raúl Ruiz o Carlos Flores, entre los cineastas, o en el (mencionado) artista visual Brugnoli, quien al alterar “objetos-encontrados”, exige observarlos de otro modo. Incluso, *Un ángel para Chile* (1959), de Enrique Bunster (1912-1976), y *Revolución en Chile* (1962), de la ficticia Sillie Utternut (“traducida” por Guillermo Blanco (1926) y Carlos Ruiz-Tagle

94 NOTA del 2011. Ruiz murió en el 2011.

95 NOTA del 2011. Al rompimiento de “tópicos” (entendidos como “dichos sobados” o “sentencias rancias”, al decir del diccionario), me refiero en el ya citado artículo sobre Gonzalo Millán: ver “Sinopsis”.

[1932-1991]), “trabajan” los estereotipos: en este caso, los existentes en y sobre Chile. Desde el humor, ambos libros ensayaron otro modo de sondear la tan manida “identidad nacional”, y se transformaron en “éxitos de venta”, al igual que *Palomita Blanca*, de Lafourcade, y obras de Jorge Inostroza (1919-1975) que imaginan fragmentos de la historia militar de Chile, redoblando —sin ninguna distancia crítica— clichés y tópicos. Éxito de público fue la comedia musical, de Isidora Aguirre (1919)⁹⁶ y Francisco Flores del Campo (1907-1993), *La Pérgola de las Flores* (1960): todos deberían revisarse para continuar multiplicando perspectivas y producciones de la época, así como ciertas novelas de un circuito menos establecido. Ejemplos: *El río* (1962) y *La ciudad* (1963), de Alfredo Gómez Morel (1917-1984); *Chicago Chico* (1962) y *Cachetón Pelota* (1967), de Armando Méndez Carrasco (1915-1983), o *La Yira* (1970), de Luis Rivano (1933), motejados de subliteratura, en esa época, cuando era frecuente fijar distancias entre “cultura” y cultura de masas.

Sería importante enterarse, además, qué y a quiénes leían los jóvenes autores, y qué estaban publicando los anteriores y los contemporáneos para advertir cómo se entretejen y bordan diálogos, distancias, respetos y silencios, y no sólo en la literatura sino, asimismo, en otras expresiones artísticas. Pueden indicarse: José Donoso (1924-1996), Neruda, Lihn, Teillier, Nicanor Parra (1914), Eduardo Anguita (1914-1992), Humberto Díaz-Casanueva (1906-1992), Gonzalo Rojas (1917), Carlos Droguett (1912-1996), Claudio Giacconi (1927-2007), Efraín Barquero (1931), Violeta Parra (1917-1967), el ‘boom’ novelístico, los ‘beats’, Ernesto Cardenal (1925), Cesare Pavese (1908-1950), Georg Trakl (1887-1914), Antonio Cisneros (1942), José Emilio Pacheco (1939), entre tantos⁹⁷.

Lectores inagotables, en la “Tribu No” leyeron a los surrealistas, a Henry Miller (1891-1980), a Cortázar (1914-1984), a los ‘nadaístas’ colombianos, a Lezama Lima (1910-1976), William Carlos Williams (1883-1963), el *Tao Te King*, de Lao-Tsé (¿siglo

96 NOTA del 2011. Guillermo Blanco falleció el 2010; Isidora Aguirre, en el 2011.

97 NOTA del 2011. Como se dijo, Gonzalo Rojas murió en el 2011. Sobre él, ver un artículo en “Sinopsis”. Varios de estos escritores son mencionados en otros escritos del presente volumen.

VI o IV A.C.?) ; escucharon *jazz* y otras músicas, miraron artes visuales. Por lo demás, Cecilia Vicuña y su libro, *Sabor a mí* (1973), no separa la pintura ni de la literatura —y no sólo por reproducir algunos de sus propios cuadros—, ni de la vida. Con nombre de bolero (boleros también aparecen en *Tres tristes tigres* (1968), de Raúl Ruiz, incluso con letras de Waldo Rojas), el volumen de Vicuña deshace más dicotomías que las recién mencionadas, además de esa otra —ya aludida— que diferenciaba entre “baja” y “alta cultura” (a estas refería Umberto Eco (1932) en *Apocalípticos e Integrados* [1965]). En *Sabor a mí*, tampoco se opone vida privada y ámbito público pues la autora no hace distinciones jerárquicas entre sus vivencias más íntimas y sus inquietudes ciudadanas por el futuro del país, y así lo manifiesta en un diario de vida que no se agota en la escritura ya que integra pequeñas esculturas muy precarias (reproducidas, allí, en fotos), realizadas día a día —con pasión y buenas intenciones—, especie de exorcismo para impedir el derrocamiento de Allende. Este heterogéneo texto aúna, también, prosa con poesía, así como pretende integrar una cosmovisión indígena y una oriental para relativizar la excesiva racionalidad de Occidente, además de colocar frecuente énfasis en el debido reconocimiento y respeto para —y por— una identidad-mujer, junto a las de otras minorías. Por supuesto, su poesía no se aleja de esta mirada y de estas certezas. Insinué, antes, que aquella de veta erótica resultaba doblemente irreverente pues, además, había sido escrita por una veinteañera⁹⁸. Irreverencia hay también, en el resto de los pareceres de *Sabor a mí*. Atrevimiento que era “signo de los tiempos”, y que Tito Valenzuela hace patente, asimismo, en *Manual de Sabotaje*: véase cómo “Telegrama” desmitifica la muy reciente muerte del Che Guevara⁹⁹.

Fuera de Cecilia Vicuña y Alicia Galaz (1936-2003), se conocen pocas poetisas mujeres en este decenio. Todo hace pensar que algunas principiantes no escribieron más después de la década. No

98 NOTA del 2011. Ver, también, “Milenio”, en “Retrospectivas”.

99 NOTA del 2011: como un eco del anterior, por su semejante distanciamiento del “personaje” y la leyenda, podría leerse “Perdona la franqueza”, de Nicanor Parra: “Hasta la estrella de tu boina/ “comandante” me parece dudosa.../ y sin embargo se me caen las lágrimas”, se dice en *Artefactos*, de 1972.

obstante, la poeta Palmira Rosas y varias de las narradoras que son adscritas a la “generación del 50”, comenzaron a publicar en los años 60. ¿Dónde ubicarlas?, es un asunto a enfocar, junto a rasgos, problemas, nombres, títulos, datos, que no pudieron tratarse en estas breves pinceladas que intentaron trazar un horizonte para acercarse a lo que fue (en especial) la poesía del 60, que —en Chile— terminó brutalmente, al igual que sueños y utopías, el exacto 11 de septiembre de 1973; una época —ni tan cercana ni tan distante— muy mencionada, aunque todavía bastante desconocida. “Un trozo de vida demos por terminado./ Y levanten la mano los que han sido felices”¹⁰⁰.

Santiago de Chile, julio del 2007

100 José Ángel Cuevas: “Un tipo de la época”, en *Contravidas*. Gráfica Marginal, 1983.
NOTA del 2011. Tomás Moulián me ha incentivado a continuar estas reflexiones sobre la década del 60, y se lo agradezco.

RETROSPECTIVAS¹⁰¹

101 NOTA del 2011. Aunque tanto el contexto como los asuntos que los artículos de esta sección plantean y hacen visibles puedan (a)parecer como superados, he querido incorporarlos porque aluden a una producción cultural y literaria producida durante la dictadura y, como lo digo en la Introducción, a mi modo de ver, ni ese período de la historia de Chile ni muchos de sus rasgos y consecuencias (el exilio, entre ellos) han sido suficientemente enfrentados ni debatidos. Por razones de época, la recopilación de antecedentes se realizó sin la ayuda de computador ni de internet ni correo-electrónico pues, entonces, no se habían masificado. Como también lo señalo en “Arqueos”, uso el término “retrospectiva” en su doble significado. “Se dice de lo que se refiere a tiempo pretérito”, aclara, para el adjetivo, el *Diccionario* ya citado de María Moliner, quien, para el sustantivo, en femenino, señala: “Exposición organizada para dar una visión de síntesis de algo pasado, por ejemplo la obra de un pintor, desde sus principios hasta sus últimas creaciones”.

Una suma necesaria: literatura chilena y cambio: 1973-1990¹⁰²

No sólo políticas han sido las interrogantes que ha ocasionado el paso de la dictadura a la “transición a la democracia”. Preguntas sobre las novedades que debería aportar la obra literaria actual o incertidumbres respecto al quehacer propio en esta nueva situación son asuntos que preocupan, y he oído plantárselos a más de algunos artistas.

Esta inquietud —que reaparece cada cierto tiempo— parece suponer que un cambio de régimen político debería acarrear inmediatas y drásticas alteraciones en la poesía, la narrativa, el teatro, el ensayo y las otras artes, y recuerda, por ejemplo, la llamada “teoría del reflejo” que consideraba que el arte debía reproducir la “realidad”. Ese pensamiento no está lejos, tampoco, de una crítica que desaprueba que en el período de la Unidad Popular no haya existido una literatura capaz de mostrar ese proceso, a diferencia de la canción o de los afiches o de los murales. Es un error, ya que pueden rastrearse no pocos poemas, de ese entonces, que incorporan una temática política: superando un estrecho contenidismo,

102 NOTA del 2011. Este artículo apareció en la *Revista Chilena de Literatura* 36 (Santiago, 1990), 49-62. Comencé a pensarlo motivada por todos los “remezones” que provocaba, tanto en la sociedad como en cada uno de nosotros, los chilenos, enfrentar la próxima partida de Pinochet, resuelta por el NO del Plebiscito. Finalicé de escribirlo con posterioridad al acto que se realizó en el Estadio Nacional el 12 de marzo de 1990, sólo un día después que Patricio Aylwin, el primer presidente que fue elegido democráticamente, asumió su cargo, luego de casi 17 años de dictadura. No hay que olvidar que el Estadio Nacional fue campo de prisioneros, inmediatamente después del golpe cívico-militar del 11 de septiembre de 1973. Esa ceremonia tuvo, entonces, además, un carácter de limpieza del lugar y de catarsis colectiva.

(me) parecen más interesantes aquellos otros que evidencian un *temple*, un *tono*, una actitud, acorde con el momento que se vivía; no obstante, creo efectivo que la literatura producida entre 1970 y 1973 no dista en mucho de la anterior, pero ¿por qué habría de distinguirse?

No hay duda, tras este reproche se percibe la creencia (y el reclamo) de mudanzas paralelas en ámbitos tan diversos como el político y el artístico. Otra cosa es interesarse por las condiciones en las que surge un arte y por la situación que ocupa en la sociedad en la que se produce pues estos aspectos muestran variaciones más inmediatas y cercanas a lo social e, incluso, a lo político, y en tiempo breve o tardío, y de acuerdo a su magnitud, podrán tener un impacto (moderada o notoriamente) visible en la obra misma.

Pero ¿por qué pedir que las modificaciones artísticas obedezcan o tengan el mismo ritmo que las políticas?, ¿cómo no considerar las diversas *mediaciones* que se ubican entre estas dos conductas creativas? Cada una tiene su tiempo, sus medios, conceptos, métodos, técnicas, modos y fines propios, y las primeras no tienen la exigencia de apegarse ni parecerse a nuestro entorno más cercano y conocido pues el artista utiliza sus materiales para elaborar una producción regida por sus leyes particulares y ese nuevo universo —que es la obra de arte— puede asemejarse o distinguirse del mundo que nos rodea, puede ser pura invención (y toda invención es *real*) o puede mezclar, tejer, fundir *lo real* imaginado con *lo imaginado* real. Claro que para el receptor existen distinciones entre las artes, y a la música se le tolera con más facilidad la abstracción, mientras para la literatura se reclama una mayor tendencia al realismo, tal vez porque como todos usamos el idioma, nos sentimos con el derecho a requerir mayor comprensión (confundida, a veces, con facilidad) como si el escritor estuviera adueñándose de un territorio nuestro, privado y personal¹⁰³. Sin embargo, no hay duda que la literatura se trans-

103 NOTA del 2011. “(...) la creencia fundamental del lector en materia de lengua escrita le viene de su uso cotidiano de la lengua: las palabras significan en relación a las cosas. Más que de *cosas*, yo usaría el término *referente* (...) Sin embargo, la creencia ingenua en un contacto o una relación directa entre palabras y referentes es una ilusión...”, afirma Michael Riffaterre en “L’illusion référentielle”, en *Littérature et réalité*, de Varios autores. París, Seuil, 1982, 92-93. La traducción es mía.

forma, rompe o sigue el rastro de la tradición, de acuerdo a variables tan múltiples y diversas como las épocas, las expectativas o los individuos-escriitores.

Pero ¿cómo habrán sido —literariamente— estos últimos 16 años, que comenzaron el 11 de septiembre de 1973? Y, ¿qué efectos puede haber tenido la dictadura en las obras de este período y en el ambiente, en el “campo” cultural e intelectual¹⁰⁴, en que fueron producidas? Como no he querido que este esbozo se convirtiera en un largo listado, habrá numerosas omisiones, no siempre deseadas. Por la amplitud cronológica y temática de estos asuntos, sólo pretendo entregar una visión de conjunto, y como muchas afirmaciones son discutibles y polémicas, aspiro a que estas líneas sirvan de incentivo para que se manifiesten otras perspectivas sobre las transformaciones que han existido en la literatura chilena durante el régimen autoritario.

A primera vista, es claro que en esta década y media la *práctica* de la literatura sufrió drásticas reformas, más homologables —a mi entender— con la situación política en el medio, y de mejor percepción en el contexto, en las condicionantes y en las condiciones en que fueron producidas las obras, que en su propia organización y estructura¹⁰⁵.

La inmediata represión que siguió al golpe de Estado se hizo notar, también, en las artes y, por lo tanto, en la literatura (la única a la que me referiré en esta oportunidad) y no sólo por la censura y la quema de libros. Además, muchos de los escritores que trabajaban en las universidades perdieron su medio de subsistencia al ser expulsados de estos centros de enseñanza. Como se sabe, las persecuciones no se limitaron a la cesantía: no fueron pocos los poetas, profesores, narradores, estudiantes, autores teatrales y críticos, detenidos y torturados, a veces: allí, en la prisión, varios relatan sus experiencias, dan a conocer, *denuncian*, generalmente en forma anónima.

104 Uso —muy libremente— el término de Pierre Bourdieu.

105 NOTA del 2011. No se me olvida que fue José Joaquín Brunner, en tiempos del exilio, quien me sugirió incorporar el contexto a mis análisis literarios. Gracias por favor concedido.

Bastantes son los presos políticos que sienten la necesidad de comunicarse y comunicar esta situación inédita por su magnitud, a pesar que muchos nunca antes se habían manifestado por escrito, pero ¿qué más directo y breve que el poema en estas situaciones donde hay que sortear la mirada vigilante? Apenas son liberados, algunos dejan de hacerlo; otros —tal vez los más jóvenes— continúan su escritura. Por razones obvias, no es demasiado el material que ha circulado impreso y que se ha podido conocer, no obstante algunas antologías publicadas, con frecuencia fuera del país, han servido de difusoras de estos *testimonios* primeros, valiosos siempre como documentos, si bien no siempre destacan por su alcance poético: excepción son, sin duda, los poemas de Floridor Pérez que mucho más tarde, en 1984 y en edición mexicana, se conocerían en su conjunto como *Cartas de prisionero*¹⁰⁶.

También por vías extranjeras comenzaron a circular las narraciones testimoniales. Entre mucha, demasiada fórmula, héroes y superhéroes que se sobreponen a toda brutalidad gracias al ángel protector del “partido”, se distingue *Tejas Verdes: Diario de un Campo de Concentración en Chile* (1974)¹⁰⁷, por su estructura, su lenguaje, sus enfoques y acercamientos, estas desemejanzas (con las anteriores) hacen sospechar en el aporte de un escritor y, efectivamente, el prisionero que relataba sus *vivencias* e impresiones era el poeta, narrador y ensayista Hernán Valdés (1934), de quien ya se conocían: *Salmos* (1954, poesía) y *Zoom* (1971, novela), entre otras publicaciones.

Aparecido en 1989 en español —con posterioridad a las traducciones al inglés y francés—, *Diario de Viaje*, del pintor Guillermo Núñez (1930) se separa de la mayoría de estos documentos pues al basarse en cartas escritas desde la prisión resulta menos fijado en la descripción de las condiciones ambientales del encarcelamiento, de seguro por la censura estricta a que era sometida toda esa correspondencia. Se detiene, en cambio, en recurrentes y directas reflexiones sobre su quehacer —las artes visuales— que

106 NOTA del 2011. Según señala la publicación de 1990, de Ediciones LAR, de Concepción, las dos anteriores, la ya citada de México y la de “Cuadernos LAR” (1985) serían “edición[es] parcial[es]”. Ver, asimismo: “Milenio”.

107 NOTA del 2011. Fue editado en Chile recién en 1996, en LOM Ediciones.

trascienden y superan el obligado encierro, haciéndose extensivas a preocupaciones constantes del ser humano sobre la libertad, la creación, las relaciones humanas, y otras incertidumbres¹⁰⁸. Estos textos se diferencian de los más demorados testimonios periodísticos, tan de actualidad en el presente, y tan necesarios como los anteriores para re-armar y construir la memoria de nuestro pasado más reciente.

¿Habrà que aclarar que antes, en períodos de tranquilidad institucional, esta veta —social, política— del género del testimonio no había sido jamás tan cultivada? Pareciera que en ciertas situaciones y momentos extraordinarios y atípicos en la historia de pueblos y países, se hiciera extensiva una necesidad de recurrir a esta forma para *constatar* y *hacer ver*.

Como es lógico por el tiempo que toma su elaboración, algo más tarde comenzaron a circular novelas. En *muchas*, así como en numerosos cuentos, una fuerte carga testimonial se desprende de la ficción traspasada de rasgos históricos y de situaciones verdaderas y reconocibles. Si bien estas narraciones abordaban la represión desplegada por el régimen militar, varias de ellas retrocedían hasta los tiempos del gobierno de la Unidad Popular y, así, podían establecer contrastes que privilegiaban la idealización y la añoranza de un tiempo perdido y aniquilado a sangre y fuego. *El paso de los gansos*, de Fernando Alegría (1918), y *Soñé que la nieve ardía*, de Antonio Skármeta, son, seguramente, las primeras novelas publicadas, en 1975. Es posible que la trayectoria literaria de sus autores haya colaborado para interesar a editores ajenos a la situación chilena¹⁰⁹.

Entre los cuentistas destacó el inédito José Leandro Urbina (1949) cuando dio a conocer *Las malas juntas* (1978), desde su residencia canadiense donde, además, propulsaba (y todavía promueve, desde Nueva York, ahora) las Ediciones Cordillera, una de las primeras editoriales chilenas surgidas en el exterior¹¹⁰. Por su

108 NOTA del 2011. *Diario de viaje*. HERGAR Ediciones, 1989.

109 NOTA del 2011. Fernando Alegría murió en Estados Unidos, el 2005. Allí residía desde mucho antes del golpe de Estado.

110 NOTA del 2011. Estos cuentos de Urbina, en su versión final y completa, los dio a conocer LOM en Chile, en el 2010. Aquí vive el autor desde el 2005, y ha continuado

lado, en Chile apareció *La Parrilla* (1981), de Adolfo Pardo (1949), quien reelaboró diversas y múltiples informaciones reales al construir una brevísima novela que recogía un *testimonio* donde una mujer (imaginaria, al parecer) relata su experiencia¹¹¹. Burlando la censura, este libro se imprimió y circuló, muy restringidamente, por cierto, a raíz de su condición casi clandestina y asaz artesanal.

Dentro de Chile y con cercanía al golpe de Estado, no fueron tantos quienes con su quehacer elogiaron a las nuevas autoridades: con toda certeza, pero de modo lateral, Enrique Lafourcade (1927) con su diatriba novelesca, *Salvador Allende* (en diciembre de 1973); más evidente, Braulio Arenas (1913-1988), con “*Chile es así*” (1977), su poema de alabanza a la Junta Militar, comprobó que si bien pocos y disminuidos, “el general tenía quien le escribiera”. Estos silencios se continuaron, y salvo excepciones aisladas, nunca pudo hablarse en Chile de una literatura, una música o un teatro que encomiara y fuera sumiso a la dictadura, a diferencia del arte nazi, fascista o súbdito del franquismo o del stalinismo.

Durante los años que siguieron al brutal cambio de gobierno, la industria editorial sufrió un vuelco importante por numerosas trabas y limitaciones: la existencia de la censura no fue la única ni la menos drástica. La imperiosa exigencia de rentabilidad hizo que las editoras dependientes de las universidades, o de otras instancias estatales, abandonaran ciertas colecciones sobre cultura y arte pues, por lo general, no dejaban (grandes) ganancias: entonces, al igual que los centros de estudios superiores, pasaron a concebirse como negocios. Estas mismas razones y el temor al fracaso han impedido una mayor agilidad y, casi sin arriesgarse, sus directivos han optado por continuar divulgando a los autores de trayectoria y muy escasamente a nuevos valores. Quienes se inician se han visto obligados a decidirse, entonces, por las autoediciones, más o

escribiendo y publicando. Si bien allí lo señalo, quiero destacar, ahora, que mi antología *Viajes de ida y vuelta: poetas chilenos en Europa* (un panorama), cuyo Prólogo se reproduce en este volumen, fue una iniciativa de Ediciones Cordillera y uno de los tantos proyectos que sus responsables concretaron en libros.

111 NOTA del 2011. Yo lo leí así, pero encuentro en Google una reseña del 2009 que lo presenta como el “relato testimonial” de una muchacha de 19 años que, en 1980, Adolfo Pardo grabó, editó y re-trabajó. Ver la publicación virtual *Crítica.cl. Revista Latinoamericana de Ensayo* (Santiago, año XV, junio de 2009).

menos marginales, poco distribuidas y, por lo general, mal repartidas mano a mano¹¹². Ya es un hecho que en Chile son rarísimas las posibilidades de imprimir sin tener que subvencionarse, aunque, en ocasiones, el volumen puede contar con el nombre de un sello prestigioso.

Por su parte, la distribución y difusión de libros se complicó por su excesivo precio debido a la aplicación de nuevas cargas como el Impuesto al Valor Agregado (IVA) que gravaba los productos en un 18%¹¹³, y por la crisis económica que produjo el cierre de empresas (como la legendaria y valiosa Nascimento) y de librerías que, en todo el país, no llegan hoy a las dos centenas. Sin duda, estas causas pueden explicar que la narrativa circule mejor y en mayor cantidad por ser considerada más rentable que la poesía, y que existan escasas publicaciones nacionales de teoría y crítica literaria y artística.

A las casas de edición conocidas se han unido algunas nuevas, otras se limitan a ser simples impresoras, mientras unas pocas se han especializado en una disciplina determinada¹¹⁴. Además, varias son las que por diversos medios e iniciativas continúan en su lucha por seguir estando presentes y por una sobrevivencia tan difícil que no siempre se logra: lo demuestra la desaparición de Ediciones Ganymedes, que alcanzó a tener un excelente catálogo.

Al mismo tiempo que estas dificultades acometían a los editores, las maquinarias y la infraestructura relacionada con esta área tenía grandes cambios por una modernización que también llegó a Chile: la masificación de la fotocopia, por ejemplo, abarata costos y permite que circulen escasos ejemplares de algunos inéditos que, en su momento, lograron escabullir la censura. Por lo general, esta situación favorece a la poesía por su habitual menor longitud y por

112 NOTA del 2011. Es relevante que, en estos últimos años, varios jóvenes —escritores o no— hayan creado pequeñas editoriales independientes, que han ido permaneciendo y ampliando sus fondos, en autores, títulos, géneros. Para darse a conocer se han encontrado en espacios de nombres tan creativos como la “Furia del Libro”, alternativa y guiño cierto a la comercial y previsible “Feria del Libro”.

113 NOTA del 2011. Hoy, y desde el 2003, el IVA es de 19%.

114 NOTA del 2011. Es el caso de la línea de publicaciones seguida por la Editorial de Librería Metales Pesados, que existe desde el 2005, y se dedica, en especial, pero no exclusivamente, a las artes visuales.

ser más fáciles sus posibilidades de ser propagada y, por lo tanto, de suplir un intenso deterioro del hábito de lectura¹¹⁵.

Estas características del mercado y de la recepción han motivado también que los poetas no hayan cesado de desplazarse, recitando en muy diversas circunstancias, algunos se han dado a conocer con poemas-canciones o porque sus textos han sido musicalizados, y no son pocos los que han incorporado rasgos de oralidad a sus escritos, no siempre con la misma fortuna en el logro de efectos y tono poético. Tal vez como otra forma de sortear estos obstáculos podría interpretarse que hacia comienzos de la década del ochenta existiera un auge de las *acciones de arte*, algunas muy ligadas con lo literario, si bien tuvieron tácticas y propósitos bastante diversificados.

Con el paso del tiempo no había posibilidades de desmentir que —al igual que el país— la literatura chilena estaba escindida por la innegable realidad del exilio. Se seguía produciendo, por lo menos en “dos” territorios: Chile y los más de cincuenta países de la diáspora, cada uno con sus particularidades. Nada de simple es abordar este punto, no obstante sospecho que la gran mayoría de los escritores que no residen en el “interior”, tanto los iniciados antes de 1973 como quienes principiaron con posterioridad y fuera, perciben aún su obra como parte de la separada y lejana cultura chilena.

En un comienzo, las disimilitudes entre la producción de “ambos” espacios sólo era reconocible porque cuando se querían elaborar textos de denuncia, en el destierro era posible explicitarla sin inconvenientes y estampar el nombre del autor, debido a la inexistencia de la censura y de su efecto, la autocensura. Más tarde, y a pesar del influjo de cada ambiente, me parece que las distancias literario-geográficas no son mayúsculas, salvo si se considerara un

115 NOTA del 2011. En “Nuestros hábitos de lectura”, de Estefanía Etcheverría, se dice: “El último estudio “Chile y los libros”, de la Fundación La Fuente y Adimark, estableció una caída en el porcentaje de lectores respecto de la versión anterior del mismo estudio. Si en 2006 el 55,1% de los encuestados se definía como lector (“lee libros alguna vez en el año”), en 2008 sólo lo hacía el 49,2%. Además, en 2008 el 58% reconocía leer menos que hace cinco años, y el 70,2% confesaba no haber comprado un solo libro en los últimos 12 meses”. (Suplemento “Artes y Letras” de *El Mercurio* [Santiago, domingo 6 de junio 2010]). Por otra parte, las encuestas evidencian que el porcentaje de chilenos que no entiende lo que lee supera el 50%.

restrictivo criterio temático o el igualmente limitado de consignar menciones, referencias u otros detalles espacio-temporales. Yo no percibo grandes disimilitudes respecto a la(s) concepción(es) del texto y su forma que, en ningún sitio, son estáticas, fijas, ni definidas de una vez y para siempre. No creo equivocarme al pensar que las lecturas son relativamente semejantes en los distintos lugares por la actual rapidez de las comunicaciones y por el contacto cultural facilitado, en parte, por la permanencia en el exterior de muchos miles de chilenos que permiten un continuo intercambio a través de viajes y visitas en las más diversas direcciones. Además, la expansión del video (artístico o de masas) y el mayor acceso a revistas de arte, facilitan la difusión de novedades, en Chile. Con todo y para evitar simplificaciones hay que constatar que, sin duda, no es lo mismo conocer un movimiento artístico por referencias —literarias o gráficas— o por reproducciones que tenerlo como el horizonte habitual y cotidiano.

Tal como el del país, el quehacer del exterior no es homogéneo, como tampoco lo es cada una de las realidades que lo componen. No es lo mismo la *casi* generalizada e inicial producción acusatoria (reconocible en uno y otro ámbito) que la etapa posterior donde el exilio comienza a integrarse como temática o en otros rasgos¹¹⁶. Ahora, sin duda, los intereses y los discursos son de una gran multiplicidad y puntos de mira y tan intrincados de clasificar, calificar y darles un nombre como en el territorio distante. Es un prejuicio pensar que en la literatura chilena producida más allá de nuestras fronteras prevalece un contenidismo pues se habría quedado detenida en un momento político que, por lo demás, *nunca* fue cultivado por todos ni de las mismas maneras¹¹⁷. Ya me referí a las disparidades entre ciertos testimonios. Muy distantes en su tratamiento y en sus enfoques son, asimismo: *A partir del fin*, de Hernán Valdés, y *Frente a un hombre armado*, de Mauricio Wácquez (1939), dos novelas de 1981, de poca circulación¹¹⁸. Pocos análisis

116 NOTA del 2011. Ver “Viajes”.

117 NOTA del 2011. Ver “Viajes”.

118 NOTA del 2011. Con mucho retardo, fueron publicadas, en Chile, en el 2003, gracias a LOM Ediciones y Catalonia, respectivamente. Mauricio Wácquez falleció en España, en el 2000.

más críticos y sin tregua al gobierno de la Unidad Popular, que el presentado por Valdés. Si, en este caso, es el sectarismo político la razón de su silenciamiento y olvido, también son la intransigencia y el tabú —ahora, social, sexual— que explicarían la reserva, la pacatería y el mutismo respecto a la producción de Wácquez, otro de los mejores narradores de esa promoción.

Publicar en el extranjero ya no resulta una extrañeza para los autores chilenos, así lo demostró Isabel Allende (1942) pues, a pesar de las alusiones políticas de sus obras, también aquí se transformaron en *best sellers*. Diversa es la situación de las editoras chilenas con sede en el exterior que se conocen en Chile escasamente: interesante es la labor realizada por las mencionadas Ediciones Cordillera, en Canadá, quienes las dirigen han elegido, principalmente, divulgar a muy diversos, y algunos poco advertidos, poetas de la década del 60. De la misma manera, el poeta Gustavo Mujica (1947) quien promueve las francesas y artesanales Ediciones GrilloM¹¹⁹, ha elegido la lírica, en especial de chilenos residentes en Francia y en España. Otras, todavía más restringidas, como las catalanas Rimbaud vuelve a casa Press, impulsadas por el narrador y poeta Roberto Bolaño (1953) y el poeta Bruno Montané (1957), han impreso revistas y libros, siempre a mimeógrafo¹²⁰. Es lástima, pero son muchas las que no han podido subsistir o las definidas por su carácter esporádico.

Resulta innegable que *Literatura Chilena en el Exilio* (más tarde: *Literatura Chilena*, creación y crítica), *Araucaria*, *Chile-América*, *Canto Libre*, *América Joven*, y tantos otros periódicos chilenos de la diáspora, desempeñaron un papel determinante para dar a conocer la producción del período y para acortar distancias geográficas, políticas, culturales. Considerándolos en su conjunto, (me) llama —positivamente— la atención que casi todos hayan

119 NOTA del 2011. Mujica regresó a Chile en 1993, y como animoso —y animado— gestor ha continuado con el sello y las publicaciones, iniciados en 1984. También refiero a ellas en “Viajes”.

120 NOTA del 2011. Como se sabe, la obra de Roberto Bolaño, fallecido el 2003, ha trascendido fronteras, no sólo geográficas, y ocupa un lugar inapelable en la literatura hispánica contemporánea. Montané, por su parte, sigue en España, y continúa escribiendo poesía. Refiero a cada uno en “Viajes”.

mostrado novedades literarias, si bien la mayoría se orientaba hacia lo ideológico y político más contingente.

No obstante, el asunto del arte o de la literatura del exilio no se agota en estas consideraciones, y habría que convenir además en una terminología, pues tal como se habló del fenómeno del éxodo que siguió al golpe militar de 1973, también se ha reconocido un *exilio interior*, caracterizado por las condiciones de aislamiento y de dificultades múltiples de los compatriotas que pudieron permanecer en el país, sin ser obligados a abandonarlo. “El exilio también tiene barrotes”, ha señalado Mario Benedetti para aludir a esta forma de represión tan penetrante y destructiva para la persona, para el individuo, y para la sociedad toda.

¿No resulta ambiguo hablar de “literatura del exilio”? Tal vez habría que precisar si con este rótulo se está pensando en el lugar de proveniencia de esa producción o si se trata de su temática porque refiere al destierro, como la obra de teatro *La increíble y triste historia del General Peñaloza y el exilado Mateluna*, del actor y dramaturgo Óscar Castro (1947), que tuvo su estreno en París, en 1980, siendo presentada en Chile, en 1990. Se trataría en cada caso, entonces, de una literatura *en* o *desde* el exilio y de otra, *sobre* él.

Enrique Lihn y otros autores, han pensado que para crear, todo artista necesita asumir una condición de extrañeza. Y cuando él señalaba que la poesía era “una forma del espíritu crítico y de la lucidez o sería preferible que fuera nada”¹²¹, estaba exigiendo al poeta un cierto alejamiento y separación de su realidad para poder lograrlo, y estas son características del exilio.

Si, además, desde una perspectiva más amplia se piensa que el expatriado es, obligadamente, un ser colocado al margen, podría considerarse que toda escritura referida a marginales integra la llamada “literatura sobre el exilio”. Luego, ella abarcaría, la novelística de Diamela Eltit (1949) o poemarios como *A media Asta* (1988) de Carmen Berenguer¹²², *La estrella negra* (s.f. 1985) de Gonzalo Muñoz (1956), y otros escritos producidos en Chile que participan

121 NOTA del 2011. Enrique Lihn: “Encuentro de poesía chilena en Rotterdam” (1983), en E.L.: *El circo en llamas*. Edición de Germán Marín. Santiago, LOM, 1997, p. 162.

122 NOTA del 2011. Me referí a este texto y a su autora en “Zoom”.

de este imaginario, trabajado antes en las perdurables obras de Carlos Droguett¹²³. Hay que notar, además, que la marginalidad ha sido enfatizada en estos años por manifestaciones y discursos artísticos tan diversos como la foto (Paz Errázuriz, Kena Lorenzini), la gráfica (Eugenio Dittborn, Roser Bru), las acciones de arte (Lotty Rosenfeld, Carlos Leppe), el teatro (Juan Radrigán, Alfredo Castro).

Como puede verse, no hay acuerdo para comprender el exilio, tampoco para definir a qué espacio refiere la lejanía implicada pues mientras la imagen más generalizada alude a la distancia de la ciudad, la región o el país natal —por nacimiento o sentimiento—, otros reducen (¿o superan?) lo geográfico-personal para enfatizar una pertenencia a lo más estrictamente privado, al lugar donde nace o muere la propia *memoria* individual (y otra vez estoy recordando a Lihn). Considero, también, que habría que pensar el destierro del escritor en relación a su *lenguaje original* pues quien no utilice por escrito, en sus obras, el idioma de la tierra de acogida, es un exiliado, un extranjero definido por su incomunicación. Con el paso de los años, esta barrera ha tendido a disminuir pues ya hay autores que comienzan a producir en otras lenguas —cada vez menos ajenas—, o que pueden colaborar muy de cerca o establecer ellos mismos las traducciones de sus trabajos.

También el transcurso temporal ha aminorado cierta expectativa de algunos públicos extranjeros para que las obras producidas en el “transtierro” —título de un poema y un libro de Gonzalo Rojas¹²⁴— “hablaran” de determinados asuntos y con tonos e imágenes relativamente fijos. Por supuesto, me refiero a un lector muy preciso, aquél que frente a las obras hacía valer antes que nada un criterio político, sin preocuparse tanto de sus méritos estéticos. Aunque pueden apreciarse ciertas actitudes y gestos que parecieran respuestas (más/menos espontáneas) a estas silenciosas peticiones, considero exagerado pensar en la existencia de una llamada “industria cultural del exilio”.

123 NOTA del 2011. Fue mencionado en “Años 60”. Ver, asimismo: “Viajes”.

124 NOTA del 2011. Sobre su producción, ver “Sinopsis”.

Si bien muchos son los chilenos que han elegido permanecer en los países de recepción, hace ya casi una década que otros comenzaron a regresar, esporádicamente o para establecerse. No siempre la acogida ha sido fácil, sin embargo casi todos los escritores han finalizado integrándose a un espacio (a veces más, a veces menos) activo, bastante delineado y no exento de resquemores¹²⁵. Entre los retornados: José Donoso y Jorge Edwards (1931), seguramente los narradores chilenos actuales más destacados, quienes decidieron volver al país con posterioridad al golpe de Estado, después de una larga permanencia en el extranjero, donde sus libros continúan publicándose¹²⁶. A ellos, la situación política inmediata tampoco les ha resultado indiferente y así lo han manifestado tanto en sus actitudes personales como en el eco literario de la contingencia, presente y trabajada de muy diversos modos y en sus variadas facetas, en *La desesperanza* (1986) y en *Los convidados de piedra* (1978), de cada uno.

A excepción de Nicanor Parra, Eduardo Anguita, Jorge Teillier, Enrique Lihn, Floridor Pérez, Jaime Quezada, Manuel Silva Acevedo, y algunos otros, no eran muchos más los poetas de trayectoria que habían permanecido en Chile. Los jóvenes escritores no tenían, entonces, demasiadas posibilidades de contacto directo con sus antecedentes y antecesores, lo que pudo influir en una suerte de “adanismo” y de “borrón y cuenta nueva” que impregnó algunas declaraciones, escritos y actitudes, traspasados, asimismo, involuntariamente, por la ideología oficial que no cesaba de proclamar que todo momento anterior no tenía validez frente al inicio absoluto que el régimen, impuesto por ellos, significaba. El tiempo y la misma labor creativa fue relativizando originalidades e innovaciones, construyendo lazos, y ayudando a reconocer proximidades y apartamientos. Sin duda, los nuevos escritores se plegaban a una tradición. Mas, aunque pueda hablarse de *literatura chilena* (la

125 NOTA del 2011. Después de intentar radicarse en Chile en 1999, decepcionado, el poeta Efraín Barquero decidió dejarlo: “noto que mi mundo desapareció”, habría dicho, y se dispuso a retornar a Francia. En la actualidad, nuevamente reside allí. Barquero recibió el Premio Nacional de Literatura en el 2008. Ver, también: “Viajes”.

126 NOTA del 2011. Jorge Edwards volvió en 1978 y José Donoso, quien, como ya se dijo, falleció en 1996, había regresado en 1981.

“escuela” chilena de la poesía castellana, según el hombre de letras, Armando Uribe [1933]), no debe pensarse en rigideces inmovibles pues toda literata, todo literato, puede hacer su aporte, y si bien hay modelos, figuras y usos más prestigiosos, siempre se ha dado el resquicio para el rescate, para la invención, para fusiones, para la mirada, la palabra y la escritura fresca. Así, todos los géneros se han renovado y se renuevan sin interrupción: un caso, la creación colectiva ha sido una de las modalidades más propias del teatro de estos años, pero las personales miradas de Marco Antonio de la Parra (1952) o de Ramón Griffero (1954) han contribuido a diversificarlo.

De la Parra se conoce, asimismo, como narrador y ensayista: como un incansable trabajador del lenguaje, desde el Taller de José Donoso¹²⁷ se ha proyectado hacia muchos circuitos, tal vez con demasiada omnisciencia para el limitado espacio de este temible “país del chaqueto”, donde si hay algo aprendido de la sociedad de consumo es el “úselo y bótelo”. Junto con De la Parra, son muchos los nombres que se agregan a los ya consagrados de Donoso, Edwards, Carlos Droguett, Guillermo Blanco (1926), Antonio Skármeta o Poli Délano (1936). Entre Adolfo Couve (1940), Pía Barros (1956), Sonia Montecino (1954), Reinaldo Marchant (1957), Francisco Simón (1943), Roberto Bolaño¹²⁸, y tantos más, distingue Diamela Eltit, quien elabora una novelística diferente y no sólo por ser escrita por una mujer y adscribirse a una línea discursiva, escasamente cultivada antes, con un especial tratamiento

127 NOTA del 2011. Poco después de su llegada a Chile, Donoso dirigió un Taller Literario durante prácticamente toda la década del 80. Hoy, ese espacio es recordado casi como un mito, y haber estado en uno de ellos, otorga cierta “aura”. Entre sus asistentes estables, estuvieron: Carlos Franz, Alberto Fuguet, Arturo Fontaine, Sonia Montecino, Ágata Gligo (1936-1997), Carlos Iturra, Darío Oses, Jaime Collyer, Jorge Marchant Lazcano, Roberto Brodsky, Gonzalo Contreras, Marcelo Maturana, Sergio Marras, entre otros.

128 NOTA del 2011. Blanco murió en el 2010 y Couve, el año 1998. Aclaro que no me detengo en Bolaño —a quien antes mencioné como editor—, hoy el narrador chileno con más reconocimiento, pues en 1990, cuando escribí este artículo, él sólo había publicado la novela “a cuatro manos”: *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* (1984), en colaboración con Antoni García Porta (1954). En “Viajes” doy más datos sobre Bolaño. Si se quiere comprender la narrativa chilena actual, en el presente habría que mencionar a otros jóvenes autores. Entre los fundamentales: Alejandra Costamagna (1970) y Alejandro Zambra (1975).

de los personajes femeninos y con una perspectiva y una estructura que rompe y se divorcia de miradas frecuentes, relacionadas, por lo general, con modelos masculinos y patriarcales.

