

EL ESPIRITU DEL VALLE

Revista de Poesía y Crítica



Revista semestral de poesía y crítica, Nºs. 2-3, 1987.

Editada y publicada por Fundación Cooperación Chile-Canadá y Ediciones Cordillera de Ottawa, Canadá.

Antonia López de Bello 075, Providencia, Santiago de Chile, Tel.: 375251.

Director: Gonzalo Millán

Editores: Naín Nómez y Manuel Alcides Jofré.

Consejo Editorial: Manuel Basoalto, Jorge Etcheverry, Ramón Sepúlveda, Cristina Shantz, Fernando de Toro, José Leandro Urbina.

Comité de redacción: Carlos Decap, Sergio Medina, Federico Schöpf, Miguel Vicuña Navarro.

Colaboradores: Blanca Espinoza, Thorpe Running, Walter Hoefler, Manuel Espinoza Orellana, Grinor Rojo, Juan Villegas, Soledad Bianchi, Eduardo Briceño, Eduardo Correa Olmos, Floridor Pérez, Sergio Holas, María Eugenia Brito, Jorge Narváez, Eduardo Llanos Melussa, Raquel Olea, Patricio Marchant, Fernando Martínez.

Suscriptores de honor: Flor María Hernández y Carlos Freire. Además, Luis y Ximena Fornazzari, Jaime Fuentes, José Venturelli, Merlinda Freire, de Ontario Chapter del Colegio Médico de Chile.

Edición y corrección: Patricia Sauvat

Diseño y diagramación: Patricio González; Ruth Marion Basoalto.

Portada: Nemesio Antúnez.

Representante legal: Manuel Basoalto, Antonia López de Bello 075, Providencia, Santiago. Teléfono: 375251.

Fotografía: Pía Montalva.

Los trabajos firmados representan la opinión de sus autores y no necesariamente la de la revista.

Realizamos canje con revistas similares publicadas en español y otros idiomas.



INDICE

Editorial	5
Poetas canadienses: Michelle Lalonde, Al Purdy	7
Perspectiva de la poesía belga, por Blanca Espinoza	11
Geo Norge	12
Liliane Wouters	13
Claude Bauwens	13
Christien Hubin	14
La voz de los 80: Poesía chilena joven, por Manuel Alcides Jofré	15
Mauricio Redolés	232
Carlos Decap	24
Gonzalo Muñoz	25
Carlos Cocina	26
Jorge Montealegre	27
Aristóteles España	28
El libro "fenomenal" de Juan Luis Martínez, por Thorpe Running	29
Juvencio Valle	35
Miguel Arteche	37
Efraín Barquero	38
Alberto Rubio	39
Jorge Teillier	40
Carlos Germán Belli	41
Ernesto Cardenal	43
Eduardo Lizalde	46
Francisco Madariaga	48
Carlos Edmundo de Ory	50
La Escuela de Santiago: Jorge Etcheverry - Naín Nómez, por Gonzalo Millán	52
Hernán Castellano Girón	61
Hernán Lavín Cerda	63
Eduardo Embry	64
Bruno Serrano	66
Jorge Torres	67
Mario Contreras Vega	68
Juan Armando Epple	69
David Torkeltaub	70
Cecilia Vicuña	71
Mario Milanca Guzmán	72
Erik Martínez	73
Edgardo Jiménez	74
Joseph Beuys y la caza del ciervo, por Walter Hoefler	75
Memorias de Pablo de Rokha (Fragmentos)	80
Gráfica de Grillón	87

Erwin Díaz	88
Samuel Leal	89
Pedro Lillo	91
Sergio Madrid	92
Elicura Chihuailaf	93
Manuel Basalto	94
Gráfica de Raúl Schneider	95
	96

El pie del efimero de Raúl Barrientos, por Manuel Espinoza Orellana; *Schopf o de la modernidad*, por Grinor Rojo; *Huerfanías* de Jaime Quezada, por Juan Villegas; *Un pájaro es un poema de Lake Sagaris*, por Naín Nómez; *Domus aurea*, de Antonio Arévalo, por Soledad Bianchi; *La sombra tras el muro*, de Verónica Zondek, por Eduardo Briceño; *El mapa de Amsterdam*, de Enrique Giordano, por Eduardo Correa; *Cartas para reinas de otras primaveras*, de Jorge Teillier, por Manuel Espinoza Orellana; *Olla común*, de Bruno Serrano, por Floridor Pérez; *Playa de invierno*, de Ennio Molledo, por Sergio Hólas; *Cancha Rayada*, de Antonio Gil, por Eugenia Brito; *Zonas de peligro*, de Tomas Harris, por Carlos Decap; *Astillas*, de Jaime Silva, por Naín Nómez; *Dawson*, de Aristóteles España, por Jorge Narváez; *Cartas de prisionero*, de Floridor Pérez, por Jorge Etcheverry; *Antología de poesía hispanoamericana*, de Juan Gustavo Cobo Borda, por Eduardo Llanos Melussa; *El primer libro*, de Soledad Fariña, por Raquel Olea.

Gráfica de Titi Gana	118
De Patricio Marchant, Miguel Vicuña y F. Martínez	119



Hoy, después de algun tiempo y sobrepasando los avatares y zozobras que han retrasado este número. EL ESPIRITU DEL VALLE reafirma su intención buceadora en lo disperso, al mismo tiempo que se sumerge en lo vigente para atrapar las atmósferas que se proyectan a los otros valles. Seguimos aquí poniendo el acento en lo colectivo, en la diversidad, en el poeta situado en contacto con su sociedad y su cultura, que lo desliga de ese individualismo al que nos acostumbró la crítica positivista y biográfica. Esta revista también quiere unir, pero unir en la palabra que se hace y despliega ampliando sus resonancias, como la aguja que marca el vuelo de aves.

Esta revista que nació de la iniciativa personal de Gonzalo Millán fue creciendo hasta transformarse en el proyecto colectivo del número actual que ahora el lector tiene en sus manos. Todas las contribuciones que hasta ahora han colaborado a mantener la revista han venido vía suscripciones personales, y aportes de chilenos, especialmente de Canadá, Estados Unidos y Chile. Lamentablemente, esta publicación literaria chilena, alojada en la Casa Canadá, no ha recibido apoyo alguno de ninguna institución. De todas maneras. EL ESPIRITU DEL VALLE divulga la literatura canadiense como también su espíritu multicultural e internacionista la lleva a traducir y difundir otras literaturas y la obra poética de chilenos que no viven en Chile.

Este número doble de EL ESPIRITU DEL VALLE se hizo con la colaboración de bastante gente, y su retraso se debe a una diversidad de razones imposibles de poner por escrito. Los grupos de apoyo en Canadá han sido esenciales para la sobrevivencia. El trabajo voluntario de artistas gráficos y escritores en Chile ha sido un aporte fundamental.

De ahí nuestro esfuerzo universal, continental y nacional, cualquiera sea su orden. Entregamos poesía chilena de las distintas épocas y aún haciéndose. Allí en el espejo se enfrentan al tiempo, se comparan, se disgregan y se unen con el hilo que hilaremos. De Latinoamérica, grandes y distintas voces, corroboran la actualidad de una poesía de matices que desborda el continente. Artículos sobre la poesía chilena joven, textos poéticos inéditos, poesía belga y canadiense, entrevistas y reseñas sobre la producción nacional, dan a este número un tono ecuménico que sobrepasa el provincianismo al que estamos acostumbrados. Buscamos confluencias, propuestas e interconexiones, formas de integración y totalización que sean más que meras fórmulas. Buscamos un puente que nos ligue con el mundo sin dejar de ser esto que somos: aliento vital en un mundo que se hunde y que seguiremos rescatando mientras las fuerzas aguanten.

Después de este número EL ESPIRITU DEL VALLE puede tomar nuevos rumbos. Los editores están conscientes de la posibilidad de no continuidad sin un apoyo en el norte y en el sur. Tal vez haya que redefinir el perfil de la revista. Su centro seguirá siendo sin embargo la poesía chilena contemporánea, puesta dentro de un contexto cultural y estético. Se seguirá pues con la tarea de recobrar sistemáticamente la obra de poetas chilenos de diferentes promociones. Esta revista está hecha por varios para muchos. No se persigue aquí legitimar ni una obra ni un autor, como tampoco una tendencia. Suponemos que los poetas chilenos sabrán apreciar esto en su debido valor, en un país como éste, hecho de resentimientos y tribus.

Continuar hablando y creando con lo que somos y lo que queremos ser. Estamos por el país del futuro, sin dejar de estar en el presente con todas nuestras fuerzas. Y ponemos en eso lo que sabemos hacer: lo que conocemos mejor, la palabra surgiendo, despertando, tratando de balbucear la vida, la solidaridad, esta convivencia perdida y siempre rescatable, la tierra prometida, el aquí y el ahora.

Los editores.

POESIA CANADIENSE

por Blanca Espinoza

Hablar de Canadá, es sin duda hablar de Quebec, antaño llamado Nueva Francia, es hablar de colonia francesa y de invasiones que han persistido durante cuatro siglos consecutivos. Este país que es el invierno, como dice Gilles Vignault en alguno de sus poemas, ha escrito toda su literatura mirando dolorosamente hacia el pasado y pensando paradójicamente que es un pueblo lleno de devenir. Es lo que hace decir al poeta Jacques Brault somos una raza de leñadores y de crucificados.

Es importante entonces decir que para Quebec el francés es una lengua que de algún modo le pertenece, de tradición histórica, de enseñanza colectiva y evolución nacional, a pesar del yugo de una metrópolis inglesa donde tres grandes capitales han puesto sus marcas: París, Londres y Roma. En medio de estos atropellos históricos, la literatura canadiense va a evolucionar. Defendiendo a través del tiempo, entre compromiso y combate esa lucha cultural.

El fin del siglo XIX y los comienzos del XX estarán marcados por la *Escuela Literaria de Montreal*, formada por jóvenes escritores que desean liberar la literatura canadiense de su regionalismo agobiante. Es entonces a través de la poesía que se declara —entre significado y significante, expresión que siempre deja una mayor libertad— el *Movimiento del Hexágono* (1953), conciencia de una tierra de Quebec que asocia a la mujer amada, al problema lingüístico y político, al país todo y al mundo. Es una gran poetisa, Michele Lalonde, quien de algún modo singularizó esta situación.

MICHELE LALONDE nace en 1937, persigue la acción social y política, en particular a nivel de comités. Escribió para el teatro *Ankrania* o aquel que grita, creado en Montreal en 1956. Colabora durante algún tiempo en la revista *Maintenant*. Michele Lalonde es la poetisa de la reconciliación con el mundo y el placer de disfrutarlo, defiende el derecho de los oprimidos y tiene entre los suyos el prestigio de la mujer comprometida con el arte y con la vida.

Entre algunas de sus obras figuran: *Songe de la fiancée détruite* (*Sueño de la novia destruida*), 1958. *Geoles*, 1959. *Terres des Hommes*, poème pour deux recitants, 1967.