Pareciera que el aporte de las narradoras a una *estética feminista* (por lo demás, no limitada en exclusiva a una elaboración femenina) fuera menos notorio que el de *las* poetisas, cuyas escrituras, no obstante, tampoco son homogéneas y entre las cuales percibo claros distingos. Así, por ejemplo, con estilos muy personales, los trabajos de Soledad Fariña y de Carmen Berenguer¹²⁹, expresan, también, desobediencia e insubordinación a normas sociales, a desemejanza de otras voces más tradicionales en su decir la indocilidad¹³⁰. En estos años también se ha desarrollado una crítica literaria cercana al feminismo, que ha contribuido a diversificar perspectivas y a revertir opiniones consideradas verdades demasiado estables.

Sobre los textos de Diamela Eltit hay que notar, además, que también se apartan de la norma narrativa por su cercanía a una experimentación que caracteriza, al mismo tiempo, a toda una vertiente de la poesía de estos años que, distinguiéndose por una profunda complejidad, aparecería como la más prestigiada.

Como *conceptual* podría definirse la producción de Juan Luis Martínez¹³¹, precedente indiscutido del modo —después llamado— “neovanguardista”. De 1977 y 1978 son *La nueva novela* y *La poesía chilena*, que extreman y tensan las innovaciones hasta un punto no osado por obras de otros autores, a pesar que en éstas puede haber mucho de los rasgos ya presentes en esos dos libros, matizados, evidentemente, con las características peculiares a cada estilo y a las preocupaciones propias manifestadas en variados enfoques. Algunas de sus singularidades se relacionan con una profunda reflexión sobre el lenguaje y un vuelco sobre el

129 NOTA del 2011. Para cada una de estas autoras, ver “Zoom”. En el 2008, Carmen Berenguer se hizo merecedora del “Premio Iberoamericano Pablo Neruda”.

130 NOTA del 2011. Retomo este asunto en “Milenio”.

131 NOTA del 2011. Como señalé, Juan Luis Martínez murió en 1993. Póstumos, aparecieron: *Fragments* (Traducción al francés. París, 1993); *Poemas del otro: poemas y diálogos dispersos* (Eds. Universidad Diego Portales, 2003), y *Aproximación del Principio de Incertidumbre a un proyecto poético* (Edicionesnómade-Galería D 21 [sic], 2010).

quehacer mismo y su resultado; la mezcla de géneros y el explícito e incorporado interés por otras artes; el quiebre del sujeto único y la rotura de una sintaxis corriente, que redundan en una violencia y agresividad reconocibles, mas no necesariamente explicitada, junto al énfasis en la autosuficiencia del texto.

Entre estos poetas no puede omitirse a Raúl Zurita cuyas composiciones —*Purgatorio* (1979) y *Anteparaiso* (1982), por ejemplo— metamorfosean una geografía de nombres ubicables (para el lector) en espacios construidos y ficticios, además de estar atravesadas por elementos religiosos y situaciones cristianas, que junto al franco planteamiento de una utopía¹³² cala hondo en una sociedad herida que parecía necesitar la referencia al sufrimiento, la autoexpiación y a un cambio.

Sin quitar ninguno de sus muchos méritos a este trabajo, creo que para su entusiasta recibimiento no resultó casual la admirada acogida del casi único crítico literario periodístico de ese entonces, el conservador sacerdote Ignacio Valente, quien —a través de *El Mercurio*— dictó por bastante tiempo pautas para establecer la norma de lo “aconsejablemente” leíble. La dificultad de la lírica zuritiana hace sospechar que su extraordinaria recepción no se ha concretado en igualmente numerosas e innumerables lecturas. Quiero decir: que a pesar del verdadero e intrínseco interés de su poesía, pienso que el “gran público” la conoce mucho menos que lo que comenta y habla de o sobre ella o de la figura del autor¹³³.

En su momento primero, la escritura experimental, su forma, sus textos, fueron percibidos casi en pugna con aquellos que por su lenguaje, por sus alusiones más directas, por su organización, eran considerados menos distantes de un poetizar frecuente y conocido. Pero este legado tampoco tiene nada de monolítico y resultaría poco ajustado a su riqueza no reconocer una diversidad ya que pueden observarse herencias disímiles, plurales y

132 NOTA del 2011. Retomo este asunto y, también, doy otras pinceladas sobre la poesía de Martínez y de Zurita en “Milenio”.

133 NOTA del 2011. Raúl Zurita recibió el Premio Nacional de Literatura en el 2000. En la actualidad cuenta con una vastísima bibliografía, tanto propia como sobre su producción. De la anterior, pueden mencionarse: *La vida nueva* (1994), *Poemas militantes* (2000); *INRI* (2003); *Las ciudades de agua* (2008); *Sueños para Kurosawa* (2010); *El Sermón de la montaña* (1970) (2011), y *Zurita* (2011).

yuxtapuestas: unas, emergentes; otras, dominantes; unas, hegemónicas; otras, subterráneas. Sin duda, cada tendencia literaria absorbe y transforma usos distintos y rescata y lee a numerosos autores, y los “neovanguardistas” inaugurales prefirieron a muchos extranjeros y entre los nacionales, a los casi silenciosos (¿o silenciados?), a los menos visibles, a los más secretos porque han sido poco leídos, no obstante, en ocasiones, y hasta en discursos oficiales, se les mencione, aunque se les desconozca. Se trataba de un paso más en —lo que Octavio Paz llamó— la “*tradición de la ruptura*” que, en el territorio de la poesía chilena de este siglo, han marcado: Gabriela Mistral (1889-1957), Vicente Huidobro (1893-1948), Pablo de Rokha (1894-1968), Pablo Neruda, Rosamel del Valle (1901-1965), Humberto Díaz-Casanueva, Nicanor Parra, Gonzalo Rojas o Eduardo Anguita, cada uno a su manera, cada uno con sigilos desiguales e innovaciones más o menos manifiestas, renovadas y perdurables¹³⁴.

Con el tiempo, las publicaciones y el desarrollo poético de los actuales han ido mostrando correspondencias, influjos y contactos mutuos entre las variadas tendencias de la lírica chilena actual. En otro plano, seguramente por el atractivo y el ascendiente de una poesía innovadora que mal percibida podría parecer un mero ejercicio formal, han llegado a notarse imitadores y fórmulas tópicas de una retórica “neovanguardista”¹³⁵.

Lejos de reglas repetidas se sitúa, en cambio, la producción de Tomás Harris (1956). Cercana a cierto experimentalismo, combina la novedad con una amplia herencia artística que —como ya se indicó— se remonta hasta los escritos de Cristóbal Colón, que reelabora, sin cesar, en un proyecto y una propuesta reflejada en tres volúmenes de una obra poderosa y en pleno desarrollo, compuesta y publicada en Concepción¹³⁶. Tal vez la lejanía de la capital explique, sin justificar, que haya sido poco difundida y pone de relieve, una vez más, ese corte con las provincias, donde los autores

134 NOTA del 2011. Ver “Milenio”.

135 NOTA del 2011. Ver “Milenio”.

136 NOTA del 2011. En estos años, la obra de Harris, Premio Pablo Neruda 1995, se ha extendido considerablemente. Sobre ella, pueden encontrarse enfoques en “Paneo” y “Sinopsis”, además de ser aludida en “Milenio”.

tienen todavía menos posibilidades de editar, darse a conocer, ser ayudados. Así, por ejemplo, las “becas a escritores residentes” de la “Fundación Andes” han sido otorgadas durante tres años consecutivos a autores santiaguinos¹³⁷. Por su parte, tanto las becas de creación de la “Fundación Neruda” como el “Premio” de esta institución, apenas han considerado a poetas provincianos.

Poco o nada se sabe en Santiago de los escritores de regiones y de sus actividades. Revistas, más o menos artesanales, circulan y traspasan los límites geográficos locales con gran esfuerzo de sus promotores: la más reciente, *Páginadura*, de Valdivia, reúne crítica, poesía y cuento. Su calidad hace deseable su permanencia en un medio difícil y escueto en publicaciones prolongadas¹³⁸. Casi en el extremo, en el austral Chiloé, los talleres de poesía —a niveles escolares y de adultos— se han expandido por las islas, volviéndose genuinos faros de intercambio y correspondencias.

Verdaderamente incontables han sido los impresos literarios y culturales, aparecidos en estos dieciséis años a lo largo de todo Chile, su carácter precario obliga a recordar aquellos, más o menos continuos, de la década del sesenta e inicios del setenta: es posible que una de las razones para explicarse la duración de estos residiera en el apoyo económico de instituciones estatales —como la universidad, de ese entonces— y la existencia de un espacio público de polémica, enriquecido por diversos y múltiples puntos de vista e intereses¹³⁹.

Esta apertura es lo que podemos esperar que volverá, y deberá ampliarse, con el tránsito a la democracia. Tal como desde hace ya algo más de dos años, la revista *Reseña* y el suplemento literario de *La Época* irrumpían y hacían desaparecer la casi absoluta hegemonía del analista de literatura de *El Mercurio*, es necesario

137 NOTA del 2011. Esta institución funcionó en Chile entre 1985 y 2005.

138 NOTA del 2011. *Páginadura* ya no existe, sin embargo, se diría que en una espiral sin fin, no cesan de manifestarse otros folletos, como en reemplazo de aquellos que terminan.

139 NOTA del 2011. Ver “Milenio”.

que haya más canales y posibilidades de expresar tanto la crítica como la cultura y el arte, en general¹⁴⁰.

Mientras las voces se diversifiquen se hará cada vez más difícil que se repitan algunas de las tentaciones autoritarias de estos años manifestadas, incluso en opositores de la dictadura, en actitudes discriminatorias respecto a posiciones artísticas diferentes a las personales, en la exaltación exagerada de figuras únicas o en el desconocimiento buscado de aquello que no concordaba con las propuestas propias. Todavía cuesta entender estas conductas porque ni siquiera las justifica una (supuesta) necesidad de sobrevivencia de las minorías alternativas frente al poderoso autoritarismo y sus mecanismos de acallamiento.

Como una antítesis de los extendidos, habituales y (hoy) intrascendentes “lanzamientos” de libros que nacieron para permitir y provocar el intercambio de opiniones¹⁴¹, es necesario que se desplieguen verdaderos y profundos debates que permitan tanto la diversificación de pareceres como renovar, profundizar y conocer aspectos silenciados de la producción artística y cultural de este período.

Entonces, no creo que haya que esperar veloces y palpables cambios al interior de las obras, en su temática o en su estructura sino, más bien, habrá que provocar y fomentar variaciones en torno al ámbito de su producción. De este modo, importa que en democracia exista la posibilidad cierta y completa de producir en libertad, crítica y autocriticamente, sin prejuicios ni prohibiciones, desmitificando, comparando, relativizando y contextualizando, con imaginación desatada o con interés por documentar, de muchas y variadas formas y voces. La literatura irá, entonces, a su ritmo y tardará o no en adaptarse a las nuevas condiciones e indicará hacia ellas, al mismo tiempo de absorberlas, sin necesidad de incorporar evidentes referencias ni explicitaciones.

140 NOTA del 2011. Como ya señalé en la Introducción, y aunque no parezca creíble, durante los gobiernos concertacionistas no hubo voluntad política ni ayuda que permitiera el rescate y la existencia de los medios periodísticos que, con grandes dificultades, habían aparecido durante la dictadura, oponiéndose a ella y abogando por el regreso a la democracia. Por esta falta de apoyo, más o menos lentamente, fueron desapareciendo.

141 NOTA del 2011. También son mencionados en la Introducción.

Además, como en democracia podremos enterarnos de sectores ignotos del ayer, habrá que realizar la *suma* necesaria del arte público, semiprivado y clandestino, manifiesto y sigiloso. Sólo la investigación, el examen objetivo y la *suma* de una producción literaria hecha en las cárceles y campos de prisioneros; anónima y firmada; de jóvenes y de maduros; testimonial y conceptual; del exilio y del interior; neovanguardista y tradicional; comprometida con la política y comprometida con el lenguaje; coloquial y rupturista; sobre marginados y sobre poderosos; hecha en provincias y en el centro; publicada e inédita; lárca y urbana; autoeditada e impresa por editoriales de renombre; en volúmenes de lujo y artesanales; oral y escrita; de individuos y grupal; directa y sugerente; acogida y marginada, se tendrá una imagen más o menos fiel de los escritos de este período. Agregando todos estos aspectos a muchas otras facetas se podrá distinguir y conocer, recién en democracia, la dimensión exacta de lo que fue el *conjunto de la literatura chilena* entre 1973 y 1990, otro producto de estos años que en su polifonía, su creatividad, su riqueza, su invención e intercambio de sentidos y valor simbólico acoge y apunta a la tan fracturada sociedad chilena actual, indispensable de observar y comprender globalmente en su pasado —reciente y distante— para poder proyectarnos y cambiarla.

Santiago, febrero-marzo de 1990

Viajes de ida y vuelta: poetas chilenos en Europa (un panorama)¹⁴²



142 NOTA del 2011. Este título corresponde al nombre de una recopilación —terminada en 1986, pero publicada recién en 1992—, cuyo “Prólogo” puede leerse aquí. Cada una de las reducidas selecciones de poemas —que, ahora, no se reproducen— era antecedida por una —solicitada— “definición” (más o menos) breve de lo que el autor consideraba por poesía y, en especial, la suya propia. Opté por dar a conocer pocos escritos de numerosos poetas, cuya biobibliografía completaba el volumen. En la contratapa se indica: “En estos últimos años pareciera que nos negáramos a recordar, o quisiéramos olvidar zonas de nuestro pasado inmediato. Entre estas realidades, el exilio, los exilios. / Esta nueva antología de Soledad Bianchi, que las editoriales Documentas y Cordillera entregan al lector, en su diversidad da a conocer autores y prácticas poco difundidas en Chile, además de proporcionar antecedentes que complejizarán aspectos de la actividad cultural realizada durante la dictadura, necesarios de rescatar para no seguir simplificando con repetidos y recurrentes estereotipos”, en: *Viajes de ida y vuelta: poetas chilenos en Europa (un panorama)*. Ediciones Documentas-Ediciones Cordillera, 1992. Hay que aclarar que este volumen prácticamente no circuló a causa de la quiebra de Documentas. Desgraciadamente, por limitaciones múltiples, su portada tampoco fue la diseñada por Guillermo Deisler, que se reproduce en esta página.

Tout poème
vient
d'un
lie-
u
d'ex-
il.

ARMANDO URIBE ARCE

dónde volcarse en este
paisaje

SOLEDAD FARIÑA

A pesar de lo que digan
no me olvido, compañero,
de que el pan que me alimenta
siempre será pan ajeno

ISABEL PARRA

Somos un despoblado en la intemperie que nadie sabe
si podremos ocupar un día.

FELIPE TUPPER

Una loca geografía

Reunir poetas de una ciudad, de una provincia, de una región, es un criterio de preferencia no demasiado convincente: por lo general, semejanzas y disparidades, cercanías y distancias, se traspasan con una sutileza que no obedece obligadamente a la geografía. Si resulta usual aproximar a los autores de un determinado país, se sabe que este es el primero de diversos círculos concéntricos que se continúan en otros anillos que superan lo geográfico —del país al continente, a la lengua, a la época— y el (al) poeta chileno se (le) integra al circuito hispano-latino-americano que se amplía al español, para extenderse a la contemporaneidad, al ahora.

Si ayer Benjamín Subercaseaux (1902-1973) contemplaba Chile percibiéndolo como una *loca geografía* por el singular (des) equilibrio de su territorio, actualmente tampoco quedaría lugar para la cordura: se dice que con posterioridad al golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973, cerca de un millón de chilenos dejó *chilli, confín del mundo*, para volar, navegar, caminar y llegar a no menos de cuarenta países. Así, la actual realidad nacional parece justificar esta arbitraria opción por localidades para descubrir y delinear este *mapa de dispersión* pues entre estos emigrantes, exiliados, desterrados, turistas, asilados, transterrados, hay no pocos escritores.

Antes, el iniciático viaje a Europa representaba una elección y una actitud individual, que casi siempre limitaba en la frontera de París: Alberto Blest Gana (1830-1920, París), Francisco Contreras (1877-1933, París), Joaquín Edwards Bello (1887-1968), Vicente Huidobro (1893-1948), Juan Emar (1893-1964), Benjamín Subercaseaux, Pablo Neruda, Teresa Wilms Montt (1893-1921, París), María Luisa Bombal (1910-1980). Pero, en las últimas décadas, todo varía y a los brasileños, de los años 60, los siguen los habitantes del Cono Sur, expulsados por la violencia ciega de las dictaduras militares. El exilio no es de hoy ni es propiedad de los chilenos, a entender la diáspora, entonces, como un signo de nuestro tiempo.

Efraín Barquero, Guillermo Deisler, Waldo Rojas o Tito Valenzuela¹⁴³ habían publicado antes, en Chile; otros autores, aunque inéditos, ya iniciaban su escritura hacia 1973. Pero en el exterior, en el país ajeno, la cantidad de escritores aumenta convirtiéndose en un verdadero “fenómeno”: tal vez, con posterioridad a la proférica voz sueca, holandesa o rumana, el papel espera para borrar en soledad, para enhebrar en español y trasponer y trasladar fronteras. “El exilio nos dio una especie de condición de archipiélagos, de islas diseminadas en territorios difíciles de cruzar para el contacto directo. De esto sale la necesidad de establecer otras rutas,

143 NOTA del 2011. Aludí a Barquero en “Suma”. Sobre Deisler, quien —como dije— falló en 1995, ver “Sinopsis”; también es mencionado en “Años 60”, donde, además, hay una referencia a Valenzuela. Algo sobre el quehacer de Waldo Rojas se agrega en “Milenio”. Después, en este mismo artículo, se entregan otros datos de todos estos poetas.

buscar otros caminos para la comunicación”, me dice, en una carta, Guillermo Deisler, por largos años en Bulgaria, intentando reducir y traspasar de muy diversos modos ese, su aislamiento. Y de modo más brutal, en “Rasgar el tambor, la placenta”, Roberto Bolaño y Bruno Montané señalan: “Nos convertimos en poetas porque si no nos moríamos”¹⁴⁴.

Ediciones Cordillera ha querido constatar esta situación inédita dentro de la historia de Chile y de su historia literaria, y ha querido congregar a poetas que, sin vivir en la tierra natal, continúan escribiendo nuevas páginas de nuestra literatura, hoy dispersa, escindida, como el país y su cultura. Ediciones Cordillera inició este recuento en Canadá¹⁴⁵, la tentativa actual varía en su extensión pues los autores que se encuentran en las próximas páginas habitan todo un continente, muchos se desconocen y en escasas ocasiones han tenido la posibilidad —siempre parcial y reducida— de reunirse.

Una visión panorámica

PANORAMA. Aspecto de conjunto de una cuestión.
 PANORÁMICO, -A. (referido a vistas o dibujos de algo).
 Hecho a cierta distancia, de modo que se ve el conjunto de lo que se quiere representar.

144 “Rasgar el tambor, la placenta” antecede “La cantera de las manos”, poema que escribieron juntos. Los dos textos se reproducen en mi ya citada antología *Arcoiris*. NOTA del 2011. Cuando yo preparaba la segunda antología, en agosto o septiembre de 1986, Bolaño me escribió: “(...) Una definición poética que no supere las cinco líneas me parece imposible. Una que no supere las 500, también. (Pero como me lo pides tú, lo intentaré). Me parece muy bien tu título [*Un viaje de regreso: poetas chilenos en Europa* (un panorama), era el propuesto por mí, entonces], se entiende y todo eso, aunque puede interpretarse como una visión antropocentrista (¿se dice así?) de Europa. Los viajes de ida y de vuelta se prestan a confusiones. Lo que a mí me intriga es a quiénes vas a incluir, porque, sin ánimo de ofender a nadie, yo sólo sé de contadísimos poetas chilenos en Europa. Por supuesto, hay cientos de hijitos de papá deambulando por universidades del viejo continente, pero... confío en tu criterio y desde ya tengo ganas de leer el libro”. (Es Bolaño quien subraya).

145 *Chilean Literature in Canada. Literatura Chilena en Canadá*. A bilingual anthology. Editor: Naín Nómez. Ottawa, Ediciones Cordillera, 1982. 247 p. NOTA del 2011. Me referí a la labor de esta editorial en “Suma”.

CONJUNTO, -A. Cosa que siendo una reunión de varias, se considera en el caso de que se trata como una sola.

(María Moliner: *Diccionario del uso del español*)

Viajes de ida y vuelta: poetas chilenos en Europa pide ser leído como un *panorama* al proponerse evidenciar el “fenómeno”, ya aludido, de la gran cantidad de autores que residen y producen fuera de Chile una poesía que reconocen todavía (¿y hasta cuándo?) inserta en el contexto de la lírica chilena.

Se muestra aquí un conjunto limitado que obedece, en parte, a la dificultad de localizar a todos los escritores, mas, asimismo, a mis preferencias. Cerca de 40 poetas fueron contactados inicialmente, solicitándoseles que transmitieran la idea de este compendio y de nuevos nombres. Sólo dos no quisieron estar presentes: Armando Uribe Arce, una ausencia lamentable, y José María Memet (1957). Finalmente, llegué a conocer parte de la producción de más de 65 autores, sea por sus propios envíos (como señalé, mi carta-circular solicitaba diez textos), sea por algunas publicaciones personales o antológicas.

Como uno de los rasgos definitorios de este exilio ha sido su movilidad, en los dos años que demoré, desde el período preparatorio de la antología hasta la final redacción de este prefacio, se produjeron numerosos cambios de países, de ciudades. El más notable es el retorno a Chile que remonta aproximadamente a 1984 (recuérdese que las primeras listas de autorizados para ingresar son de 1983). Por esta razón, Federico Schopf, Omar Lara, Galo Luvecce (¿?), Sergio Muñoz (¿1945?), Verónica Zondek (1953) o Mauricio Redolés (1953), no se encuentran entre los elegidos. La excepción será Miguel Vicuña (1948) que parece ser el único que no ha publicado ni en las proximidades de su partida —como Lara, Muñoz o Memet—, ni dentro de Chile, como Schopf o Verónica Zondek, ni tampoco ha sido editado recientemente en el extranjero, como Redolés.

Sentir que trece años es algo

Este período de más de una década no ha sido homogéneo y en su dinamismo pueden distinguirse, por lo menos, dos etapas: la más cercana al golpe de Estado donde muchos autores quisieron explicitar y dejar constancia de lo que había sucedido en Chile, de lo que ellos habían vivido allí o del choque con la realidad de los diferentes países. Desarraigo, añoranza, testimonio, de estos nuevos cronistas que desean, se sienten en la necesidad y se imponen estampar huellas de la historia, aunque sea en algunos apuntes aislados. Extraños en el mundo, tanto en la prisión, en la ciudad vigilada o en el territorio diferente, atestiguan con sentimientos y temples que asemejan y acercan las producciones —de ese entonces— del Chile territorial y el Chile disgregado.

Pero para referir a la tortura, a la cárcel, a la injusticia, una conducta política y moral se confundió con el quehacer literario, más de una vez. Entonces, algunos nóveles autores —principiantes, en su mayoría— creyeron expresarse en verso al escindir una prosaica prosa. Por lo general, seguían de cerca el paradigma de cierta poesía política donde un hablante poseedor de facultades extraordinarias se alzaba en guía de su pueblo y de su país humillado. Los apóstrofes a la “Patria” (con mayúscula), los insultos al tirano y situaciones expresadas mediante frecuentes clichés, hacían perder fuerza a las denuncias que se volvían cansadoras y retóricas, y carecían de tensión poética. Francamente utilitarios, estos escritos —más cercanos al golpe de Estado— parecían responder a un determinado público extranjero que esperaba (y pedía) una visión de Chile que, sin ser falsa, resultaba parcelada en su dolor y detenida en su horror.

También políticas son las causas que parecen facilitar el acceso a la imprenta en lugares donde la solidaridad se manifestó de modo más orgánico, o en sitios donde ya existían normativas hacia los inmigrantes, como en los países nórdicos: así, en Suecia, donde los chilenos han contado con numerosas facilidades para reunirse, dar a conocer sus obras y editar folletos, revistas y libros. En otras ocasiones y lugares fueron grupos de los partidos políticos chilenos que participaron en la empresa, en conformidad

con una política cultural que se proponía difundir la imagen de Chile para acrecentar la solidaridad. Tal vez estos trabajos hayan circulado más, y es posible que desde ellos haya surgido el equivocado reproche de la priorización contenidista de la producción del destierro.

“A este lado de la verdad” de Waldo Rojas, “Jamás jamás” de Miguel Vicuña o *Deatráspicaelindio* de Gustavo Mujica¹⁴⁶, sugerentes y sutiles en sus imágenes y en la lengua utilizada, se evidencian como excelentes muestras complejizadoras de este primer momento que tampoco es unitario¹⁴⁷. Escasos son los textos de esta fase aquí recogidos debido, en parte, a la etapa en que inicié el trabajo de recopilación y, en otra, a mi (des)interés personal. Que quede claro: no los descalifico porque aluden o se relacionan con la contingencia, simplemente reconozco que hay (muchos) escritos donde el mecanicismo de ciertos procedimientos los convierte en fórmulas, y el traslado automático de consignas resta plurivalencia a una literatura que deja de serlo para transformarse en panfleto.

Un segundo tiempo es reconocible cuando ciertos temas y ciertas visiones varían: comienzan a aparecer los nuevos territorios donde se vive, sin enfatizar la comparación ni centrarse en la añoranza de la ausencia. A veces, el español se “salpica” de términos de otras lenguas o, con menos frecuencia, se escribe directamente en el nuevo idioma. En esta circunstancia, que Gonzalo Millán llama el “contra-exilio”, el escritor asume su condición de residente en una realidad distinta a la chilena, sin necesidad de aludir a la lejanía del suelo de origen ni de explicitar, una y otra vez, la diferencia de las nuevas calles o de las costumbres diversas. Es en este tiempo que el emigrante “siente” que su mundo es par y que debe acogerlo en su doble faceta de dos países. Frente a este cambio,

146 “A este lado de la verdad”, fechado en “San Juan de Pirque, Chile, septiembre/octubre 1973” apareció en *El Puente Oculto. Poemas, 1966-1980* (Madrid, Ediciones Literatura Americana Reunida-LAR, 1981), de W. Rojas. “Jamás jamás”, de Miguel Vicuña, fue seleccionado en mi antología *Arcoiris*, ya aludida. *Deatráspicaelindio*, de Gustavo Mujica, fue publicado en París, por Ediciones del Grillo, en 1975. NOTA del 2011. Obra de este autor también aparece en *Arcoiris*. A él me referí como editor en “Suma”.

147 NOTA del 2011. También aludo a las dos etapas del exilio, en “Suma”.

cada uno reacciona de distintos y personales modos que no son indiferentes a la edad, el pasado individual o el lugar donde se reside.

La poesía que escriben ahora los chilenos, ¿es europea? Y para serlo, ¿a qué factores debería responder? Por supuesto no basta que haya sido escrita en Europa ni las menciones geográficas, como tampoco es suficiente la incorporación de términos extranjeros. Para entender esta obra que no se aparta tanto de la que antes produjeron los mismos autores y que, en su variedad, no se diferencia demasiado de la que hoy se hace en Chile, no hay que olvidar que en su mayoría sigue escribiéndose en español pudiendo ser comprendida por una minoría de europeos¹⁴⁸. Además, con la rapidez de las transmisiones actuales, en Chile se pueden conocer personalidades y producción artística extranjeras, sin necesidad de grandes desplazamientos, lo que, evidentemente, no es recíproco¹⁴⁹. De este modo, los poetas residentes en Chile también han leído a los más notables autores extranjeros —clásicos y actuales— en publicaciones que ya reciben seleccionadas, a diferencia del habitante de muchos de los países europeos quien debe escoger cada día entre centenas y centenas, además de soportar un tenaz asedio publicitario que implica la fragilidad y renovación constante de las “modas” literarias.

Y en las cercanías de la lengua que margina está el contacto escaso de los extranjeros con los nacionales, dificultad doble en el ámbito intelectual y literario, especialmente elitista y exclusivo. Además, las actividades de solidaridad —hacia Chile— colaboraron a aislar dentro de los países de acogida, donde ciertos grupos foráneos se asemejan a guetos en sus conductas, actitudes y modos de contactarse con el medio.

Los escritores chilenos residentes en el exterior, rara vez han tenido ocasión de congregarse en reuniones dedicadas a la

148 Sin duda es en España donde el español de Chile sufre mayores modificaciones por la apertura al léxico castizo para facilitar la comprensión y el diálogo.

149 NOTA del 2011. Leídas hoy, en un mundo con internet, Skype y redes sociales, estas frases resultan tan datadas que se vuelven casi impensables: ¿cómo habría sido el exilio, en el presente?, me pregunto. O, todavía más: ¿hubiera podido darse el golpe de Estado con las características que tuvo? O, ¿hubiera durado tanto la dictadura?, me responde Patricia Rubio, interrogándose y haciendo nítida su constante y generosa disposición al diálogo, que no dejo de agradecer.

literatura¹⁵⁰. Tampoco los jóvenes han podido encontrar o conocer a sus mayores: que Carlos Droguett viva en Suiza; Efraín Barquero, en Francia o Hernán Valdés, en Alemania Federal, todavía resultan novedades¹⁵¹. Por otra parte, con escasas excepciones, las bibliotecas europeas acogen poco la literatura latinoamericana reciente. Y el apartamiento se extiende si se piensa en el alcance y el “eco” de la obra, escrita en español, por la escasez de lectores y de estudiosos especializados. Tal vez este “encapsulamiento” serviría de respuesta a una crítica que se ha hecho con frecuencia en Chile cuando se lamenta que las grandes ciudades, las técnicas más recientes y accesibles, las formas de vida diversas, la riqueza de este Viejo-Nuevo Mundo, no hayan impactado y marcado lo suficiente el quehacer de los artistas emigrados, en especial de los que ya se habían iniciado, y que no haya dejado una impronta innovadora: “El exilio no es estar en otra parte, es estar en ninguna”, apuntaba con profundidad Armando Uribe¹⁵². Antes, Gabriela Mistral, la desterrada, reconocía: “He andado mucha tierra y estimado como pocos los pueblos extraños. Pero escribiendo, o viviendo, las imágenes nuevas me nacen siempre sobre el subsuelo de la infancia (...)”¹⁵³.

“Por una tempestad, la migración rompió su brújula...”¹⁵⁴

Pero se existe, y para probarlo, iniciativas múltiples, muchas de ellas impulsadas por el interés, esfuerzo y tesón de una persona: verdaderos promotores culturales como el italiano (italiano/chileno) Antonio Arévalo, caminante incansable que con sus viajes,

150 Unas páginas después, en los párrafos de “Por una tempestad”, se mencionan algunas realizaciones y encuentros.

151 NOTA del 2011. Mencioné a estos tres autores en “Suma”.

152 “L’exil, ce n’est pas être ailleurs, l’exil c’est n’être nulle part”, es la traducción de lo señalado por Armando Uribe en *Ces ‘messieurs’ du Chili*. Traduit par Gérard de Cortanze. Paris, Editions de la Différence, 1978. NOTA del 2011. *Caballeros de Chile* fue publicado por LOM, en el 2003.

153 Gabriela Mistral: “Breve descripción de Chile”, en *Recados contando a Chile*. Editorial del Pacífico, 1957. NOTA del 2011. Antes, en “Es la memoria”, recopilado en “Zoom”, cito estas mismas palabras de la Mistral.

154 Estos versos forman parte de *Escrito por las olas/ Escrit par les vagues*, de Gustavo Mujica. Joinville-le-Pont, Ediciones GrilloM, 1985.

diálogos, polémicas y publicaciones derroca barreras de espacio y tiempo en el encuentro de escritores y artistas chilenos y de otras nacionalidades. A poco de llegar desde Chile, a sus 18 años, se inicia en el “Taller Maruri” que en Roma dirigía el poeta Hernán Castellano Girón (1937), hoy en Estados Unidos¹⁵⁵. Más tarde, en 1982, el mismo Arévalo promueve la impresión de la revista *Palimpsesto*. Entre tanto, recitales y lecturas, ediciones propias, acciones de arte —individuales o no—: ha sido constante su trabajo con Francisco Smythe¹⁵⁶ y con Paula Humeres y, en la actualidad, Arévalo recolecta materiales para la publicación colectiva, y conjunta, de algunos artistas gráficos y poetas chilenos en Europa.

Desde la parisina revista *Canto Libre*, Gustavo Mujica se muestra como otro de estos “activistas” de la cultura. Profundamente político, su *Deatráspicaelindio* —ya mencionado— no responde a ninguno de los cánones que “se esperan” de este tipo de poesía: en un texto de montaje lingüístico y plástico, se unen desde discursos hasta canciones, poemas e imágenes de los pintores Irene Domínguez, Sotelo y Germán Arestizábal, en un todo unitario que, en fuerte ironía, penetra hondo para descubrir los (más o menos) velados mitos que constituyen algunos de los supuestos pilares de nuestra (insegura) democrática tradición. Autoimpreso por las Ediciones del Grillo, antecedente y germen de las actuales Ediciones GrilloM que cuenta ya con varias publicaciones de artistas visuales, cuyo trabajo es inseparable del arte de la palabra, próximos, ambos, por una cercanía afectiva y por la efectividad del propio Mujica, impresor él mismo con trabajo manual y amistoso. Ediciones GrilloM son una muestra de la variedad y dinamismo del tiempo vivido en el exterior: en español se inician en 1984 para extenderse, ahora, al bilingüismo por la acogida del idioma del país receptor¹⁵⁷. Este mismo principio de amplitud lingüística es la nor-

155 NOTA del 2011. Desde el 2008, Castellano reside en Chile, en Isla Negra, en el llamado “Litoral de los Poetas”.

156 NOTA del 2011. Este artista visual, nacido en 1952, falleció en Santiago en 1998. Durante unos años residió en Florencia, junto a su colega, Paula Humeres. Por su parte, Arévalo continúa en Roma.

157 Sobre las Ediciones GrilloM, ver “Gustavo Mujica y el jardín de los senderos que se bifurcan”, de Radomiro Spotorno, en *Araucaria* 33 (Madrid, 1986), 191-194. NOTA del 2011. Me referí a este sello —que todavía existe, hoy, en Chile—, en “Suma”.

ma de Armando Uribe Echeverría (1960) en Parler Net Editions cuando imprime el bilingüe *Chiffre à la Villa d'Hadrien* (1984), de Waldo Rojas, siempre generoso y solicitado consejero en París¹⁵⁸.

También en Francia, cursos y tesis universitarias son dedicados a autores chilenos y a su producción, y la universidad francesa se ha abierto, asimismo, a recitales, conferencias, homenajes y debates poéticos.

Las publicaciones *Hoy y aquí* (1980) y *Pasión*, revista de arte y literatura (1985), fueron impulsos de latinoamericanos residentes en Suecia. Entre ellos, los chilenos Sergio Infante (1947), Carlos Geywitz (1948), Sergio Badilla (1947), quien firma como Adrián Santini (1956) y el narrador Edgardo Mardones (1949), integrantes todos del Grupo Taller de Estocolmo¹⁵⁹. Aprovechando las facilidades otorgadas a grupos autogestionarios, suecos y latinoamericanos componen “Comunidad” y crean Ediciones Nordan que, entre muchas, ha publicado obras de los dos primeros.

El prestigio cultural de Francia —y muy en especial de París— y la identidad lingüística de España hacen de estos dos países los más atrayentes y de mayor acogida para los escritores chilenos. Aquí se reparten en prioridad entre Madrid y Barcelona donde la presencia temprana de Roberto Bolaño y Bruno Montané destacó en actividades varias, antes de la actual vitalidad capitalina, producto de la “movida de Madrid”. Coeditores, ambos, de las publicaciones periódicas: *Rimbaud, vuelve a casa* (Barcelona, 1977), *Correspondencia Infra*, revista mensual (sic) del movimiento infrarrealista (México, octubre-noviembre 1977), de la que habían participado cuando residieron en México y, con posterioridad, de las varias realizaciones de la catalana “Rimbaud, vuelve a casa, Press” con *Regreso a la Antártida* (febrero 1983), los tres números de *Berthe Trépat* (julio 1983, noviembre 1983 y abril 1984-febrero 1985), además de los monográficos: *La pezuña de la cabra*, del mexicano Jorge Mancera (1983), y *El maletín de Stevenson* (1985),

158 NOTA del 2011. Waldo Rojas ya ha sido mencionado y se agregarán antecedentes sobre él y su obra, en este mismo escrito y en “Milenio”.

159 NOTA del 2011. Ese colectivo existió entre 1977 y fines de la década del ochenta. En el presente, Mardones y Badilla residen en Chile. Geywitz murió en Suecia en el 2008, e Infante y Santini permanecen allá.

de Bruno Montané. “Rasgar el tambor, la placenta”, iniciador de *Rimbaud, vuelve a casa*¹⁶⁰, y “Déjenlo todo nuevamente”, de *Correspondencia Infra*, son penetrantes manifiestos, inseparables del escaso temor paralizante al ejemplar de modesta apariencia y a su posible falta de continuidad. Son, también, indicio de la severa búsqueda de innovación y calidad, además del ya acostumbrado recibimiento al trabajo conjunto de latinoamericanos y catalanes¹⁶¹.

Con venidas más actuales¹⁶², los proyectos han seguido prosperando: sin referir ahora a los recitales, Cristóbal Santa Cruz (1957) —llegado en 1977— se ha unido a Mauricio Electorat (1960) y a Andrés Morales (1962), en Europa desde 1981 y 1984, quienes en *T(RES)* se congregan con un poema individual, además de descubrir Madame Caillot Editora¹⁶³.

Siempre concretando planes en Madrid se nota a Radomiro Spotorno (1950). Varias nuevas presencias se perciben en esta capital a partir de 1981: entre ellas, desde Rumania viene Omar Lara quien, hasta 1984, divulga *Trilce* y, después, inicia *Lar*, revista y editorial. Distinta es la situación de Luis Cociña (1962), Jorge Pesce (1955), Sergio José González (1955), Manuel Osorio (1957), y los narradores Jaime Collyer (1955) o Mario Osses (1959), quienes llegan a Europa hacia esa misma fecha para proseguir estudios o para conocer y percatarse de la vida en democracia. Su abandono de Chile coincide con un momento de fuerte actividad política que, según declaran algunos, evidencia y les hace ver la anterior utilización e instrumentalización de la cultura y de sus agrupaciones¹⁶⁴.

El “Grupo Chontxon”, de España, y desplegar *Puente Aéreo*¹⁶⁵ permitió conocerse y encontrar a otros chilenos —“madrileños” y “catalanes”—, avecindados allí con anterioridad. Primordial como primera antología que deja constancia de los

160 NOTA del 2011. Ver antes en este mismo artículo.

161 NOTA del 2011. Referí a Bolaño y Montané como editores, en “Suma”.

162 NOTA del 2011. Digo “venidas” porque yo estaba hablando desde Europa.

163 NOTA del 2011. En la actualidad, los tres viven en Santiago. Electorat es un destacado narrador.

164 NOTA del 2011. La mayoría de ellos reside, ahora, en Chile.

165 *Puente Aéreo*. Jóvenes escritores chilenos en España (Madrid, Centro de Estudios “Salvador Allende”-Grupo CHONTXON, 1985) agrupa solamente a autores chilenos residentes en Madrid y Barcelona.

autores de Chile residentes en un país determinado, su heterogéneo nivel hace pensar en un intento tan totalizador que vuelve todavía más inexplicable la ausencia de Roberto Bolaño y Bruno Montané, de Cataluña.

Las realizaciones culturales más recientes en España deben insertarse dentro de un proyecto de cooperación gubernamental: así, las regulares tertulias, los frecuentes recitales: Waldo Rojas, Antonio Arévalo, Gustavo Mujica y Gonzalo Rojas, entre los chilenos invitados este último año; las publicaciones del Instituto de Cooperación Iberoamericana, como: *Memorias del exilio*, de Sergio Macías (Madrid, Ediciones Cultura Hispánica-Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1985). Asimismo, el Primer Encuentro Hispanoamericano de Jóvenes Creadores, realizado en junio de 1985, donde fueron convocados chilenos del interior y de España, Francia e Italia, por lo menos. También, hay reuniones más privadas promovidas por comunidades y ayuntamientos que estimulan el descubrimiento mutuo, en estos viajes de ida y vuelta entre América y Europa.

Antes, casi casualmente, en Rotterdam se había producido el agrupamiento de escritores chilenos de esa generación intermedia entre los más jóvenes y los que ya poseían una trayectoria literaria cuando salieron de Chile. Todos asistían a la Primera Escuela Internacional de Verano, organizada por el Instituto para el Nuevo Chile en 1981, sin saber que el ambiente sería propicio para recitales, debates e intercambio de obras. El vínculo se anudó en *Poesía Chilena del Báltico al Mediterráneo* (Rotterdam, Instituto para el Nuevo Chile, 1981), en cuya inicial “Declaración de Rotterdam”, la cáustica ironía linda con la crítica para dejar fuera e impedir todo sectarismo e intransigencia. La novedad se hace tradición en los años venideros, antes que la Escuela se traslade a Mendoza, y en 1983 es precedida por el “Primer Encuentro de Poesía Chilena en Rotterdam” que se renueva en el abril siguiente¹⁶⁶.

Perseverancia ha demostrado la revista *América Joven*, comenzada en 1980, en Holanda, cuyo crecimiento se concreta en 1985 cuando, como “Revista de Literatura”, inicia su segunda

166 Para cada uno de estos “Encuentros”, ver *Lar. Revista de Literatura* N° 2-3 (Madrid, abril de 1984) y N° 4-5 (Madrid, mayo 1984), respectivamente.

época con el empuje de algunos de sus promotores, como Juan Heinsohn Huala (1958), el también artista visual Mariano Matu-rana (1960), quien escribía como Alejandra Guevara (¿1959?) y Ricardo Cuadros (1955), cada uno de los cuales ha sido publicado individualmente —en 1984— por las “Ediciones Llueva o True-ne”, iniciativa de la misma publicación: *Holanda*, de Heinsohn; *Sensaciones*, de Alejandra Guevara, y *Navegar el silencio*, de Cua-dros, son libros de poesía, mientras *La noche del enano*, de Matu-rana, recoge un cuento.

Franja, de Bruselas; *Literatura Chilena*, creación y crítica y *Araucaria*, ambas en Madrid; la parisina *El barco de papel*; *Cua-dernos de ESIN* (Escuela Internacional de Verano), en Rotterdam, y otras múltiples revistas colaboran a difundir la heterogénea pro-ducción de escritores cuyo exilio o emigración no la unifica en sus rasgos y características, como se evidenciará en las próximas páginas¹⁶⁷.

“En el centro del texto está...”¹⁶⁸

Este verso de Roberto Bolaño me sirve de entrada a la travesía por la obra de los poetas elegidos, en un breve intento de anotar algu-nas de sus particularidades.

Sintéticos enigmas, semejantes a minúsculos adelantos del escrito que los siguen, resultan los títulos de CARMEN ORREGO (1925). En “No cae”, también los blancos de los versos son pausas que parecieran sugerir y reforzar el sigilo. Además, esa barrera de silencio —que es el blanco— aparece como descanso o detención en un texto móvil como el vuelo del ave, al que se alude. Semejante

167 NOTA del 2011. *América Joven* y varias de estas otras publicaciones periódicas fue-ron mencionadas en “Suma”.

168 Versos iniciales de “Tardes de Barcelona”, de Roberto Bolaño. NOTA del 2011. Junto a otros poemas suyos fue reproducido en la antología que acompañaba esta Intro-ducción al volumen *Viajes de ida y vuelta: poetas chilenos en Europa*.

es la función que cumplen estos intervalos en “Hora de”, allí retardan una clave: la presencia del otro, su voz, su tiempo¹⁶⁹.

Desde 1974 no publica EFRAÍN BARQUERO (1931): entonces, su *Poema negro de Chile* respondía al reciente impacto del golpe Militar. “Un desterronado”, en cambio, alude a otra vivencia individual y colectiva, el exilio. El hablante percibe aquí la desubicación de un ser extranjero, y mediante imágenes que contrastan dos espacios y lo propio con lo ajeno, o que enfatizan el desvaimiento, las roturas y la separación de elementos que naturalmente se dan unidos, se logra un temple de añoranza, incomunicación, soledad y extrañeza, enfatizado en el encabezamiento pues si bien, literalmente, “desterronar” significa “deshacer los terrones de una cosa”, “un desterronado” parece sintetizar que el *desterrado* no sólo está lejos de su tierra sino que, simultáneamente, está privado de algo mucho más propio, su *terron*¹⁷⁰.

MAURICIO ROSENMAN TAUB (1932) se divierte seriamente con el lenguaje: el carácter lúdico de sus obras se evidencia tanto en la composición como en el plano expresivo, acercando al escritor y al músico que considera su partitura “*Maquinación*, para Solo, Flipper y Conjunto de Cámara” —estrenada en Essen, en 1980— como un texto, y piensa que entre sus composiciones musicales podría contarse “*El Europicho*, sinfonía para nombres solos”. Allí, el estallido de las palabras apela a múltiples combinaciones colaborando a la polifonía lograda al unir segmentos de juegos infantiles, dichos, apelativos, diversas lenguas, en un intento de alcanzar un “idioma aún no nacido, el *Europicho*”, tampoco carente de humor.

Muy otro es el tono de PATRICIO MANNS (1937) que en secciones del extenso “El síndrome de Estocolmo” muestra esa tendencia a lo épico, presente también en algunas de sus canciones más recientes: en él, una voz reflexiona frente a la actitud de su contrincante herido en un constante desplazamiento entre su interior y aquello que percibe. La magnitud del hecho es expresada en un habla no coloquial y su grandiosidad se percibe en la abundante

169 NOTA del 2011. Como señalé, en este libro no se reproducen las obras de cada poeta, algunas de las cuales son mencionadas. También anoté que la mayoría de los elegidos ha continuado publicando. En la actualidad, muchos de ellos residen en Chile.

170 NOTA del 2011. Para Barquero, ver “Suma”.

adjetivación y redundancia, en enumeraciones frecuentes, además de algunas aliteraciones, paronomasias y frases intercaladas.

ORLANDO JIMENO GRENDI (1937) rinde homenaje a los surrealistas chilenos en el título de su único libro publicado, *Man-drágora*. Su larga lejanía de Chile no le ha impedido continuar leyendo y estudiando la poesía nacional. Admirador incondicional de Vicente Huidobro, Jimeno reconoce, asimismo, su cercanía de Rosamel del Valle, Humberto Díaz-Casanueva y Eduardo Anguita.

La sorpresa en “Por culpa de Kafka”, de SERGIO MACÍAS (1938), aparta estos versos de su quehacer más habitual que podría parecer una ejemplificación —quizá algo mecánica— de los momentos reconocibles en cierta literatura producida fuera de Chile que enfatiza la denuncia de represiones —el exilio, entre ellas—, y donde, a veces, la pasión y la añoranza repercuten en mitificar el espacio lejano.

Exponente en Chile de la poesía visiva, en los años sesenta, en la actualidad GUILLERMO DEISLER (1940) elabora “poemas misivos” que nacen de la fusión de la primera con el arte-correo con el propósito de derribar las fronteras nacionales, abolir distancias y anular el destierro¹⁷¹.

Posiblemente el apoyo de sus traductores colaboró a que LUIS MIZÓN (1942) sea el único poeta residente en Francia publicado por una editora comercial. Una buena acogida crítica no ha dejado de señalar, en artículos de prensa, su parentesco con el suroño Pablo Neruda. En sus dos libros recoge varias composiciones extensas en los que pueden reconocerse algunas constantes como el uso del *yo*, el empleo reiterado de ciertos símbolos o imágenes tradicionales, la frecuencia de interrogantes —a veces, largas y retóricas—, la dosificación de frases habituales y hasta clichés con otras que no lo son, la mixtura de situaciones cotidianas e inventadas. La última sección de *Tierra Quemada*, a pesar de ser (y sostenerse) como unidad, podría considerarse una suerte de síntesis por la persistencia de esas y otras características, entre ellas: el énfasis

171 NOTA de 2011. Deisler ya ha sido mencionado. Más antecedentes sobre él y su producción, en “Sinopsis”.

en la “memoria” del hablante, motivo temático ya presente en sus textos anteriores.

El último escrito de EDUARDO PARRA (1943) es un comentario de *Bloks*, “caligrafía figurativa” de Andrés Gana, aparecido en Ediciones GrilloM, e iniciador de una colección con la obra de artistas plásticos que en su discurso serán acompañados por otro, paralelo, de un escritor. Músico integrante de Los Jaivas, además Parra compone canciones y se percibe como poeta, al igual que los cantantes Patricio Manns, Eduardo Carrasco, Osvaldo —Gitano— Rodríguez y Alejandro Lazo¹⁷², entre algunos. Muchas veces, en sus trabajos, Parra se acerca con mirada entre ingenua y humorística a “lo nacional” y sus dichos, costumbres, usos, oficios¹⁷³.

En lenguaje llano, WALTER HOEFLER (1944) alude a situaciones complejas donde el paso del tiempo y la reflexión sobre la escritura parecen volverse obsesiones. El diálogo entre estos escritos suyos se facilita por la ausencia de títulos y fechas que los rigidizaría al adscribirlos a un período y a un enfoque determinados. En ellos, el exilio es abordado desde una perspectiva que no conlleva lástima ni mitificación.

Por su parte, “Nosferatu” es metaliterario por excelencia: el hablante se hace uno con el vampiro pues ambos evidencian su labor en esa suerte de grafía que parece ser la seña de la mordida. Dudosa, la insegura voz intenta darle un sentido a lo que escribe inventándose un destinatario (víctima/¿lector?) al que le *otorga* toda la libertad frente a sus huellas. Además, “Nosferatu” inscribe otras marcas intertextuales, donde el cine y la foto —que es, también, el poema— resultan inseparables y complejizadores de la palabra.

En plena producción, WALDO ROJAS (1944) es uno de los más importantes poetas chilenos de hoy¹⁷⁴. Representante de la promoción del 60, a su labor poética ha unido, asimismo, la de crítico. Escritor urbano por excelencia, algunos de sus textos *hacen aparecer* la naturaleza, pero se trata de un espacio originario que casi no

172 NOTA del 2011. Junto a Parra, Manns y Lazo también son antologados en *Viajes*.

173 NOTA del 2011. Poemas suyos aparecen, también, en mi antología *Arcoiris*.

174 NOTA del 2011. Demasiado someramente me refiero a la poesía de Waldo Rojas, en “Milenio”.

puede separarse de la historia, de la cultura: en “Vallis clausa”, el agua que corre no pertenece al arroyo campestre sino que “desgajada de su centro” proviene de una construida fuente, mientras en “Heráldica del Río” es el paisaje el que rememora la obra del hombre. El círculo se completa en los seis poemas de “Cifrado en Villa Adriana” donde sólo quedan ruinas del palacio, de la construcción imperial. Son, sin embargo, trazos que conviven con la naturaleza tenazmente viva. La anterior es una unidad con resabios del tópico del *ubi sunt* y del *in illo tempore* pues los vestigios enfrentan a ese “nosotros” —que son los actuales espectadores— recordándoles el ocaso y el término, evidenciados en los restos rotos de esos rastros de antigua vida y, al mismo tiempo, contraponen la finitud humana con el *florecimiento* natural. Pasan las horas en la visita y los ojos ven llegar la tarde, y la noche con sus siluetas repite como un eco y “muros de sombra renacen tallados en la sombra”.

En esta poesía no existe la casualidad lingüística: cada vocablo ha sido buscado y seleccionado considerando sus vecindades, sus rebotes, sus espejos, sus semejanzas y diferencias, su etimología, su cadencia, su sentido, sus resonancias fonéticas, sus repeticiones, su medida. Aquí poco o, más bien, nada ha sido dejado al azar: Rojas trabaja el lenguaje, el verso, la estrofa, el poema, para *organizar* pulidamente ese *todo* que es el libro, y así lo ha ido demostrando obra tras obra.

Con el segundo fragmento de “Trilogías Pálidas”, XIMENA GODOY (1944) hace ver que su idioma natal no le basta para expresarse y acude al francés. Es en esta lengua que una voz se manifiesta y si, en ambas, utiliza pocos verbos para significar su malestar, esta ausencia se hace más notoria en castellano hasta el punto de volverse casi una letanía de sensaciones que nacen del enfrentamiento con la situación límite de la enfermedad y la muerte posible. En el presente, esta autora trabaja en una serie, “Eros y el Angel”, constituida —hasta hoy— por varios poemas-apelaciones al amante.

Principal relevancia adquiere la visión en los textos de ALBERTO GALLERO (1944). Consecuente, las enumeraciones no se ahorran cuando descriptivamente pretenden acotar y hacer ver “que la luz es un suceso”. Tampoco introducen a una atmósfera tranquila: se diría que su ambiente bordea lo apocalíptico por la

independencia que, en ocasiones, adquieren ciertos objetos o formas en el instante de ser mencionados; por ciertas imágenes; por ciertas costumbres, enfatizadas, a veces, por algunos finales, posibles compendios del escrito precedente; por semejanza (“Fuego y escritura”) o por antítesis (“¡Oh!, palabras de amor”).

Ruinas rodean “La plaza”, sitio del fragmento final de *Daduić-Ytic*, de TITO VALENZUELA (1945), presentado como: “A bilingual exercise about a ghost town”, y que, al tratarse de una “performance”, no pretende solamente ser leído sino, también, representado¹⁷⁵.

La ironía y ciertas rupturas de “La plaza” la aproximan a “El pozo de las buenas intenciones”, especie de monótona letanía que apostrofa imperativamente a un “ustedes”, abarcador de la humanidad. A imagen de las campañas por la salvación de algunas especies de fauna o flora en extinción y de ciertos lugares en peligro, insta burlonamente a salvarlo todo, incluso lo más aberrante e inesperado.

La rudeza del ambiente animal impregna “Zoostromía” que, mediante cambios de perspectiva y de escenarios, iguala y generaliza violencia y salvajismo, mostrándolos como rasgos ineludibles a la cotidianidad, además de ser promovidos y practicados por el ser humano. Por su mirada perspicaz y crítica, y ausente de sarcasmo y con objetividad, “Metamorfosis” continúa las características que recorren la poesía de Valenzuela y evidencia, una vez más, la poca distancia que va del hombre a la fiera. Por su sutileza, este poema podría emparentarse con algunos de Gonzalo Millán.

Inédita, ANDREA MORALES (¿1946?) elabora breves poesías que semejan adivinanzas donde la invención desemboca en personificaciones y en sinestesias al fundirse y confundirse los sentidos¹⁷⁶.

175 NOTA del 2011. Otros datos sobre Valenzuela, en “Años 60”.

176 NOTA del 2011. Andrea Morales Vidal falleció en España en el 2007. Fue una destacada traductora. Entre sus numerosos trabajos, es notable su versión en español de *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. La experiencia de la modernidad, de Marshall Berman, cuya primera edición apareció en Siglo XXI de España Editores S.A., en 1988, en Madrid. En inglés había sido publicado en 1982 por Simon&Schuster, en Nueva York.

Zona Tórrida (1989), primer libro de EUGENIO LLONA (1946), fue escrito desde 1980 y debería haber sido publicado entonces, cuando sus alusiones al exilio significaban —y lo abordaban— desde una perspectiva totalmente inédita. En “De olvidos dios”, las frases cortadas, incompletas, la sintaxis irregular y hasta algún neologismo concuerdan con el temple de desconcierto del hablante, explícito, asimismo, en las interrogaciones y en el trastoque de la frase evangélica con la que ahora se conmina a dios a comprender la situación de quien no cesa de despedir y separarse de sus amigos, situación personal que se sabe coincidente con la de muchos.

Distinto, “Amoris temporis” es la añoranza del afecto perdido y borrado hasta en su huella. El amor fogoso/el fuego del amor se vuelve destructivo y, en el incendio, esfuma, incluso, el nombre del amor de juventud. Distinto, asimismo, es “Laberinto” que, en su interior, contiene un texto que al ser contemplado en su estructura genera un discurso metapoético que describe y reflexiona sobre el quehacer literario.

El proceso de poetizar también es asunto de *Escrito por las olas*, segunda publicación, en Francia, de GUSTAVO MUJICA (1947), quien ya no se centra tanto en el “código nacional”, su idiolecto, temática y situaciones como en su *Deatráspicaelindio*, uno de los primeros libros aparecidos con posterioridad al golpe de Estado que —como ya dije— siendo profundamente político se apartaba de todo esquematismo. Sin embargo, no todas sus características lo separan del reciente volumen bilingüe pues ambos son ágiles y variados. Además, en este, la extrema movilidad se adquiere por el constante cambio de punto de vista, acorde con el movimiento incesante del mar, espacio aludido con frecuencia. Y tal como el océano recoge objetos ajenos a él para expulsarlos, transformados, junto a elementos que le son propios, el escrito final absorbe versos de las unidades precedentes para constituirse exclusivamente con la recolección de estos “desechos”.

La distancia entre *Sobre exilios* (1979) y *Retrato de época* (1982), de SERGIO INFANTE (1947), no es sólo cronológica ya que se producen variaciones de perspectiva y de tono que vuelven más profundo este último, tanto en lo expresado como en el modo

de hacerlo. Sin continuarse, la dupla “¿Y qué cosa...” pareciera dos facetas que podrían volverse unidad, en ellas no hay temor de plantear(se) interrogantes para reconocer que los sentimientos también pueden ser un esbozo de respuesta, aproximativo pues los puntos suspensivos parecen abrir y dejar la posibilidad a nuevas dudas. “Postal marina”, en cambio, podría acercarse a *Escrito por las olas*, de Gustavo Mujica, si bien en la primera se hacen explícitas las semejanzas entre ambas escrituras, la de la mano del hombre y la del mar.

“Genealogía” es el primer poema publicado por CARLOS TAPIA (1947): en él no sólo su título hace pensar en Borges, también el interés por el apelativo de la persona, por su identidad, y por las variaciones del pasado provocadas por el hecho de escribir. La oposición temporal que se da en él, se vuelve constante en otras composiciones de Tapia donde, muchas veces, la soledad es una presencia frecuente¹⁷⁷.

Del juego del ajedrez provienen los nombres del díptico editado por PATRICIA JEREZ (1947), volúmenes constituidos en su mayoría por breves escritos, casi epigramáticos, de escasa puntuación. En ocasiones, sus finales abiertos colaboran al suspenso y un procedimiento similar se extiende, asimismo, a algunos versos que se quieren incompletos para exigir la participación del lector. Numerosos son, al mismo tiempo, los apóstrofes dirigidos a distintos interlocutores, entre los que destaca el ser amado.

La sutileza de los textos de MIGUEL VICUÑA (1948) hace recordar aquellos de Waldo Rojas por su precisión, y los de Armando Uribe por ciertos procedimientos. En algunas oportunidades

177 NOTA del 2011. Carlos Tapia era periodista y profesor de Castellano. Durante la Unidad Popular se dedicó al trabajo militante en la Central Única de Trabajadores de Antofagasta. Como Carlos Contardo vivió su exilio en Francia, desde 1974. Allí, realizó estudios de doctorado en Literatura y trabajaba una tesis sobre revistas culturales. Regresó a Chile y después de algunos años, hace ya más de diez, decidió morir. Como a cada uno de los seleccionados de esta antología, le solicité unos breves párrafos sobre la concepción de su quehacer. Entonces, Tapia escribió lo siguiente: “Sobre la poesía: / En rigor, yo me paso la vida ‘transcribiendo’. Hay allí mucho de juego, de asombro, de sobrevida y —por qué no decirlo— de coraje para meterse en este pellejo de once varas que es la poesía. / La aventura vale todavía más la pena si se piensa en el exilio, la escritura es uno de los medios que permite, por definición, cumplir con aquel rito hoy en Chile más que sagrado: transgredir”.

están plenos de humor por los quiebres producidos al trastocar frases-hechas y expresiones o por jugar al máximo con el sonido y sus similitudes, creando, así, posibles ambigüedades fonéticas. Hay momentos en que parecen irse construyendo en una suerte de asociación libre. Las rupturas pueden alcanzar, también, el remezón de discursos de especialidad como el religioso o el filosófico. Siempre son profundos, siempre reveladores.

“Con grietas” de RADOMIRO SPOTORNO (1950) pertenece al ya aparecido *Jaula de papel* (1984), y es tan sugerente como las fantasiosas narraciones del autor que, desgraciadamente, todavía no han sido recogidas en libro¹⁷⁸.

LEONORA VICUÑA (1952) cultiva con frecuencia la forma-soneto, como en “Mujeres” y “La Rosa”, de tonalidad y tema tan disímiles. Por otra parte, los “6 Haiku” parecen precisas e imaginativas pinceladas donde cada una corresponde a un enfoque certero y deslumbrante.

La universidad desconocida, aún inédita, de ROBERTO BOLAÑO (1953), es de contenido heterogéneo, y parece constante la presencia de un *tú* que, en ocasiones, hace pensar que se trata de un sueño o de una voz desdoblada. También resultan frecuentes las alusiones a la poesía. Asimismo, se percibe la capacidad de construir historias que obliga a recordar al excelente narrador que es Bolaño¹⁷⁹. En otros momentos, la brevedad produce verdaderos chispazos líricos en su concentración, y la sugerencia expande más allá de los límites, más allá de “las escaleras de incendio del poema”.

178 NOTA del 2011. En 1988 y 1994 publicó las novelas: *El tesoro de la isla Mariposa* y *La patrulla de Stalingrado*. De 1987 es la primera edición de su *Glosario del amor chileno* (Ediciones GrilloM) que, posteriormente, y aumentado, apareció como: *Glosario chileno del amor* (Planeta, 1995).

179 Ya dije que en Barcelona, en 1984, la Editorial Anthropos publicó *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, de Roberto Bolaño en coautoría con Antoni García Porta. Recibieron el Premio Ámbito Literario de Narrativa 1984. NOTA del 2011. Mencioné esta novela en “Suma”. *La Universidad Desconocida* fue editada póstumamente, en el 2007, por Anagrama. Tiene 424 páginas. El “manuscrito” que yo tengo —escrito en computador, por supuesto—, está fechado en “Blanes, julio 1992”, y consta de 308 pp. En carta del 10 o 20 de abril de 1985, Bolaño me dice: “Escribo mucho más prosa que poesía, como dijo Lope, tú espera y verás. El manuscrito de *La Universidad Desconocida* que tú tienes es —espero [está subrayado dos veces]— la sombra veloz de lo que será./ ¡Rimad, rimad, malditos!”.

ALEJANDRO LAZO (1955) es compositor y cantante. A veces, sus escritos se vuelven algo ampulosos, mas en otros, el hablante plural se siente pequeño, modesto y hasta impotente y se muestra en múltiples alusiones a elementos naturales, como contraste.

El escepticismo parece ser el temple dominante de las composiciones de RICARDO CUADROS (1955): puede percibirse en “Raza” o en “Y bramando calla”, donde la imagen del Ícaro mecánico extrema las limitaciones del personaje mitológico, y corta toda posibilidad de salvación. Por su parte, el extenso “Lo encontramos durmiendo en el rellano” pareciera ser un manifiesto generacional con mucho de dolorido —y, en ocasiones, amargo— realismo. No obstante, por su tono, “De ángeles caídos” podría considerarse como su eco opuesto y complementario.

A cuatro manos —junto a Claudio Lange (1944)— son los trabajos poéticos anteriores de CRISTIAN VILA (1955), quien anuncia ahora *Finnis Poetica*, del que “Hotel de paso” forma parte¹⁸⁰, y lo construye en una estrofa muy visual que, sin ser el centro exacto del poema, parece serlo pues la precedente y las otras dos, que la continúan, se limitan a crear una atmósfera y un ambiente de “desencuentro” y pérdida, propios del lugar descrito y muy acorde, además, con la “Segunda definición” —dada por Vila en su poética—, que entiende “la poesía como inscripción de lo efímero...”.

Desde su denominación, *Aisla*, de FELIPE TUPPER (1956), elabora —y produce— ambigüedad pues también alude a la isla donde fue producida y que, más de una vez, se transforma en el espacio referido. El cuidado con los vocablos y el léxico se extiende al cuidado de la página que combina distintas grafías y diferentes tamaños de letras en la superficie del blanco de la hoja de este todo que es *Aisla*, unidad a pesar de poder captarse —y leerse— en sus fragmentos.

Por el contrario, escritos individuales conforman *Fragilidad en la tierra* (1985) de CRISTÓBAL SANTA CRUZ (1957), evidenciando tanto cambios de voces y talante como variaciones de la materia poética: “Es demasiado tarde” puede ser un ejemplo extremo.

180 NOTA del 2011. Ese poemario apareció en Roma, en 1987. Después, Vila —quien reside en Chile— ha publicado ensayos, prosa, poesía.

Algunas composiciones de BRUNO MONTANÉ (1957) incorporan una metáfora del quehacer literario mientras muchas aluden al material básico, la palabra, en una suerte de recorrido sinuoso por la escritura y otros planos, que van construyéndose como ambientes, como escenas. Porque se sabe de la imposibilidad de la imagen total y de su inalcanzable fijeza, una voz que constata —como una perspectiva variable y movедiza—, deriva de un intento de definición a otro, de una descripción a otra. En un lugar distinto, ciertos títulos resultan comentarios pues más que sintetizar complementan al texto que preceden.

Cada nuevo volumen de ANTONIO ARÉVALO (1958) profundiza y continúa construyendo su camino literario con acopio de lecturas, sentimientos, sensaciones y opciones. *Domus Aurea* (1985) resulta un conjunto difícilmente desgajable, donde se transgreden formas, al mismo tiempo que el enunciado incorpora la transgresión.

Obras inéditas posteriores lo acercan al postmodernismo al parecer una copia de un original que, tal vez, nunca existió. En ellas, palacios, encajes y mármoles constituyen el ámbito introductorio, descrito con gran rapidez en una suerte de oscilación incesante de un punto de vista no personalizado que, en ocasiones, utiliza un fraseo similar al de las acotaciones escénicas.

Es lástima que MAURICIO ELECTORAT (1960) sólo haya publicado en forma fragmentaria y dispersa. Para paliar este silencio, referiré a producción suya de distintos momentos y procedencias. En ella pueden percibirse características comunes que ya delinear un estilo porque se hace frecuente la utilización de segmentos de obras ajenas —especialmente en castellano antiguo— que provocan una suerte de anacronismo por el contraste de tiempos, hechos, lenguajes. Se dan, también, referencias intratextuales cuando un verso remite a otro anterior en un procedimiento que puede parecer irónico por cuestionador.

Casi todos estos escritos construyen una atmósfera, verdadero escenario —más fílmico que teatral—, por la abundancia de colores y la rapidez de movimientos que colaboran al énfasis de la sensualidad, concretada en preeminentes imágenes visuales y auditivas. La celeridad se logra por la total ausencia de puntuación,

reemplazada por blancos internos que llegan a separar palabras, incluso. Por su parte, el corte versal repercute en una ambigüedad semántica cuyo efecto puede fluctuar desde la risa hasta el choque de una visión violenta y dramática. El lector, entonces, es requerido a realizar el (obligado) encabalgamiento; en otras ocasiones, debe completar términos o percibirlos en su complejidad, como en “Por debajo del agua” donde un simple cambio de letras desmonta los semejantes vocablos “cuerpos” y “cuervos” para mostrar su componente “eros”. Además, debe percatarse y comprender los guiños de abreviaciones, iniciales, signos, palabras extranjeras o referencias a otros autores.

La separación ocasional en columnas distribuidas en diversos niveles recuerda la poesía que Cortázar llamó “permutante”¹⁸¹, cuyo recorrido vertical y la mayor posibilidad de combinaciones ayudan a enriquecer el texto¹⁸².

Sólo supuesta es la objetividad de los poemas de LUIS COCIÑA (1960) donde, a veces, se logra un efecto maquinal por la acumulación y por el mínimo desvío de la mirada que se detiene en gestos o en objetos —domésticos, muchas veces—, próximos en sus rasgos, además de complementarios. Se diría que son simulacros de fotos secuenciales o simuladas descripciones fotográficas. Pareciera que las constantes enumeraciones relativizaran, obligando a volver a mirar y re-conocer diferencias entre elementos habituales y cotidianos que pueden parecer similares y hasta intercambiables.

Desde sus 15 años reside en Madrid, GONZALO SANTELICES (1962), y es en España donde ha escrito y publicado cuatro libros, con los cuales ha obtenido sendos premios, muy justificados, por lo demás. Sus textos, breves en extensión, no son limitados en menciones e incitan a reconocer a escritores, a descubrir mitologías, a desplazarse en el tiempo, y una extensa geografía anima a inventar mapas e itinerarios. Quizá por estas conjunciones

181 En *Último Round*, Cortázar refiere a la “poesía permutante” como aquella donde las “unidades básicas del poema” pueden modificarse al infinito. Por su parte, apuntando a lo mismo, Gustavo Mujica habla de “poesía permutativa”.

182 NOTA del 2011. Antes, en este mismo artículo, ya me he referido a Montané, Arévalo y Electorat. Agrego, ahora, que este publicó sus poemarios: *Un buey sobre mi lengua* (Joinville Le Pont-Paris, Editions GrilloM, 1987) y *Fuerte mientras lorando*, en Barcelona, en 1989.

de nombres podría pensarse en palimpsestos, elaborados con una precisión y una riqueza en el vocabulario, no siempre frecuentes en quienes usamos el español de Chile. Ese laconismo pareciera corresponderse con fingidas situaciones mínimas, pero asombran al profundizar, casi obsesivamente, en el dolor, la muerte, el amor o el paso del tiempo¹⁸³.

ANDRÉS MORALES (1962), por su parte, ya había editado libros propios cuando llegó a Barcelona, en 1984. “Oráculo” se diferencia no sólo por la longitud sino, también, por el quiebre de una buscada impersonalidad por medio de la explícita presencia de un *yo* y de una cierta narratividad. En todos parecen encontrarse, sin embargo, ciertos destellos surrealistas.

Desde 1984, asimismo, está en Europa MANUEL ESPINOZA CÁCERES (1962). En *Substituciones* (1986), su primer libro, hay reflexiones sobre el quehacer literario y su gesto, donde —desde el movimiento de la mano— se comprometen todos los sentidos y el cuerpo mismo¹⁸⁴.

Y tal como escribir marca un recorrido, este rápido trayecto ha querido trazar un panorama y un registro de la variedad de una poesía que, a pesar de no haber sido producida dentro de Chile, integra la literatura chilena actual.

Boësse, Francia, segundo semestre de 1986

183 NOTA del 2011. Gonzalo Santelices Quesada murió en España en 1997. Algunas de sus numerosas publicaciones son: *Sueño en la torre* (1985), *Nocturno en Marrakesh* (1985), *Descenso a un aguafuerte atribuido a Piranesi* (1988), *Vida de un vendedor de fotocopias* (1996), *A una actriz porno* (1999).

184 NOTA del 2011. No encontré información actual sobre este autor.

Posdata necesaria

Han pasado casi seis años desde que terminé de elaborar y organizar este volumen, solicitado por las Ediciones Cordillera, a través de José Leandro Urbina. Aparecerá hoy en un medio y en condiciones muy diversas al que le hubiera correspondido en 1986-1987 cuando, todavía, no comenzaba la transición a la democracia. Así, desapareció, entonces, una de sus motivaciones principales: las numerosas causas que llevaron a tantos chilenos a dejar el país, temporal o definitivamente.

Muchos de los autores aquí reunidos residen hoy en Chile, pero, también, son bastantes los que se quedaron en el exterior. Múltiples textos han dejado, también, de ser inéditos, sin embargo todavía resultan desconocidos, en especial cuando han sido publicados en el extranjero. Podría pensarse, por lo tanto, que *Viajes de ida y vuelta: poetas chilenos en Europa* ya no tiene interés. Creo, sin embargo, que la inadvertencia de lo que fue el exilio y, en particular, la casi total ignorancia de la producción intelectual y artística realizada fuera de Chile, justifica difundir este trabajo que, además —si me ubico desde el optimismo y enfatizo el condicional—, sería posible que ayudara a modificar, en parte, algunas ideas-hechas, mitos, excesos, falsedades, que circularon con poco fundamento.

Pero simplificaciones y errores no se circunscriben al enfoque de las artes, y todavía es posible escuchar cansadores y culpabilizantes lugares-comunes respecto a inventadas granjerías de la vida del emigrante, ¿no sería imaginable un debate amplio que se atreviera a enfrentar tanto el destierro como las otras represiones efectuadas por la dictadura? Pienso que el temeroso silencio que retarda esta polémica, sólo posterga la construcción de una verdadera democracia donde, junto a la justicia, exista el deseo y la voluntad de encarar abiertamente problemas y diferencias, respetándolas. Es claro que esta discusión debería ser vasta y excede en demasía este panorama poético.

Santiago, mayo de 1992

Poesía chilena al borde del milenio: diversidad y mercado (vistas múltiples)¹⁸⁵

Para dar una visión aproximada de la lírica chilena de estas últimas décadas, quisiera trazar un rápido recorrido desde el decenio de 1960 hasta ahora¹⁸⁶, esbozando algunos rasgos generales de la época, de algunos autores, y de unas pocas manifestaciones poéticas, cuya selección es, sin duda, muy personal.

Esta rosa negra (1961), de Óscar Hahn, se ha visto como la publicación inaugural de la “joven poesía chilena de los años sesenta”, y yo diría que este momento (literario) se termina, en Chile, con el golpe cívico-militar de septiembre de 1973, que provocó variaciones en todos los ámbitos de la vida nacional¹⁸⁷.

185 NOTA del 2011. Este escrito re-elabora “Notar y anotar márgenes (Poesía chilena: 1960-1990)”, que retomaba buena parte de la conferencia que di en Americas Society, en Nueva York, en marzo de 1991. Apareció el primer semestre de 1992, en el número uno de la revista santiaguina *Simpson Siete*. Esta versión más extensa está publicada sólo en alemán, como: “Chilenische Poesie heute: Fragmente einer Einheit”. Integró *Chile heute: Politik, Wirtschaft, Kultur*, editada por Peter Imbusch, Dirk Messner y Detlef Nolte (Frankfurt am Main, Vervuet Verlag, 2004). Por lo demás, puede considerarse complementaria de “Una suma necesaria”, que se encuentra en esta misma sección y donde aludo, con frecuencia, a numerosas de las cuestiones planteadas aquí.

186 NOTA del 2011. El deíctico alude a Noviembre del 2001, última fecha de redacción de este artículo.

187 NOTA del 2011. Referí a este texto inicial de la década y a ella, evidentemente, en “Años 60”, en “Paneo”. Si bien, Hahn y la mayoría de los autores —aquí mencionados— ha continuado publicando, no completaré, ahora, esa bibliografía.

Es, entonces, a partir de 1973, “a la llegada de los helicópteros”¹⁸⁸, y en sus cercanías, que comenzaron a expresarse poetas que a causa de la nueva situación política vivieron (cotidiana y culturalmente) un contexto otro, muy diferente al que habían conocido sus antecesores, porque experimentaron la institucionalización de la censura y la censura previa a cualquier publicación (derogada sólo en 1984), y las dificultades para reunirse, expresarse, y... otras variadas formas de represión. Estas circunstancias tuvieron su efecto, de modos más o menos (in)mediatos y con más o menos mediaciones, en sus obras (que, evidentemente no necesitan aludir a la dictadura), pero, también, y en especial, en sus condiciones de producción y, asimismo, en la *lectura* y acogida de ellas y/o de textos previos que se publicaron por primera vez en ese momento.

Antes, sintiéndose distintos a sus predecesores próximos, aunque sin percibirse como rupturistas, los jóvenes que dieron a conocer sus primeros trabajos hacia mediados de la década del 60, manifestaron querer continuar toda la tradición poética chilena, a diferencia de otros que les sucedieron¹⁸⁹.

Muchos de estos nóveles escritores del 60 se reunieron en *grupos literarios* que, si bien ya existían en el campo cultural chileno, caracterizan, de modo singular, a este período (y, por lo demás, desaparecen casi por completo con posterioridad a 1973). Aquellos de entonces que hoy se conocen más: “Trilce”, de Valdivia; “Arúspice”, de Concepción, y “Tebaida”, de Arica, cada uno con una revista del mismo nombre, al ser respaldados por las universidades donde sus integrantes estudiaban, realizaron encuentros y se dieron a conocer más allá de su propio radio¹⁹⁰. Otros conjuntos, de más tardía aparición y de menor “alcance” público, como “América”, la “Tribu No”, la “Escuela de Santiago” o “Espiga”, tuvieron

188 NOTA del 2011. “Los helicópteros”, de Erick Polhammer (1954) fue seleccionado en la ya aludida antología *Arcoiris*.

189 NOTA del 2011. Recalco esta idea cuando refiero a la actitud de literatos que comenzaron a estar vigentes después de 1973.

190 NOTA del 2011. Menciono esta situación en “Suma”. Ver, asimismo: *La memoria: modelo para armar*. Grupos literarios de la década del sesenta en Chile. Entrevistas. Biblioteca Nacional-Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 1995, de Soledad Bianchi. Será citado como: *La memoria*.

diversas preferencias artísticas: la poesía beat, por ejemplo, que no importaba mayormente a otros autores del 60, entre quienes, evidentemente, pueden reconocerse distintas prácticas pues ninguno de estos colectivos optó por *una* determinada ya que fueron, más bien, espacios de encuentro, donde estos jóvenes se relacionaban y compartían.

Como momentos precedentes, esta época también se caracteriza, entonces, por una gran diversidad: mientras, como dije, en la producción de Hahn pueden notarse cercanías con la literatura española clásica, una de sus lecturas favoritas; Waldo Rojas se separa, asimismo, de una supuesta “tendencia” a la sencillez (de lenguaje, de estructura, de situaciones) que pareciera más propia de textos de poetas residentes en la provincia, en ese entonces: Omar Lara, Jaime Quezada y Floridor Pérez. Además, como se señaló, se perciben divergencias en el tono, en el temple, en la actitud poética, y no cuesta percibir el desasosiego en los primeros textos de Rojas, de Manuel Silva Acevedo, de Hahn, y podría seguirse. Incluso, *Relación Personal*, de Gonzalo Millán¹⁹¹, elabora una visión del amor adolescente totalmente alejada de la que se considera habitual pues, como ya noté, enfoca el vínculo amoroso sabiendo de su límite definitivo y sin retorno. Muy otro es el ánimo y la disposición que puede desprenderse de escritos de algunos de los autores “marginales”: pienso, en especial, en Cecilia Vicuña, cuya poesía erótica —poco frecuente en Chile, sobre todo en la escritura de una mujer, por lo demás, muy joven— mostraba un estado de exaltación y optimismo que hicieron que ella misma calificara ese tiempo de su producción como una “etapa gozosa”¹⁹².

Creo que es Juan Luis Martínez con *La nueva novela* (1977) y *La poesía chilena* (1978), quien debe ser considerado relevo entre los poetas del sesenta y los posteriores. Inclasificable en los moldes habituales, para leer y *mirar* su producción con menos desconcierto, podría pensarse en definiciones como objetiva, científica, con primacía del signifiante sobre el significado o analítica. Su

191 NOTA del 2011. Muchos de estos escritores han sido mencionados en los artículos precedentes. En especial sobre Millán y este asunto, ver “Sinopsis”.

192 NOTA del 2011. Para Gonzalo Millán y Cecilia Vicuña, ver “Años 60”, de “Paneo”. Además, “Sinopsis” y “Zoom”, respectivamente.

concepción y modo de comprender la escritura son, además, indudable antecedente de la obra paralela y posterior, tanto de Raúl Zurita como de todos los escritores que fueron denominados “neovanguardistas”¹⁹³.

En el quehacer de Martínez, el sujeto poético *parece* ocultarse porque casi siempre se limita a ser una perspectiva impersonal. Incluso, el interés del escritor por la objetividad se agudiza hasta el intento de ocultar su autoría.

En *La nueva novela* se proponen enigmas matemáticos y lógicos, sin correspondencia *aparente* con el contexto inmediato. En ella se plantean problemas que apelan directamente al lector para que aclare estas ecuaciones constituidas por incógnitas, dudas, cambios de identidades, a veces graciosos, a veces absurdos, y casi siempre imposibles de resolver.

Uno de los objetivos de este trabajo es *relativizar* y suspender (en ocasiones, para siempre) toda posible respuesta fácil y simplificadora, a la vez de ampliar límites mentales y de la realidad —¿cómo no recordar producciones de Borges (1899-1986), de Roberto Juarroz (1925-1995) o de Cortázar (1914-1984), entre otras?—. Asimismo, puede percibirse una voluntad de mostrar una idea más extensa del lenguaje, de la poesía, de la literatura, del libro, al que se integran fotos, dibujos y otros elementos gráficos y de distintas artes y géneros, en un collage realizado en variados soportes, incluso con objetos *materialmente* presentes y tangibles: tierra, en *La Poesía Chilena*, y un anzuelo “real”, en *La nueva novela*.