Al Purdy Alive or Not

Es como un cuento
porque sucede en un tiempo largo:

En una calle de Ottawa, a una cuadra de distancia,
veo a una mujer a punto de caerse
Se desploma lentamente,
por partes, tal como lo has leído
y quizás tenga el tiempo preciso
para alcanzarla
corriendo tan rápido como pueda
antes de que su cabeza se estrelle contra la calzada
Obviamente es mi mujer
hacia quien estoy corriendo ahora
y hay una cierta dosis de horror
un espacio de tiempo en el cual ocurren otras cosas.
Casi puedo ver capullos estallando en flores
mientras corro hacia la mujer
que parece mi esposa.
Las orquídeas en la selva brasileña
existen como ideas improbables
hasta que un hombre con casco de explorador
pisa una y grita Eureka o algo así
y mientras pienso en esto
su cuerpo rebota contra la calle
sus lentes rotos caen junto a ella
con un sonido musical bajo el tráfico
y ella también está posiblemente muerta
Por supuesto que yo la acuno en mis brazos
una muñeca quizás sin vida
mientras alguien a quien no conozco
llama un taxi
y los curiosos miran descaradamente.

Esto significa años más tarde
a medida que me pongo viejo
que aún estoy corriendo hacia ella:
la mujer cae muy lentamente
dándome más y más tiempo
para llegar hasta ella y sujetarla
y cada vez, en cada caída, ella podría morir
o no y esto continuará por siempre
por siempre y para siempre
Mientras me hago más y más viejo
aumenta la velocidad de mis pies
cada vez que corro llego
siempre al lugar antes que caiga.
Estoy corriendo demasiado rápido como para detenerme
corro pasándola cada vez más y más lejos
y es casi como un cuento
como una orquídea que muere en la selva brasileña
y hay una cierta dosis de horror.

Tentativa

El único gesto desafiante del hombre
ante el universo hostil o indiferente
es pararse afuera en la noche
después de la cantidad requerida de cervezas
y con una elegante y enorme parábola
tratar de mear las estrellas fracasando magníficamente,
fracasando magníficamente.



MICHELE LALONDE Speak White

Speak white
es tan bello escucharte
hablar de Paradise Lost
o del perfil gracioso y anónimo que tiembla
en los sonetos de Shakespeare

somos un pueblo inculto y sonso
pero no somos sordos al genio de una lengua
hable con el acento de Milton y Byron y Shelley y Keats
speak white
y perdónenos al tener por respuesta
sólo los cantos roncos de nuestros ancestros
y la tristeza de Nelligan
speak white
hable de cosa y de otras
háblenos de la Grande Chartre
o del monumento a Lincoln
del encanto gris del Támesis
del agua rosada del Potomac
háblenos de sus tradiciones
somos un pueblo poco brillante
pero bastante capaz de apreciar
toda la importancia de crumpets
o del Boston Tea Party

Pero cuando usted really speak white
cuando usted get down to brass tacks

para hablar del gracioso living
y hablar del standard de vida
y de la Gran Sociedad
entonces un poco más fuerte speak white
levanten sus voces de contramaestres
somos un poco duros de orejas
vivimos demasiado cerca de las máquinas
y escuchamos sólo nuestro aliento bajo las herramientas

speak white and loud
que se le escuche
de Saint-Henri a Saint-Domingue
sí que admirable lengua
para embaucar
dar órdenes
fijar la hora de la muerte en el trabajo
y la pausa que refresca
y reconforta el dólar

speak white
tell us that God is a great big shot
and that we're paid to trust him
speak white
háblenos producción provecho y porcentajes
speak white
es una lengua rica
para comprar
pero para venderse
pero para venderse hasta perder el alma
pero para venderse

¡ah!
speak white
big deal
pero para decirle
la eternidad de un día de huelga
para contar
una vida de pueblo conserje
pero entrando por la tarde a casa
a la hora en que el sol viene a estrellarse sobre las
callejuelas

pero para decirle sí que el sol se esconde sí
cada día de nuestras vidas al este de sus imperios
nada vale una lengua de insultos
nuestra jerga no es muy limpia
manchada de grasa y aceite
speak white
síntase cómodo en sus palabras
somos un pueblo rencoroso
pero no reprochamos a nadie
por tener el monopolio
de la corrección del lenguaje
en la dulce lengua de Shakespeare
con el acento de Longfellow
hable un francés puro y atrózmemente blanco
como en Vietnam o en Congo
hable un alemán impecable
una estrella amarilla entre los dientes
hable ruso hable llame al orden hable represión
speak white
es una lengua universal
hemos nacido para comprenderla
con sus palabras lacrimógenas
con sus palabras matracas

speak white
tell us again about Freedom and Democracy
sabemos que libertad es una palabra negra
como la miseria es una palabra negra
y cómo la sangre se mezcla al polvo de las calles de
Algeria

o de Little Rock

speak white
de Westminster a Washington despléguese
speak white como en Wall Street
white como en Watts
be civilized
y comprenda nuestro hablar de circunstancia
cuando usted nos pregunta cortésmente
How do you do
y nos escucha responderle
we're doing all right
we're doing fine
we
are not alone
sabemos
que no estamos solos.