También Raúl Zurita pretendió extender y abolir márgenes: de este modo, mucho de su quehacer no sólo incorporó alusiones a parajes, que recreó en sus penetrantes primeros volúmenes —*Purgatorio* (1979) y *Anteparaiso* (1982)— o en la extensísima, pero frágil, *La vida nueva* (1994), sino que espacializó otros elementos, mostrando, también, un interés fundamental por la *superficie del texto* que llegó a prolongar, incluso, más allá de la página cuando, en 1982, su poema “La vida nueva” fue “escrito sobre el cielo” de Nueva York, con humo despedido desde aviones. El cielo,

¹⁹³ NOTA del 2011. Mencioné a Martínez —quien murió en 1993— y a su poesía (que llamé “conceptual”), y a Zurita, en “Suma”, y en “Años 60”.

transformado por Zurita en soporte de la escritura y, al mismo tiempo, un ámbito anunciador de “La vida nueva”, como parte de la utopía que —como dije— el conjunto de su obra se ha propuesto evidenciar. Este proyecto de amor colectivo —al ser humano y con él, a y con la naturaleza— se inserta y responde a un deseo, una esperanza y una seguridad en una transformación —personal, sí, pero que, simultáneamente, trasciende lo singular— de una sociedad donde la perspectiva de una salida posible, por ensoñada que fuera, parecía coincidir con un silencioso “horizonte de expectativas”, y esta podría ser *una* (hay más, sin duda) de las causas del impacto de este importante —y polivalente— trabajo¹⁹⁴.

Ya anoté¹⁹⁵ que el poetizar cercano al experimentalismo se inserta en la “tradicción de la ruptura”. No obstante, junto a él, múltiples “tendencias” se superponen —también hoy—, coincidiendo sin subordinación ni exclusiones estéticas. Esta simultaneidad redundante en una riqueza de procedimientos, enfoques y proyectos variados —y hasta contrapuestos—, que caracterizaron todos los momentos de la lírica chilena del siglo xx: piénsese en la coexistencia (muchas veces nada de pacífica, es cierto) de Vicente Huidobro, Gabriela Mistral, Pablo de Rokha y Pablo Neruda (y me limito a “los cuatro grandes”). Después, de Neruda, del Valle, Díaz-Casanueva, Parra y Gonzalo Rojas. Con posterioridad, de la mayoría de estos, de Neruda y de los jóvenes: Enrique Lihn, Jorge Teillier, Armando Uribe y... en cada acápite, los nombres podrían seguir.

En la producción poética posterior a 1973 se hace notar, con mayor nitidez, la convivencia de disímiles lenguajes, estilos y actitudes y fue frecuente que se enfatizaran las disparidades, a diferencia de la década del 60 donde —como indiqué— se optó por destacar similitudes en lugar de discrepancias, acaso por extrema conciencia literaria, ¿o será un eco del llamado “estado de compromiso”, que parece finalizar hacia 1970?

Simplificando al máximo, yo reconocería, entre muchas otras, una producción testimonial que, en tiempos de la dictadura,

194 NOTA del 2011. Como señalé en “Suma”, hasta el presente, Zurita ha publicado cerca de una veintena de libros.

195 NOTA del 2011. En “Suma”.

denunció la brutalidad, alzándose contra el olvido, como las hermosas *Cartas de prisionero* (1990), de Floridor Pérez¹⁹⁶.

Hubo —y hay— otras obras que partiendo de la situación histórica, la re-elaboraron, añadiendo elementos, más o menos imaginados: de esta fusión resultaron imágenes fantasmagóricas, quizá tan aterrantes como la propia realidad por la fuerza de la reiteración, de la hipérbole y de una fantasía exacerbada que no hizo más que distorsionar y extremar datos o capacidades existentes: así, *Las últimas fotografías* (1981), de Javier Campos (1947), que penetran, de-velan y revelan situaciones ocultas a la mirada ingenua y cotidiana. Los otros escritos de Campos semejan un trayecto por el exilio, en la presencia del desarraigo, la distancia y la lejanía, hasta llegar a ser considerados condiciones inherentes al ser humano.

Continúan escribiéndose textos que se vuelcan sobre ellos mismos y reflexionan sobre el lenguaje y el quehacer poético, lo muestran largos fragmentos de *La ciudad* (1979), de Gonzalo Millán¹⁹⁷. Asimismo, una constante actividad de cuestionamiento y desmitificación se logra con el uso del humor, la ironía (aprendida casi siempre en Parra, Nicanor), junto a la intertextualidad que anula las distancias de tiempos-espacios-idiomas-y-personajes como cuando, ayer, Rodrigo Lira (1949-1981) observaba su entorno con mirada perspicaz e inmisericorde que volcó en corrosivas palabras: así se pudo conocer en el póstumo *Proyecto de Obras Completas*, de 1984. Más acá, quien “firma” como Bruno Vidal (1957), en *Arte Marcial* (1983-1987) —aparecido en 1991—, extrema el “tic” neovanguardista, posiblemente para evidenciar que, incluso, las novedades se anquilosan cuando pierden su frescura inicial y como recetas se cumplen, se repiten o se copian, tal como lo hicieron —y lo hacen— algunos epígonos de la neovanguardia con ciertos procedimientos que la caracterizaron, pero que, ahora, no son más que vacío (in)significante¹⁹⁸. Entonces, en un atisbo

196 NOTA del 2011. En “Suma” se aclaró que la edición completa es de 1990, mientras las de 1984 y 1985 fueron parciales.

197 NOTA del 2011. Sobre la producción de Millán, ver “Sinopsis”. Además, ha sido mencionado en varias ocasiones.

198 NOTA del 2011. Respecto a esta rigidez, ver “Suma”.

corrosivo, Bruno Vidal pareciera alertar contra la repetición hueca apuntando al límite de una forma de expresión que asumió tan bien y con tanta sutileza el momento en que surgió, y que hoy ya es base y referente en la literatura chilena actual. En parte, mi interés por *Arte Marcial* reside en la imposibilidad de clasificarlo de un modo fijo por su capacidad de escabullir cualquier definición pétrea; en su vocación antropofágica de absorber y expresarse en vocabulario y terminología correspondientes a distintas especialidades: militar, religiosa, política, carcelaria, policial, periodística, médica, forense, con dejos de oralidad en las hablas de los diversos sectores sociales. Jergas que se van singularizando por un especial deleite en recoger consignas, estereotipos, clichés, muletillas, es decir, un vocabulario anquilosado y contaminado que nada diría, sería frase-muerta, pura cháchara y ruido, si no “hablara” de un contexto, además de aludirlo y, sobre todo, si no fuera desmontado y desactivado mediante el sarcasmo, la burla, lo lúdico, la parodia, la ambigüedad, la rudeza (de significante y significado) y los enmascaramientos (no sólo textuales). De este modo, Vidal logra dar un giro a los giros (lingüísticos).

Por su parte, y como se vio, Tomás Harris¹⁹⁹ y Clemente Riedemann utilizaron y extremaron el diálogo intertextual para preguntarse por nuestra identidad, la identidad del ser americano, su origen, sus mezclas y mestizajes, y para elaborar una imagen acorde²⁰⁰. En *Zonas de peligro*, *Diario de navegación* y *El último viaje* hay desplazamientos por una re-creada Concepción que es y no es la urbe sureña de Chile pues, simultáneamente, se confunde y se hace una con otras de poderosa carga en la historia, en los mitos, en el arte. Poesía de la ciudad por sus procedimientos, por sus perspectivas, y no sólo por su tema y referencias. El trabajo de Harris es, para mí, uno de los más interesantes y novedosos de estos años pues — como dije — ha continuado acogiendo, haciendo suyas y transformando las lecturas de Cristóbal Colón, Bataille, Genet, Sarduy, Melville, y muchos otros que, modificados, permiten contemplar — también en sus *Crónicas Maravillosas* (1997) —,

199 NOTA del 2011. Para Harris, ver “Retrospectivas” y, en especial: “Sinopsis”.

200 NOTA del 2011. Ver “Descubrimientos”, de “Paneo”, que enfoca obras de Harris, Riedemann y Juan Pablo Riveros.

desde una nueva perspectiva, la violencia generalizada de conquistas y ocupaciones antiguas y presentes, de lugares y de personas, en Chile y en otros espacios, en amalgamas continuas y en equívocos que obligan a integrar y extender perspectivas y conocimientos, no sólo poéticos.

En una sociedad tan compartimentada como la chilena donde, conjuntamente, el autoritarismo no cesó nunca de resaltar la diferencia de todo aquél que no se le identificara, no resulta extraño que una de las preocupaciones de estos años haya sido la marginalidad, en todas sus variantes²⁰¹. Además de la necesaria justicia y del necesario reconocimiento histórico, quizá sea una de las razones que explique un mayor interés actual por los pueblos indígenas y por las manifestaciones literarias —a veces en mapudungun y español—, de autores mapuche. Entre ellos, pueden mencionarse a Leonel Lienlaf (1971), Elicura Chihuailaf (1952) y, muy en especial, a Jaime Huenún (1967).

Karra Maw'n, de Clemente Riedemann, destaca por su libertad para integrar homogeneizando y poetizar con documentos del extremeño Pedro de Valdivia, conquistador de Chile, y de otros estudiosos; con palabras de indígenas mapuche en su propio idioma, con vocablos alemanes, con menciones múltiples y datos personales y biográficos. El encuentro de todos ellos evidencia una historia compleja que no por antigua está resuelta. En el extenso poema —ya enfocado²⁰²— no hay facilismos, por esto se multiplican las conquistas de esa “ciudad de la lluvia” y de sus habitantes. Contra la opinión corriente, a los españoles se les agregan los inmigrantes alemanes y los propios chilenos. Rompe, entonces, con muchas nociones establecidas, y obliga a una profunda re-visión histórica que no se detiene en el pasado.

Pero no toda la producción de Riedemann refiere a esa zona geográfica donde coexistieron —y se juntaron— ancestros mapuche, español y de otras nacionalidades. En *Primer Arqueo* (1989) antologó textos propios donde destaca una intensa relación con la realidad chilena y su virulencia, no sólo política sino también

201 NOTA del 2011. Ver “Suma”.

202 NOTA del 2011. Ver “Descubrimientos y Conquistas”, en “Paneo”.

económica y social. Sin embargo, es frecuente que no abandone el humor y utilice muy variadas fuentes, perspectivas, actitudes, normas lingüísticas y temáticas.

Como se vio, también *La wik'uña* (1990), de Cecilia Vicuña, incorpora a los pueblos originarios no sólo en su *habitat* sino, además, en sus modos de expresarse, en estrofas que “corren” tan rápido como ese animal. Se diría que son dones (al medio ambiente), al igual que diferentes realizaciones suyas, como sus rituales y lo que ella llama “metáforas espaciales”²⁰³.

Variado ha sido el trabajo de esta artista. He señalado antes que desde muy temprano elaboró una poesía donde se inscribió como mujer, consciente de su género; mientras, en otra de sus opciones, se ocupa de acusar y alertar sobre el deterioro ecológico o de bucear en el lenguaje haciendo estallar palabras que, divididas, inventan develadoras etimologías o multiplican sus significados.

La obra de Cecilia Vicuña participa e integra la múltiple y numerosa poesía producida por mujeres, hoy, en Chile, cuyas escrituras no son homogéneas. Como ya apunté, yo percibo profundas diferencias entre estas: así, por ejemplo, la transgresión y el desacato impregnan escritos de Soledad Fariña, de Carmen Berenguer²⁰⁴, Eugenia Brito (1950), Marina Arrate (1957), Malú Urriola (1967)²⁰⁵, Nadia Prado (1966). Sin embargo, y a pesar de una explícita y explicitada rebeldía, menos rompedora es la imagen femenina y su problemática, manifestada de una manera más directa y cercana a una representación social establecida, por Teresa Calderón (1955), entre otras.

Con posterioridad a 1990, durante la posdictadura, Mauricio Redolés recoge “hechos brutos” del momento y los metamorfosea en sus canciones-poemas. No obstante, desde fines de la década del 70, elementos diversos han integrado sus trabajos que, por esa heterogeneidad de materiales —de él mismo y de varios autores, melodías, diálogos, etc.— podrían considerarse *collages*. Van “construyéndose”, muchas veces, por y con asociaciones,

203 NOTA del 2011. En especial sobre *La wik'uña*, ver “Un recorrido entre silencios”, en “Zoom”.

204 NOTA del 2011. Ya se dijo, para cada una, ver “Zoom”.

205 NOTA del 2011. Ver “Sinopsis”.

fragmentos de distintos orígenes, emisión de otras voces. Esto nos predispone al cambio, a la sorpresa, al imprevisto, porque Redolés *juega* y *conoce* bien el procedimiento poético que consiste en quebrar certezas y deshacer las semejanzas, porque el acostumbramiento sólo lleva a la rutina que es opuesta a la poesía.

Para el cantante-poeta/poeta-cantante se trata de subvertir el orden para exigir disposición a la novedad mediante visiones menos aburridas y contaminadas y, por esta razón, la irreverencia se expande y la parodia no “afecta” sólo ciertos asuntos sino, también, las formas, el idioma, las situaciones que, por lo general, se ubican en la ciudad. Incluso, en *Bailables de Cueto Road* (1998), uno de sus últimos discos, recorre un barrio de Santiago Poniente, que está cambiando con rapidez, y aviva una “memoria urbana”²⁰⁶.

Varios escritos perciben la complejidad citadina no sólo por sus tránsitos y tráfaos múltiples, y muchos han perdido un centro único, descentrándose: algunos de José Ángel Cuevas²⁰⁷, Carmen Berenguer, y los que aparecen en *Ciudad Poética Post. 10 poetas jóvenes chilenos* (1992). Entre estos, de Guillermo Valenzuela (1961), Víctor Hugo Díaz (1965), Sergio Parra (1964), Felipe Moya (1967) o Jesús Sepúlveda (1967)²⁰⁸.

Las anteriores son algunas de las tantas expresiones de la poesía chilena de estos años que —como señalé— concurre con otros modos de decir en una amplia amalgama. Entre ellos, no pueden estar ausentes temas y procedimientos tomados de los *medios de comunicación de masas*. Como es de suponer, es comprensible —y notoria— la atracción de las nuevas tecnologías: el *videoclip*, la rapidez del computador, los *flippers*, ciertas películas, la publicidad, la historieta, la simultaneidad de internet, que están

206 NOTA del 2011. También Redolés ha publicado: *Notas para la contribución a un estudio materialista sobre los hermosos y horripilantes destellos de la (cabrona) tensa calma* (1983); *Estar de la poesía o el estilo de mis matemáticas* (2000) y, en el 2011 y firmando como Marcelo Reyes Khandia: *Los versos del Sub-teniente o Teoría de la Luz Propia*, entre otros.

207 NOTA del 2011. Para Cuevas, ver: “Zoom” y “Sinopsis”.

208 NOTA del 2011. *Ciudad Poética Post. Diez poetas jóvenes chilenos*. Instituto Nacional de la Juventud-Fondo Iniciativas Culturales, 1992. (Este volumen recopila poemas de: Malú Urriola, Gmo. Valenzuela, Edo. Vassallo, Sergio Parra, V. Hugo Díaz, Oscar Galindo, Felipe Moya, Jesús Sepúlveda, Luis Ernesto Cárcamo y Nicolás Díaz Badilla).

presentes en menciones, estilos y lenguajes, así lo mostraron Diego Maquieira en *La Tirana* (1983) y sus publicaciones posteriores, y Alexis Figueroa (1956) con *Virgenes del Sol Inn Cabaret* (1986). También puede verse en los textos —todavía inéditos— de Egor Mardones (1957), cuya complejidad incita —doblemente— a la vista por la frecuente presencia de una gráfica, totalmente inseparable de la escritura²⁰⁹.

Este (incompleto) intento para clasificar y esta enumeración de rasgos (tan generales) podría continuarse, pero interesa más destacar que esta multiplicidad conforma la riqueza de una lírica que, a raíz del pasado exilio, hoy no sólo se escribe en Chile, y donde, en el presente, concurren en su producción cerca de cinco promociones. Entre estas, aquellos que se iniciaron en los años sesenta han seguido publicando y parecen haber aportado, en este tiempo, tanto sus obras más definitivas como amplias antologías que evidencian sus recorridos. Es el caso de Waldo Rojas quien, antes de *Poesía Continua* (1995), dio a conocer *Fuente Itálica* (1990) donde exige a los ojos y los oídos del lector, mientras la memoria descubre similitudes, nota contrastes, destaca sinónimos y lugares-comunes, advierte cultismos, aprecia una escritura compleja que construye (poéticos) espacios majestuosos, preñados de sombras, de señales, de resonancias y reflejos, ricos en indicios que siguen hablando. También hay signos y (cifradas) grafías cuando árboles y vegetales campean entre las huellas de la Villa Adriana, o en los mármoles de la hermosa Florencia.

Cuando termina *Fuente Itálica* finaliza el placer del viaje de una lectura de/por otros viajes, en desplazamientos evocadores del cine por la multiplicidad de puntos de vista y su viveza, rasgos del quehacer de uno de los más consistentes autores chilenos de la actualidad que ha seguido publicando en el extranjero un trabajo donde, al igual que en el suyo, precedente, cada palabra ha sido “pesada”, “saboreada” y colocada en el lugar preciso²¹⁰.

209 NOTA del 2011. *Taxi Driver*, de Egor Mardones, apareció en el 2009, en Al Aire Libro Ediciones, de Tomé. En él, y como prólogo, escribí “‘Triste, desalado y solo’ (*Taxi Driver*, de Egor Mardones)”, recogido en mi próxima publicación, *Lecturas Posibles*, ya citada.

210 NOTA del 2011. Ver “Viajes”.

Previo al conjunto *Suma Alzada* (1998), apareció *Canto Rodado* (1995), de Manuel Silva, integrado por *Lobos y ovejas* y *Señal de Ceniza*, dos volúmenes distanciados por más de 20 años. Al estar unidos adquieren una dimensión distinta al sugerir (silenciosas) conexiones —por semejanzas y diferencias—. De modo separado había sido premiado y editado *Lobos y ovejas*, en 1972 y 1976, respectivamente. A la fecha de su impresión —ya se constató—, pudo leerse como vaticinio de la crisis política y social que había desembocado en el golpe militar de 1973, sin otorgarle tanta relevancia, tal vez, a la manifestada por uno de los personajes principales de esta obra: esa oveja cuya pugna interna es querer ser lobo. Aspecto que, probablemente, en la actualidad, pase a constituirse en uno de los fundamentales si se le relaciona, además, con el poemario más reciente, *Señal de ceniza*, que es la mostración de la crisis personal del hablante, un hombre tironeado por un deseo de encontrar cierta seguridad que le permita confiar y aferrarse de algo para andar con más firmeza por la vida, al mismo tiempo que desea deshacerse de lo más superfluo, aquello que lo ata a un *modus vivendi* que ya no le satisface.

Creo reconocer, además, y lo señalé, que un antecedente decisivo para enfocar la poca fijeza genérica (sexual/gramatical), que se volvió rasgo básico, y especialmente atractivo, en textos posteriores —de Zurita y de Maquieira, entre otros—, tiene un precursor innegable en las transmutaciones varias, presentes en *Lobos y ovejas*, que van desde el lenguaje hasta la fluctuación y coexistencia de identidades diversas²¹¹.

Por ecos y re-elaboraciones, podríamos pensar, también, el título del conjunto —*Canto Rodado*— como una referencia a la actividad de *cantar*: en este caso preciso, un poetizar ya emprendido, experimentado e, incluso, repasado. Y en este autoexamen de la labor poética, el silencio y la quietud se vuelven elementos esenciales pues se incorporan a la misma factura de los escritos que se hacen más breves, más reservados, discretos y calmos.

Todos los escritos de José Angel Cuevas se han propuesto ver y mostrar aquello que la superficie vuelve invisible, e indicar

211 NOTA del 2011. Ver “Años 60”, en “Paneo”.

y des-cubrir situaciones y personas omitidas en una sociedad de sistema neoliberal con un estrato de victoriosos que rehuyen y desprecian a los derrotados, casi como un acto supersticioso para impedir, acobardados, hasta la cercanía del fracaso.

El quehacer de Cuevas me parece ineludible para comprender, desde el arte, lo que es y cómo (se) vive esta realidad chilena en constante cambio. Abundan, en él, las contradicciones —de tono, de juicios, de perspectivas, de pareceres, de calidad— que lo enriquecen, lo complejizan, lo vuelven una ardiente defensa de un mundo que ya se fue. Son estas contradicciones que lo transforman en una biografía apasionada ya no solamente de un individuo —esos múltiples hablantes en primera persona, que podrían llamarse José Angel Cuevas—, sino una biografía colectiva, de una generación: aquella que, en nuestra juventud, vivimos un Chile triunfal cuando fue sede del Mundial de Fútbol de 1962 (el nombre de un extraordinario antiguo poema de Cuevas, ya referido), bailamos *rock*, escuchamos a Elvis Presley y a Violeta Parra, vimos la llegada del hombre a la luna, participamos del gobierno de la Unidad Popular. Es por esta avidez de recuperar la memoria y devolverla para resquebrajar el olvido, que los textos de Cuevas son verdaderos manifiestos generacionales que, por su complejidad, podrían leerse, asimismo, como *un* testamento generacional. No se piense, sin embargo, que están cerca del panfleto, del puño en alto y de una lengua anquilosada. Muy por el contrario, a pesar de capturar la contingencia es este —como acabo de apuntar— un decir pleno de réplicas y paradojas, con diversas actitudes y reflexiones dispares. Si en su libro de 1992, José Ángel Cuevas quiso definirse como “ex-poeta”, esta categoría pareció acomodarle pues la continúa utilizando en *Proyecto de país*, de 1994. De todos modos, el prefijo sugiere mucho más que su significado inmediato y literal pues durante los diecisiete años del régimen militar fue aplicado, hasta llegar al absurdo, a instancias y cargos de personas e instituciones proscritos. Además, Cuevas lo extiende hacia quienes niegan su pasado. Al contrario de lo que podría pensarse, *Proyecto de país* no es tanto un diseño propositivo como un plan de revisión y deconstrucción del mismo, que toma hasta la apariencia de un boceto por sus enumeraciones que recuerdan, asimismo, la

ordenación y la forma de ciertos escritos —de Zurita, por ejemplo— que comenzaron a producirse durante la dictadura.

Bordean las dos/las tres décadas quienes ahora comienzan a dar(se) a conocer: Javier Bello (1972), Alejandra del Río (1972), Cristián Gómez (1971), Damsi Figueroa (1976), Verónica Jiménez (1964), Alejandro Zambra (1975), Rosario Concha (1978), Germán Carrasco (1971), Antonia Torres (1975), Andrés Anwandter (1974), Rafael Rubio (1975), Héctor Hernández (1979), Gustavo Barrera (1975), Paula Ilabaca (1979), y tantos. Con similitudes o divergencias respecto al pasado, las características de sus obras son imposibles de separar de una tradición y de una pertenencia: la poesía chilena, en lengua española, de la época contemporánea.

Poesía y mercado

En el Chile de hoy, donde todo es mercancía, versos y estrofas se descartan con un estereotipo: “la-poesía-no-se-vende”, se determina; “demasiada oferta para tan escasa demanda”, se (nos) dice; y, salvo poquísimas editoriales y las aludidas impresiones a cuenta de autor, se publica poco y (casi) nada²¹², pero la poesía no se ha extinguido.

Hay poetas que señalan que la publicidad es una de las pocas ocupaciones pagadas en las que pueden trabajar, que también en ella se manipula el lenguaje, que permite la creatividad, pero no todo resulta tan fácil, y el costo se nota en algunos literatos que parecerían interesantes, y hoy se esmeran en descubrir e inventar efectos, y prima el ingenio, que parece buscarse con la misma ansiedad con que se intenta encontrar el vocablo adecuado o el giro preciso para que la mercadería publicitada permanezca en la memoria... y se venda. Entonces, el producto se vuelve un mero juego de agudezas, y se angosta, se simplifica, se encoge su complejidad, y estrecha su trascendencia por y con el resultado de la sonrisa fácil y la inmediatez. Mas, ante las dificultades, algunos intentan superarlas e insisten, profundizan y prosiguen su trabajo.

212 NOTA del 2011. Ver “Suma”.

Hace unos pocos años, nadie cuestionaba que, salvo contadísimas excepciones, la novela chilena era mala y no la compraban. Y, repentinamente, hacia comienzos de la década del 90, como por arte de magia, la situación pareció variar, y hasta pudo pensarse en un “mini-boom” narrativo. Y hasta ahora, no queda sino alegrarse por la labor de algunas editoriales por esta “invención”, aunque les habría resultado más fácil promover un “boom” —nada de “mini”, en este caso— con la lírica chilena. ¿Que la poesía no se vende? Ya saben esos mismos editores que, si se lo proponen, sólo deben poner en acción las leyes del *marketing* para negociar cualquier libro, y con más razón en un país con reconocidas —y potentes— tradiciones poéticas. No obstante, es indudable, que en el Chile actual —exitista, inmediatesta, competitivo—, la poesía ha perdido prestigio y aura.

Como al enfrentarse con ella se “tropieza” con una materia y un material menos dúctiles y más opacos que cierta prosa; con una materia y un material más profundos, críticos y múltiples, los editores se inquietan de la complejidad y complejización, del mayor papel que debe tener el lector, y como día a día nos explican que ya nadie quiere complicaciones, que todo debe ser fácil, livianito y digerido (por otros, por unos pocos, claro, no por la mayoría, nosotros, pobres-adultos-niños-chilenos-censurados). Además, ¿hasta cuándo desconocer la hibridez de los géneros literarios cuando sus imbricaciones son infinitas, y cada vez más difíciles de aislar?

Indiferentes, como cuando oímos —o leemos— que cada día se extinguen miles de especies y de lenguas; indiferentes, como si no nos concerniera²¹³. Así, beneficiándose de nuestro desinterés, sin dificultades, nos aseguran que la poesía no es importante, que no cumple ningún papel en nuestras vidas y tampoco en la sociedad, que no tiene utilidad visible, que no hay poetas ricos, que no produce beneficios económicos, que ya no interesa. Pero los

213 NOTA del 2011. Datos tomados de Google, *s.v.*: “lenguas que desaparecen” y “lenguas bajo amenaza”. Una lengua desaparece cada dos semanas. Tres mil de las seis mil lenguas que existen en el mundo están en peligro de extinción. Desde 1950 ya han desaparecido 230, a un ritmo de una cada quince días. En Google puede consultarse el “Atlas de lenguas en peligro de extinción de la UNESCO”.

poetas siguen y buscan formas distintas de difusión, y cantan, rapean, leen en voz alta, usan el internet; y continúan escribiendo y creando y, también, toman de aquí y de allá, y lo transmiten autoeditándose o en publicaciones de sellos establecidos o virtuales, porque hay que temerle al tono único, a la voz única; al mundo monocorde, sordomudo y totalmente silencioso o, al otro extremo, uno retumbante, atronador y prosaico; a la falta de diferencia y riqueza que significa el empobrecimiento cotidiano de la biodiversidad, en plantas, en animales, en pareceres, en sentimientos, en opciones, en cultura, en idiomas... en literatura.

Santiago, noviembre del 2001

SINOPSIS²¹⁴

214 En su *Diccionario del uso del español*, María Moliner define SINOPSIS como una: “Exposición de una materia, hecha en forma que puede ser abarcada de una vez con la vista” (*op. cit.*, tomo II, p. 1095). En los escritos que siguen, mi mirada enfoca un conjunto de obras de un mismo autor.

Silabear el mundo, sin prisa y a
borbotones, demorándose
(miro a Gonzalo Rojas mirando a Matta)²¹⁵

Ante los ojos²¹⁶, inmensas telas. Imaginemos: *Nacimiento de América* (de 1960) o el políptico de 5 elementos, *Être Atout* (de 1960) o *Les Puissances du désordre* (de 1964-1965) o *Temps-space du pissenlit* (1967-1969) o *Continumbilicum* (1969) o “Les Plaisirs de la présence” (de 1984-1985) o el mural de la Universidad Técnica —hoy, Universidad de Santiago—, *Vivir enfrentando las flechas* (de 1961), Gonzalo Rojas los ve, los lee y yo, cuando leo a Gonzalo Rojas, lo miro mirando, diciendo y escribiendo el mundo/su mundo²¹⁷, su universo múltiple y complejo, su multiverso. Hay en este, nombres a los que se vuelve una y otra vez: César Vallejo (de los principales), Rimbaud, Hölderlin, Breton, Celan, Octavio Paz, Catulo, San Juan de la Cruz (sobre todos), y otros varios. Entre ellos, elegiré uno que aparece en poemas, en discursos, cartas

215 NOTA del 2011. Esta ponencia, presentada en el Coloquio: “Silencio, zumbido, relámpago. La poesía de Gonzalo Rojas”, organizado por la Universidad de Santiago de Chile y por la Universidad de Concepción, en Enero del 2005, se publicó en el volumen del mismo nombre del Seminario, cuya compiladora fue Ana Pizarro (Editorial Universidad de Santiago, 2006). Con posterioridad a esta fecha, Rojas publicó: *Esquizo* (2007), *op. cit.*; *Con arrimo y sin arrimo* (Pfeiffer, 2010), y más. Como ya referí, el poeta, que había nacido en 1917, falleció en el 2011.

216 “Ante los ojos el retrato de Rubén Darío a los 29 años...”: inicio de “Darío y más Darío”, de Gonzalo Rojas, recopilado en su *Obra Selecta*. Caracas-Santiago, Biblioteca Ayacucho-FCE Chile, 1997, 260.

217 “(...) Este oficio es sagrado y no se llega nunca. Claro, uno cree que de repente dice el Mundo, y puede ser, ¿por qué no?, cada diez, cada tres, cada nunca, ¿por qué no? Se escribe y se describe, Kafka, Rulfo, Vallejo incomparable. ¡Y Cervantes, mi Dios!”: “Discurso en el Paraninfo”: a la recepción del premio Cervantes 2003, en *Letras Libres* (México, junio 2004), 46-47. (Será mencionado como “Paraninfo”).

y otras prosas: me refiero a Matta: Roberto Matta, pintor; Roberto Matta: “(...) un poeta pura sangre, como Juan Rulfo, aunque ninguno de los dos haya escrito nunca un verso (...)”, asegura Rojas, quien lo incorpora a su “parentela... imaginaria”²¹⁸ o “genealogía del espíritu”²¹⁹, distinta y, al mismo tiempo, añadidura de la “sanguínea”²²⁰, lo que, de inmediato, descentra el orden, la regularidad y quiebra la lógica del árbol de ascendencia²²¹, instaurando conexiones de líneas múltiples y heterogéneas, tan amplias que enlazan, también, a todos los escritores antes mencionados, y a más.

¿Por qué y cómo es incorporado Matta a esta constelación?, podríamos pensar, y seguir: ¿qué busca, qué encuentra, Gonzalo Rojas en Matta, la persona —el pintor/el poeta—, y en su producción, y cómo las percibe mientras pinta sus líneas²²²? Hurgando entre ellas, yo intentaré algunas versiones, haciendo un *puzzle*, casi. Para este ensayo acudiré, en especial, a *La reniñez*, una de las últimas publicaciones del escritor, que completa su título con el agregado: “Juego diálogo Rojas-Matta / Matta-Rojas”²²³, mas espigaré, asimismo, otros rumbos en diferentes textos del poeta donde escribe al pintor al deletrear y registrar su nombre y lo escribe, también, al intentar aproximarse y entenderlo en su quehacer. Sólo en breves pinceladas, aparecerá la mirada de vuelta.

Este libro, *La reniñez*, se inicia, justamente, con dos páginas en prosa, dedicadas, en buena parte, a quien Gonzalo Rojas califica de “el único surrealista”. De él, por lo demás, hay esparcidos más de dos decenas de dibujos, a página completa, a excepción de cinco pequeños que acompañan la denominación de cada una de las cinco secciones.

218 Estas dos citas están tomadas de “Paraninfo”, 47.

219 Una sección de la *Obra Selecta*, de Gonzalo Rojas, se llama: “Genealogía de la sangre y del espíritu”, *op. cit.*, 172-191.

220 “(...) si el minero del carbón don Juan Antonio Rojas me engendró en plena juventud (...) también me engendró Vallejo, y, ¿por qué no?, Quevedo”: “Paraninfo”, 47.

221 Gilles Deleuze y Félix Guattari: “Rhizome”, en: *Mille Plateaux*. Paris, Editions de Minuit, 1980. En español: *Rizoma*. Introducción. 2ª ed., Valencia, Pre-Textos, 1997.

222 En “Al fondo de todo esto duerme un caballo”, se reconoce: “(...) mientras pinto estas once/ líneas...”: *La reniñez*. Juego diálogo Rojas-Matta/Matta-Rojas. Dibujos de Roberto Matta. Madrid, Tabla Rasa Libros y Ediciones, 2004, p. 125.

223 *Renñez*, *op. cit.*, 139 pp.

No quisiera ser tan obvia de considerar la pausa inaugural de los puntos suspensivos, que abren el volumen y las hojas primeras de prosa, sólo —y simplemente— como una indicación a que algunos de los juicios de parte del párrafo primero ya habían sido expresados pues, efectivamente, fueron dichos cuando Gonzalo Rojas recibió el “Premio Cervantes” 2003. Prefiero imaginar que esa demora que nos exigen estos signos pareciera introducir en una conversación comenzada o, mejor, a un pensamiento ya iniciado: “... ¿Y Matta?...”, es la consulta que impulsa este escrito que podría parecer sin salida porque finaliza, asimismo, con el nombre del pintor. Casi circular, pero nada cerrado; con completud en forma y construcción, es decir: “redondito”, como diríamos en Chile, pero abierto, como —nos consta— son todos, prácticamente todos, los textos de Rojas, aunque acaben en punto final. Casi circular sería, también, el volumen porque por poco concluye con “Fax sobre el oficio de silabear el mundo”, un largo simulacro epistolar, dirigido a Roberto Matta, en 1991²²⁴, al que sigue: “Poeta-poeta en la más alta dinastía”, un “Homenaje de Rojas a Matta a la muerte de este último, publicado el 25 de noviembre de 2002 en el diario [madri-leño] *ABC*”²²⁵. A pesar de referir a la desaparición del pintor y de ser la última página de un libro que amalgama prosa con poesía, dibujos y cartas (verdaderas o imaginadas), manuscritos reproducidos y letra de imprenta, nada hay más lejano a una clausura y término definitivo pues de Matta se recobra su presencia, más allá de su concluyente partida, porque —dice el poeta—: “su muerte es pura resurrección”. (Esta imagen me lleva a “Cuerdas inmóviles”, poema a la muerte del novelista Carlos Droguett, que finaliza: “y además no lloren, ¿qué sacan con llorar?./ ¿con ser qué sacan?, el resurrecto es otra cosa/ y ahí va remando despacito”)²²⁶.

224 *Reníñez*, 135-138. Aunque —en este volumen— no se diga su origen, como, por lo demás, de ninguna de las composiciones que lo forman, este “Fax...” fue escrito el 13 de mayo de 1991, con el nombre de “Fax sobre el asombro”, a petición de la periodista Cecilia García-Huidobro, del diario santiaguino *El Mercurio*, para la exposición de poesía y pintura, “Asombro y vida cotidiana”. Este “ejercicio inédito” y la nota aclaratoria aparecen en *Antología de Aire*. Selección de textos: Hilda R. May. 2ª reimpresión, Fondo de Cultura Económica, 1994, 281-283. La 1ª ed. es de 1991.

225 *Reníñez*, 139.

226 *Obra Selecta*, *op. cit.*, 225.

Regreso a la apertura, que finaliza: “y el único surrealista fue Roberto Matta”²²⁷. Por ser un gran admirador del surrealismo francés, y reconocerle méritos a los supuestos pares peruanos, argentinos y mexicanos, cuando Gonzalo Rojas esto dice, pienso que tenemos que oírlo con límites geográficos, o sea: que Matta sería, para el poeta, “el único surrealista [chileno]”: una evidencia, entonces, de una larga, antigua e inacabada polémica entre el primero y la “libresca” (el término es de Rojas) “Mandrágora”, grupo que —hacia 1938— quiso instalar el surrealismo en las riberas del Mapocho, al que —con precisión horaria— el escritor dice haber pertenecido “diez minutos”²²⁸. En ese entonces y desde 1933, hacía cinco años, el arquitecto y dibujante Matta Echaurren residía en Francia, se iniciaba como pintor, y ya se codeaba con los surrealistas. Incluso, el mismo 1938, el propio Breton le había pedido poner por escrito sus ideas sobre la “morphologie psychologique” pues en una presentación oral hecha por el joven, el autor de *Nadja*, totalmente impasible, había reconocido no haber entendido nada, y no precisamente por problemas de idioma. De acuerdo a Gordon Oslow Ford, gran conocedor de Matta: “(...) este texto era la primera emanación del surrealismo a aventurarse en un territorio inexplorado más allá de los sueños”²²⁹.

Mas, previa a la drástica consecuencia, cercana a una definición, relativa a Matta y el surrealismo, Gonzalo Rojas declaraba: “Siempre pensé que [Matta] es el tábano mayor del surrealismo en cuanto nos exige estar despiertos con los cuarenta mil sentidos”²³⁰. Sabemos que fue el mismo Sócrates quien se apodó “el tábano de los atenienses”. Me deslizo en tiempo y espacio, y le respondo a Rojas que sí, que es cierto, y me aventuro pues, para mí, la lucidez crítica del verbo-Matta no deja tregua y al leerlo²³¹, lo escucho pro-

227 Reniñez, 8.

228 Reniñez, 7.

229 “Notes sur Matta et la peinture (1937-1941)”, en: *Matta. Les classiques du XX siècle*. Exposition organisée par le Musée d’Art Moderne, Centre Georges Pompidou 3 octobre-16 décembre 1985. Éditions du Centre Georges Pompidou, 1985, 31. La traducción es mía. Será citado como: Beaubourg.

230 Reniñez, 7.

231 Además de las múltiples entrevistas y artículos del propio Matta, muchas veces publicados en catálogos, ver los libros de Eduardo Carrasco: *Matta, conversaciones*.

vocador y, sin haberlo oído jamás, repito: lo escucho provocador y lúcido y crítico cuando especula, silabeando a borbotones, y juega y hace estallar el lenguaje, abriéndolo y desarmándolo; y exige rapidez y total concentración, disponibilidad al cambio, nuevas miradas, el quiebre o la ausencia de cualquier juicio establecido, libertad..., y el todo a sazonar con una chispa de locura pues, así, aprendemos —con Matta— a enfrentar sin complacencias y menos ordenadamente nuestra realidad y, también, a nosotros mismos, y estos rasgos —creo— son los que reconoce Rojas cuando lo califica como lo hace. Un paréntesis: me he centrado yo en el verbo-Matta, sin aludir a sus develadoras pinturas: no obstante, me figuro que el —llamémoslo— sistema-Matta de acercamiento a sus materiales —pintura y lenguaje, en especial— y a sus expresiones pictórica y verbal, se basa en un atisbo parecido hacia cada una, y prefiero que sea el mismo pintor quien lo explique: “Siempre se usó geometrías —sostiene—. Con la geometría euclidiana se ven las cosas desde un punto. Tenemos que usar otra geometría para la realidad: mientras se observe una realidad desde más diversos puntos, ella será más completa (...)”²³². Y detengo esta pausa... no-euclidiana.

Continúo, entonces, con y en *La Reniñez* y constato que al diferenciarlo y destacarlo de los otros surrealistas chilenos, Rojas coloca al pintor en otro rango: Matta es, entonces, para él, un referente, pero no alguien admirado a la distancia, como un superior sino, en sus proximidades, una constelación cercana, un semejante. “(...) Aliméntase la amistad por la comunicación, (...)”, afirmaba Montaigne²³³, y el poeta se allega al pintor al sugerir: “Me gusta ver de día las estrellas y ése es tal vez con usted mi mayor acuerdo: la imaginación (...)”²³⁴. Pero el contacto no termina aquí pues Gon-

Ceneca-Cesoc, 1987. 295 pp., y *Autorretrato*. Nuevas conversaciones con Matta. LOM, 2002. 392 pp.

232 Esta declaración apareció en: Matta: “Dar un cuadro de la realidad sin mentir”, en: *Pro Arte* (Santiago, 3-21 junio 1954). Yo la tomé de: *Chile, arte actual*, de Milan Ive-lic y Gaspar Galaz. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso-Universidad Católica de Valparaíso, 1988. (Colección El Rescate), 120.

233 Michel de Montaigne: “De la amistad”, en: *Ensayos*. I. Buenos Aires, Losada, 1941, 187.

234 *Reniñez*: “Fax sobre el oficio de silabear el mundo”, 137.

zalo Rojas se aproxima más a Matta, a sus textos de artes visuales, a sus textos escritos, al Matta-mundo, al mapa-Matta, leyendo con su “ojo de leer”²³⁵, y diciéndolo y escribiéndolo con vocablos muy personales y reflexiones muy íntimas, tan propios y entrañables, ambos — palabras y pensamientos —, que se encuentran en muchos de sus poemas y prosas, repetidos, incluso. Y tan privativos son que hasta podrían conformar un léxico y un diccionario ‘rojiano’.

“[T]odo lo de los amigos es común”, dice un proverbio pitagórico²³⁶, y me interrogo, arriesgándome, si cuando Gonzalo Rojas acudía a Sócrates para percibir al pintor, no se estaba reconociendo él mismo en el griego o, más bien, en ciertos usos del filósofo como sus punzantes interpelaciones, y pienso, específicamente, en las preguntas que recorren la obra de Rojas: no todas, es posible, así como no todas esperan una respuesta (a diferencia del método socrático), ni tampoco todas tienen contestación. Por sus interrogantes, “¿Qué se ama cuando se ama?” recuerda una parte del *Lisis* en que Sócrates se dirige a Menéxeno, diciendo: “—¿Quién, pues, de ellos es el que ama?, ¿el amante al amado, ya sea correspondido o ya sea odiado, o el amado al amante? ¿O, por el contrario, ninguno en este caso, es amigo del otro, si ambos no se aman entre sí?”²³⁷. Hace algunos años, en un hermoso estudio de José María Pérez Gay sobre Paul Celan, ante cuya obra —como ya señalé—, Rojas no deja nunca de asombrarse, me enteré que, para Oscar Wilde, hay los poetas que preguntan, que no coinciden con aquellos que responden, y el escritor inglés concluía: “... Hay obras que esperan, ... , y que no son comprendidas durante mucho tiempo; traen respuestas a preguntas no formuladas, pues la pregunta llega mucho tiempo después que la respuesta...”²³⁸.

235 “... nada más escaso que el ojo de leer...”: “Paraninfo”, 48.

236 Citado en *Lisis*, de Platón, en: *Diálogos*. 3ª reimpresión, Madrid, Gredos, 1990, Nota 10, 285.

237 Para el poema de Rojas, ver: *Obra Selecta*, *op. cit.*, 98. Para Sócrates: Platón, *op. cit.*, 294.

238 “Paul Celan: una cicatriz que no se cierra”, de José María Pérez Gay, en: *Paul Celan*. Sin perdón ni olvido. Antología. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1998. (Cuadernos de la memoria 5), 91.

Regreso al proverbio pitagórico cuando recuerdo que el poeta chileno calificó a Matta como “el mayor tábano del surrealismo” pues la sonoridad producida por este insecto, su “zumbido”, es uno de los vocablos caros a Gonzalo Rojas. Y este sonido suave y persistente nos encauza a otro —el trueno—, también natural, si bien más imponente y aterrador pues aunque *casi* simultáneo a una luminosidad repentina y veloz, *parece* precedido por ella. Refiero al “relámpago”, tal vez, junto a “silencio”, la voz “mayor” —por preferida y explicada— en la producción de Gonzalo Rojas que, incluso, le debe su origen:

No volveré... a esa vivencia única de los primerísimos años [cerca de los ocho de su niñez] cuando... vi el relámpago y lo oí; sobre todo lo oí cuando uno de mis siete hermanitos dijo como en un conjuro la palabra primigenia en lo tetrasilábico y esdrújulo de su fulgor: RE-LÁM-PA-GO. Lo cierto es que a contar de ese minuto se me dio para siempre la revelación de la palabra, (...). Lo más que puedo decir es que ese niño que fui yo (...) recibió en lo centelleante del fenómeno la iluminación del Todo y, desde ahí, del instante (...).²³⁹

Justifico la extensión de la cita por su trascendencia y porque el poeta adulto comparte esta manifestación de la naturaleza con Matta y, aún más, los hace sinónimos: “... ¿Y Matta? — se dice en la apertura de *La Reniñez* —. Bueno, él es para mí el relámpago y parece gobernarlo todo con su invención: lo visible y mucho de lo invisible. ...”²⁴⁰. No ahondaré sobre la significación o simbolismo que tiene o pueda tener este importante término en los escritos de Rojas. Me interesa, empero, entablar un engarce otro, un vínculo al sesgo con una sentencia de Walter Benjamin, que habla, por sí sola, en alumbramiento y resplandor: “En los ámbitos que nos incumben, el conocimiento se da exclusivamente como

239 “Discurso de recepción del Premio Reina Sofía (leído en el Palacio Real de Madrid el 2 de diciembre de 1992)”, en: *Obra Selecta, op. cit.*, 288-289. Una explicación similar aparece en: “La palabra”, “Discurso leído en el Homenaje rendido a G. Rojas por la Sociedad de Escritores de Chile-SECH, abril de 1965”, en *Obra Selecta*, 253-254.

240 *Reniñez*, 7.

un relámpago. El texto es el trueno que resuena mucho tiempo después”²⁴¹.

Y avanzo en las páginas donde Gonzalo Rojas alterna con Matta, expresándolo, y lo expresa con su ritmo, con su aire, es decir, con su palabra²⁴², pulsando “cuerdas” comunes, y es así como el pintor se vuelve: “galaxia”, “parto del mundo”, “un alumbrado”: palabras, todas, a las que nos ha acostumbrado la urdimbre poética de Rojas, incluso para mostrarse él mismo y decirse a sí mismo (y enfatizo, a pesar de las redundancias), cuando entrega señas propias y de su propia poética, y Rojas se identifica con Matta, viéndolo como “el... alumbrado” que él es: “... La poesía encarna en uno como por azar. Y es que uno no la merece a la palabra. Se la dan porque se la dan. Será cosa de los dioses, pero también del obseso de ser y más ser que anda en el mísero alumbrado que soy yo mismo, ese otro alumbramiento más allá de la madre...”²⁴³.

Si bien otros apelativos bautizan a la persona del pintor, ¿por qué no orientarse, ahora, a su “... modo de silabear el mundo...”²⁴⁴? Violentando —lo sé— el movimiento incesante que se percibe en las pinturas de Matta, suspendiendo los desplazamientos frecuentes de textos de Gonzalo Rojas, simplificando la vastedad de ambas producciones, serán pocos los aspectos en los que me detendré. En las primeras líneas de *La Reniñez*, muy pronto, con precisión y asombro, el poeta reconoce en el pintor su modo “... de vislumbrar el caos primigenio...”²⁴⁵. No hay duda, al concretar, Rojas retiene en la retina uno o varios cuadros de Matta y alude a esos espacios bullentes y germinantes, larvarios, informes, donde aparece “cierto enfoque primordial y cosmogónico” del “trauma primario de

241 “Dans les domaines qui nous occupent, il n’y a de connaissance que fulgurante. Le texte est le tonnerre qui fait entendre son grondement longtemps après.” (*Paris, capitale du XIX siècle. Le livre des passages*. Paris, Cerf, 1989, 473. El título alemán de este texto es: *Das Passagen-Werk*). Una traducción más literal, sería: “En los ámbitos que nos ocupan, solamente hay conocimiento fulgurante [hay conocimiento sólo (de modo) fulgurante]. El texto es el trueno que hace oír su retumbo [resonancia] mucho tiempo después”.

242 “La palabra”, poema de *Contra la muerte: Obra Selecta*, 11.

243 “Parainfo”, 46.

244 *Renñez*, 7.

245 *Renñez*, 7.

lo natural”²⁴⁶. Me resultó curioso, pero en algunos de los textos del poeta, de orígenes y asuntos muy diversos, encontré voces e imágenes que consideré perfectamente apropiadas para describir esas complejas realidades pictóricas en incesante gestación: de esta manera, aunque sus manifestaciones sean tan diferentes, quizá por una común desmesura, las opiniones de Gonzalo Rojas sobre la obra de Pablo de Rokha me parecieron más que pertinentes... para la del pintor.

“... [L]os verdaderos poetas son de repente, y no basta el oficio. La poesía encarna en uno como por azar. (...) Te dan la palabra que no mereces y te pones a *balbucear* el mundo...”²⁴⁷, reconoce Rojas: ¿habría discrepancia entre este “balbucear” y el “silabear” que le adjudicó a Matta?, ¿o habría que considerarlos términos afines, reparando, por lo demás, en esas escenas cósmicas no finitas, balbuceantes y siempre originarias? Y con su “balbucear”, enfatiza el poeta otra cualidad del pintor y de su obra: su relación con la tierra, el elemento, la materia, con la que, en efecto, más de alguna vez pintó, y “Acto de pintar”²⁴⁸ y “Poeta-poeta en la más alta dinastía” así lo recogen, pero, también, porque, se agrega: “... Pensó tierra, comió tierra, como los grandes adivinos. (...)”²⁴⁹. El anecdotario que con excesiva frecuencia acompaña la obra de un artista, confirma que Matta utilizó esta substancia: en 1962 presentó en Roma unos cuadros monocromos hechos con tierra de Italia (por lo demás, Italo Calvino prologó el catálogo de esta exposición); con posterioridad, al regresar de Cuba, donde había viajado por vez primera en 1963, declaró haber pintado dos, y prometía un programa mayor, asegurando que la tierra cubana tenía el color rojo del arte africano²⁵⁰ y, más tarde, hacia 1970-1971, se habría servido, aquí, en Chile, de la de Isla de Pascua. La simbología sobre la tierra es abundante y abundantemente conocida y atraviesa

246 En especial, ver: “Discurso de recepción”, *Obra Selecta, op. cit.*, 291, y “Algo sobre el libérrimo (Pablo de Rokha)”: *Obra Selecta, op. cit.*, 295-299.

247 “Paraninfo”, 45. Las cursivas son mías.

248 De: *Materia de testamento*. Retomado en: *Reniñez*, 39.

249 “Poeta-poeta...”, en: *Reniñez*, 139.

250 Beaubourg, 291.

regiones y continentes su carácter ritual y sagrado, al conectarse con la madre, la fecundidad y la regeneración, entre otras creencias, culturas y miradas. Ni recordar tengo, tampoco, que junto al fuego, el agua y el aire suman los cuatro principios, origen de todo lo existente en el universo, y terminando el desvío, regreso a Gonzalo Rojas y el aire de su palabra que decía a Matta, conectándolo con la tierra.

Insisto en el dicho de Montaigne: “... Aliméntase la amistad por la comunicación, (...)” pues quisiera dar un vistazo rápido a las cartas que integran *La Reniñez*. Como señalé son dos²⁵¹. No obstante, aquel “Fax sobre el oficio de silabear el mundo” (del que algo dije ya) es ficticio: nunca fue enviado, entonces, y el destinatario —Matta— lo es sólo en el papel. Muy literario pues consta de numerosas citas de la poesía del remitente, fue escrito a pedido, como ya dije. Diferente es la misiva escrita por Matta y dirigida al poeta Rojas, no a nosotros, en escasas líneas manuscritas (redobladas, además, en tipografía), sin fecha, aunque una “Nota” las data en 1976. Habitado a jugar con el lenguaje, este “realista del sur” —como gustaba hacerse llamar el pintor cuando se reconocía sur-realista/surrealista—, hace explotar el nombre del poeta, reduciéndolo a dos sílabas: “Gong sal”: ¿será extraño que la primera pueda ligarse a un sonido? Tal vez, tal vez, Matta sabía de la estima y respeto de su lector por China, por Oriente, de donde proviene ese instrumento, el gong. No se trata, sin embargo, de una cadencia de la naturaleza, como las apreciadas por Rojas, si bien en ella se origina la “sal”, condimento necesario: con muchos más valores positivos que el drástico y temido de la aridez, se entiende, asimismo, como purificador. Como alimento espiritual se liga con la sabiduría, es estabilidad, “lazo de fraternidad”²⁵². Divago y observo, también, la última palabra —“sal”— como verbo, e imagino

251 Para este tipo de escrito, la bibliografía es inmensa, pero opto por: “La escritura feliz: literatura y epistolaridad”, en *Múltiples Moradas*. Ensayos de Literatura Comparada, de Claudio Guillén. Barcelona, Tusquets Editores, 1998, 177-233.

252 Jean Chevalier y Alain Gheerbrabt: *Diccionario de los símbolos*. 6ª ed., Barcelona, Herder, 1999, 906-908. NOTA del 2011. En *Esquizo*, *op. cit.* del 2007, se reproduce el artículo, de GR: “Alabanza de la sal”, que había aparecido en *Letras Libres*, de México, en abril del 2006.

una orden para que el poeta salga, haciendo resonar su verbo, su palabra: fantaseo, ya lo advertí.

“Te mando pedazos en blanco y negro”, ofrece el dibujante-Matta, refiriendo, sin duda, a las mismas figuras e imágenes que integran este volumen, que no son ilustraciones de los poemas sino dos trabajos personales: en ocasiones, pienso, demasiado paralelos. Como en un marco donde sólo se distinguieran las líneas horizontales, de arriba y abajo, a la ofrenda se suman los dos últimos párrafos que refieren a la situación política chilena con, nuevamente, una actitud lingüística muy lúdica, útil para entablar una complicidad con el receptor cuando se aísla —con comillas— un “ellos”: los militares, sin duda; los golpistas, sin discusión, a sólo tres años o menos del quiebre de la democracia, en Chile. Entre el párrafo superior y los postreros, enmarcadas quedaron, entonces, como para destacarlas, las opiniones de Roberto Matta sobre la escritura de Gonzalo Rojas: “Tus poemas últimos son llenos de “nuevo”! —le dice—. A mí también se me están abriendo las tripas —y me reconozco en tu poesía—”. Ya no puedo ni debo extenderme más y necesito comenzar a concluir, por esta razón sólo subrayo que ese “nuevo” al adherirse al verbo *ser* marca la diferencia. Muy distinto sería que se constatará: “tus poemas... *están* llenos de nuevo” pues lo momentáneo del rasgo lo haría equivalente a esa “novedad por la novedad”, a esa “invención por la invención” que el escritor desprecia por fútil. La opción por el verbo *ser* —“tus poemas últimos *son* llenos de ‘nuevo’!” — nos hace constatar, en cambio, que: “... Para el oficio de poetizar desde el asombro, todo es nuevo”²⁵³ y para señalarlo, es evidente, me apropio de uno de los juicios de Rojas. Sería injusto interrumpir la lectura de esta carta sin recalcar la modestia del remitente hacia el arte de la palabra y, muy en especial, la afinidad profunda que siente con este trabajo: “me reconozco en tu poesía”, señala, manifestando una actitud que el poeta igualmente ha confesado, y así espero haberlo hecho ver.

Me acerco al límite, sin poder respetar ese “ocio y sosiego”²⁵⁴, tan recomendado por Gonzalo Rojas. Con prisa, en este momento,

253 “Discurso de recepción”: *Obra Selecta, op. cit.*, 286, 287.

254 “Paraninfo”, 46.

señalo, como al pasar, que ambos artistas se comprendieron como errantes; que tal como en algunas pinturas de Matta, yo percibo que en “De la liviandad”²⁵⁵ y ciertos poemas más, se construyen escenas; que el perenne movimiento y efervescencia del quehacer del pintor-poeta se corresponde con el universo móvil armado por Rojas cuando, incansable, revisa, borra, metamorfosea o cambia de lugar en ese libro único que empezó a publicar hace más de cincuenta años²⁵⁶: “... ¿qué más voy a escribir sino a [sic] hilar y deshilar lo mismo de lo mismo?”²⁵⁷, sostiene. Entonces, el nuevo contexto modifica y muda estos escritos en una suerte de palimpsestos que exigen lecturas sobre lecturas²⁵⁸.

“Así las cosas, todo sigue siendo hallazgo en este mundo. (...)”, afirma Rojas en el “Recado del errante”²⁵⁹. A mi parecer, Gonzalo Rojas es un minero que no acaba de buscar, intentando aproximarse a fundamentos: el amor, la palabra, la amistad, el número, la escritura, la letra, ciertas materias, algunas filiaciones²⁶⁰. Por esto, quizá, la trascendencia de su obra; por esto, quizá, su obra sea tan abarcadora y totalizante, múltiple y compleja. Siento, en cambio, que Matta se interesaría más por mostrar, por contar historias, por criticar, por jugar, todo con gran perspicacia, agudeza y seriedad, no cabe duda. Lo anterior debería profundizarlo, lo sé, y seguramente lo haré en otra ocasión, por ahora quiero cerrar, abriendo, con Gonzalo Rojas: “... No hubo tiempo/ entre nosotros —le dice al pintor, en “Rock Sinfónico”—, nunca hay tiempo/

255 *Renñez*, 40

256 *La miseria del hombre* apareció en 1948.

257 “Fax sobre el oficio...”: *Renñez*, 135.

258 “Sé que me repito pero qué le voy a hacer. Soy la metamorfosis de lo mismo. (...)”: “Parainfo”, 47, similar en: “Recepción” y “Del libro mundo”: *Obra Selecta*, 285, 294, *passim*.

259 *Obra Selecta*, 272.

260 En *Nuevos estudios sobre la poesía de Gonzalo Rojas* (Sinfronteras-Drew University, 1986), Marcelo Coddou señala: “La búsqueda del Fundamento —que José Promis ha destacado como rasgo de los escritores de la generación chilena de 1942, a la que GR pertenece—, es característica de nuestra época. Según propone [Octavio] Paz: “nuestro tiempo es el de la búsqueda del fundamento, o, como decía Hegel, el de la conciencia de la escisión”. p. 15.

ni distancia, todo es posible/ entre dos locos que se ven a cada instante. (...)”²⁶¹.

Santiago, enero del 2005

²⁶¹ *Obra Selecta*, 227. El destaque es del poema.

La poesía de Gonzalo Millán: atención al detalle y concentrada intensidad²⁶²

Saliendo de la adolescencia, cuando acababa de cumplir 21 años, Gonzalo Millán publicó *Relación Personal*, en 1968²⁶³. Sin embargo, esta primera publicación no es un libro adolescente como esas endebles recopilaciones con poemas primerizos y tentativos que, con posterioridad, avergüenzan a sus autores. Por el contrario, dieciséis años más tarde, Millán no sólo *rescata* la mayoría de estos textos sino que, incluso, muchas veces conserva la misma ordenación inicial en la nueva *Relación Personal* que acoge esa suerte de *summa* poética que es su tercer volumen, *Vida* (1984).

Y estos textos primeros no sólo son válidos para su autor pues en una lectura presente de toda la obra de Millán —formada, además, por *La ciudad* (1979), *Seudónimos de la muerte* (1984) y

262 NOTA del 2011. Este trabajo fue publicado en *Atenea* 461 (Concepción, 1^{er} semestre 1990), junto a una antología con todos los poemas mencionados en él, que —ahora— se omiten. Como he señalado, Gonzalo Millán nació en 1947 y murió en el 2006. Ya se ha visto que ha sido mencionado en muchas ocasiones en varios de los artículos previos. Se constatará, asimismo, que en el presente escrito se retoman y re-elaboran numerosas afirmaciones anteriores.

263 *Relación Personal*. Arancibia Hermanos, 1968. 48 pp. Por esta obra, su autor recibió el Premio “Pedro de Oña” de la Municipalidad de Ñuñoa. Por razones de espacio, me limitaré a señalar los títulos y el año de los poemarios de Gonzalo Millán. NOTA del 2011. Después de este artículo, aparecieron: *Trece lunas*, antología (1997), *Claro oscuro* (2002), *Autorretrato de memoria* (2005), *Veneno de escorpión azul. Diario de vida y de muerte* (2007) y *Gabinete de papel* (2008). No aludiré a ninguna de estas publicaciones ni tampoco a toda la bibliografía crítica, que ya es vastísima.

Virus (1987)—, parece inequívoco que muchos de sus rasgos tienen sus gérmenes en esa publicación inicial, de hace más de veinte años.

¿Qué nos hace sospechar que una obra sea de un artista determinado?, ¿cómo y cuáles serían las *marcas* que nos parecen personales? Locuaces son, sin duda, aquellas características que vuelven más de una vez: verdaderas *obsesiones* indicadoras de una pista de señas individuales relacionadas con organización, temas, miradas, lenguaje, trazos... , y otras notas singulares. A través de ellas, intentaré, entonces, *rastrear* las particularidades de la obra de Millán que completa una *mano*, según su decir: así, en un vistazo general, pero partiendo desde su primer conjunto publicado, se leerán ciertas *líneas* de esta *mano* de cinco libros.

Un poeta de ciclos

Cuando en *Vida*, Gonzalo Millán declara: “no quiero volver a vivir lo vivido ni volver a escribir como he escrito”, este poeta de ciclos piensa finalizada una “primera fase” de su trabajo poético y concluido un momento de su escritura que se extiende a sus cinco obras impresas, hasta ahora.

Si solamente *Vida* y *Seudónimos de la muerte* están divididas en secciones, estos ejemplares y cada uno de los restantes posee una *unidad*. Nunca en las publicaciones de este autor, los poemas reunidos se conciben aislados o dispersos y, así, con “meticulosa atención al detalle”, la unidad-libro concentra textos que ordenan correspondencias de enlaces varios y amplitudes diversas. Por rechazo al agregado casual y lejos de él, cada una de las obras de Millán aspira al todo, a la coherencia y a establecer conexiones a distancias diferentes. De este modo, en sus volúmenes o en algunas de sus partes, entre otras características, puede notarse cierta progresión temporal, la persistencia de algunos temas y de varias constantes organizativas.

Historias e historietas

Desde su título, *Relación Personal* alude a una historia íntima y, de cierta manera, así se ordenan sus 42 poemas²⁶⁴ que, además, en ocasiones, están ligados narrativamente unos con otros.

Se verá que esta característica no es exclusiva del primer libro de Millán y se extiende a los restantes, con especial énfasis en *La ciudad* que a pesar de estar constituido por fragmentos que podrían leerse de modo independiente, cobran su verdadero sentido en ese todo, el poema narrativo que se abre cuando esa urbe (poética) comienza a bullir, y finaliza cuando fallece el escritor encargado de construir un poema que habla de una *ciudad*²⁶⁵: de este modo, los procesos de escritura y de lectura alcanzan una particular cercanía.

Un *hilo narrativo* se prolonga, asimismo, entre los textos de las diferentes secciones de *Vida* y de *Seudónimos de la muerte*, mientras *Virus* es recorrido obsesivamente por la preocupación de la escritura como tema principal. Hay momentos en que la calidad de relato puede obtenerse por la suma de descripciones que constituyen muchos poemas.

Entre “Historieta del blanco niño gordo y la langosta” y “Eclipse” se desarrolla, en *Relación Personal*, la historia *personal* e individual de un muchacho —que transita entre la niñez, la adolescencia y la edad adulta— marcado por su propia y constante experiencia de lo efímero, del fin, del destrozo. Esta fugacidad se enfatiza aún más en la segunda edición por la presencia de casi todos los poemas agregados (muy en especial, “La mutilación de los patios”) y también parecen reiterarla las variaciones de lugar: la cercanía inmediata de “Y como una mala canción de moda/ te

264 A pesar de las mudanzas, el total de textos llega a 42 en ambas ediciones pues hay cinco poemas *suprimidos* (“A campo abierto”, “Como un pez se me pierde tu rostro en mis aguas”, “Te escojo y te saco del racimo”, “Rompiente” y “Parásito para sí”), pero otros tantos *agregados* (“Bautismo de polvo”, “La cara de Dios”, “La mutilación de los patios”, “Escena original” y “Disco de oro”). Además, existen algunos cambios de *ubicación*.

265 NOTA del 2011. Refería a este modo de organizar *La ciudad* en “Descubrimientos”, en “Paneo”.

nombro y te repito” y “Hago señas y signos pasajeros” no hace más que resaltar lo transitorio del amor y de sus rastros.

Son, especialmente, la naturaleza y el amor que enseñan y determinan al hablante en su particular *relacion*(arse) con él mismo, con su entorno y con los otros. La realidad se impone, entonces, cuando en la *relación* amorosa, él atraviesa las etapas que van desde la ignorancia ilusionada hasta el conocimiento y el posterior desencanto y, así, coincidiendo —sin explicitarlo—, con aquellos que sostienen que el amor feliz no tiene historia en Occidente²⁶⁶, el joven —como lo señalé— vive siempre el amor como algo pasajero, sabiendo de su fractura, y hasta se empeña en conservar el sufrimiento del abandono para negarse al olvido (“Letra de canción para una melodía vieja”)²⁶⁷.

Siendo de este modo, no puede ser plácido el sentimiento amoroso que se percibe y se vive en su cotidianidad, sin negarse a la violencia que pueda tener ni a su carga de incertidumbre, dolor, insatisfacción y desconocimiento mutuos, mucho más presentes que una lograda y satisfactoria correspondencia y comunicación, anulada muchas veces por el impulso de poseerse, advertido por el mismo Millán en 1968: “Un primer otro que no es espejo que me refleja y esclarece, sino, por el contrario, que me aspira y funde en una imagen doble, oscura e indiferenciada, que me impide deslindarme, precisar el contorno del yo y por lo tanto develarlo”²⁶⁸.

Posiblemente, para contrarrestar esta continua pérdida de identidad (que puede alcanzar la despersonalización en “Y tu piel me es doblemente extraña”), tal vez por la tenaz inseguridad de la *relación*, quizá por la inesquivable soledad, la presencia del *yo* es casi una constante: *personalmente* se expresa el hombre joven,

266 Según Denis de Rougemont: “... Sólo hay novela del amor mortal, es decir, del amor amenazado y condenado por la vida misma. Lo que exalta el lirismo occidental no es el placer de los sentidos ni la paz fecunda de la pareja, tampoco es el amor realizado sino la *pasión* de amor, y pasión significa sufrimiento. (...)” (*L’amour et l’occident*. Edition définitive. Paris, 10/18, 1972, pp. 15-16). (La traducción es mía). NOTA del 2011. También menciono a este autor a propósito de la poesía de Malú Urriola.

267 NOTA del 2011. Este modo de concebir el amor en la poesía de Gonzalo Millán, especialmente en *Relación Personal*, ha sido aludido en varias ocasiones.

268 “Poética” en *Trilce* 13 (Valdivia, enero-marzo 1968), p. 15. Retomada en la *Antología de la poesía chilena contemporánea*, de Alfonso Calderón. Editorial Universitaria, 1970, p. 365.

con gran proximidad sentimental, a veces; sufriendo transformaciones varias (él mismo y/o su rededor), en otras; o distanciándose como un (auto)observador cuya lejanía puede ser tanta que llega al desdoblamiento: el extremo lo alcanza “Parásito para sí” donde no se trata de un vegetal o de un animal que se aproveche de otro organismo vivo sino del propio hablante, convertido en “Diminuta y viscosa, roja sanguijuela”, que se alimenta de sí mismo²⁶⁹. Con toda lógica y coherencia, este poema — que estaba ausente de la primera versión de 1968 — pasa a integrar la sección “Ouróboros”, segunda parte de la *Relación Personal* definitiva, congregada en *Vida*.

Es innegable que en *Relación Personal* se dan progresiones temporales que los cambios de la última edición ponen en especial evidencia cuando hacen más notorio un trayecto desde el infante del comienzo hasta el ser que en los poemas finales parece optar por su suicidio, desde la clara “curva del mediodía” del inicio a la postrera oscuridad asfixiante, o cuando la travesía del amor pasa por diferentes etapas hasta llegar a su “corrosión”, concretada a partir de “Historieta sobre un gato y un pájaro de agua”. Podría pensarse, entonces, que *Relación Personal* posee muchos elementos que permitirían enfocarla como un *ciclo* donde no sólo hay una *historia* sino, también, *historietas*.

Como se dijo, al ser nominado *relación*, este libro alude a una historia, pero ¿qué puede significar, en este caso, el nombre de *historietas* con que son presentados tres de los poemas del conjunto? A simple vista, podría significar una narración de menor importancia comparada con una historia (la *personal*, por ejemplo); podría referir, asimismo, a un relato donde participan animales: mencionados, por lo demás, tanto en “Historieta del blanco niño gordo y la langosta”²⁷⁰, en “Historieta sobre un caracol y una ma-

269 Nótese el juego con los sonidos del título, “Parásito para sí”, cuya *paronomasia* repite en eco las tres sílabas iniciales de “pará-si-to”, y cambia el sentido original de este término valiéndose — como dice Wolfgang Kayser — de los efectos “disolventes” del juego de palabras (*Interpretación y análisis de la obra literaria*. 2ª ed. revisada, Madrid, Gredos, 1958, p. 178). Tal vez la repetición casi cacofónica del título implique, de algún modo, lo repulsivo de la situación poetizada.

270 En la edición definitiva, el título se vuelve más vago por la variación del artículo definido masculino al indefinido. En su excelente análisis sobre *Relación Personal*,

riposa” como en “Historieta sobre un gato y un pájaro de agua” (en estos dos poemas, los animales corresponden también a alguna de las múltiples metamorfosis del hablante y su amada). Además, sabiendo que los artistas plásticos *pop* se interesaron por estas historias ilustradas, y conociendo la declarada atracción de Gonzalo Millán hacia esa tendencia, es posible que —tal como lo señala el poeta— su inclusión corresponda a una coincidencia temática entre “el movimiento pictórico pop” y sus textos primeros²⁷¹, que se prolonga, asimismo, a los posteriores “Ouróboros (Historietas). 1968-1969” donde esas imágenes logradas por medio de la palabra se vuelven todavía más visuales y visibles (xvii y xxx, en especial).

Del desdoblamiento a la despersonalización

En “*Ouróboros*”, el “Dragón Alquímico de Nagari” se autodefine en un epígrafe y sus singularidades empapan y se transforman en los rasgos de estos 33 brevísimos poemas²⁷², algunos de los cuales

“Mi otra cara hundida dentro de la tierra”, Jaime Concha considera que “Las historietas definen un género típico” de este libro y cumplirían diversas funciones: “constituyen escenas infantiles y fábulas personales a la vez. Igualmente, repercuten sobre otros poemas, dándoles a los títulos un sabor de moraleja. (...) No hay duda de que estas fábulas representan el descubrimiento de la eticidad en el niño, la primera y fulminante experiencia del mal.” Y añade: “Las historietas de Millán nos comunican asimismo con su particular bestiario. (...)” (*Atenea* 421-422 [Concepción, julio-diciembre 1968], 425-434). Por su parte, Javier Campos refiere al “recurso de la ‘historieta’” utilizado en el primer poema del libro inicial de Millán. Con frecuencia me parecen discutibles y, en ocasiones, algo mecanicistas, muchas de las interpretaciones que este autor hace en “La visión de la infancia mutilada y su proyección a la mujer y a los espacios sociales en la poesía de Gonzalo Millán”, en: *La joven poesía chilena en el período 1961-1973* (G. Millán, W. Rojas, O. Hahn). Concepción, Ediciones Literatura Americana Reunida-Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1987, 39-69.

271 “Hacia la objetividad”, en la antología ya citada *Arcoiris*, p. 55-56.

272 La imagen de este animal había sido utilizada por Waldo Rojas para inaugurar y concluir el texto mismo de *Cielorraso*, en la Colección del Basilisco (Ediciones Letras, 1971), mientras la portada y la contraportada, en cambio, representaban otro motivo. Como lo ha señalado Jaime Concha, Gonzalo Millán y Waldo Rojas se acercan por el frecuente uso de frases-hechas en sus textos. Dentro de la llamada “promoción del 60”, habría que considerar, también, a Manuel Silva Acevedo, Oscar Hahn y Floridor Pérez, por lo menos: cada uno de ellos las incorpora y “trabaja” con características particulares. Es indudable que para este rasgo, Nicanor Parra y

habían sido dados a conocer como “Reversos” a poco de haberse publicado *Relación Personal*²⁷³. Tal como este animal, símbolo de la integración, que al enroscarse en circunferencia puede morder su cola donde se halla el antídoto a su propio veneno, en cada uno de estos textos hay un particular uso del lenguaje que provoca una sensación de darse vueltas en redondo, de mirarse a sí mismo, de no trascender los propios límites personales, y así lo entiende el mismo Millán: “... [respecto a *Relación Personal*, en “Ouróboros”] se reduce lo sentimental y lo confesional. Allí un proceso de ensimismamiento extremo culmina en el desdoblamiento”²⁷⁴ que, en ocasiones —agregaría yo—, puede llegar a la despersonalización.

Ordenados entre el nacimiento y la “despedida” (XXXI); pasando por el enamoramiento, el suicidio (el intento de suicidio o el suicidio frustrado, más bien), la desintegración, para finalizar con una promesa que anuncia un cambio de ánimo y de actitud frente al amor y la vida (XXXIII)²⁷⁵, en “Ouróboros” ronda un *temple* de muerte acechante y de extrema y abismante soledad, no tan alejado del tono de *Relación Personal* ni de algunas secciones de *Vida* y de *Seudónimos de la muerte*.

Enrique Lihn serían predecesores y antecedentes. NOTA del 2011. Referí a este asunto, yendo algo más allá que la poesía, en “Años 60”, de “Paneo”.

273 *Arúspice* 7-8 (Concepción, otoño-invierno 1968) publicó una selección de siete “Reversos” numerados hasta el “LIX”: sólo uno de estos no fue recogido en la estricta selección definitiva de *Vida* donde sólo se dejaron XXXIII. Dos de ellos fueron retomados en la antología de A. Calderón (*op. cit.*, 267). Curiosamente, en esa misma revista, bajo el título general de “Jonás redimido”, Jaime Quezada dio a conocer cinco poemas breves donde el hablante también se desdobra. *Arúspice* era la publicación del grupo homónimo cofundado por Jaime Quezada y Silverio Muñoz en la Universidad de Concepción. Existió entre 1965 y 1968, aproximadamente. No todos sus miembros fueron universitarios. Además de los mencionados, se ligaron o pertenecieron a él: Gonzalo Millán, Floridor Pérez, Edgardo Jiménez, José Luis Montero, Jorge Narváez, Ramón Riquelme. NOTA del 2011. “Arúspice” y otros grupos literarios fueron mencionados en “Milenio”, de “Retrospectivas”. Que se recojan 33 “Ouróboros” no es nada casual pues la identidad de la cifra hace que un número 3 lleve a otro, que es igualmente un 3, casi como en círculo.

274 Ver más adelante, las líneas sobre el uso de la forma reflexiva. La cita corresponde a G. Millán: “Hacia la objetividad” en *Arcoiris*, *op. cit.*, p. 53. El desdoblamiento puede rastrearse también en *Virus*.

275 Desde el presente, el poema XXXIII podría considerarse un vaticinio de “Album”, sección de “*Vida doméstica*” que, a su vez, integra *Vida*. Sin embargo, el anuncio optimista no se cumple a causa del posterior fracaso de la vida en pareja.

Con unidades o conjuntos de estos volúmenes y de *Virus* y *La ciudad* se asemeja, del mismo modo, por la presencia y el trabajo con modismos, giros y frases-hechas y por el declive ambiguo del lenguaje, logrado muchas veces por un sutil traslado al interior de una misma familia semántica: del dinero (XII), de la alimentación (XIII), del cine (XV), entre otros²⁷⁶. A la ambigüedad colabora, también, una característica de “Ouróboros”: el singular empleo de la forma reflexiva de primera persona no sólo en verbos pronominales sino en otros que un cambio transforma en *reflejos* como un modo extremo de sugerir desdoblamiento (XVIII), ensimismamiento y soledad (III).

Algunas recurrencias temáticas La declinación del amor

No es de extrañar este particular uso del lenguaje pues lo que pretenden estos poemas es mostrar un intenso desamparo e incomunicación, ligado, sin duda, al concepto del *amor* y de las relaciones humanas que se desprenden de la obra de Millán, a partir de *Relación Personal*, donde — como dije²⁷⁷ — la conciencia de agotamiento persigue y es inseparable del vínculo amoroso, desde su origen, como si fueran dos facetas necesarias de este sentir.

Pero esta idéntica visión se prolonga y puede percibirse, también, en *Vida* y en *Seudónimos de la muerte*. El fragmento “*Vida doméstica*” de esa primera obra, muestra progresivamente, a través de sus cinco partes — “Album”, “Nido”, “Incubadora”,

276 Mencionaré sólo algunos textos de *Relación Personal*: “Letra de canción para una melodía vieja” usa un léxico médico, también presente en “Noticia clínica” donde se entrecruza con el lenguaje del juego de naipes; el musical aparece en “La destrucción del dúo”, en “A la Plaza de Armas me iré entre palomas” se fluctúa entre las familias semánticas del dinero y del empleo. A propósito de las “clases de palabras semánticamente equivalentes”, revisar: *Estructuras lingüísticas en la poesía*, de Samuel R. Levin (Presentación y apéndice de Fernando Lázaro Carreter. 4ª ed., Madrid, Cátedra, 1983), espm. pp. 85-86. Utilizando la terminología de Michel Riffaterre, podría decirse que en estos poemas habría “signos de oblicuidad semántica” por “desplazamiento” y por “distorsión” (“La signifiante du poème” en *Sémiotique de la poésie*. París, Seuil, 1983, 11-37).

277 NOTA del 2011. Ver “Años 60”.

“Apocalipsis doméstico” y “O’Connor St. Blues” —, el deterioro entre las afinidades de una pareja, previsto por el hablante desde el mismo inicio de “El contrato” al que aporta el “miedo a la fragilidad de todo”.

Numerosos poemas del conjunto de la sección parecen fotografías que fijan momentos, situaciones y hasta utensilios, presentes en la “vida doméstica” de un matrimonio, desde una perspectiva punzante y reveladora de múltiples desencuentros que finalizan en la separación.

El paso del tiempo conlleva, entonces, una decadencia que impregna, también, el ambiente que rodea al hablante (“Apocalipsis doméstico”). Estos quiebres de relaciones humanas y del entorno físico vecino no se perciben sólo en el sufrimiento de la voz que se expresa en los poemas sino que colorea también títulos como “O’Connor St. Blues” cuya palabra final junto a su significado —“tristeza”, “melancolía”— se prolonga al nombre del desencantado género musical popular norteamericano —“blues”—, haciendo extensiva la pena más allá de la precisa calle aludida, aquella que el rompimiento matrimonial obligó a abandonar.

Tal como en *Relación Personal* donde la violencia no era ajena al amor y se transmitía y contaminaba, incluso, el afecto y la sexualidad, esta y otras limitaciones aparecen también en *Vida*: así, ni siquiera el poema “Novia” está lejos del universo defectuoso y manchado construido en estos escritos donde la “basura” parece prevalecer sobre la “pureza”, y donde los amados se cosifican entre ellos y son vistos como objetos por sus cercanos (“Regalo de bodas”).

Tampoco la ternura por la llegada del hijo, presente en varios textos de “Incubadora”, logra mitigar el escepticismo y desconfianza hacia la vida en todos sus aspectos. Sea por problemas propios o por impedimentos ajenos —como en *Seudónimos de la muerte*—, las situaciones parecen conspirar para agudizar y mantener una constante y definitiva fragilidad, apuntada con hondura en dramáticas imágenes —decididamente visuales—, al inicio de “Nido” y al clausurar “El bosque de Kralingen: fragmentos de un retorno parcial”, que concluye *Seudónimos de la muerte*:

No me alabo. Hago por ti
lo que por su hembra
el pájaro carpintero:
el nido en un árbol podrido.

Árbol de la esperanza,
creciendo al borde
del abismo
con la mitad
de las raíces al aire:
¡Mantente firme!
("Nido" en *Vida*)

("El árbol de la esperanza" en *Seudónimos de la muerte*)²⁷⁸

Una imagen urbana negativa

Si en *Relación Personal*, la ciudad apenas se atisba pues prima un ambiente natural, campestre o marítimo, bastaría sólo el poema "Y tu piel me es doblemente extraña" para notar la percepción de una urbe poco amable por su artificialidad.

La ciudad, en cambio, es un libro completamente referido a un ámbito espacial que es, asimismo, escenario de una obra poética con argumento y personajes, y escena de su escritura. Entonces, no sólo importa la temática urbana sino, además, que en este texto se produce una reflexión sobre el escribir, en general, y sobre la escritura de la obra que en el momento de la lectura está ante nuestros ojos, es decir, sobre esta segunda publicación de Gonzalo Millán.

Nuevamente, el espacio representado en *La ciudad* es negativo y, desde el primer fragmento, se alude a "la herida" que la lesiona y que se hace extensiva, asimismo, a sus habitantes, a todos, vencedores y vencidos. "La ciudad toda está herida", se señala sólo cuatro unidades antes del término, en el fragmento 64, cuando se retoma esta imagen que es casi una definición de esa urbe asolada por una dictadura. Esta misma causa podría ser el motivo de la

278 NOTA del 2011. En *Contravidas* (1983), de José Ángel Cuevas, el "Poema 3" grafica esta misma imagen. Lo copio completo: "colgando de una rama seca/ toda una vida larguísima,/ veánme.// Algunos ya han caído./ Otros partieron por Europa/ (Se jugaron el todo por el todo)./ Pero yo aquí colgado/ abrazado a esta rama veleidosa/ que día a día/ está a punto de quebrarse".

peste que contagia tan indiscriminadamente que hasta “El lenguaje está contaminado” por el solo hecho de referir a una atmósfera infestada. Esta es una de las lacónicas formulaciones, características de esta obra, que sugiere y postula toda una concepción del lenguaje (literario) y de la escritura, a la que me referiré más adelante.