Speak white / il est si beau de vous entendre / parler de Paradise Lost / ou du profil gracieux et anonyme qui tremble / dans les sonnets de Shakespeare // nous sommes un peuple inculte et bête / mais ne sommes pas sourds au génie d'une langue / parlez avec l'accent de Milton et Byron et Shelley et Keats / speak white / et pardonnez-nous de n'avoir pour réponse / que les chants rauques de nos ancêtres / et le chagrin de Nelligan / speak white / parlez de choses et d'autres / parlez-nous de la Grande Charte / ou du monument à Lincoln / du charme gris de la Tamise / de l'eau rose du Potomac / parlez-nous de vos traditions / nous sommes un peuple peu brillant / mais fort capable d'apprécier / toute l'importante des crumpets / ou du Boston Tea Party // mais quand vous really speak white / quand vous voz de contremaitres / nous sommes un peu ler du standard de vie / et de la Grande Société / un peu plus fort alors speak white / haussez vos voix de brass tacks // pour parler d'oreille / nous vivons trop près des machines / et n'entendons que notre souffle au-dessus des outils // speak white and loud / qu'on vous entende / de Saint-Henri à Saint-Domingue / oui quelle admirable langue / pour embaucher / donner des ordres / fixer l'heure de la mort à l'ouvrage / et de la pause qui rafraîchit / et ravigote le dollar // speak white / tell us that God is a great big shot / and that we're paid to trust him / speak white / parlez-nous production profits et pourcentages / speak white / c'est une langue riche / pour acheter / mais pour se vendre / mais pour se vendre à perte d'âme / mais pour se vendre // ah! / speak white / big deal / mais pour vous dire / l'éternité d'un jour de grève / pour raconter / une vie de peuple-concierge / mais pour rentrer chez nous le soir / à l'heure où le soleil s'en vient crever au-dessus des ruelles / mais pour vous dire oui que le soleil se couche oui / chaque jour de nos vies à l'est de vos empires / rien ne vaut une langue à jurons / notre parole pas très propre / tachée de cambouis et d'huile // speak white / soyez à l'aise dans vos mots / nous sommes un peuple rancunier / mais ne reprochons à personne / d'avoir le monopole / de la correction de langage // dans la langue douce de Shakespeare / avec l'accent de Longne fellow / parlez un français pur et atrocement blanc / comme au Viet-Nam au Congo / parlez un allemand impeccable / une étoile jaune entre les dents / parlez russe parlez rappel à l'ordre parlez répression / speak white / c'est une langue universelle / nous sommes nés pour la comprendre / avec ses mots lacrymogènes / avec ses mots matraques // speak white / tell us again about Freedom and Democracy / nous savons que liberté est un mot noir / comme la misère est nègre / et comme le sang se mêle à la poussière des rues d'Alger / ou de Little Rock // speak white / de Westminster à Washington relayez-vous / speak white comme à Wall Street / white comme à Watts / be civilized / et comprenez notre parler de circonstance / quand vous nous demandez poliment / how do yo do / et nous entendez vous répondre / we're doing all right / we're doing fine / we / are not alone // nous savons / que nous ne sommes pas seuls. //

ALIVE OR NOT

It's like a story / because it takes so long to happen: / a block away on an Ottawa street / I see this woman about to fall / and she collapses slowly / in sections the way you read about / and there just might be time / for me to reach her / running as fast as I can / before her head hits the sidewalk / Of course it's my wife / I am running toward her now / and there is a certain amount of horror / a time lag in which other things happen / I can almost see flowers break into blossom / while I am running toward the woman / my wife it seems / orchids in the Brazilian jungle / exist like unprovable ideas / until a man in a pith helmet / steps on one and yells Eureka or something / —and while I am thinking about this / her body splashes on the street / her glasses fall broken beside her / with a musical sound under the traffic / and she is probably dead too / Of course I cradle her in my arms / a doll perhaps without life / while someone I do not know / signals a taxi / as the bystanders stare / What this means years later / as I grow older and older / is that I am still running toward her: / the woman falls very slowly / she is giving me more and more time / to reach her and make the grab / and each time each fall she may die / or not die and this will go on forever / this will go on forever and ever / As I grow older and older / my speed afoot increases / each time I am running and reach / the place before she falls every time / I am running too fast to stop / I run past her farther and farther / it's almost like a story as an orchid dies in the Brazilian jungle / and there is a certain amount of horror //

ATTEMPT

Man's sole gesture of defiance / at a hostile or indifferent universe // is standing outside at night / after the requisite number of beers / and with a graceful enormous parabola / trying to piss on the stars / failing magnificently //



PERSPECTIVA DE LA POESIA BELGA

TRADUCCION: BLANCA ESPINOZA

Hablar de Bélgica, es referirse siempre a una doble expresión de lenguaje, es hablar de dos maneras de sentir que nos lleva al descubrimiento de dos literaturas, prácticamente sin contacto entre ellas. Esta división marca una frontera lingüística establecida desde hace siglos, por un lado la región flamenca (neerlandesa) al norte, por otro lado la walona (francesa) al sur.

La expresión literaria más fuerte es sin duda alguna, la expresión francesa, desafío permanente de los escritores belgas frente a la gran producción literaria del vecino y gran país poseedor del monopolio del idioma galo. Sin embargo, es necesario decir que el material llegado desde Francia a las librerías de Bélgica, ejerce una enorme influencia en los escritos belgas y sus estilos, sobre todo a partir del realismo.

Los grandes escritores flamencos gozaron de una gran admiración en su pedazo de tierra, luego debieron ceder sus obras escritas en esa extraña lengua de sonoridades tan germanas a expertos traductores para lograr el ansiado reconocimiento europeo y la reverencia parisina, paso obligado, de cualquier escritor o artista para lograr el reconocimiento mundial, fue el caso de Emile Verharen, Charles Van Lerbergue, Max Elskamp.

Comienza entonces la época de las revistas de poesía. Sin embargo, antes de entrar en el tema nos gustaría clarificar un punto. Nos parece importante recordar que cuando se quiere hablar de algo que no se conoce o se conoce muy mal es imprescindible comenzar por el comienzo, valga la tautología. Si al trabajo que presentamos le hemos dado el carácter de perspectiva, deseamos que la palabra se entienda en su más profundo y conocido significado, el aspecto. Ahora bien, si pensamos en un cuadro veremos el punto más angosto en la lejanía que se agranda poco a poco para mostrar finalmente lo más cercano, en primer plano: hoy.