¿Dónde se sitúa esa ciudad devastada por un tirano? Varias concreciones, temporales y espaciales, hacen pensar que se trataría de Santiago, si bien lo poetizado no es espejo sino re-elaboración imaginaria donde aparecen ciertas situaciones, rasgos o momentos reconocibles históricamente. Es cierto que en el fragmento 48 es imposible no identificar algunos acontecimientos resultantes del golpe de Estado chileno, pero el modo como se presentan parece subrayar un deseo de *hacer ver* la libertad que puede tomarse el escritor frente a la “realidad real” para componer una obra pues toda esta parte está dispuesta como si fuera una película proyectada en sentido inverso, es decir, tomando como punto de partida lo que en efecto sucedió, el poema continúa los hechos, pero al revés, pues en lugar de avanzar, estos retroceden²⁷⁹.

A pesar de estas *situadas* menciones, una formulación anterior provoca una cisura espacial, y así: “Toman once./ Toman mate” pareciera proponerse ampliar el espacio geográfico ya que mientras en Chile se usa ese primer sustantivo, la costumbre aludida en segundo lugar resulta más usual en Argentina, Uruguay y Paraguay, países donde también sucedían hechos represivos similares a los expuestos.

“Las definiciones deben ser claras y breves”, señala uno de los personajes de *La ciudad*, como aludiendo a los enunciados que componen el libro. Así, con expresiones cortas y concisas, semejantes a los ejemplos de los diccionarios o a las frases utilizadas en la enseñanza de idiomas²⁸⁰, se va construyendo este mundo ficticio

279 NOTA del 2011. Estos versos, leídos por el propio Gonzalo Millán, finalizan la película “Salvador Allende”, de Patricio Guzmán (2004).

280 Sobre *La ciudad*, ver: “Sobre la construcción de *La ciudad*”, del propio Gonzalo Millán (tengo sólo el texto mecanografiado que, con posterioridad, apareció en *Posdata* de Concepción). Tb.: las reseñas de Jaime Quezada: “El recurso del silabario” (*Ercilla* 2321 [Santiago, 23 enero 1980]), Jaime Giordano (*Araucaria* 11 [Madrid, 1980]) y de Hernán Castellano Girón (*Trilce* 17 [Madrid, abril 1982]), y los artículos: “Exilio, conciencia; coda sobre la poesía de Millán” de Jaime Concha (*Maize*

donde impera una atmósfera agobiante y casi sin salida, a causa de las razones políticas ya dichas y obtenida, también, por esa lectura sincopada a la que obligan las sentencias que constituyen los versos, entregadas generalmente a través de un hablante en tercera persona. Distinto aparece, entonces, este nuevo trabajo de Millán si se le compara con el precedente pues es efectivo que once años antes, en *Relación Personal*, por lo general se expresaba un *yo*. Sin embargo, una semejanza puede establecerse con algunos textos sueltos que se habían publicado antes de *La ciudad* donde podía notarse ese camino “hacia la objetividad” que le interesaba a su autor²⁸¹. Muchos de ellos pasaron a integrar la sección “Nombres de la era”, de *Vida*, que a pesar de su supuesta “objetividad”, porque rara vez se hace presente una voz personal, resultan una crítica enérgica y terrible a la sociedad de consumo, aludida tangencialmente en las sinécdoques que constituyen varios de los títulos de sus fragmentos.

Al igual que en “Vida doméstica”, ahora son también cinco las divisiones de “Nombres de la era”. De este modo, “Vacaciones”, “Refrigerador”, “Automóvil”, “Noche” y “Poemas hipotéticos”, acogen un número diverso de textos donde la muerte es una

1-2 [San Diego, 1981-1982], 7-15), “Re-construir la ciudad: dos poemas chilenos del exilio” de Steven White (*Literatura chilena*, creación y crítica 23 [Los Ángeles, California, enero-marzo 1983], 12-15), “Gonzalo Millán construye *La ciudad*” de Grínor Rojo (en su libro, *Crítica del exilio*. Ensayos sobre literatura latinoamericana actual. Santiago, Pehuén, 1988. Reproduce su artículo “Poesía chilena del exilio: a propósito de *La ciudad* de GM”, publicado en *Ideologies and Literature* 17 [Minneapolis, sept.-oct.1983], 256-278), “Mirar la ciudad en poemas de Gonzalo Millán y Tito Valenzuela” de Soledad Bianchi (*Berthe Trépat* 2 [Barcelona, noviembre 1983], 14-23), Walter Hoefler: *Prospecciones I*. Sobre Gonzalo Millán. Ed. mimeografiada, s.f. 31 pp. NOTA del 2011. Como aclaré, la bibliografía no ha sido puesta al día. Hay menciones a *La ciudad* en “Descubrimientos” y más.

281 Los textos a que me refiero aparecieron, con variaciones en versos o en los títulos, en *Nueva Poesía Joven de Chile*. Selección, ordenamiento y notas de Martín Micharvegas. Buenos Aires, Ediciones Noé, 1972, pp. 47-52. En una reseña, Antonio Skármeta certifica esa diferencia entre los hablantes de *Relación Personal* y aquel de los nuevos poemas (*Revista Chilena de Literatura* 1 [Santiago., Otoño 1970], 91-95). Aludiendo a algunos escritos de *Relación Personal*, Jaime Concha señaló: “Hay una marcada tendencia a configurar objetivamente los sentimientos y las emociones. Sentimientos-objetos, muchos de estos poemas preparan ya ese inquietante “Automóvil”..., y habla también de “la materialización de las situaciones poetizadas” (“Mi otra cara...”, *art. cit.*, p. 431). NOTA del 2011. *Nueva Poesía Joven de Chile* fue mencionada en “Años 60”.

presencia ineludible y constante que responde a una visión apocalíptica, afectando no sólo a los seres individuales sino, asimismo, a nuestra civilización y a la humanidad en su conjunto.

Una frecuente y móvil tercera persona, casi se reduce a ser una perspectiva o una rápida mirada que se detiene en situaciones o elementos que le resultan especialmente destacables y paradigmáticos. Entonces, nuevamente, muchas veces por medio de descripciones, se elaboran poemas que, acabados, parecerían nítidas fotografías que, en ocasiones, apuntan en especial a acentuar la repetición de gestos y costumbres, por poco autónomos de la voluntad humana.

Más que hombres o mujeres “vivos” aparecen, aquí, entes maquinales, automatizados y dependientes de objetos que han llegado a dominarlos (“Niño”, “Esplendoroso día”) y —aunque no se mencione— es indudable que esta mecanización y esclavitud, propias de la sociedad industrial, se consideran afincadas en la ciudad del presente. Muchas veces, esta poesía evidencia las dificultades para comunicarse, habituales en un mundo donde las relaciones directas se mediatizan o donde priman las ansias de posesión y el fetichismo.

De estos poemas puede desprenderse una imagen selvática de la ciudad que se transforma en un laberinto que puede llegar a ser mortal, un lugar que en vez de reunir, aísla, separa, ahoga, y estas características le son tan propias que no siempre es necesario nombrarlas como situaciones urbanas ni tampoco es preciso criticar explícitamente pues las circunstancias y actitudes presentadas actúan como señales de un desplazamiento del carácter sacro a ciertos objetos (de la técnica), verdaderos “mitos de la vida cotidiana”²⁸², que la sociedad de consumo respeta y hasta adora.

Respecto a “*Nombres de la era* (Una Profecía Sicodélica de Funcionamiento Hidráulico)”, de 1970, conviene aclarar que no sólo se distancia de los escritos inmediatamente precedentes por su longitud sino que, además, se opone a los anteriores que mostraban la mitología de la civilización industrial, sus mecanismos y

282 Ver: *Mythologies*, de Roland Barthes. Paris, Seuil, 1957.

funcionamientos. Aquí, por el contrario —como señaló²⁸³—, un tono oracular se utiliza para proponer una utopía social (y no una “utopía al revés”, como en algunos de los textos previos) en un extenso poema acumulativo, cuyo desenlace desconcierta pues sus puntos suspensivos podrían apuntar tanto a esa vocación de “funcionamiento infinito”, expresada en su introito, como también a un mal augurio o presagio apocalíptico ya que entre los nombres que se le dan a esta “Segunda Era”, el último señala que “también será llamada Era del Principio del Final...”²⁸⁴.

Otras violencias

Como intensificación en un tema ya aparecido en obras anteriores de Gonzalo Millán, puede percibirse *Seudónimos de la muerte*. Publicado en Santiago, en 1984, a poco del término de la censura previa de los libros, impuesta durante casi una década por el gobierno militar, este nuevo volumen aborda con certeza y sin rodeos la brutalidad de la represión —que ya se había advertido en *La ciudad*—, en un conjunto de poemas reunidos en el primer segmento, “Visión de los vencidos”. Sin embargo, Millán amplía el alcance del castigo político y percibe el exilio como otra etapa represiva, en una segunda parte llamada “En el país de la hoja”. Por último, “El bosque de Kralingen: fragmentos de un retorno parcial” completa el libro y el ciclo del destierro con el regreso al país de origen, enlazándolo con el amor y su carga de violencia, observadas en *Relación Personal* y en secciones de *Vida*.

Utilizando el nombre de un texto ya clásico que recoge “relaciones indígenas de la Conquista”²⁸⁵, la “Visión de los vencidos”,

283 NOTA del 2011. En “Años 60”, de “Paneo”.

284 Ver, también: W. Hoefler, *op. cit.*, 21.

285 *Visión de los vencidos*. Relaciones indígenas de la Conquista. Introd., selección y notas: Miguel León-Portilla. 12ª ed. revisada y enriquecida. México, UNAM, 1989. 224 pp. (Bibl. del Estudiante Universitario 81). En “Hacia una poesía totalizadora” (*Cauce* 30 [Santiago, 6 de noviembre de 1984], 48-49), Mariano Aguirre hace agudos alcances sobre *La ciudad*, *Vida* y *Seudónimos de la muerte*. NOTA del 2011. Aunque ausente desde 1998, y para siempre, la presencia de Mariano y su recuerdo, perdura, sin desvanecerse, en nostalgia, cariño, pena y amistad.

de Millán, se propone, asimismo, dejar constancia de una derrota política donde los vencedores se ensañan con sus oponentes.

Sin ser una autobiografía, es innegable que *Seudónimos de la muerte* —al igual que *Vida*— expresa experiencias personales, no *vividas* obligatoriamente por el propio hablante pues podría tratarse, también, de impresiones frente a hechos padecidos por otros o, incluso, de circunstancias oídas o leídas.

De nuevo existe, entonces, el deseo de dejar huellas, de hacer permanecer mediante la escritura. Si bien hay rasgos testimoniales, no existe facilismo ni se alude siempre a situaciones *reales*. Por esta razón, cuando en “Ideas” se dice:

Hermosa es mi piel de visón.
Me persiguen por ella.
Me capturan. Por ella
me matan. Me desuellan (“Visión de los vencidos”).

la situación del perseguido se hace extensiva al animal con el que el ser humano se identifica por su semejante debilidad e impotencia frente al conquistador²⁸⁶. Usando con frecuencia un *yo*, aparece en esta sección una suerte de recorrido, tal vez cercano a un “álbum”, que en sus enfoques o momentos muestra las diferentes penas y afrentas soportadas por las víctimas de una guerra que nunca se dio.

Seudónimos de la muerte podría enfocarse como un diario de vida (más/menos ficticio). En su segundo tiempo, “En el país de la hoja”, el lector se encuentra con poesía *sobre* el exilio y producida, también, allí: en Canadá, en específico. Hay en estos poemas una progresión narrativa que se inicia con una reflexión sobre el destierro, antes del viaje, que se prolonga con escritos sobre la salida del país, la llegada al territorio ajeno, la extrañeza y el sentimiento de desarraigo, para finalizar con “Saint John River. N.B.”

286 NOTA del 2011. Esta analogía puede conectarse con la mirada existente en el poema “Molusco”, de Carmen Berenguer, donde el duro procedimiento que se ejerce para ablandar y poder comer el loco o “concholepas” fue poetizado, en tiempos del gobierno militar. Entonces, esa “simple” descripción resultaba una referencia “oblicua” a la tortura. Ver “La escritura de CB”, en “Zoom”.

donde oponiendo el ayer al hoy, el hablante reconoce un cambio de actitud y agradece a “esta generosa tierra” de acogida.

A pesar de una fuerte carga de añoranza, de la poesía de Millán están totalmente ausentes los lugares comunes y la mitificación, presentes con cierta frecuencia en la poesía *del y sobre* el exilio. Millán los supera mediante su conocida preocupación por el lenguaje preciso y apropiado y por el uso de una fantasía que, en ocasiones, transforma los poemas en nítidas imágenes visuales. En “Hockey”, por ejemplo, el hablante se sirve de su condición de extranjero para burlar a la “muerte canadiense”²⁸⁷, y en “Apátrida” y “Mercado”, el sentimiento de diferencia transforma al hablante en objeto.

Curiosamente, la posibilidad del regreso también se vuelve dramática en el tercer período de *Seudónimos de la muerte* pues en “*El bosque de Kralingen*” es sólo la mujer de la pareja de expatriados quien puede retornar a su país, desde Kralingen, Holanda. En muchos apóstrofes a su amada, el hablante se lamenta y demuestra resentimiento respecto a una posibilidad que a él le está prohibida. Como señalé, puede observarse en esta sección una dosis de violencia, inseparable del amor que se piensa tan agresivo que, incluso, los amantes se conocen cuando ella está herida (“La muchacha del herpes”). Entonces, como un signo premonitorio, el desgarró y el menoscabo se transmiten y corrompen toda la relación que, ahora, es afectada por causa de otros —los vencedores, nuevamente—, quienes deciden en lugar de los propios enamorados.

La mayoría de estos textos son meditaciones traspasadas por el dolor. Dispuestas, temporalmente, entre el encuentro, el anuncio del posible regreso para ella, el comportamiento de él, la partida de la mujer, las especulaciones sobre su llegada y la comparación de ambas circunstancias, cerrar esta unidad con “El árbol de la esperanza” (ya citado) pareciera significar que el hablante se niega a persistir en sus lamentos y que, a pesar de la precarísima situación del árbol (y de él mismo), no desea negarse a la posibilidad de continuar, en una actitud muy diferente a la manifestada en “Eclipse”, el último poema de *Relación Personal*.

287 Grínor Rojo me recordó que en *La tierra baldía* de T. S. Eliot aparecía “la muerte por agua”, mientras en “Hockey”, de Millán, ella “se desliza.../ rauda sobre el hielo”.

La obsesión de la escritura²⁸⁸

Si en todas las obras de Gonzalo Millán se hacen referencias a la escritura, con profundidad y alcance variable, las reflexiones meta-literarias y metalingüísticas de *La ciudad* y de *Virus* se vuelven inquietudes y temas fundamentales.

Desde *Relación Personal*, sin embargo, eran perceptibles fugaces grafías²⁸⁹, destinadas a desaparecer tanto por la levedad del soporte —un árbol, un bolsón, la piel— como por la utilización de medios escriturales tan momentáneos como la saliva que, evidentemente, deja rastros demasiado perecederos, ligados, sin duda, con la concepción del amor que se desprende de ese primer libro.

“Amanece./ Se abre el poema”, es el inicio absoluto de *La ciudad*. Como ya indiqué, puede verse, aquí, un intento deliberado y explícito de entrelazar y vincular el trabajo poético con las actividades y acontecimientos que suceden en el texto. Así, en la lectura, nosotros-lectores vamos conociendo ese espacio urbano que, a su vez, integra y forma parte de ese otro espacio que es el poema, aquél producido por un anciano, una de las figuras de este mundo ficticio de la urbe, que perdura por toda la extensión del volumen, y —como se dijo—: cuando *La ciudad* finaliza, su escritor deja de existir (o viceversa).

Sin embargo, muchos de los razonamientos sobre el lenguaje y la literatura y respecto al poder de la palabra y la construcción de la obra no dependen de este longevo autor sino que obedecen a un impersonal hablante básico, totalmente consciente del proceso de la escritura y de la labor literaria, que son mencionados con frecuencia.

288 Mariano Aguirre llamó “La obsesión de la escritura” a un artículo suyo sobre *Virus* donde apunta a varios de los aspectos que yo trato en este párrafo (*La Época* [Santiago, 8 de mayo de 1987], p. 23). Ver tb.: *Le degré zéro de l’écriture*, de Roland Barthes. Paris, Seuil, 1972 (Points 35).

289 Para J. Concha, estas inscripciones son “verdaderos epitafios” y “leyendas póstumas del amor” que no pueden ser consideradas “cifras culturales” sino “marcas de la experiencia”: “Mi otra cara...”, *art. cit.*, pp. 428-430. Como se constata más adelante, Concha también alude a la saliva. NOTA del 2011. De nuevo, yo refiero a ellas, en un artículo dedicado a la obra de Guillermo Deisler. Ver “Escrituras”, de “Sinopsis”.

A través de estos versos va apareciendo toda una concepción sobre el lenguaje y el quehacer literario, y cuando se dice: “El anciano remeda./ El anciano se pasa el tiempo jugando./ Inventa una ciudad de juguete”, no hay duda que existe especial interés en mostrar el carácter lúdico e imaginario del escribir, de los que participan: la elipsis, la ambigüedad sonora o la constante relación entre significante y significado:

La mordaza impide el habla.
 Vvms mrdzds.
 Vvmos mrdzdos.
 Vvimos mrdzados.
 Vivimos amordazados.

Es notorio, también, que la escritura se estima un trabajo manual, similar a coser o componer zapatos. Asimismo, el lenguaje es considerado en su opacidad: entonces, el vocablo escrito “repite... imágenes”, que tienen la misma consistencia tangible de los objetos preliterarios: “El anciano corrige./ La goma borra lo escrito./ Donde había un edificio deja un sitio baldío” porque ahí, en el soporte, en el papel, hay sólo un hueco en espera que otro término ocupe ese lugar desierto.

Algunos de estos principios se propagan: de este modo, en “Ouróboros” XXIV, esta materialidad se concreta y se extrema hasta el límite de poder tomar una letra O entre los dedos, tal como en “Puntura”, de *Virus*. En este mismo volumen, un vocablo se hace tan tangible que se hace posible extraer “jugo/ de la porosa palabra naranja” (“Practicante”).

Un idéntico cuidado por exponer la escritura como una actividad inseparable de materiales táctiles y corpóreos se extiende y profundiza en *Virus*: al lápiz, la goma y el papel, mencionados como instrumentos y soporte en *La ciudad*, se adjuntan, ahora, las referencias a: escribir, el bolígrafo, la pluma fuente, la máquina de escribir, la tinta, el papel secante, el alfabeto, el idioma, las palabras, los versos, los poemas, el texto, las correcciones. Sin embargo, el ejercicio de apuntar, borrar y componer, no se concibe limitado a la mano ni a cifrar caracteres sobre una hoja: entonces, como

un engarce entre las obras extremas de Millán puede contemplarse la importancia otorgada a la oralidad, muy evidente en el nuevo “Disco de oro”, de la *Relación Personal* definitiva²⁹⁰.

En ese primer libro no sólo era importante la voz o una “aspiración expirada”, mientras en *Virus* se hace actual la ya lejana observación de Jaime Concha que señalaba: “Millán localiza la fuente de la poesía en la mojadura elemental de la saliva”. Con todo, pareciera no querer aislarse ni la escritura del habla ni, tampoco, la baba de la escritura, ni viceversa (“Reserva”, “Vacuna”, “Colonización efímera”, “Jugo de bellota”, “Título de autoría”) y, por esta razón, el alcance que se le otorga al acto de leer (“Paradero de taxis”, “Lectura”) podría verse como un resultado de la necesidad de entablar nexos entre lo oral y lo escrito.

En *Vida*, a veces era un poeta quien se expresaba cuando aludía a su quehacer literario y ya aparecían las autoapelaciones que se hacen tan constantes en *Virus*, donde es muy frecuente que el propio escritor se dirija a sí mismo utilizando el *tú* en muchísimas de sus reflexiones sobre el escribir, creando, nuevamente, ese desdoblamiento al que referí. En esta real “obsesión de la escritura”, al hablante parecen no habersele escapado aspectos de su faena, que enfoca desde los más diversos ángulos. Así, tal como en “Boliche”, de *Vida*, se constata la inutilidad de la poesía; en *Virus* se insiste en la aflicción que acarrea el acto de escribir, cuyo padecimiento puede llegar hasta el dolor (“Avispa”). Pero, no obstante la angustia, sin descanso se continúa el cuestionamiento sobre el proceso escritural, del mismo modo que el poeta prosigue su labor, a pesar de su consecuente soledad, y pese a la monotonía, rutina y distancia que puede establecerse con la “variedad del exterior”. Sin embargo, “Trabajo gozoso”, que es una de las muestras que relaciona pintura y escritura, evidencia que la libertad y el juego permiten no derivar siempre en el fracaso.

Parece innegable que *Virus* representa un momento de crisis del hablante respecto a escribir: de ahí su cansancio a formas

290 “Disco de oro” fue publicado por primera vez en *Poesía joven de Chile*. Selección y prólogo de Jaime Quezada. México, Siglo XXI, 1973 (Colección Mínima 63), 46. NOTA del 2011. En “Años 60” mencioné esta antología que debido a su fecha de aparición, tan cercana al golpe de Estado, desgraciadamente casi no circuló en Chile.

poéticas muy usadas (“Borrón y cuenta nueva”, “El viejo poney”), su escepticismo y desconfianza respecto al lenguaje y a la eficacia de cierto tipo de escritos (“Combatiente”); por esta razón, se entiende tanto su ironía como sus recomendaciones y su inclinación al silencio. De ahí, además, el título y el epígrafe pues al apropiarse de la frase de William S. Burroughs, que constata: “La palabra es un virus”, el poeta la considera una enfermedad contagiosa, una infección y hasta un veneno.

Desde *Vida*, Gonzalo Millán no teme incorporarse a su propia escritura, no sólo en experiencia sino, también, en... escritura. Es así, como en sus tres últimas composiciones hay textos que refieren a letras de su nombre o apellido o a este completo. Sin duda, el poema “Firma” significa que el artista quiere hacerse presente al interior de su obra, pero al no tratarse de la rúbrica manuscrita, se produce un deseado enlace entre la mecanización de la que todo libro —y *Vida*, también— es producto y el maquinismo, tan presente y revelado en los poemas que lo componen²⁹¹.

Esa “Firma” que, como marca personal, aún está “inconclusa” en *Vida*, recién se completa en *Virus* (“Conclusión sobre la firma”), tal vez para señalar el término de esa etapa poética que Millán percibe finalizada y que con sus cinco libros visualiza como ese instrumento de la escritura que es la “mano”, esa misma mano que en estas páginas hemos intentado leer en algunas de sus líneas.

Santiago, marzo de 1990

291 W. Hoefler alude a este mismo poema (*op. cit.*, desde p. 20).

Reiterar la forma de lo inasible²⁹² (una mirada a la poesía de Tomás Harris)²⁹³

Una mañana de 1983, en Boësses, un cartero francés me llevó un sobre grande que venía desde Concepción-Chile. Adentro, el manuscrito de *Zonas de Peligro*, el mismo que volví a mirar, ahora, y que regresó, también, conmigo, desde el exilio. (¿Será curioso que, entonces, recibiera más publicaciones y noticias de los poetas chilenos que, en la actualidad, residiendo en Chile?).

Leer ese inédito fue transitar por una ciudad, dos veces distante del pueblito campesino francés, casi deshabitado, con su iglesia del siglo XI y su lavadero público y medieval. Lejos estaba Concepción, sin embargo su recorrido por *Zonas de Peligro* me llevó a conocer a Tomás Harris y este texto, el primero que yo le leía. De inmediato, *Zonas de Peligro* me atrajo a su mundo, a su escritura, a sus obsesiones, a sus particularidades. Leer ese manuscrito (me) significó descubrir una de las construcciones poéticas más interesantes y novedosas de la literatura producida con posterioridad al golpe de Estado, en la cual se encontraba una fuerza

292 NOTA del 2011. Este texto fue leído el 14 de marzo de 1996, en el acto de homenaje que la Biblioteca Nacional de Chile dedicó a Tomás Harris, quien había obtenido recientemente el “Premio Casa de las Américas” en la mención “Poesía”, con *Crónicas Maravillosas*, cuyos datos bibliográficos se dan más adelante. Como aclaro al final de esta presentación, su título fue tomado de uno de los versos de su penúltimo poema, “The End”, que dice: “... crónica a crónica reitero la forma de lo inasible”.

293 NOTA del 2011. Una parte de “Descubrimientos”, de “Paneo”, está dedicado a textos de Harris y, en algunos momentos, refiere a asuntos que se retoman aquí. Además, allí se mencionan varias de sus publicaciones más recientes. Este autor también es aludido en otros escritos de este volumen. No acojo, en este artículo, la bibliografía crítica sobre su producción.

poco frecuente en los escritos de esos años que no siempre sabían conciliar la violencia, que muchos aludían, con un lenguaje que la expresara no sólo en su vocabulario. En *Zonas de Peligro*, esa fusión era indudable y armoniosa.

Algo más tarde pude venir a Chile, y a Concepción. Entre las muchas emociones²⁹⁴, recuerdo una mesa-redonda donde debíamos hablar de poesía y ciudad. Entonces, a pesar de referirnos ambas a *Zonas de Peligro*, Marta Contreras —antigua compañera de utopías y, en ese momento, Profesora de la Universidad de Concepción (donde estábamos)— y yo citábamos distintos epígrafes o no coincidíamos en los nombres y número de poemas: después del desconcierto inicial, concordamos que aludíamos a textos diferentes pues, en efecto, del manuscrito de 1982 a la publicación de “Cuadernos Lar”, de 1985, hubo variaciones. De este modo, en sus mudanzas, *Zonas de Peligro* inscribía en su factura algunos de los problemas que encara el poeta en Chile: frente a las estrecheces económicas, editores y autor escogieron un libro distinto, más breve, de menos páginas..., pero que existiera. Que existiera, superando una precaria realidad: así, a los obligados escasos ejemplares de todo tiraje de poesía, se agregaba su condición provinciana, que lo volvió casi inexistente para nuestro centralismo santiaguino²⁹⁵. A mi parecer, injustamente olvidados fueron, entonces, Tomás Harris, este texto y sus publicaciones posteriores, ya nombradas: *Diario de navegación* (1986) y *El último viaje* (1987), concebidas como piezas de un tríptico, que sería completado con *Viaje al corazón sangriento de Cipango*, proyecto unitario y abarcador, cuyos antecedentes arrancan de *Zonas de Peligro*, inicio del trabajo

294 NOTA del 2011. Por supuesto, la principal emoción fue encontrar a grandes amigos del Pedagógico: María Nieves Alonso, que había sido mi alumna, y con quien tanto habíamos compartido. Desde entonces hemos podido continuar la amistad y las conversaciones que, “por razones ajenas a nuestra voluntad”, habían sido interrumpidas, a diferencia de la incansable danza de los derviches, que conocí por su relato, tiempo después de haber visitado, juntas, hermosos museos en Bâle-Bassel-Basilea, esa ciudad suiza que, en su nombre, sintetiza una trinidad... de lenguajes. También anulé la distancia —que sólo era geográfica— con Mario Rodríguez, mi Profesor, de quien admiro su voluntad de búsqueda para evitar simplezas y simplificaciones teóricas y de análisis.

295 NOTA del 2011. Algo señalé a este respecto en “Suma”.

de Harris sobre Concepción, para él, provincia hispanoamericana inaugural, vista e “historiada” desde su pre-historia:

Orompello data del Paleolítico Superior de la ciudad²⁹⁶.

“La retórica es el fragmento la parte”²⁹⁷ se reitera y, así, el espacio penquista, sus calles, sus lugares, podrían ser cambiados e intercambiados por cualquier otro “... barrio sudamericano”²⁹⁸. También pueden deslizarse otros sentidos por los vacíos, los huecos, que interrumpen los versos y que se desplazan a la estrofa, moviéndose, además, entre los poemas, trasladándose de página a página. Estas mudanzas y traslaciones se añaden al obligado tránsito del lector en la lectura que, además, se vuelve doble recorrido a causa del itinerario urbano de estas *Zonas de Peligro*, uno de los muchos “reflejos”, señalados y producidos en estas páginas.

Reflejos, espejos, espejismos, dudas e inseguridades, debilitan certezas, confirmando una ficción, que despliegan. Se expanden y flaquean los márgenes, y las seguras fronteras, con lo inventado: entonces, Concepción se fusiona con Tebas u otros lugares, o una situación frecuente que podemos reconocer, resulta ser teatro, cine, video, grabaciones, tragedia o comedia, con todo su aparataje e instrumental, en una clara voluntad de mostrar el artificio, la hechura, e impedir una posible identificación mecánica con acontecimientos cotidianos. ¿No se nos querrá mostrar, asimismo, que incluso lo más increíble, aquello que sólo acostumbramos a ver en representaciones, podría (y pudo) suceder a nuestro lado, a pesar de su violencia extrema o de su extremada inhumanidad?

296 Primer verso de “Orompello II”, poema que integra *Zonas de peligro*, que está en el ya mencionado *Cipango*, de Editorial Documentas, *op. cit.*, p. 17 (todas mis citas fueron tomadas de ahí). NOTA del 2011. Como dije en “Descubrimientos”: en 1996, Fondo de Cultura Económica Chile reeditó este volumen, con algunas modificaciones.

297 Segmento del primer verso de “Zonas de peligro”, que pertenece al libro del mismo nombre. En *Cipango*, *op. cit.*, p. 22.

298 Parte de un verso de “La calle última”, poema final de *Diario de navegación*. En: *Cipango*, *op. cit.*, p. 95. NOTA del 2011. El mismo es citado en “Descubrimientos”, donde también se apunta a los “vacíos”.

Pero, el hombre propone y la poesía dispone, y junto con aumentar los pliegues de una obra concebida como conjunto, el largo título del tercer libro se redujo sólo a *Cipango* (1992), y, con posterioridad, fue acompañado por un cuarto volumen, *Los siete naufragos* (1995), el único que quedó fuera de esa *summa* de la obra de Harris, cuyo nombre responde a la imaginación de otro navegante, el explorador Cristóbal Colón, quien llamó *Cipango* a ese territorio de fantasía que correspondía a Japón: un territorio de fantasía —tan real/tan irreal— como Concepción, Guatemala o Ruanda, de los escritos de Tomás Harris; un territorio de fantasía —tan real/tan irreal— como Antonius Block, Billie Holliday, el sueño, John Coltrane, Charlie Parker, la pintura, Fresia, las películas de serie B, el jazz, los Ángeles de Murillo, “El Séptimo Sello”, Malcolm Lowry de Chiguayante, el juego, el delirio, Alvar Nuño Cabeza de Vaca, el cine, el alcohol, la literatura, Don Beto, los discos, la muerte, la música, el miedo: territorios, todos, de las obras de Tomás Harris; de la obra, toda, de Tomás Harris.

Todo proyecto es un sueño, y mientras Tomás Harris, porfiado, inagotable, continuaba con su escritura, y seguía concretando su intento, construía un universo poético propio que tomaba forma, existía. Y hoy, ningún lector de poesía chilena actual puede negar la fuerza, concreción y original autonomía del espacio poético de los textos de Harris, textos que se asemejan y se diferencian entre sí, autónomos y dependientes, textos entretreídos, que se cruzan, que —como redes— se enredan, que mezclan y se mezclan, y vuelven a distinguirse. Porque si hay algo que asombra en estas producciones es la obsesión, el empuje, la repetición, la insistencia, sea en el poema, sea dentro del libro, sea entre ellos. Y asombra, además, porque obedecen a un plan mayor, porque quieren construir un todo, pero un todo fragmentario, un todo resquebrajado, con muchas más dudas que respuestas, con demasiado miedo y escepticismo, lejos del Vate (¡felizmente, pues ya tuvimos, ya tenemos!), ese poeta-guía, superior a nosotros, humanos.

“[Y]o soy un navegante”, dice el narrador-hablante-cronista-viajero de “Los sentidos de la épica”²⁹⁹, mientras el viajero-cronista Harris, mientras el poeta Harris, se embarcaba, insistía y avanzaba, perseverante, en su idea, con un itinerario iniciado con *Zonas de peligro*, algunos cambios de rumbo comenzaban a evidenciarse. No quiero creer que haya sido el traslado desde la provincia, lo que llevó a reconocer su poesía, y percibir sus cualidades. Sabemos, también, que no siempre los premios son justos, pero en el caso de Tomás, me han parecido no sólo justificados sino indiscutibles. Sin embargo, me gustaría que estas recompensas se acompañaran de lectores, y no únicamente de compradores. Candorosa (¿por qué no?), cavilo y me interrogo: ¿sería totalmente imposible que algún volumen de poesía pudiera ocupar un sitio entre los libros mejor vendidos?, ¿o las empresas comercio-político-culturales no quieren que los lectores, que los ciudadanos, reflexionemos, problematicemos, discutamos?, que no es lo mismo que sostener — como se nos dice — que una obra de arte que incite a reflexionar o discutir no es negocio³⁰⁰.

Para romper la homogeneidad, los invito a viajar; vaguemos, entonces, recorriendo las obras de Tomás Harris, las ya publicadas, y las de próxima aparición. Naveguemos por las todavía inéditas *Crónicas maravillosas*, que hace muy poco recibió el Premio “Casa de las Américas”, de Cuba³⁰¹. Y, es cierto, al igual que en los escritos anteriores de Harris no habrá obviedades, no tendremos nada demasiado claro pues los géneros se entrecruzan: más de alguien podría reclamar que estos textos no son poesía. Pero si el mismo autor las llama “Crónicas”, ¿por qué insisten en denominarlas poesía?, oigo, por ahí, a alguno, a alguna. Pero, recordemos, estamos leyendo, estamos frente a unas *Crónicas maravillosas*, y lo “maravilloso” puede significar “raro”, pero, también, “inesperado”,

299 NOTA del 2011. Del poema “Los sentidos de la épica”. Cambié la numeración del manuscrito por la que tiene la edición chilena de las *Crónicas maravillosas*. Editorial Universidad de Santiago, 1997, 141. La mencionaré como *Crónicas*.

300 NOTA del 2011. Una inquietud similar planteé al final de “Milenio” y al inicio del artículo dedicado a José Ángel Cuevas.

301 NOTA del 2011. El libro fue publicado con posterioridad a esta lectura, tanto en Chile como en Cuba (La Habana, Casa de las Américas, 1997).

“sorprendente”, “mágico” o “fantástico”, y ¿por qué continuar apegados a la clasificación en géneros inamovibles, cuando cada vez es más difícil encontrarlos en un supuesto estado puro y virginal que, seguramente, nunca se ha dado?³⁰². Y no habrá obviedades, no tendremos nada demasiado claro pues no sólo los géneros se entrecruzan en estas *Crónicas maravillosas* cuando se habla de “relato”, de “historia”, de “narrar”, sino que hay, también, infinitas citas —directas o no— a escritores, músicos, pintores, cantantes, títulos, lugares, mitos, elementos de obras de arte, y todo se mezcla, se funde y se confunde. En numerosas oportunidades existen, además, referencias metaliterarias, y se crea una distancia, para evitar identificaciones y exigir que se medite; para enfatizar el carácter de representación, de simulacro. Se indica, asimismo, múltiples veces al juego, en general, pero un juego sin reglas —como el de la muerte—, y el juego video todo lo trastoca y colabora a las mudanzas y transformaciones, y al movimiento de estos textos: entonces, el tablero de ajedrez de Antonius Block se vuelve tablero de video, y las órdenes del “video game” son una suerte de contraseña, necesaria para continuar ciertos poemas, indispensable para que los personajes sigan sus travesías. Y nosotros, lectores-espectadores, náufragos y sobrevivientes —porque todos somos, a la vez, náufragos y sobrevivientes— nos desplazamos por estos versos, por estos poemas, por estos libros, como “... por las dañadas/ autopistas del desvarío”, “... las inacabables autopistas del desvarío”³⁰³, buscando, sin refugio —“¿Dónde está lo real?”³⁰⁴, repite un título—, buscando a la intemperie, sin poder asirnos a nada más firme que el lenguaje y la palabra del poeta, de un poeta que, sin facilismos ni concesiones, reconoce en su último texto, próximo a publicarse: “... ya lo dije en otra crónica,/ que crónica a crónica reitero la forma de lo inasible”³⁰⁵, y este ha sido el difícil trayecto de la poesía de

302 NOTA del 2011. Lo mismo planteo en “Milenio”.

303 El primero de estos versos pertenece a: “De cómo enloqueció el Mariscal de Campo/ González Nájera”. En “Los reflejos disecados sobre el manglar (Noche de brujas)” y “El Gaspar Ilóm está encerrado en un cubo de hielo” se encuentra el segundo: *Crónicas*, *op. cit.*, 79, 91 y 93, respectivamente.

304 *Crónicas*, *op. cit.*, 52.

305 *Crónicas*, *op. cit.*, 159.

Tomás Harris, en una década inaugurada con *Zonas de peligro*, y que se prolonga hasta las *Crónicas Maravillosas recientes: reiterar la forma de lo inasible*.

Santiago, marzo de 1996

*Una meditación nacional sobre una silla de paja
desde Chile, José Ángel Cuevas: una poesía en la
época de la expansión global*³⁰⁶

A la lúcida locura de esa mujer quien, en un
bus de Belo Horizonte, tanto me mostró,
cuando —en sus extravíos— despotricaba, como
predicando, contra la globalización, el neo-
liberalismo y la sociedad de consumo. Con ella,
a mis amigos de Belo Horizonte, Brasília, Rio de
Janeiro, Sao Paulo, y a esa belleza, de locura, que
es Ouro Preto.

La obra de arte nos deja entrever, por un
instante, el allá en el aquí, el siempre en el ahora.

Pintado en México

OCTAVIO PAZ

No necesitamos banderas
No reconocemos fronteras.

LOS PRISIONEROS

Grupo de rock

Del lugar inicial y concreto arranca la fuerza que
nos empuja irresistiblemente hacia otros lugares
—o quizá fuera de todo lugar ...

Entre lo uno y lo diverso

CLAUDIO GUILLÉN

306 NOTA del 2011. Este escrito apareció en la *Revista de crítica literaria latinoamericana* 58 (Lima-Hanover, 2º Semestre 2003), volumen dedicado a poesía y globalización. Agradezco la llamada de Luis Cárcamo-Huechante, que me permitió dedicar más tiempo a leer y estudiar la poesía de Cuevas, tan dialogante con la historia de estas últimas décadas, la historia de quienes estudiamos en el Pedagógico de la Universidad de Chile en la década del 60, entre otros.

Salgo de dictar una clase de poesía y, desde el tercer piso de esa facultad universitaria sudamericana, miro y diviso a distancia, una gran *M* en movimiento. Pero esa veleta contemporánea no orienta sobre la dirección del viento ni, tampoco, como una flecha gótica refiere a la monumentalidad de la iglesia que corona. Y esa inmensa *M* amarillo-y-roja de uno de los tantos McDonald's de Santiago de Chile, con su girar monótono, luminoso y eléctrico, apunta en otras direcciones y guía hacia otros sentidos. Pienso, entonces, en la globalización y en el potente ícono transnacional que es esa *M*, y me recuerdo del volumen sobre “Poesía, crítica y globalización” —donde voy a colaborar—, e intento establecer relaciones y repaso lo elemental al constatar la pérdida de impacto de la obra poética en la época de la expansión global, y hago memoria de algunas frases-hechas para aludir a ciertos desplazamientos vinculados tanto con el espacio en el que me sitúo y desde donde me plantearé como, asimismo, con las “materias” a trabajar: no es lo mismo comprobar la globalización desde Chile que hacerlo desde Estados Unidos, sostengo. Y si alguna vez se aludió a la universidad como “templo del saber” y se dijo que la poesía era “alimento del espíritu”, puede pensarse —caricaturizando— que los locales McDonald's cumplen hoy varias de esas funciones: permiten encuentros estos “templos”... del consumo y representan un modo de vida, en ocasiones adorado. Y, sin duda, además de alimentos, otorgan saberes (“culinarios”, culturales, económicos). Y tal es el poder de esos objetos, de esas marcas, de esos sitios, que desde la década del 50, primero en Inglaterra, después en Estados Unidos, los artistas del *Pop Art* vieron estas imágenes y las incorporaron, retrabajándolas, en sus producciones. Pero, en la actualidad, su presencia, su extensión, su fuerza, su lugar, es otro: no en vano, han pasado varias décadas y la “nueva sociedad” y su ambiente son distintos y el “capitalismo avanzado o tardío” ha extendido su “lógica cultural” y como un fantasma —material y simbólico—, literalmente recorre el mundo, evidenciando cambios en “la naturaleza del capitalismo multinacional de nuestros días”³⁰⁷.

307 Todas las expresiones entrecomilladas pertenecen a F. Jameson, 1986, 143. (La bibliografía aparece al final del artículo).