Es posible afirmar que Bélgica fue una ferviente sostenedora de sus poetas. Las revistas se multiplicaron en su deseo de dar a conocer la actividad poética de los jóvenes y menos jóvenes poetas, en diferentes épocas hasta hoy. Las revistas fueron siempre fundadas por estudiantes o gente muy joven inspirada en lo que continuaba llegando de Francia y especialmente París para apoyar ciertos movimientos literarios o para mostrar francamente su desacuerdo

El caso de la revista *La Jeune Belgique* fundada por estudiantes de Bruselas, de Flandes y de la Región Walona, dirigida por Max Waller y Albert Giraud, influenciada por Charles De Coster, Octave Pirmez, pero también por Camille Lemonnier, Georges Eekhoud y Georges Rodenbach, mostraba un trabajo que se oponía a la literatura oficial, mediocre y casi siempre politizada por los escritores mayores y bien establecidos en su condición de escritores oficiales. La poesía se inclinaba hacia el parnasmo, el simbolismo no había nacido aún. *La Jeune Belgique* molestaba a la *doxa*, imponía la realidad con un vigoroso y definitivo renacimiento literario. La revista es dominada por un poeta que se hace responsable de su hostilidad hacia el verso libre, el baudelaireano mórbido Iwan Gilkin.

Otra revista decididamente simbolista y amante del verso libre había sido fundada por el joven escritor de Lieja, Albert Mockel, gran admirador de Mallarmé. *La Wallonie* oponía una poesía más musical a la mirada pictorial de Flandes.

Es necesario reconocer que flamencos como Emile Verharen, Max Elskamp, Gregory Le Roy, ilustraron las nuevas tendencias poéticas de la generación que comenzaba a escribir entre 1880-1890 y tan sólo en estas revistas que se han citado aquí, sino en muchas más que surgieron antes de 1900, ocupándose de literatura y de arte en general.

Durante la guerra de 1914 los lazos entre Bélgica y Francia se unen definitivamente. Ciertos escritores adhirieron al *Manifeste du groupe de lundi* afirmando la voluntad de una integración pura y simple al movimiento literario francés. Estaban reunidos alrededor de Franz Hellens 1881-1972, que había fundado en 1921 *Signaux de France y Belgique*, revista que reflejaba bien la situación de ese entonces, para luego en 1922 fundar otra revista *Le disque vert* simbolizando la voluntad de seguir adelante.

Algunos escritores nacidos en los últimos años del siglo emergen claramente: Franz Hellens, Robert Vivier, Charles Plisnier, Marcel Thiry. Algunos dedicándose solamente a la poesía, casos excepcionales como el de Géo Norge, Henri Michaux, Maurice Carême.

Después del dadaísmo que interesara particularmente a Clément Pansaers, surge el verdadero surrealismo que a partir de 1920 ofrece a muchos poetas la ocasión de liberar el arte y la imagen. En Bruselas y también en Amberes.

varios de ellos se dedican a búsquedas favorecidas por el pintor René Magritte, algunos de ellos: Paul Nougé, Louis Scutenaire, Edmond-Léon-Théodore Mesens.

En 1952 las Bienales Internacionales de Poesía de Kokke y en 1954 el Centro Internacional de Estudios Poéticos han sido inaugurados. La poesía, muy fecunda le *ha torcido el cuello a la elocuencia*, ha seguido el consejo Verlaine. Se ha acomodado en el clima de una expresión que no deja de mirar hacia la originalidad hasta el punto de complacerse en la elipsis o simplemente en el hermetismo. Juego de ritmos e imágenes que saturan todos los temas.

Hoy la actitud poética en Bélgica sigue los caminos de revistas y talleres que buscan incansablemente el lenguaje de la libertad, el lenguaje de la diferencia, siempre tratando de caminar paralelamente con la actividad poética francesa. La ecología, las protestas contra el armamentismo, el mito de los poetas y el tabaco, el mundo de Orwell y de McLuhan, la influencia de la nueva novela v del grupo

GEO NORGE Norge

Norge, no, ese no soy yo,
lo conozco un poco, ciertamente;
tres o cuatro veces por mes
nos encontramos y disertamos.

(Casi siempre en un tono descuidado,
lo que confunde bien las cosas)
A veces habla de budín
sin embargo se trata de rosas.

Pero mezcla tantas historias,
de sangre, de sueño y de versos
que no se sabe si es necesario creer
al derecho o al revés.

Abatido, no se conoce, yo creo,
ni uno mismo ni nadie en el mundo.
Llamo y los cielos responden
que el único Norge, soy yo.

Tel quel, la ingeniosidad bartheana, la imposición y la vanguardia de muchos artistas belgas que han tenido éxito y han sabido llevar sus ideas a París para formar escuelas, le han dado a Bélgica y a sus poetas esa seguridad, esa participación de innegable valor en la actualidad.

No es raro entonces, que un país cuya lucha literaria y artística ha sido siempre a través de dos idiomas absolutamente diferentes, haya dado esa audacia en sus raíces y formas poéticas, no es raro por otra parte que el francés por su universalidad se haya impuesto como lengua oficial y haya dado origen a tantos escritores de expresión francesa.

Justo es decir quizás que la gran poesía belga es lenguaje que indaga permanentemente en la originalidad para afirmarse dentro del gran movimiento de las letras francesas en Bélgica. Los poetas se han elegido por su importancia y la más o menos universalidad de cada uno, sin embargo: *Todo queda irremediabilmente dentro del lenguaje*.

GEO NORGE (pseudónimo de Georges Mogin), *nace en Bruselas en 1898. Los poemas de Norge dejan la impresión de ser a la vez claros y placenteros, donde la risa y la sonrisa ocupan un gran lugar. Norge reúne en su desván a todo el que antes de la guerra 1940-45 se interesara en la poesía, temperamento vigoroso, poseedor de una temura que no deja de ser agresiva. Su hijo pudo decir Norge, ese nombre de nieve en un hombre de fuego. Norge se vistió de empleado vendedor para disimular mejor al poeta, esos empleados que enviaba su padre para vender a los noruegos las mejores telas de Verviers.*

Obras: *Le vin profond* (El vino profundo), 1968. *Les quatre vérités* (Las cuatro verdades), 1962. *Le cerveaux brûlés* (Los cerebros quemados), 1969. *Dynasties* (Dinastías), 1972. *La belle saison* (La bella estación), 1973.

NORGE

Norge, non, ce n'est pas moi, / je le connais un peu, certes, / trois ou quatre fois par moi / on se rencontre, / on disserte, // (Souvent sur le ton badin. / Ce qui brouille bien les choses) / Parfois il parle boudin / alors qu'il s'agit de roses. // Mais il mêle tant d'histoires, / de sang de rêve et de vers qu'on ne sait s'il faut y croire / à l'endroit ou à l'envers. // Las, on ne connaît, je crois, / ni soi ni personne au monde. / J'appelle et les cieux répondent / que le seul Norge, c'est moi

LILIAN WOUTERS Una vez cada cien años

Una vez cada cien años
florece el aloe. Mi tiempo
conoce la misma suerte.
Tantos días perdidos
por un minuto de vida, tantas
estaciones por un instante
perfecto, arrancado a la fuerza.
Oh mi tiempo, bajo qué piel
escondes tú la eternidad
sin embargo, para dejarme,
para retomar tu imperio,
cada vez que respiro
tú te escapabas un poco más.
Aliento que mi vida ha elegido
en estos treinta años, para que
tome conciencia un cuerpo, refrene
tu impulso, no he vivido.
Sin cesar mis pasos me han llevado.
Mi boca llena de viento
perdió su aliento,
Ocupaba mi lugar
he trabajado, dormido, comido.
Buscaba conoceme,
Y he encontrado sólo a un ser
estúpido y ruidoso, Su voz
decía "yo" hablando de mí.

LILIAN WOUTERS nace en Bruselas en 1930 desde muy joven se impone como una de las mejores poetisas de su generación. En su poesía encontramos la sensualidad del renacimiento y de la edad media flamenca, poesía que recuerda las viejas canciones, donde el verso denota la dualidad del ser, la violencia del deseo y el grito de la sangre. Lucha entre palabras y silencio, angustia del nacimiento y de la muerte. Es necesario mencionar su trabajo de traductora de la poesía neerlandesa medieval y moderna.

Obras: *Le bois sec* (El bosque seco), 1960. *Le gel* (La helada), 1966. *La marche forcée* (La caminata forzada), 1954

UNE FOIS TOUS LES CENT ANS

Une fois tous les cent ans / l'aloés fleurit. Mon temps / connaît la même fortune. / Tant de jours perdus pour une / minute vivante, tant / de saisons pour un instant / parfait, arraché de force, / O mon temps, sous quelle écorce / caches-tu l'éternité / pendant que, pour me quitter, / pour reprendre ton empire, / chaque fois que je respire / tu t'échappes un peu plus. // Souffle qui ma vie élus, voici trente ans, pour que prenne / conscience un corps, refrene / ton allure. Je n'ai pas vécu. Sans cesse mes pas / m'ont porté, ma bouche pleine / de vent perdait son haleine. / de vent perdait son haleine. / J'occupais ma place, J'ai / travaillé, dormi, mangé. / Je charchais à me connaître, je n'ai rencontré qu'un être, / stupide et bruyant. Sa voix disait "je" parlant de moi. //

CLAUDE BAUWENS Evite su cuerpo

Evite su cuerpo
evite la tierra que lo ata
evite el acto de presencia
evite su cordón umbilical
evite el no dormir
evite el año de su aniversario
evite la máscara de la hostia
evite cuatro elementos
evite la ley de la pesadez
evite el enraizamiento
evite la alianza de anillos
evite el compromiso
evite romper el silencio
sobre todo
evite perder el aliento
evite perder su terrible lucidez
y quizás
y quizás entonces
y quizás solamente.

CLAUDE BAUWENS nace en 1939 en Spliennes. Sus principales obras poéticas son Derrière moi (1967), Au garde-à vous, dormant debout Au jeu de queues de cerises (1971). La poesía de Claude Bauwens se identifica deliberadamente en un espacio neo-romántico, donde el pesimismo marca con una singular fatalidad, la angustia de ser.

Évitez votre corps / évitez votre terre d'attache / évitez l'acte de présence / évitez votre cordon ombilical / évitez de ne pas dormir / évitez l'année de votre anniversaire / évitez le masque de l'hostie / évitez quatre éléments / évitez la loi de la pesanteur / évitez l'enracinement / évitez l'alliance des anneaux / évitez le compromis / évitez de rompre le silence / surtout / évitez de perdre le souffle / évitez de perdre votre effroyable lucidité / et peut-être / et peut-être alors / et peut-être seulement /.

CHRISTIEN HUBIN
Ultima tierra

Abran, violen todas las puertas
que el universo renazca como un maremoto
Un amanecer donde aún beban los párpados cerrados
Y la primera mirada que se vuelva hacia el mar
Las primeras palabras en su sudor
Hablo del otro lado nuestro
Desde lo más remoto del ruido de las hornadas mentales
La eyaculación espasmódica del mar
Y poco importa como se nombre
Hablo enmudezco mi memoria miento
Quemo nuestras embarcaciones
Sol de tierras
Y de mujeres de cadencias de agua y montañas
Como un último signo de adiós
Más allá la montaña tose sobre las planicies
Más allá tiembla el silencio de los pozos
Hablo del otro lado nuestro
De esta ecuación de la imagen
Donde descansa nuestra desconocida
Abran abran mi sombra abran el tiempo suelten
Abran abran mi sombra abran el tiempo suelten
las palabras sobre las huellas del mundo
Poco importa lo que digo
Poco importan las palabras de fuego las palabras

quebradas

Limadas hojas de fondo lijado de alma pública
Sílabas de ladrillos amontonados
Sol de tierras
La palabra nos circunscribe inútil legendaria
Muelle de óxido y de huesos memoria de una fiesta
Grietas entre palabras
Cerrando el ojo se ve el día
Poco importa lo que digo
En esta noche dando vueltas como un ojo en su

movimiento

En la nada y el aliento al borde del vacío
en la respiración del deseo
El deseo que no termina