Se dice, entonces, que las fronteras no existen: entendiéndolas, claro, como a comienzos de la década del 60 lo hacía Jorge Mañach: “más que un hecho físico o meramente político, ... [uno] de orden psicológico, social, cultural”³⁰⁸. No obstante:

(...) este es el momento en que tenemos que recordarle lo obvio al lector, ello es, que esta *cultura posmoderna global, que es, sin embargo, norteamericana*, es la expresión interna y superestructural de un nuevo momento de dominación militar y económica de los Estados Unidos en todo el mundo: en este sentido, como ha sucedido en toda la historia dividida en clases, el reverso de la cultura es la sangre, la tortura, la muerte y el horror³⁰⁹.

Se dice, entonces, que sólo lo comerciable se valoriza; que como un flamante rey Midas y aún más que ayer, el mercado transforma todo en mercancía, pero se sigue escribiendo lírica y valdría la pena preguntarse por qué: ¿por qué, aunque no se conozcan *best sellers* poéticos?; ¿por qué, si las editoriales “tradicionales” (hoy habría que decir: transnacionales de la edición), casi no la imprimen?, ¿por qué...?

(...) Tanto la literatura como el medio ambiente están relacionados con la calidad de vida, como lo están la música, el ballet, los museos. Podemos, claro está, sobrevivir sin ballet, pero ¿sobrevivir para hacer qué?³¹⁰.

Pero la poesía existe y la continúan publicando sus propios autores y *casas* pequeñas y marginales que se arriesgan con ella y la dan a conocer:

308 Vale la pena conocer las ya lejanas reflexiones de Jorge Mañach, recogidas en *Teoría de la frontera*, 1970, 25. Entre otras razones, me parecieron muy interesantes por su enfoque y, además, para compararlas y, en muchas ocasiones, contrastarlas, con lo que sucede hoy. NOTA del 2011. Agradezco a Lilian Santiago-Ramos habérmelo dado a conocer y el diálogo telefónico que tuvimos, discutiéndolo.

309 Jameson, 1986, 144. La cursiva es mía.

310 Varios, 2000, “Preguntas y respuestas”, 44.

(...) el mercado detallista del libro está dominado hoy por unas cuantas cadenas de librerías, cuyos altos costes operativos imponen rotaciones rápidas y requieren, por consiguiente, un suministro constante de bestsellers, un objetivo imposible de lograr, pero que los editores se han visto obligados a hacer suyo³¹¹.

Y existe, también, en ocasiones, porque hay poetas que se apropian de las novedades o instrumentos otorgados por esta “sociedad electrónica o de la ‘tecnología sofisticada’”, por esta “sociedad de los medios masivos”³¹², y estas huellas contemporáneas pueden llegar hasta a “formatearla”: así, esos poemas que no sobrepasan la estricta y exigua cantidad de letras de un mensaje de teléfono móvil porque son escritos, también con abreviaturas, para ser transmitidos como los recados que se envían desde los celulares. Es posible, entonces, que esta mudanza se vuelva rastro cibernético-poético que puede llegar a alterar la noción de poesía, tal como en estos u otros textos sea posible encontrar o no alusiones directas o veladas al propio contexto —a la globalización, por ejemplo—. No obstante, a pesar de las dificultades —de circulación, de distribución, de recepción—, la poesía continúa siendo variada, muy variada y poliforme: tal vez este gesto escritural se deba a la libertad de no tener que acomodarse ni responder con inmediatez a exigencias de ese mercado que prioriza el facilismo, la falta de polémica y el negocio... fácil.

Es cierto que la lírica producida en Chile no escapa del panorama de trazos tan gruesos, que he esbozado. Y no escapa, me parece, no obstante la gravitación que tuvo aquí, hasta no hace tanto, el personaje-poeta: alcance y trascendencia acaso motivados, en ese tiempo, por un desequilibrio demasiado notorio frente a nuestra —más bien delgada— novelística; acaso el resultado de figuras que, como Neruda, desbordaron en mucho la imagen del intelectual concentrado en los libros y en su escritura. Pero, en la actualidad, la poesía ocupa la costa de los murmullos en el campo cultural y literario chilenos, si bien los autores no se detienen, y

311 J. Epstein, 2000, 38. El autor es presentado como “sobreviviente de la Edad de Oro de Random House”.

312 Jameson, 1986, 143.

rasgan con constancia el silencio no sólo con textos sino inventando maneras de superar ese aislamiento, y se reúnen y hacen lecturas públicas, y buscan modos de hacer notar que existen, sin temerle, en ocasiones, a unir la poesía con el espectáculo, como negándose a obedecer el arrinconamiento social y acatar las normas del éxito y de la ganancia económica, mucho más próximas hoy de cierta narrativa.

Para percibir la diversidad que, creo, es una característica que todavía marca a la poesía chilena (¿cómo entender, hoy, en globalización, esta categoría?: ¿incluirá, por ejemplo, a los chilenos que residen fuera y están produciendo desde allá?, ¿abarcará a los poetas extranjeros que viven y escriben en Chile?, etc.), me centraré en José Ángel Cuevas (1944), quien en su ya vasta producción de diez libros de poesía³¹³, y en el modo de expresarla, no elude evidenciar posturas frente a la realidad actual, con mayor énfasis en “asuntos” y preocupaciones locales que transnacionales, quizá, entre otras razones y, además de sus propios intereses, como un modo de evidenciar particularidades en una suerte de defensa a la creciente homogenización no sólo económica y política sino que cultural y hasta lingüística.

(...) La realidad es evidente: el “fin de la era del nacionalismo”, anunciado durante tanto tiempo, no se encuentra ni remotamente a la vista. En efecto, la nacionalidad es el valor más universalmente legítimo en la vida política de nuestro tiempo³¹⁴.

313 Ver el listado, en la “Bibliografía”. Serán citados como: *Efectos, Introducción, Canciones Rock, Cánticos, Adiós, Treinta poemas, Proyecto, Comisión*. NOTA del 2011. Buena parte de la producción de Cuevas fue mencionada en “*Es la memoria*”, de “Zoom”, que enfoca 1973 (2003). Desde las fechas de mis escritos, él ha publicado varios libros más. Entre ellos: *Restaurant Chile*, antología personal (Libros La Calabaza del Diablo, 2005); *Canciones oficiales*, antología (Ediciones Universidad Diego Portales, 2009); *Autobiografía de un ex-tremista* (Libros La Calabaza del Diablo, 2009).

314 Benedict Anderson, 1993, 19.

El “mundial del 62”, “fiesta universal”, de un rockero chileno de barrio³¹⁵

En 1969, está fechado “Mundial del 62”, el primer poema conocido, de José Ángel Cuevas. Desde su título, el escritor inscribe su texto en la historia de Chile, pero no en aquella oficial, de batallas, acciones militares o solemnes acontecimientos, sino que enfoca un hecho menudo que se volvió triunfal y que se hizo identidad e historia colectiva, quedando grabado, hasta el presente, en la memoria de la comunidad: el Tercer lugar ocupado por la Selección Chilena en el Campeonato Mundial de Fútbol, que tuvo su sede en Chile en 1962. Sus jugadores se convirtieron, así, en una suerte de emblemas nacionales y héroes míticos.

Este acontecimiento es el punto de partida del poeta, quien se expresa a nombre de un conjunto, los jóvenes de ese entonces, retrasando, por este motivo, su propia inclusión individual.

Siendo de 1969, es recién cerca de diez años más tarde que Cuevas incorpora “Mundial del 62” como texto inaugural de su libro primero, *Efectos personales y dominios públicos*³¹⁶, tal como es apertura de una antología posterior, *Adiós Muchedumbres*³¹⁷, que casi podría pensarse como publicación inicial porque como fue impresa por una editorial, se vendió en librerías: así, por primera vez, su difusión y circulación ya no dependía sólo del propio autor.

En esta década de distancia —que va de 1969 a 1979—, el país, su realidad, sus contextos, variaron esencialmente a causa del

315 El éxito de la canción de esa época, “El rock del Mundial”, cantada por el grupo The Ramblers, ha trascendido el tiempo. Comienza así: “El Mundial del 62/ es una fiesta universal”. NOTA del 2011. Aludí a este “clásico” musical, de 1962, y al poema de ese nombre, en “Años 60”, de “Paneo”.

316 Es una edición por cuenta de autor —mimeografiada, al parecer—, que no consigna fecha. En la primera página, después de la portada que señala el título y el nombre completo del autor, puede leerse: “José Cuevas/ Inscripción Propiedad Intelectual N° 50257/ Portada. A. Santana/ Ejecución: Sergio Venegas”.

317 Este volumen antológico, de 1989, recoge algunos poemas de cada una de las cinco publicaciones que JAC tenía hasta ese entonces. En él se señala la fecha de cada una de ellas: es así como *Efectos* se adscribe a 1979. El título del presente artículo: “Una meditación Nacional sobre una silla de paja” es un verso de *Introducción*, y aparece en la p. 42.

golpe cívico-militar, de 1973, y del gobierno que lo continuó hasta 1989: “enfermedades horribles arribaron/ la fuerza bruta concluyó su trabajo/ mi juventud llegó a su fin// es todo lo que puedo declarar”³¹⁸. Este hecho político, además de ser mencionado con frecuencia, como un “golpe” brutal y tajante marca esta poesía, tal vez no tanto en su expresión que, sin grandes variaciones formales, parece prolongarse hasta el diferente *Proyecto de País* —definitivamente sincopado y fragmentario—, sino en lo que expresa pues, para el poeta, las consecuencias que conllevó —y conlleva— modificaron de raíz, también su propia vida y la de sus cercanos: “Justo empezaba a atar mis propios cabos sueltos/ cuando vino el Golpe/ ... / Todo se detuvo/ me deprimí”³¹⁹. Y este cercenamiento no sólo es explicitado con insistencia por el vocabulario y a través del lenguaje sino, asimismo, en un tono envolvente de nostalgia, melancolía y tristeza que tiñe el todo, verso a verso, poema a poema, volumen a volumen. Y como una preocupación constante apunta, sin duda, al territorio del pasado, de la memoria, de la pérdida; indicando, simultáneamente, al tiempo... de la comunidad, y al espacio... de la comunidad, también idos, y esta suerte de velo silencioso impregna no sólo los escritos individuales sino, asimismo, se manifiesta en muchos de los títulos de los ejemplares, en sus epígrafes, dedicatorias y prólogos de esta obra que —si se considera en su conjunto— podría pensarse como una suerte de *elegía*, mas un llanto (activo) no sólo por las muertes individuales sino por el fin de una época. Me parece que la lectura de “Duelo y melancolía”, de Freud, se hace indispensable para tener más antecedentes sobre este talante y esta disposición³²⁰. Sin embargo, la ironía y el humor no faltan, a pesar de la seriedad —y hasta dramatismo— de la circunstancia:

A los más infelices asados de la época
he asistido.

Con la mayor esperanza del mundo.

318 “Nada que declarar”, de *Comisión*, 48.

319 “Confesiones de bar”, de *Canciones Rock: Adiós*, 66.

320 Sigmund Freud: 1917 [1915].

Como si la incomprensión cayera
sobre la parrilla:

un asado no soluciona nada.
Yo ya no creo en los asados,
El verdadero problema es otro³²¹.

Desde sus inicios literarios, la felicidad de este poeta reside en compartir, en vibrar junto a los demás. Por esto, las fiestas —verdaderas o vistas como tales— de todo tipo: deportivo, político, social; por esto, su deseo y necesidad de mostrarse como integrante de una colectividad: su grupo y su generación. Por esto, el constante pasaje de un hablante (en ocasiones, casi narrador) personal al “nosotros” común, en el que Cuevas se siente un semejante más y donde todos —creía él— se reconocían:

Todo el mundo parecía hallarse en forma
y terriblemente alegre

LA ÉPOCA DE LOS BUENOS SENTIMIENTOS

la más popular antiimperialista antioligárquica
podría habérsela llamado.

Después una Gran Fiesta cruzó la ciudad³²².

No obstante, ese “nosotros” varía en su dimensión y se evidencian diversas identificaciones y compromisos: esos con la comunidad “restringida” de sus iguales, sean *sus* amigos más inmediatos: con nombres y/o apellidos, a veces; otras, un también muy afín: “hermano mío”; sea *su* generación, más anónima, pero sentida y vivida igualmente como propia —“Toda mi generación guitarrista-eléctrica y motonetista”³²³—. Más allá y más amplia,

321 “Poema 2”, de *Contravidas: Adiós*, 26.

322 “1970”, de *Canciones Rock: Adiós*, 60.

323 “Mundial”, de *Efectos: Adiós*, 9. NOTA del 2011. También aludo a la “generación” de Cuevas en “Milenio”.

pero con semejantes lazos de cercanía y cohesión estaría aquella que se percibe como “comunidad imaginada” y lo es, según Anderson, “...porque aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la imagen de cada uno vive la imagen de su comunión...”³²⁴:

Aúlla bajo tierra el Metro
 (apretado junto a todos, las estaciones vuelan,
 me pregunto: quiero a alguno aquí, ¿a ellos?
 Sí, los quiero, me digo:
 Son yo mismo con la cabeza gacha)³²⁵.

Pero esta afinidad, el poeta la siente y ubica en el *pasado* —“Yo estuve, mi alma fue parte del todo”³²⁶—, en un tiempo muy distinto y distante (aunque temporalmente no lo sea tanto) del *hoy*. Pareciera que a cada una de estas agrupaciones le correspondiera un espacio diverso, y son “vecinos” en “la(s) calle(s)” o en el “barrio pobre Latinoamericano”, y se convive en la “ciudad natal”, y se declara: “esta ciudad me pertenece” hasta que “Las calles se llenaron de desconocidos” y se pierden las ataduras y comienza a eclipsarse el sentido de pertenencia y punza la duda: “Quizá la vida no esté en calles/ sino dentro de las casas/ (...) apenas uno de la muchedumbre soy”, reconoce el hablante que se lamenta: “Y nada sabe uno del otro”, hasta despedirse con un “Adiós Muchedumbres”, y concluir: “uno que fue chileno/ ya no es nada”, en aquel *Proyecto de País* donde:

No hay Yo/ No hay Yo/
 ninguna época será comparable a la sociedad de mercado/
 multiempresariales de la aldea global sus corporaciones
 financieras/
 ESPÉRENME VA A COMENZAR UNA NUEVA ÉPOCA

324 B. Anderson, 1993, señala: “... propongo la definición siguiente de la nación: una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana”, 23.

325 *Introducción*, 4.

326 “Los últimos días de la década del 60”, de *Efectos: Adiós*, 20.

sus eventos y artificios
 sus templos de la publicidad, oh
 la Modernidad en llamas del ex Chile³²⁷.

Así, de la “Comunidad Chile” de entonces, se llega al “ex-Chile” actual³²⁸.

Es curioso que esa tonalidad de desencanto y descalabro sea perceptible ya desde “Mundial del 62”, a causa de un quiebre y pérdida de las ilusiones, esperanzas y planes adolescentes, lo que se percibe por el va-y-ven constante entre el *presente* de la enunciación, momento del desengaño, y el *ayer* evocado (y mitificado), en contraste, como feliz: “Las cosas no son como fueron sino como se las recuerda”, decía el cineasta Andrei Tarkovski. Y —como señalé— se hace tan notoria esta discrepancia que cualquiera que lea este texto sin saber cuándo fue escrito, pensaría que el desconuelo y la añoranza fueron causa del trauma y del duelo por la dictadura³²⁹. No obstante, aunque las razones difieran, la atmósfera de derrota es sensible en ambas ocasiones. Y si el desaliento del poeta, durante la década del 60, parece deberse a la falta de perspectivas para cambiar la situación política y social (lo que fue desmentido con el triunfo de Salvador Allende en la elección de 1970), se diría que Cuevas se adelanta al desastre nacional al magnificar el deterioro próximo, tanto el propio, el individual de sus amigos, como el de la disolución obligada de su grupo... porque los años pasan, porque hay que trabajar, porque el sistema termina imponiendo sus reglas, a pesar de la antigua rebeldía y de los viejos proyectos renovadores. Se diría que, en este caso, estos mandatos provienen del exterior, mientras que, con posterioridad al golpe militar, a las arbitrariedades de los triunfadores se agregan, desde muy pronto, desde *Introducción a Santiago*, los vuelcos personales que hacen irreconocibles a los antiguos cercanos: “Hay otros que se echaron

327 De *Proyecto*, 42.

328 NOTA del 2011. Sobre este asunto y, asimismo, sobre la importancia que tiene el grupo generacional de Cuevas en sus textos, hay alusiones en “Milenio”.

329 NOTA del 2011. También aludo a este temple de ánimo del poeta en “Años 60” y en “Milenio”.

a perder y/ no vale la pena recordarlos./ Pero a Valenzuela, Rojas y Vásquez sí”:

(...) así como en la historia de las naciones ha sucedido que la necesidad de definir las fronteras hacia afuera ha hecho tomar conciencia de la coherencia interna, así también la “otredad” sirve para replantear la “identidad”. O, por mejor decir, no existe la identidad sin la otredad...³³⁰.

Y, sobre todo, el quiebre provocado por la dictadura significa el total —y violento— desvanecimiento de las utopías colectivas que se grafica, en algunos poemas, con poderosas imágenes que acentúan el carácter engañoso y momentáneo de la alegría, de la generosidad, de la esperanza, en “un mundo de pompas de jabón” donde “La vida es un sueño” o una representación, un espectáculo, con un final que evidencia su carácter falso, a la vez de encarar con la feroz realidad: “Pero de pronto, se encendieron las luces,/ se desarmó el tablado, .../ Se desarmó./ Los Beatles nunca más llegaron a juntarse/ el Hombre no volvió a pisar la luna”³³¹. Mas este cercenamiento brutal de ideales y proyectos y su constatación es confirmado por el epígrafe de una canción del grupo estadounidense, The Doors, que precede el último volumen publicado por Cuevas, *Maxim*. Carta a los Viejos Rockeros: “Acuérdense de la Fiesta, compadres./ La Vida no es un sueño”, y que la vida no sea un sueño significa que se terminaron todas las expectativas y no se puede seguir creyendo que, algún día, la situación podrá revertirse, y concluyeron... porque las ilusiones se extinguieron tan definitivamente que no hay ni siquiera lugar para un “Espejismo”:

Creíste que eran pampinos
mineros
portuarios que venían
textiles, gente de la construcción
y del salitre

330 Miguel Angel Montezanti, 1997, 157.

331 “Mundial del 62”, de *Efectos: Adiós*, 14; “Miro hacia delante y digo”, de *Canciones Rock*, 33, y “Los últimos días...”, de *Efectos: Adiós*, 20.

con su casco en la mano desde los

4 puntos

Pero no, eran sólo limosneros
 cuadrillas de mendigos pordioseros en silencio que pasaban
 pidiendo algunas sobras,
 monedas
 algo que echarle a la olla ese día³³².

Sin embargo, la sentencia de *The Doors* engarza otros eslabones, constantes en esta poesía pues, desde temprano, residiendo en la *provincia* —en la “fértil provincia”, como llamó Alonso de Ercilla a Chile—, Cuevas nunca desconoció la “aldea global” (así la nomino Marshall McLuhan, hace ya mucho) en la que residía y, sin saber inglés, fusionó elementos de ambas —“Neil Armstrong puso *nuestros* pies sobre la luna”— hasta elaborar su propio discurso, fracturando, así, separaciones absolutas y dependencias culturales y geopolíticas; quebrantando, así, jerarquías tajantes y categóricas, sin obedecer ni oír a ciertos sectores de izquierda que, en la década del 60, prefirieron rechazar y desconocer múltiples asuntos y productos culturales al considerarlos frutos del imperialismo yanqui. Por lo general, en los textos de Cuevas, no es el universo literario el priorizado sino, más bien, el de los medios de comunicación de masas y los intereses y preocupaciones cotidianos, populares y colectivos. Para este poeta, ni *apocalíptico* ni *integrado*³³³, en ningún momento existe una separación entre la llamada “alta cultura” y la “cultura masiva”: “he vivido desde aquí la era electrónica suramericana / en todo su furor subdesarrollado”³³⁴.

Refiriéndose al “Mundial del 62”, el narrador Antonio Skármeta señala:

Bueno, ese poema, “Mundial del 62”, era —y ríe— como el *Aullido*, de Allen Ginsberg³³⁵, de la generación chilena... Entonces, me

332 “Espejismo”, de *Canciones Rock*, 19.

333 Umberto Eco, 1968, 11-36.

334 “Los últimos días” y “Minuto de silencio”, de *Efectos: Adiós*, 19, 16.

335 A. Ginsberg, 1956. Yo uso la edición en castellano de *Aullido*, con traducción y prólogo de Fernando Alegría, 1957.

parecía un gran hallazgo hacerse cargo de la cotidianeidad urbana, de la metrópolis, eso me parecía delicioso, y aceptándole el tono también. Es que toda esa cuestión no era literatura, acuérdate...³³⁶.

Y, efectivamente, tanto Cuevas como Ginsberg, aluden a su “generación”, aunque *Howl* comience desde la desgracia y la tragedia:

He visto las mejores cabezas de mi generación
destruidas por la locura, muertas de hambre,
histéricas.
desnudas.

Frecuentes son las repeticiones, cercanas a la letanía, en el texto de este autor de Estados Unidos, mientras una rapidez —como de fiesta, como de baile—, rayana en la corriente de conciencia caracteriza el del chileno, y se produce, por lo general, mediante asociaciones bastante libres. Más que comparar estos dos poemas específicos interesa, para este trabajo, reconocer el interés de este poeta —y, hay que decirlo, de muchos otros escritores, en el Chile de la década del 60— por conocer la literatura producida, entre otros, por la “beat generation”. Además, de Ginsberg y de su *Aullido*, el mismo Cuevas reconoce:

En los tiempos del Pedagógico [entre 1965 y 1971, aproximadamente], yo andaba leyendo siempre y, así, por casualidad, de repente me “encontré” con [el narrador *beat*] Jack Kerouac, yo no sé, algo milagroso. En la Biblioteca del Pedagógico encontré *En el camino*³³⁷, y yo ya había hecho como seis viajes a dedo por Chile. Entonces, empecé a leerlo y me sentí, ¡puchas!, como si lo hubiera escrito yo, realmente. Yo lo leí en castellano, leo poco otros idiomas³³⁸.

336 Entrevista a Antonio Skármeta, realizada por la autora de este artículo. Se mantiene inédita, salvo ciertos fragmentos reproducidos en mi libro, *La memoria, op. cit.*, de 1995.

337 J. Kerouac, 1955.

338 S. Bianchi: *La memoria*, 1995, 103.

Se establece, así, un “diálogo” con y entre escritos (y no sólo entre estos), que significa que sean adoptados y adaptados, acogidos, deformados, re-elaborados, transformados, hechos propios, de modos tan diversos y con tantos cambios y rasgos locales, que estaríamos próximos a un palimpsesto, y muy alejados de un calco o una copia. Considerando la literatura, mas, asimismo, trascendiéndola, se podrían bosquejar ciertas “zonas de contacto”³³⁹ que pongan de relieve el “trueque” y transformación de ideas, tonos, énfasis, temas, inquietudes, costumbres, que repercuten en la construcción del imaginario de José Ángel Cuevas, en este caso, pues resulta interesante notar que esta hibridez, tan propia de nuestra cultura latinoamericana, no significa ni remite a efectos mecánicos y unilaterales sino que apunta a desplazamientos, a vecindades entre textos, a cruces, mezclas, “viajes”, adaptaciones, heterogeneidades. Este poeta acostumbra a no respetar deslindes, transformándose en *traductor* cultural al transgredir “purezas”³⁴⁰ varias:

(...) La traducción no es un problema de lenguas sino de culturas; la distinción, lo advierto, es pueril, una lengua es una cultura.³⁴¹

Porque por *transculturación* —como diría Ángel Rama, siguiendo a Fernando Ortiz³⁴²—, y también por mestizajes³⁴³, es ésta una poesía de mezclas donde, además, no se respetan las normas canónicas del “género” lírico, se quiebra la seriedad con humor negro, burlas, ironía. Se vulnera, asimismo, lo “políticamente correcto” cuando el hablante elige asumir una posición y postular valores

339 M. L. Pratt, 1997.

340 En su artículo de 1971, “O entre-lugar do discurso latino-americano”, Silviano Santiago considera que la destrucción de los conceptos de “unidad” y “pureza” es “la mayor contribución de América Latina a la cultura occidental”: *Uma literatura nos trópicos*, 2000, 16. Nótese que la fecha en que el estudioso brasileño utiliza el término “entre-lugar” es muy anterior al casi calco norteamericano, “in-between”. NOTA del 2011. Menciono esto mismo en “Senderos que se trifurcan: esbozos para una crítica literaria, trazos para una historia literaria”, aparecido en mi libro, aún inédito, *Lecturas Posibles*.

341 Montezanti, 1997, 157.

342 Rama, 1982, 32-35.

343 Gruzinski, 2000.

que hoy no resultan prestigiosos por considerarse nostálgicos y representativos del pretérito.

“Está pegado” opinan algunos jóvenes cuando se enteran de las “preocupaciones” poéticas de Cuevas, quien parece darles la razón: “Me quedé con mi historia pegada al pellejo/ y posiblemente no he aprendido nada de nada”³⁴⁴. Y para él, ese pasado se instala en la época de la Unidad Popular y se prologaría hasta el momento previo a los grandes cambios *post...*, traídos (¿“llegados”?) con la dictadura, el neoliberalismo, la globalización, y arraigados, más tarde, con la democracia.

Lo que ha sucedido es que en nuestros días la producción estética se ha integrado a la producción general de bienes: la frenética urgencia económica por producir nuevas líneas de productos de apariencia cada vez más novedosa (desde ropas hasta aviones) a ritmos de renovación cada vez más rápidos, le asigna ahora una función y una posición estructurales esenciales cada vez mayores a la innovación y la experimentación estéticas.³⁴⁵

Las publicaciones de José Ángel Cuevas parecerían “mostrar” una inversión pues si su poesía primera acogía múltiples referentes “internacionales”, se diría que la actual casi no se “aleja” de Chile, donde por poco él se siente un extranjero. Sin embargo, siempre, todo se percibe desde un *aquí* acotado, y muy personal, que puede acoger la inmensidad. Y, así, cuando se constata: “El mundo gira solo en/ el techo de tu cuarto”³⁴⁶ o cuando el hablante dice: “Ahora sólo pido un balcón en Plaza Italia/ y miraré el mundo” o “(...) El mundo ha cruzado mi/ propia casa yo no me he movido”³⁴⁷, se diría que se oye esa frase de Tolstoi que llamaba a

344 “Aquí estuve”, de *Canciones Rock*, en *Adiós*, 70.

345 Jameson, 1986, 144.

346 De “Ciudades interiores”, en *Efectos*.

347 De la versión original de *Introducción*, 1982, p. 8. La posterior, 1989, señala: “En este minuto pido un balcón en Pza. Italia/ para mirar el mundo”, 43. El otro verso pertenece al mismo libro, pero a la segunda redacción, 48. La primera decía: “y he mirado el mundo desde los jardines de Las Condes”, 12.

pintar la aldea propia porque, de ese modo, se pintaría el universo, o aquellos dichos, de 1926, del colombiano Tomás Carrasquilla:

Esto de gozarse de lo inmediato y lo propio ¿no será una ley ineludible de la vida? El hombre se identifica, más que con su nación, con su terruño nativo; más que con éste, con su barrio; más que con el barrio, con su casa; más que con ella, con el gabinete particular donde más vive.³⁴⁸

Sin embargo, a diferencia de la obra de estos autores, los textos del chileno carecen de descripciones pintorescas y autóctonas pues construyen un ambiente, a veces abigarrado, pero nada regionalista; ubicable, por lo general, por sus menciones locales (a personas, lugares, situaciones) y por un particular interés en erigir espacios, a veces, nominados “escenas” y/o “escenarios” (¿habrá cierta carga burlesca en la utilización de estos términos, tan manidos por algunos críticos?). En estos poemas, es evidente, no hay dejo alguno de nacionalismo literario, si este se comprende con la estrecha perspectiva regionalista de los “criollistas” latinoamericanos, jinetes entre los siglos XIX y XX, y menos con el nacionalismo que ostenta poder político, esa “patología de la historia moderna del desarrollo”³⁴⁹.

En busca del tiempo, el espacio y la comunidad perdidos³⁵⁰

Me parece que la poesía de José Ángel Cuevas gira en torno a un núcleo básico que es su real obsesión: la pérdida de la comunidad, es decir, de una “forma de vida social fundada en relaciones

³⁴⁸ T. Carrasquilla, 1926.

³⁴⁹ La definición es del estudioso Tom Nairn, y puede leerse completa en Anderson, 1993, 22-23.

³⁵⁰ Para estos aspectos relacionados con Chile, resulta fundamental leer: J. Bengoa, 1996, y A. Joignant, 2002.

personales, espontáneas”³⁵¹, en un mundo cada vez más competitivo y privatizado no sólo económicamente, en un mundo donde el tiempo se hace siempre escaso y debe —literalmente— “invertirse” para que otorgue dividendos contantes y sonantes. En una urbe que cambia mucho y que acoge poco —“De una ciudad... disfrutas... la respuesta que da a una pregunta tuya./ O la pregunta que te hace obligándote a responder”, se afirma en *Las ciudades invisibles*, de Italo Calvino³⁵²—, en una ciudad donde los amigos casi no pueden verse..., el hablante evoca y siente nostalgia por un pasado que es imposible rescatar y se resiste a aceptar su presente y lo expresa, partiendo, con frecuencia, de cotidianidades y de situaciones muy habituales y casi nimias que escribe, por lo general, en un lenguaje llano. Voluntariamente, el poeta ha decidido insistir en sus desasosiegos y en sus denuncias, sin querer plegarse a la metamorfosis constante que caracteriza tanto al intelectual más mediático como a cierto tipo de artista actual, desvelado por renovar y renovar incesantemente sus pareceres, posturas y producciones, en busca de un éxito rápido y de la “originalidad” perpetua³⁵³. Cuevas tampoco acepta ni el silencio ni el acomodo frente

351 Sabiendo que alude a otro momento y a otra realidad, traslado y modifíco la explicación con que Rafael Gutiérrez Girardot caracteriza lo que sucedía al concluir el siglo XIX. Basándose en *Comunidad y sociedad* (1887), del “primer sociólogo alemán” Ferdinand Tönnies, señala: “(...) comunidad [se entendería] como forma de vida social fundada en relaciones personales, espontáneas, tal como se conocen en el campo y en la provincia; y sociedad, como forma de vida social fundada en relaciones anónimas, racionales, tal como se presentan en la ciudad (...)”. Gutiérrez G., 1987, p. 500. A mí me resulta interesante pensar estas comprensiones “aplicadas” en exclusiva a la ciudad actual: la que se va con sus barrios y cercanías —urbanas y humanas—, añorada por Cuevas, y la que, ahora, se construye y se extiende con rapidez y alejamientos varios. POSANÉCDOTA. Buena parte de la muralla de adobe de esa librería de La Florida estaba ocupada por la imagen de la cubierta del *Silabario HispanoAmericano*: dos niños, sentados sobre cinco cubos con cada una de las vocales, leyendo... el *Silabario HispanoAmericano*. La vi por más de veinte años, cerca la Municipalidad, en una esquina de Vicuña Mackenna. Siempre pensé esa imagen como portada de este libro. Cuando fui a sacar la foto, una grúa gigante y ruidosa ocupaba el vacío dejado por la ausencia y el murmullo de ese comercio de barr(i)o donde se vendían libros.

352 I. Calvino, 1998.

353 NOTA del 2011. Hace algunos años, Joan Acocella, crítica de danza de *The New Yorker*, escribió: “... Tal vez sea el momento de repensar el principio respecto a que los artistas no deberían repetirse. Es una nueva regla. Nadie le sugirió a Fra Angélico que debía dejar de pintar a la Virgen. Sólo en los comienzos del siglo xx,

a situaciones, modos de relacionarse ni a personas o tipos de personas que le desagradan. Y como no percibe reformas, vuelve a repetir alertas y reproches y, para algunos, se vuelve machacón y su insistencia es molesta, pero él no quiere permitir el olvido porque no quiere hacerse responsable del aturdimiento y la amnesia y, a su manera, se otorga la función de despertar y construir memoria.

(...) En tiempos normales se entabla entre él [el intelectual] y su público el siguiente diálogo:

—Sin duda, usted tiene razón desde su punto de vista —dice el público— de negar su aprobación a lo que se hace. Yo lo escucho con satisfacción, porque hace falta que alguien proteste. Pero también hacen falta hombres que hagan lo que es necesario. Su rebeldía lo honra; es un testimonio del valor permanente del hombre; usted habla en nombre de todos nosotros y nos tranquiliza la conciencia. Pero usted no es realista. ¿Qué pasaría si todos abandonaran sus puestos por los remordimientos? Mientras usted no cambie al mundo, tendremos que acomodarnos a éste.

—Ya sé —responde el intelectual— que no todos pueden hacer como yo. Pero en el fondo de cada uno duerme la veleidad de decir no y la nostalgia de un mundo humano. Hay que mantener esa vocación y hacerla cobrar conciencia de sí misma. A fuerza de decir la verdad y de denunciar el mal que nos roe, llegará el momento quizá en que los hombres escucharán a sus conciencias y se liberarán. No digo que ese momento llegue con seguridad. Pero seguir gritando es la mejor manera de no perder la ocasión, cuando se presente

se dice en *Historia y Enajenación*, de André Gorz, un “clásico” de los años sesenta³⁵⁴.

Lo que yo planteo es que, desde un punto de vista ético, Cuevas conserva —hasta hoy— rasgos de un intelectual propio

con la llegada de las vanguardias, la gente comenzó a decir que los artistas debían “reinventarse” constantemente (...)” (*The New Yorker* [New York, June 30, 2008], 85).

354 André Gorz, 1964, 165-166.

de la década del 60, que quiere volverse conciencia crítica. Sin embargo, en el pasado, no rechazó ciertos elementos de la “aldea global” en la que vivía inmerso desde la —llamémosla— *aldea local*, y los aceptó mientras colaboraran a la vida común y a cohesionar a su grupo con la música, el cine, ciertas costumbres, ciertos personajes, transmitidos por los medios masivos de comunicación (el fundamental, en ese entonces: la radio). Y la *aldea local* explotaba y se expandía no sólo mirando, escuchando y asimilando “Lo más Nuevo desde América North”³⁵⁵ sino, asimismo, deponiendo las fronteras más cercanas —“Fui un indio. /después crucé *mi* continente...”³⁵⁶. No obstante, a pesar que algunos de estos hitos e íconos de Estados Unidos (al parecer, nunca, europeos), básicamente, el rock, permanecen aún como rúbrica del ayer (los “viejos rockeros” vuelven una y otra vez), el poeta rechaza cierto ambiente, motivaciones y nuevos modos de relacionarse cuando considera que se vuelven obstáculos para hacer e integrar comunidad (entendida a su modo, por supuesto) porque reafirmarían aquellas características que considera negativas por fracturadoras de la convivencia, rasgos que —para Cuevas— *comenzaron a instaurarse* con posterioridad a los quiebres de su ámbito cercano, como consecuencia del golpe de Estado de 1973. Es entonces, cuando él hace explícitas críticas no sólo a la dictadura sino, asimismo, a la actual democracia chilena, al neoliberalismo, a la globalización.

Santiago de Chile, 2002-2003

355 “Mundial”: *Adiós*, 12.

356 “Los últimos días”: *Adiós*, 20. Subrayado mío.

Bibliografía

- Anderson, Benedict. *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. FCE, 1993.
- Bengoá, José. *La comunidad perdida. Ensayos sobre identidad y cultura: los desafíos de la modernización en Chile*. Ediciones Sur, 1996.
- Bianchi, Soledad. *La memoria: modelo para armar. Grupos literarios de la década del 60 en Chile*. Entrevistas. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos-Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 1995.
- Bradford, Lisa (Comp.). *Traducción como cultura*. Beatriz Viterbo Editora, 1997.
- Calvino, Ítalo. *Las ciudades invisibles* [1ª ed. en italiano: 1972]. Minotauro, 1998.
- Carrasquilla, Tomás. *La Marquesa de Yolombó*. 1926.
- Cuevas, José Ángel. *Efectos personales y dominios públicos*. 1979.
- Cuevas, José Ángel. *Introducción a Santiago*. Gráfica Marginal, 1982.
- Cuevas, José Ángel. *Contravidas*. Gráfica Marginal, 1983.
- Cuevas, José Ángel. *Canciones Rock para Chilenos*. Colección Barbaria, 1987.
- Cuevas, José Ángel. *Cánticos amorosos y patrióticos*. Colección Barbaria, 1988.
- Cuevas, José Ángel. *Adiós Muchedumbres*. Editorial América del Sur, 1989.
- Cuevas, José Ángel. *Treinta poemas del ex-poeta José Ángel Cuevas*. América del Sur, 1992.
- Cuevas, José Ángel. *Proyecto de País*. América del Sur, 1994a.
- Cuevas, José Ángel. *Utopías y antiutopías latinoamericanas*. Ediciones de la Vía Láctea, 1994b.

- Cuevas, José Ángel. *Poesía de la Comisión Liquidadora*. LOM Ediciones, 1997.
- Cuevas, José Ángel. *Diario de la ciudad ardiente*. LOM Ediciones, 1998.
- Cuevas, José Ángel. *Maxim. Carta a los viejos rockeros*. Libros La Calabaza del Diablo, 2000.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*. Lumen, 1968.
- Epstein, Jason. “Un crujir de guijarros”. *Quimera*, nº 196, 2000: 35-40.
- Freud, Sigmund. “Duelo y melancolía”. *Obras Completas*, vol. 14. *Obras Completas*. Amorrortu, 1917 [1915].
- Ginsberg, Allen. *Howl*. City Lights Books, 1956.
- Ginsberg, Allen. *Aullido*. Traducción y prólogo de Fernando Alegría. Ediciones de la Revista Literaria de la SECH, 1957.
- Gorz, André. *Historia y Enajenación*. FCE, 1964.
- Gruzinski, Serge. *El pensamiento mestizo*. Paidós, 2000.
- Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Editorial Crítica, 1985.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. “La literatura hispanoamericana de fin de siglo”. En Luis Iñigo Madrigal (Coordinador): *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. II. Cátedra, 1987.
- Iñigo Madrigal, Luis (coordinador): “Del Neoclasicismo al Modernismo” en *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. II. Cátedra, 1987.
- Jameson, Fredric. “El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío”. *Casa de las Américas*, 155-156, 1986: 141-173.
- Joignant, Alfredo. *Los enigmas de la comunidad perdida. Historia, memoria e identidades políticas*. LOM Ediciones, 2002.
- Kerouac, Jack. *On the Road*. 1957.

- Mañach, Jorge. *Teoría de la frontera*. Editorial Universitaria-Universidad de Puerto Rico, 1970.
- Montezanti, Miguel Ángel. “Traducción y pluralismo cultural”. En Lisa Bradford (Comp.): *Traducción como cultura*, 1997: 155-165.
- Paz, Octavio. “Pintado en México”. *El País*, 7 noviembre, 1983.
- Pratt, Mary Louise. *Ojos Imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Universidad Nacional de Quilmes, 1997.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Siglo XXI, 1982.
- Silviano, Santiago. “O entre-lugar do discurso latino-americano”. En Silviano Santiago, *Uma literatura nos trópicos*, 1971: 9-26.
- Silviano, Santiago. *Uma literatura nos trópicos. Ensaio sobre dependência cultural*. Rocco, 2000.
- Varios. “Dossier: La edición en la encrucijada”. *Quimera*, n° 196, 2000: 27-44.
- Varios. “Preguntas y Respuestas”. *Quimera*, n° 196, 2000: 43-44.

Escrituras, trazos, caligrafías, letras: Guillermo Deisler y la década del 60. (Notas para un contexto)³⁵⁷

Para el Profesor Cedomil Goic, a quien tanto le debo de mi formación académica y, también, por su respeto a mis “desvíos” poco estructuralistas³⁵⁸.

a) Alguien duerme. Sueña que tiene que presentar una ponencia. Cuando debe leerla, la busca, no la encuentra. Sabe que la tiene, pero en su carpeta no hay hojas anotadas. Continúa el registro cuando, en el doblez inferior del portafolios, halla, decenas, centenas, de granos de arroz. Entonces, recuerda o se da cuenta que lo que —suponía— había dicho sobre el papel, está escrito en ellos. Los revisa pensando encontrar diminutas palabras en cada uno. Solicita una pausa para rearmar su trabajo, mas sólo descubre letras aisladas. Así, no puede rehacer el informe. Los blancos granos de arroz, dibujados con signos oscuros, quedan dispersos. Solos, sin orden, nada dicen, no significan nada. Alguien enmudece.

357 NOTA del 2011. Entre el 24 de agosto y el 26 de septiembre del 2007, en la Sala Puntángeles, de la Universidad de Playa Ancha, de Valparaíso, Chile, tuvo lugar la exposición retrospectiva: “EXCLUSIVO HECHO PARA USTED! Obras de Guillermo Deisler”. Durante este tiempo, se realizaron, asimismo, algunas Mesas Redondas. En aquella dedicada a “Contexto de Guillermo Deisler en Chile y la generación poética de los 60” fue leído el trabajo que sigue. Con mínimas variaciones respecto al actual apareció en *Heterogénea*. Revista Internacional de Creación y Pensamiento Poéticos I (Zaragoza-Madrid, 4ª época, junio 2011).