TERRI ULTIME

Ouvrez foncez toutes les portes / Que l'univers reflue comme un raz de marée / Une aube encore où boivent les paupières closes / Et le premier regard retourne vers la mer / Les premiers mots dans leur sueur / Je parle de plus loin que nous / De plus loin que le bruit des charnières mentales / L'éjaculation spasmodique de la mer / Et peu importe comment nommer / Je parle je mouïs ma mémoire je mens / Je brûle nos vaisseaux / Soleil des terres / Et des femmes aux cadences d'eau et des montagnes / Comme un dernier signe d'adieu / Plus loin le matin toussé sur les plumes / Plus loin tremble le silence des puits / Plus loin tremble le silence des puits / Je parle de plus loin que nous / De cette équation de l'image / Où se pose notre inconscience / Ouvrez ouvrez mon ombre ouvrez les traces du monde / Peu importe ce que je dis / Peu importent les mots en feu les mots cassants / Limes lames de fond limaïlle d'âme publique / Syllabes de briques pilees / Soleil des terres / La parole nous circonscrit inutile légendaire / Digue de rouille et d'os mémoire d'une fête / Felure entre les mots / En fermant l'œil on voit le jour / Peu importe ce que je dis / Dans cette nuit tournant comme un œil dans sa bogue / Dans le néant et le souffle au bout du néant / Dans la respiration du DÉSIR / Le DÉSIR ne s'achève pas //

TRABAJOS TEORICOS

LA VOZ DE LOS 80: POESIA CHILENA JOVEN

por Manuel Alcides Jofré

En 1985, la Editorial Cordillera, de Ottawa, Canadá, conformada por los escritores chilenos Leandro Urbina, Jorge Etcheverry, Fernando de Toro, y Ramón Sepúlveda, le encargó al autor de este artículo la confección de una antología de poesía chilena joven. El trabajo demoró más de un año en realizarse, pero al fin se examinaron 50 volúmenes de poesía correspondientes a 36 poetas chilenos que publicaron en Chile en la década de los 80. Se seleccionaron así 150 poemas de autores nacidos después de 1946.

El estudio monográfico que a continuación se presenta consiste en el Prólogo a esa antología en curso de aparición. Se detallan aquí los criterios utilizados en la selección, el examen del hablante o voz lírica, el estudio de los recursos lingüísticos utilizados, la descripción de las objetividades representadas a nivel del mundo, y la imagen del lector que tiene esta poesía. Utilizando este esquema comunicativo se concluye con una visión sintética y totalizadora de este complejo fenómeno cultural, artístico y literario; la poesía chilena joven, la voz de los 80.

Los 36 autores incluidos en la antología son los siguientes, en orden cronológico, por fecha de nacimiento, y alfabético, según su apellido: Carmen Berenguer, Juan Jorge Faúndes, Juan Cameron, Gonzalo Millán, Juan Forch, Rodrigo Lira, Eugenia Brito, Carlos Cociña, Natasha Valdés, José Paredes, Raúl Zurita, Verónica Zondek, Alejandro Jara, Diego Maquieira, Clemente Riedemann, Ricardo Wilson, Antonio Gil, Jorge Montealegre, Jorge Ragal, Teresa Calderón, Aristóteles España, Jorge Ramírez, Daniel Ramírez, Armando Rubio, Erick Pohlhammer, Fernando Viveros, Francisco Zañartu, Tomás Harris, Jorge Loncón, Eduardo Llanos, Gonzalo Muñoz, Esteban Navarro, José María Memet, Jili Ver-taux, Andrés Morales, y Jorge Salazar.

Sobre la Antología

Este libro es una antología de la poesía chilena contemporánea. Se concentra en la producción poética de la última promoción literaria, aquella que puede ser definida como la voz de los 80, la poesía joven chilena.

El corpus de selección ha sido demarcado lo más neutralmente posible. Se consideró como poetas jóvenes a aquellos chilenos o chilenas de 40 años de edad o menos, y por tanto se incluyó dentro de los autores antologados sólo a aquellos nacidos de 1946 en adelante, dejando el otro extremo abierto, hasta incluir al más joven poeta chileno publicado en el país. De esta manera se ha llegado a contabilizar 36 poetas chilenos que cumplen estas condiciones, nacidos entre 1946 y 1961, con obra publicada.

Como antología de la poesía en Chile, el corpus desde el cual extraer la selección que aquí se presenta fue definido como los libros aparecidos desde 1980 en adelante, es decir, el rastreo aquí realizado cubre un período de 6 años y medio. También se determinaron, como fuentes para la selección del material, los libros ya publicados, exclusivamente, dejando así de lado poemas impresos en revistas literarias de diverso grado de difusión, como asimismo toda la producción poética inédita, que abunda en Chile.

En este prólogo se trata de comenzar una primera exploración de la poesía chilena de esta década, mediante el examen de libros publicados entre 1980 y 1986, escritos por poetas chilenos nacidos entre 1946 y 1961. Así, el corpus a considerar está formado por

los mensajes circulantes mismos, aquellos textos que han salido de la esfera privada a la pública, gracias a la impresión de una obra poética cristalizada en forma de libro.

Debido a la situación editorial, proliferan en el país las autoediciones publicadas bajo diversas formas, y al carecer de un sistema de distribución, los libros no llegan uniformemente al mercado, es decir, a las librerías. Se tiene que recurrir, en este caso, más allá de los canales formales de librerías y bibliotecas, a los canales más informales de los especialistas en literatura chilena, las librerías de viejo, los propios autores, y los amigos personales, para poder constituir así este corpus consistente en alrededor de 50 volúmenes de poesía.