358 NOTA del 2011. Envié este texto para participar del libro-homenaje al Profesor Cedomil Goic, que se publicó, finalmente, en el año 2011, en Estados Unidos. Por razones formales fue rechazado pues —según los organizadores, cuyos nombres prefiero reservar—, su estructura distaba de ser académica y era demasiado heterodoxa.

b) Para redactar otra ponencia, una persona teclea en una máquina de escribir. Se niega al silencio del computador y prefiere ese sonido ya antiguo, que casi ha desaparecido. Los dedos golpean las teclas, y las varillitas metálicas pegan fuerte contra el rodillo donde está la hoja de papel. Pareciera un lenguaje, así como cuando la lluvia de Puerto Rico cae implacable sobre el zinc del techo de dos, tres o cuatro aguas, como transmitiendo un recado en un idioma telegráfico, en clave.

c) Antes, muchos años antes, tecleando una máquina de escribir, una mujer —o un hombre— hizo un largo listado. Ocupó dos páginas a renglón seguido de la *Guía de Producción Intelectual Nortina*, de la Universidad de Chile, de Antofagasta. Dos escuetas páginas, sin comentarios, sin adjetivos. Eran dos páginas de fichas bibliográficas que sumaban 45 títulos. Las mayúsculas de estos se combinaban con las minúsculas de los otros datos. Eran las publicaciones de las “Ediciones Mimbres”. Eran realizaciones de Guillermo Deisler. Era 1971³⁵⁹.

d) Deisler escribió: “‘Ediciones Mimbres’ abarca el período de 1963 a 1973, con un total de más de cincuenta títulos, entre pequeños libros de poesía ilustrados con grabados en madera, Hojas de poesía, cuentos y carpetas de grabados con textos. (...) mis grabados fueron realizados en madera e impresos —como en todas las ‘Ediciones Mimbres’— con los tacos originales. (...) Las Hojas de Poesía, cuento y Grabados, se llamaban “Colección Vuelo Popular”.

Yo había estudiado grabado en la Escuela de Artes Aplicadas y quería hacer libros. Veía en el libro, en donde estuvieran el texto y el grabado, un espacio en donde podía expresarme mejor, continuar una tradición y ofrecer un producto, un objeto en donde se complementaban y, a la vez, gozaban de una independencia.

359 Universidad de Chile. Servicio de Extensión: *Guía de la producción intelectual nortina*. Trabajo de Investigación y Difusión. Antofagasta, 1971.

Quería hacer libros artesanales, como hacía mis grabados que exponía y no vendía, como tampoco se vendía la poesía”³⁶⁰.

e) En esa *Guía*, letras capitales o mayúsculas señalan los nombres de los libros publicados por “Ediciones Mimbre”. Mecanografiados en altas y bajas: la forma o género (“poema”, “cuento”, “texto” “epigramas”, “poema en prosa”, “xilografías”, “linograbados”, “poema visivo”), los autores, la fecha de edición, el tiraje. Junto a los títulos, estas palabras y frases informativas apuntan a escrituras, delinean enlaces, anotan elementos del medio literario, artístico, cultural, de la chilena década del 60, contribuyendo a esbozar un contexto.

f) Waldo Rojas, Rolando Cárdenas, Miguel Littin, León Ocque-teaux, Hernán Lavín Cerda, Omar Lara, Enrique Valdés, Guillermo Deisler (como poeta y grabador), Oliver Welden, Gregorio Berchenko, entre los escritores y artistas visuales publicados por “Ediciones Mimbre”. También, una revista: “*Papel Doblado*, hoja de poesía”.

g) “*Canción del árbol y el amante*, poema, Waldo Rojas. Santiago, 1963. Ed. manuscrita [sic] de 10 ejemplares. Grabado de Guillermo Deisler”: fue el caligráfico volumen inicial (desgraciadamente, desconocido, para mí).

En el *Diccionario de uso del español*, tomo dos, María Moliner explica: “MANUSCRITO, -a (del lat. “manus”, y “scriptus”, escribir). 1 adj. Escrito a mano. 2 m. Documento o libro escrito a mano, particularmente valioso por su antigüedad o su interés literario” [*véase:*] “Códice, cuerno, palimpsesto.” Antes, en el primer

360 Soledad Bianchi: *La memoria*, op. cit., 91-92.

volumen, dice: “CALIGRAFÍA (del gr. “kalligraphía”). Escritura a mano. Arte de escribir a mano con hermosa letra. Rasgos característicos de la escritura de una persona”.

Después, en letras de molde, el poema pasó a integrar *Agua Removida*, que Waldo Rojas publicó en 1964, en las Ediciones Boletín del Instituto Nacional³⁶¹.

h) La mano de Waldo Rojas se mueve, mueve la pluma que deja su rastro de tinta sobre el papel. Al editar, Deisler reduplica esa escritura y añade su rúbrica con un grabado. Seguramente, ambos concibieron la edición. Yo ignoro si habría color en esas páginas y/o en la lámina, aparecidas en 1963.

Algo más tarde, en los muros de las calles escribía Cecilia Vicuña en 1967, cuando vociferaba en reserva: “Lea a Henry Miller”, en el silencio callado de la cal.

Otras escrituras manuscritas en el mismo soporte, las paredes: las leyendas o las consignas de la Unidad Popular, que las Brigadas “Ramona Parra”, “Inti Peredo” o “Rodrigo Ambrosio” se encargaban de transmitir. Todavía más, cualquier propaganda política; algunos mensajes personales: amorosos corazones, con o sin iniciales en su interior (“¿Qué he sacado con los nombres/ ay, ay, ay/ estampados en el muro?”, dice la canción-lamento de Violeta Parra³⁶²); improperios — como el que todos sabemos, de sólo cuatro letras —, y hasta algunas publicidades. En ocasiones podían incorporar o acercarse a pictogramas. Entonces, esos rasgos no se llamaban graffitis.

También — ¿por qué no? — ese “mosquito en la piedra”, visto por Violeta Parra, que rasguña y planta sus huellas verdes como trazos³⁶³. Y las piedras, las piedras como signos y el lenguaje de las piedras, su silencio, su memoria, deberían merecer una pausa y una dedicación, como la que nos exigió “Línea de tiempo”, la hermosa

361 Waldo Rojas: *Agua Removida*. Santiago, Ediciones Boletín Instituto Nacional de Chile, 1964, 11-12.

362 Violeta Parra: “¿Qué he sacado con quererte?”.

363 Violeta Parra: “Volver a los 17”.

muestra de Teresa Gazitúa que las presentó en distintas facetas: piedras naturalmente próximas al rumor del río, piedras intervenidas y hasta re-elaboradas en papel³⁶⁴.

Y el gesto de artistas visuales de inventar nuevas y otras escrituras en esos rasgos y en esas frases manuscritas que integran algunas pinturas. Nombro casi al azar: Cy Towmbly, Manolo Millares, Jannis Kounellis, Antoni Tapiès.

i) Como muchos de quienes fueron impresos y dados a conocer por “Ediciones Mimbres”, también en la década del 60 comienza a publicar Gonzalo Millán. En *Relación Personal*, de 1968³⁶⁵, imagina e incorpora el cuerpo, un bolso o un árbol como apoyos para grafías diferentes; marcas que, a veces —casi siempre—, son muy efímeras, demasiado fugaces: ¿una contradicción cuando, por lo menos, desde los romanos se sostiene que “la escritura permanece”? Para los mapuche, sin embargo, mientras la palabra escrita se pierde, la palabra oída dura para siempre³⁶⁶.

Leamos de “En blancas carrozas viajamos”: “Yo me humedezco un dedo/ y en el muslo trazo con saliva/ las iniciales de tu nombre”, mientras: “Y como una mala canción/ de moda te nombro y te repito”, registra: “y [soy] otro más entre los nombres/ escritos con tinta sobre el cuero/ en tu bolsón de colegiala.” Por su parte: “Hago señas y signos pasajeros” alude a un corazón con iniciales, dibujado en la corteza de un árbol, que el tiempo y la savia han deshecho. “Letra de canción para una melodía vieja”, nota: “te rasco y me hiero/ y hago saltar la costra y la sangre/ para aceptar la cicatriz/ de que no tienes olvido.”; y “¡Ándate, pájaro, antes que

364 Para esta exhibición, realizada en el Museo de Bellas Artes, entre el 24 de mayo y el 1 de julio del 2007, se publicó un catálogo con ese mismo nombre.

365 Gonzalo Millán: *Relación Personal*, *op. cit.* NOTA del 2011. Ver “La poesía de GM”, en esta misma sección.

366 Ernesto Cardenal: “Prólogo” de la *Antología de poesía primitiva*. Madrid, Alianza, 1969, 9-16.

viva y te mate!”, refiere a: “... la línea roja/ con que habré rayado la vida/ en mi muñeca”³⁶⁷.

j) Gonzalo Millán, poeta fundamental en la década del 60, poeta ineludible para estudiar la década del 60. Gonzalo Millán —quien no fue impreso por “Mimbre”—, con posterioridad, trabajó y elaboró poemas visuales, que designó “poesía plástica”. Gonzalo Millán, cercano a Deisler.

En 1990, Deisler escribe: “(...) quizá la más importante de [mis] empresas [actuales] es el proyecto artístico internacional “Peace-dream-project”, *UNI/verse*, carpeta de poesía internacional, que a través de colaboraciones originales de autores de todo el mundo, se reúnen en una carpeta de 100 ejemplares. Es un proyecto marginal alternativo, inconformista, que tiende un puente entre creadores de todo el mundo en un “sueño de paz”, de entendimiento a pesar de fronteras ideológicas, culturales, físicas, religiosas, etc. Se ha ido formando un equipo de redacción con: Ulrich Tarlatt y Jorg Kowalski de la RDA; Gregorio Berchenko, Gonzalo Millán y yo de Chile; Veselin Sarief de Bulgaria, y últimamente Karla Sachse, también de / la RDA. Llevamos más de trescientas colaboraciones reunidas en ocho números de *UNI/verse*, sin contar con subvenciones o apoyo de institución alguna”³⁶⁸.

k) Por la diversidad de su catálogo y de sus impresos, “Ediciones Mimbre” podría considerarse casi una síntesis del panorama general de la década. Este evidencia y “acoge” escrituras tan diferentes como la de Óscar Hahn —y su mirada a la tradición en la literatura española de los Siglos de Oro, que (como ya se manifestó) re-elabora—, hasta la de José Ángel Cuevas, más próximo a ciertos norteamericanos: Kerouac y Ginsberg, por ejemplo. Entre los dos

367 NOTA del 2011. Sobre estas inestables escrituras, ver el artículo dedicado a G. Millán.
368 *La memoria, op. cit.*, 94-95.

poetas chilenos —no publicados en “Mimbre”—, una multiplicidad de intereses y estilos que muestran la riqueza de ese momento por la coexistencia de autores y de modos de expresión tan distintos³⁶⁹.

Distintos enfoques, procedimientos, preferencias, aunque una inquietud casi obsesiva recorre y se repite en muchos: la preocupación por la escritura en textos frecuentemente metapoéticos y metaliterarios. ¿Un impacto del estructuralismo, tan prestigiado e influyente, entonces?³⁷⁰.

l) Ele de LENGUAJE. Ele de LENGUA.

Un recuerdo de Deisler: “Mi trabajo con las Ediciones Mimbre, me sirvió para conocer otros movimientos literarios, por una parte, y, al mismo tiempo en el hacer se fue desarrollando en mí un ‘hacer poesía con otros medios’.

A través de la poesía concreta de Brasil, luego de la “poesía proceso” y de las acciones poéticas, como de otros movimientos europeos, ingresé a un mundo donde por sobre la “lengua” estaba el “lenguaje” y donde me podía dar a entender y, a su vez, transmitir mis mensajes independientemente de las barreras de los idiomas. En este sentido, mi emigración le ha impreso a mi quehacer poético impulsos y limitaciones que otros podrán juzgar mejor que yo, y que significan en la escena de la poesía experimental y de vanguardia haber asegurado un pequeño espacio para mi creación como poeta visual y experimental”³⁷¹.

369 NOTA del 2011. Sobre estos escritores y sobre la década, ver “Milenio”, de “Retrospectivas”, y “Años 60”, en “Paneo”. En exclusiva sobre Cuevas: “Una meditación”, en “Sinopsis”.

370 NOTA del 2011. A este asunto refiero, asimismo, en “Años 60”.

371 *La memoria, op. cit.*, 94.

II) Doble ele: ele de LENGUAJE. Ele de LENGUA (**hincapié**)

Deisler insiste: “Me interesa promover una apertura y un diálogo que reconozco difícil debido a la fuerte tradición literaria en el sentido de la lengua como única forma para transmitir mensajes ‘comprensibles’ y la desconfianza en la poesía visual o en general frente a la ‘experimentación’ por falta de patrones o de medidas para analizarla, catalogarla y por sobre todo ‘comprenderla’. Pero empiendo la tarea a fin de no cerrar una puerta al entendimiento mutuo y al conocimiento”³⁷².

Precisiones de Saussure:

PRIMERA: “A nuestro parecer, no hay más que una solución para todas estas dificultades; *hay que colocarse desde el primer momento en el terreno de la lengua y tomarla como norma de todas las otras manifestaciones del lenguaje*”³⁷³

SEGUNDA: “(...) Para nosotros, la lengua no se confunde con el lenguaje: la lengua no es más que una determinada parte del lenguaje, aunque esencial. Es a la vez un producto social de la facultad del lenguaje y un conjunto de convenciones necesarias adoptadas por el cuerpo social para permitir el ejercicio de esa facultad en los individuos. Tomado en su conjunto, el lenguaje es multiforme y heteróclito; a caballo en diferentes dominios, a la vez físico, fisiológico y psíquico, pertenece además al dominio individual y al dominio social; no se deja clasificar en ninguna de las categorías de los hechos humanos, porque no se sabe cómo desembrollar su unidad.

La lengua, por el contrario, es una totalidad en sí y un principio de clasificación. ...”³⁷⁴.

Deisler privilegia el LENGUAJE por la apertura y movilidad que da un conjunto de signos, algo así como las posibilidades infinitas de juego y combinación que permiten los arroces del inicio.

Más de cinco décadas después, Roland Barthes afirmaba: “El lenguaje es una legislación mientras la lengua es el código.

372 *La memoria, op. cit.*, 95.

373 Ferdinand de Saussure: *Curso de Lingüística General*. 10ª ed., Buenos Aires, Losada S.A., 1971. Traducción, Prólogo y Notas de Amado Alonso [1ª ed. en francés, 1916], 51.

374 *Curso, op. cit.*, 51.

Nosotros no vemos el poder que está en la lengua porque olvidamos que toda lengua es una clasificación y que toda clasificación es opresiva. (...) Pero la lengua como performance de todo lenguaje no es ni reaccionaria ni progresista; es — simplemente — fascista porque el fascismo no es impedir decir, el fascismo es: obligar a decir. / ... / ... Pero a nosotros, que no somos caballeros de la fe ni superhombres, sólo nos queda trampear con la lengua, trampear a la lengua. Esta trampa saludable, esquiva; este engaño magnífico que permite oír la lengua fuera del poder, en el esplendor de una revolución permanente del lenguaje, yo lo llamo: *literatura*³⁷⁵.

m) Me hubiera gustado referir a otros textos de “Ediciones Mimbres”. A *Personajes de mi ciudad*, en que Rolando Cárdenas (1933-1990), el poeta sureño, amigo y cuasi contemporáneo de Jorge Teillier (1935-1996), escribió —unas prosas breves— a pedido de Deisler, quien, a su vez, más que ilustrar incita a un diálogo escritura-imagen, relacionado con ciertos oficios que se iban, sin posibilidad de retorno, en la ciudad moderna de la década del 60. Por supuesto que sería interesante aproximar este trabajo a las pinturas de Reinaldo Villaseñor (1925-1994) que también reproducen personas que realizan las mismas y otras ocupaciones³⁷⁶.

n) “El pajarero” es uno de los vendedores presentes en *Personajes de mi ciudad*. Sin duda, él lleva a los pájaros enjaulados, y así lo muestra Deisler en sus xilografías. Cárdenas subraya este encierro y presta atención a los sonidos que emiten las aves, tanto que por poco nos hace oír el lenguaje “pajarístico”: “Los pájaros cantan

375 Roland Barthes: *Leçon*, in: R.B.: *Oeuvres Complètes*. Tome III. 1974-1980. Paris, Seuil, 1995, 803-804. Esta Lección Inaugural en el Collège de France fue dada el 7 de enero de 1977. (Fui yo quien tradujo).

376 *Personajes de mi ciudad*. Grabados de Guillermo Deisler y Textos de Rolando Cárdenas. Santiago, Ediciones Mimbres, 1964. “Villaseñor en la Memoria” se llamó la exposición que, entre el 9 de mayo y el 24 de junio del 2006, mostró una amplia selección de la obra de este pintor, en el Museo de Bellas Artes.

en pajarístico,/ pero los escuchamos en español./ (El español es una lengua opaca,/ con un gran número de palabras fantasmas;/ el pajarístico es una lengua transparente y sin palabras)”, aclara una “Nota” de *La Nueva Novela*, del poeta Juan Luis Martínez (1942-1993)³⁷⁷.

Yo quisiera subrayar la belleza de la infinidad de pájaros que anidan en los grabados de Guillermo Deisler. Bastaría una revisión a sus *10 linograbados*, de 1970, pero hay más...³⁷⁸.

¿Cómo no mirar el vuelo de las aves — en bandada o en solitario — como otra escritura? ¿Cómo no seguir y completar las líneas que parecen bosquejar, sutilmente, en la altura? ¿Y la complejidad en los trazos que añade el movimiento de sus alas?

o) Podría continuar, pero debo escribir pronto un punto final que más que marcar un término definitivo, sólo interrumpe y deja en suspenso para seguir completando, después. Antes, sin embargo, elijo aludir a la profunda vocación *comunitaria* de Guillermo Deisler.

Este rasgo y su generosidad y su compromiso — político y profesional: con la escritura, con las artes visuales — me parece muy propio de la década del 60. Y me detengo, para cederle la palabra: “Lo cierto es que ninguna obra de arte (ya sea literaria, musical o plástica) ha producido el cambio que aspiramos o ha reparado la injusticia social./ La actividad artística, siendo un medio de comunicación, de expresión, el tema que tú elijas no tiene — en realidad — ninguna importancia. Si realmente se desea ser revolucionario hay que revolucionar el medio de expresión; lo otro consiste en ocupar el arte para fines en donde otra actividad lo podría hacer mejor y con mejores resultados...”³⁷⁹.

Santiago, agosto del 2007

377 *La nueva novela*. Juan Luis Martínez-Juan de Dios Martínez [ambos nombres están tachados]. Santiago, Ediciones Archivo, 1977, p. 89.

378 *10 linograbados de Guillermo Deisler*. Antofagasta, Ediciones Mimbre, 1970.

379 *La memoria*, op. cit., 93.

“Escribir... [para] espantar el silencio”
(espacios en la poesía de Malú Urriola)³⁸⁰

Piedras rodantes³⁸¹

En un poema de “la malú”, esa “urriola” tan desdoblada y a quien tanto se apostrofa en los textos de la propia Malú Urriola, se oye/ se lee que Bob Dylan canta “like a rolling stone”: “como una piedra rodante”. Por aquí se acercan, también, los Rolling Stones y, claro, Mike Jagger del conjunto inglés se mezcla con los gatos de Malú. La banda puede estar, además, detrás de alguno de los tantos rocks que en este libro se oyen y se bailan. Pero el rodar no termina aquí y la “movida” completa su vuelta en estas *Piedras Rodantes* que desde Dylan circularon hasta ese primer libro de Malú Urriola, tal vez con algo de *beat* (como Dylan), tal vez con algo de *pop*, como los Rolling, pero sí, innegablemente, con mucho de hastío, de violencia, de ironía, de cuestionamiento.

La Editorial Cuarto Propio publicó en diciembre de 1988, *Piedras Rodantes*, que alude y se amplía a espacios no habituales, como los exteriores tejados, constante escenario de estos poemas. Se entiende que a más de medio siglo de la exigencia de Virginia Woolf por un “cuarto propio”³⁸², jóvenes contemporáneos quie-

380 NOTA del 2011. “(...) escribir es la única manera que tengo de espantar el silencio”, dice una voz de mujer en *Hija de Perra* (1998), de Malú Urriola. Como “En silencio, en vértigo” fue publicado este artículo en *Nomadías feminista 7: Pulsiones estéticas. Escritura de mujeres en Chile* (Santiago, marzo 2004).

381 Malú Urriola: *Piedras Rodantes*. Editorial Cuarto Propio, 1988.

382 El ensayo de Virginia Woolf, *A Room of One's Own* (1929), ha sido traducido como *Un cuarto propio*. Existen múltiples ediciones.

ran expandir los contenidos límites privados y derribar muros “GATÁNDOME GATANDO VENTANAS/ Y SOBRE TODO TECHADO/ TECHÁNDOME SOBRETUDO” (55).

Pero ¿qué son o quiénes son las *pedras rodantes*? Son materias y personas, *rodantes*, en movimiento, como tantos objetos, situaciones, personajes de estos textos, como los gatos que varían, que podrían ser cualquiera de nosotros: que, en ocasiones, son positivos y, a veces, perversos.

Se escapan esas *pedras rodantes* cuando son palabras (39). Otra vez, puede alguien negarse a esa móvil condición — “*vives amarrada a tu home / piedra rodante*” (41)—, se le critica o se “dice”, cavilando, esa mujer-poeta, sola, incapaz de desatarse, a pesar que intente rebelarse cuando enrostra:

que más quieren que les escriba / ni siquiera lo leen a fin de cuentas /
los poetas sólo existen en la mente de los poetas / se fueron los días,
malú / se fueron relejos / se fueron del barrio (41-42).

Cuando la aflicción se extrema y la soledad se extrema, la auto-compasión lleva a definir al personaje “malú” como “*pedrita mendiga*”. Malú, esta Malú que es y no es la escritora, esa mujer joven que como tantos se incorpora y forma parte de la dedicatoria que integra y se dirige “*A nosotros, cicerones, rimbaucitos y dantes (pobres cuchos)*”, es decir, a los jóvenes poetas que en esos tiempos (de dictaduras, de censuras, cercanos a la fecha de publicación) intentaron cambiar la vida y volverla *nueva*. Todos ellos, como los personajes aludidos, se desplazan, se trasladan, cambian y quieren cambios, “pobres cuchos”, *pedras rodantes*.

Dame tu sucio amor³⁸³

El paso de un título sintético y “objetivo” en su descripción —*Piedras Rodantes*—, a otro en que una hablante se expresa (los poemas de *Dame tu sucio amor* son siempre enunciados por una mujer),

³⁸³ Malú Urriola: *Dame tu sucio amor*. Surada, 1994.

mella semejanzas entre ambos volúmenes. Ella se compromete desde el absoluto inicio, y se manifiesta en una cercana y desgarradora apelación, solicitando cariño. Así, atrae la mirada lectora hacia la poeta, ahora mucho más centrada en ella misma y sus circunstancias, en ella y sus vivencias íntimas, en ella y su privacidad, y veo aquí una diferencia con el ambiente más abierto, construido en el volumen anterior casi como un escenario donde puede percibirse una urbe que acoge escenas frecuentemente externas o públicas, en una poesía que, entre otras razones, por estas mismas características, por los “personajes” que aparecían (esos “gatos” eran/son tremendamente originales: por únicos, por raros, por misteriosos), por las reflexiones que se planteaban, por su tono, ya se anunciaba personal, por y con la rúbrica de Malú Urriola.

Hállame aquí, vagada, llenándome con la oscuridad de la noche, hija del vacío, bastarda, odiada por padre y madre, *rodando como una piedra que ha juntado su moho* (79)³⁸⁴.

Además de provocar el tarareo de “y va brotando, brotando,/ como el musguito en la piedra”, de “Volver a los 17”, de Violeta Parra³⁸⁵, resulta difícil no pensar este último fragmento de un texto de *Dame tu sucio amor*, ubicado en su tercera parte, “Amores del Hampa” — “*rodando como una piedra que ha juntado su moho*”—, como un guiño a la publicación anterior, *Piedras Rodantes*. Es cierto que tampoco es el único enlace que puede desplegarse entre ambas pues se prolongan los desdoblamientos de quien se manifiesta, además de la reflexión sobre la escritura o de la presencia de la música.

384 Soy yo quien destaca.

385 El estribillo completo de “Volver a los 17”, dice: “Se va enredando, enredando,/ como en el muro la hiedra,/ y va brotando, brotando,/ como el musguito en la piedra/ como el musguito en la piedra./ Ay, sí, sí, sí.” En el disco “*Las últimas composiciones de Violeta Parra*”. Santiago, RCA Víctor, 1966. NOTA del 2011. “Por qué tengo penas”, una canción popular chilena, con ritmo de tonada, de Diego Barros Ortiz y Jorge Bernales, reconoce: “No ha de criar musgo la piedra que rueda/ ni amores el hombre que siempre ha de andar”.

Este es *mi triste canto*, mi mal que se cierne desgarrado en el/ ardiente abrazo del infierno (30)³⁸⁶,

constata la hablante, y yo pienso que podríamos quebrar su puntual exactitud y comprender *Dame tu sucio amor*, completo, como si fuera un *bolero*. Como en un bolero, la actitud de esta poeta no se conforma con la indiferencia porque no se resigna nunca a relaciones neutras, distantes, desabridas: por esto, desde el comienzo solicita o exige “*sucio amor*” y no un amor “cualquiera” ni “simple”.

(... No puedo más, empiezo a morir/ cada día y no acabo de sentirme parte de la muerte, deseando/ ver tu cara, porque veo tu cara en todas las caras a las que/ acerco la boca, porque tu cara es la cara de todas las caras (30).

Ambos hablantes, entonces, se comprometen con intensidad y no abandonan ni ceden, y muestran su amor y su dolor, su amor con dolor (*jamás* el bolero canta al amor satisfecho y logrado); murmuran, susurran, sus tristezas, sin miedos ni vergüenzas, y vuelven a comprometerse cuando plasman, modelan y conforman sus sentimientos, dándoles forma, declarándolos, nombrándolos, junto con señalar sin reposo al deseo — que siempre se escabulle — y al amor (propio, íntimo, personal) fallido, acabado: “*no me he movido de la ausencia*” (57), se indica para aludir nó al fin del amor sino al fin de la presencia, del contacto, de la cercanía amada, con posterioridad a la separación. “*He dado de comer/ me he quedado/ sin sobras.*”: así reconoce su orfandad, su indefensión total, su desnudez, su carencia absoluta, la desvalida hablante enamorada³⁸⁷.

386 Soy yo quien destaca.

387 NOTA del 2011. Basándome en Denis de Rougemont, ya señalé a propósito de *Relación Personal*, de Gonzalo Millán que, en Occidente, no hay historia del amor feliz. Añado, ahora, otras palabras del autor francés: “¿Por qué a cualquier otro relato preferimos el de un amor imposible? Es que nos gusta [el dolor de] la quemadura y la conciencia de lo que arde en nosotros, [nos gusta] la relación profunda del sufrimiento y del saber, ¡la complicidad de la conciencia y la muerte!...”. “(...) Consideren nuestra literatura — agrega, después —: la felicidad de los amantes sólo nos conmueve por la espera de la desdicha que los acecha. Se necesita esta amenaza de la vida y de las realidades hostiles que alejan (...). No es la presencia [de los amantes] la que

Hija de perra³⁸⁸

Provocadora, una vez más, Malú Urriola, porque —nos preguntamos—: ¿a quién (se) dirigirá el título?: ¿a la poeta o a otra persona? Esta ambigüedad evidencia, reiteradamente, la preocupación por el lenguaje que recorre toda la obra de esta autora. Preocupación por el lenguaje manifestada de modo repetido y constante en un reflexionar tenaz sobre la escritura, propia o no, que, en este último volumen, se vuelve obsesión a través de un extenso “monólogo” donde la escritura se funde con el cuerpo y, de nuevo, se combina, con las apelaciones amorosas por su necesidad de cariño.

(...) cuando me miró llena de odio, yo me sonreí, era obvio por qué me sonreí, me acerqué hasta donde estaba sentada y la besé en la boca, pude sentir su boca abierta dejándome ir, pues no fui yo quien se largó, sino ella que me dejó largar, *perra y callejera que era me dejó largar y perra que soy*, como sólo tengo una lengua y es para lamerme esta herida sobre el lomo que no se cierra, pues te lo he dicho tanto, y sabes que escribiendo miento y puedo decir lo que me venga en gana... (58)³⁸⁹.

Este fragmento evidencia que el equívoco nombre *Hija de Perra* se complica pues si, en ocasiones, este calificativo es usado, en este escrito, como tal y con las connotaciones de suavidad que sabemos, al edulcorar el agresivo dicho: “hijo de puta”, también el término final alude a la calidad de persona malvada o despreciable. Mas, todavía: del último vocablo se rescata su significado exacto: de este modo, tanto la hablante como la “oyente” (e, incluso, terceros) adquieren, en ocasiones, rasgos perrunos, sin perder los humanos, con la ciudad como fondo:

nos conmueve sino la nostalgia, el recuerdo. La presencia es inexpresable, no posee ninguna duración [“durée”] sensible, no puede ser sino un *instante* de gracia —el dúo de Don Juan y Zerlina [de “Don Giovanni”, de Mozart]—, de otro modo, se cae en un romance de tarjeta postal” (*op.cit.*, 54-55).

388 Malú Urriola: *Hija de Perra*. Cuarto Propio, 1998.

389 Soy yo quien destaca.

(...) La fábula de la literatura me tiene sin cuidado, que vendan sus culos por un poco de fama, por una noche de flashes que no llega, son apenas la memoria, el vestigio, el eco de una muerte pueblerina, basta verlos beber para que se te parta el alma, saben que *son los perros de un circo pobre*, en medio de esta ciudad que no limita con ninguna cordillera, con ninguna mole, con ningún mar, porque esta ciudad limita con la estupidez en sus cuatro costados... (22)³⁹⁰.

Tal como en *Dame tu sucio amor*, además de sitios y lugares —Santiago, las calles, la pieza o el bar—, la actitud, disposición y tonalidad de la poeta y de los textos se concretiza en palabras de especial énfasis espacial, como: “derrumbarse”, “postrarse”, “caída”, “caigo” “abismo”, “perderse” —“... Puedo perderme de mí... siempre me pierdo de mí... (...) las palabras me pierden, me llevan lejos” (18)—, declara. Esta postura, este temple de la hablante se liga, muchas veces, con las dificultades que experimenta al relacionarse con el lenguaje; con la palabra: su poder, su carácter performativo; con el acto de escribir, con una escritura que trasciende el alfabeto para ampliarse al “tatuaje”, a la marca en el cuerpo..., y su temor e intranquilidad es tanta que, a riesgo de perder fuerza, se vuelve demasía, exceso, “oral” y escrito:

(...) estoy harta de hablarme y no callarme la boca y que el silencio sea siempre yo hablando, sin dejar de hablar, palabras de sordomuda que se atropellan dentro de la cabeza y que no pueden salir... (13).

(...) Las palabras atormentan, calan hondo, enloquecen, si las palabras dicen muere una muere, si dicen miedo me aterrorizo, las palabras dejaron de hablarme de cosas bellas hace tiempo, antes decían mar y me mecía, ahora dicen niebla, tierra, cuerpos, cavar, dicen (15).

390 Soy yo quien destaca.

Recapitulando

En una exacta década, entre 1988 y 1998, Malú Urriola ha dado a conocer tres libros: *Piedras Rodantes* (1988), *Dame tu sucio amor* (1994) e *Hija de Perra* (1998)³⁹¹. En el trayecto marcado por estos diez años de la escritora Malú Urriola y por estas tres publicaciones, pueden notarse diferentes trazados: uno de ellos, tal vez el más notorio, para mí, sea un desliz desde el exterior hacia la interioridad.

La escritura de Malú es constructora de escenarios, en ocasiones, y de escenas, invariablemente. Así, en *Piedras Rodantes* se alude y, por lo tanto, se perciben: “techos”, “gatos”, “ventanas”, “plaza”, y otros espacios de la ciudad. Mas, tal como en los dos últimos volúmenes, no todo es privado; tampoco en *Piedras Rodantes*, todo se sitúa en el afuera pues “malú”, esa Malú, continuamente apelada, esa “piedrita mendiga”, que es y no es la autora, mas es siempre la poeta, y que atraviesa (para no decir que rueda) de una publicación a la otra, no sólo presenta o describe o hasta narra, sino que, también, medita, se pregunta, se desdobra... Se desdobra porque se hace una y otra, yo y tú, yo frente al tú, ya desde la foto inicial de *Piedras Rodantes*, en que la autora aparece dos veces, en positivo y en fantasmático negativo, juego similar a sus frecuentes apelaciones a sí misma que —como señalé— recorren *Piedras Rodantes* y se prolongan más allá. Sin profundizar, yo sólo ligaré, ahora, estos desdoblamientos con el “Je est un autre” / “yo es otro”, de la “Carta del Vidente” (“À Paul Demeny”, Charleville, 15 mai 1871)”, de Rimbaud, venero a trabajar en la poesía de Malú, añadiendo que el “desarreglo de todos los sentidos”, recomendado por el francés, se hace patente en *Dame tu sucio amor* y en *Hija de Perra*, en especial, en un malestar profundo de la hablante, un mal-estar que la lleva a estar mal y a *ser mal* (e, incluso, a ser mala), no sólo consigo misma sino en y con el mundo. Y la cercanía con ese poeta del siglo XIX, la hace suya esta poeta del XXI desde la dedicatoria de *Piedras Rodantes*, irónicamente y con buen sentido de la ubicación y con modestia (no siempre frecuente en el

391 NOTA del 2011. Con posterioridad, han aparecido: *Nada* (LOM, 2003) y *Bracea* (LOM, 2007).

ambiente literario)³⁹². Reconocimiento a Rimbaud que se extiende hasta su nuevo libro, *Nada*, de próxima aparición³⁹³.

Retomo lo que escribí antes, para señalar que, a mi modo de ver, el énfasis de las dos publicaciones últimas de Malú Urriola, está en la intimidad, en el yo: por el desgarramiento del amor fracasado y el despecho que aproxima *Dame tu sucio amor* a un bolero; por la feroz soledad y la compañía difícil de las palabras, la tinta, el silencio, y más elementos ligados a la escritura, en *Hija de Perra*, este texto en prosa que aludiéndose a sí mismo señala:

(...) sé que dicen en los barcitos que/ esto no es poetry, da lo mismo, lo mismo, mientras sigan besándose el trasero para leerse un par de poemas, sabes que en este siglo los poetas y los vagos son la misma cosa, por eso cuando me pierda, no temas, conozco la calle (21).

Y, efectivamente, no por estar escrito en prosa, *Hija de Perra*, no sería poesía. Pero: ¿en qué lo cambiaría si supiéramos etiquetarlo “correctamente”, si lo que interesa es cómo dice lo que dice? Además, en esta época de fusiones y ampliación de márgenes y falta de fronteras estrictas, no tiene ningún sentido exigir supuestas “purezas” de estilo y de género³⁹⁴. Por lo demás, me parece que la variedad de formas de estas producciones —y considero, en especial, la tan mutante *Dame tu sucio amor*, con poesía, prosa, manuscritos, collage, cartas— está en relación directa con la necesidad de expresarse. Por esto, yo percibo esta multiplicidad como una búsqueda para significar la magnitud de lo que hay que decir:

Deformé sus vértices, fragmenté sus límites, recurrí a otras/ fuerzas: el desenfreno, la pasión, la soledad de abrazar el/ horror. (...) (*Dame tu sucio amor*, 27).

Al preguntarme por la razón del traslado desde el afuera al “adentro” personal, no puedo dejar de pensar en la situación

392 NOTA del 2011. También relacioné con Rimbaud, ciertos rasgos de *Narciso*, de Soledad Fariña: ver “Zoom”.

393 NOTA del 2011. *Nada* fue publicado el 2003, después de la escritura de este artículo.

394 NOTA del 2011. Planteo esta misma duda en “Milenio” y en “Inasible”.

histórica, en el contexto de estos textos. Se me ocurre, entonces, que, en determinados momentos, la historia se nos impone con severidad, aunque silenciosamente, y nos hace optar por ciertas actitudes. De tal manera, en dictadura, aventuro, quizá un cierto pudor pudo hacernos considerar como un lujo el hecho de centrarnos en exclusiva en nosotros mismos, sin mirar y expresar nuestro alrededor. Evidentemente, la poesía de Malú no era militante ni refería explícitamente a la situación política inmediata. No obstante, tenía una mirada social que se detenía en un entorno más próximo a ella, aquél aludido, asimismo, en la cita de *Hija de Perra*, que mencioné, y en la dedicatoria de *Piedras Rodantes*: el medio de los poetas, y de los poetas chilenos, en particular. Y resulta osada la perspectiva, tan crítica, que hace ver para que se vea, para que se dimensione, para que se relativice, para que no se crea en falsas apariencias. Ésta es una de las tantas líneas —“En un rizoma sólo hay líneas”, dicen Deleuze y Guattari³⁹⁵— por donde podríamos aproximarnos a la constante atención al lenguaje que se vuelca sobre él mismo, presente en los textos de Malú Urriola desde su temprano epígrafe de Julia Kristeva en *Piedras Rodantes*, o cuando el lenguaje refiere —como se vio— a la institución literaria, y a las palabras y la escritura —ajena y personal—, su dolor, su placer, sus logros, sus derrotas, para burlar el aburrimiento y, al mismo tiempo, para dejar huella del hastío, la soledad, el desamparo, el abandono, el desencanto, con violencia, con riesgo, “*en silencio, en vértigo*”³⁹⁶.

Agosto-octubre 2003

395 *Rizoma*, op. cit., 20.

396 *Dame tu sucio amor*, 30.

Esta colección forma parte de la conmemoración de los 50 años del golpe de Estado UTE-USACH y se enmarca una iniciativa de la Universidad de Santiago de Chile por la preservación de la memoria

Rector
Rodrigo Vidal Rojas

Presidenta Comisión 50 años
Cristina Moyano Barahona

Director de la colección
José Santos Herceg

Comité editorial
Felipe Cussen Abud
Catalina Echeverría Ibieta
Galo Ghigliotto Ghigliotto
Sandra Navarrete Barría
Carolina Pizarro Cortés

Este libro fue posible gracias al apoyo de la Universidad de Santiago de Chile a través de la Vicerrectoría de Vinculación con el Medio. En la presente edición trabajó el equipo completo de Editorial Usach

Galo Ghigliotto (director) - Catalina Echeverría (editora)
Andrea Meza (diseñadora) - Ana Ramírez (diseñadora)
Consuelo Olguín (editora adjunta) - Martín Angulo (jefe administrativo)
Claudia Gamboa (secretaria) - Daisy Farías (auxiliar de servicio)
Emiliana Pereira (jefa comercial) - Javier Solís (ventas)
Pablo Masquiarán (asistente de bodega)

*

Esta
segunda
edición de *Libro
de lectura(s)* se terminó
de imprimir en noviembre
de 2023 en los talleres de Eclipse
Impresores con un tiraje único de 500
ejemplares.

Para los textos de portada se utilizó
la tipografía Eurostile; para
el interior se utilizó la
tipografía Stempel
Garamond LT
Std.



E

l “libro de lectura” de nuestra infancia no nos dejaba alternativas. Frente a él no podíamos elegir leer de otro modo que el impuesto, ni seguir un orden distinto que de izquierda a derecha y de arriba abajo, la única manera occidental que hemos heredado para leer. Heterogéneo y abierto es, por el contrario, el recorrido que nos sugiere este actual *Libro de lectura(s)*. Al ser una recopilación de escritos, puede leerse de forma independiente y, en ese gesto libertario, nos deja entrever la forma en que se relacionan unos con otros en su diversidad. En su conjunto, este libro da cuenta de la historia de la poesía chilena de las cinco últimas décadas y se enfoca, con mayor frecuencia, en producciones sobre las que todavía no existen ni visiones globales ni estudios concluyentes. Dado que la gran mayoría de sus autoras y autores continúan activos, este libro no plantea una sola mirada teórica ni conclusiones definitivas; al contrario, las múltiples perspectivas se corresponden con la variedad de las temas analizados, son expresados en una escritura y en un estilo que es cercano a cualquier lector, no sólo al especialista.

Esta colección reúne obras relativas al golpe de Estado y a la dictadura chilena, situando en el centro a la Universidad Técnica del Estado (UTE), para dar cuenta de sus efectos. Está compuesta de estudios académicos, documentos, entrevistas, testimonios, reportajes y textos literarios de autores disímiles en cuanto a su formación, inclinación política y pertenencia institucional.