Todos los poetas jóvenes que han calzado dentro de estos requerimientos, han sido antologados. No se trata pues de una antología de poetas, sino que de una antología de poemas. La labor del antologador ha sido estudiar cada libro y escoger aquellos poemas que representan lo mejor de ese aporte a la poesía chilena joven de los 80.

Cabe destacar que no han sido incluidos aquellos poetas que habiendo publicado sólo fuera de Chile, no han tenido la oportunidad de que su obra se divulgue en el interior. No era posible hacer desde Chile una antología que también incluyera los libros o poemas del exilio chileno. Casi la totalidad de los poetas antologados tiene su residencia fijada en Chile, aunque algunos de ellos han vivido fuera del país por largos períodos. Pese a todo, la mayoría ha permanecido en el interior.

Todos los poetas incluidos son escritores autores de una obra conocida, con un libro a su haber como prueba de un trabajo poético serio y sostenido. Este corpus así constituido muestra una diversidad de tendencias, una multiplicidad de orientaciones, todo lo cual intenta salvaguardar esta antología. Para ello se han tomado en cuenta numerosos criterios para encontrar los poemas más representativos y valiosos de cada libro, pensando en su estructura significativa y su originalidad estética, tratando de equilibrar lo artístico con el número y extensión de los poemas.

La disposición de la antología tampoco es arbitraria. Los autores se encuentran presentados cronológicamente, y cuando en un año aparecen varios, están ordenados alfabéticamente, de acuerdo a su apellido.

El sujeto hablante

Si se considera que todo texto poético reproduce el acto pragmático que le dio origen en su interior, es decir las circunstancias relacionadas con los usuarios de la enunciación, es posible distinguir en un texto poético cuatro niveles o momentos sucesivos: el sujeto hablante, el lenguaje como medio, las objetividades del mundo, y el receptor intratextual.

El corpus seleccionado, constituido por alrededor de 150 poemas, puede ser abordado en primera instancia mediante el examen de la voz diegética que da origen al proceso comunicativo que es el texto. Si se examina este emisor entendido como una estrategia o práctica intratextual, pueden configurarse las siguientes observaciones.

El sujeto de esta poesía puede caracterizarse como un punto de encuentro entre diferentes códigos y discursos. Se trata de un sujeto irregular, desquiciado y escindido. Se percibe como una pérdida, un vacío, una fragmentación. Más aún, el sujeto hablante reúne restos de los discursos ajenos, produciéndose una superposición de roles y desechos, que sumados a los discursos autorreferentes, contribuyen a dar una visión fragmentada del hablante que intenta constituirse en sujeto ordenador por encima de las múltiples voces.

El sujeto hablante en estos poemas se encuentra en un estado de degradación e ironía, donde se anulan las capacidades del yo lírico para organizar el mundo poético. Esta llamada devaluación del yo lírico es un proceso que comenzó con la generación del 38 y la antipoesía. En estos poemas se pierde la jerarquía, y el hablante deja de ser la voz hegemónica. El sujeto, ahora desencantado, con una repulsión hacia su contorno, tiene un quehacer quebrado, donde la desaparición del yo lírico deja paso a lo visto por la mirada.

El sujeto hablante de estos poemas es un sujeto discontinuo, cuya identidad es un proceso de contradicciones, las cuales ponen en crisis la autonomía del sujeto. El sujeto hablante reproduce las contradicciones extratextuales que lo rodean. Como espíritu clasificador lógico, gracias al lenguaje, el sujeto hablante choca con la carencia de lógica de la realidad externa a él. Debido además, a la presencia de lo no-dicho en el discurso del sujeto, éste se manifiesta como una fractura.

Hay en el sujeto hablante de la poesía chilena joven aspectos lúdicos, eróticos, histriónicos, irónicos, éticos, que coexisten junto a una esquizofrenia y a un ventrilocuismo del sujeto. Este sujeto aislado, cuyas máscaras son también una develación, se constituye como un espacio de conflicto. El choque de fuerzas se da dentro y fuera del sujeto, a un grado tal que su cuerpo llega a desmembrarse. Múltiples otras voces comienzan a irrumpir en su discurso. Llegan así a producirse confusiones entre el yo personal y el yo hablante activo, una duda acerca del grado de identidad entre el sujeto y el texto, todo lo cual puede concluir en un hablante en relación de oposición y conflicto con su contexto, sin control frente al poema, reducido a una pura armazón de gestos.

Al sujeto hablante no le queda más que volverse hacia sí mismo, en estas circunstancias. El soliloquio se vuelve camino de expresión del sujeto. La exaltación subjetiva permite una visión del microcosmos de cada ser humano, y es en estos escenarios mentales, donde se vuelve al temple de ánimo, a lo íntimo, a lo privado, a la autorreflexividad. El sujeto se solaza en la autocontemplación divagatoria, o bien enfoca especialmente aquellas actitudes que lo relacionan con su contorno. Así surge el tema del ojo y la mirada, acerca del medio de la autopercepción, y correspondientemente este tema trae el de la poesía, su función, y el rol del poeta. Todo le sirve al sujeto hablante, incluida su capacidad conceptual ultradesarrollada, para apropiarse de la palabra, aunque la mayor parte de las veces todo este proceso concluye con las dudas acerca de la apropiación del sentido por parte del sujeto. Predomina así finalmente el sentido del desquiciamiento del sujeto hablante, del cual sin embargo emana una poesía del deseo y de la añoranza utópica.

El lenguaje como medio de comunicación

Después del examen de la voz que emite en los poemas antologados, es necesario entrar al examen del lenguaje utilizado, un discurso gráfico, fónico, sintáctico y semántico que el sujeto hablante ha escogido. Esta expresión lingüística consiste en el aparato formal de la obra, campo de realización por excelencia de la función poética.

La poesía de los jóvenes poetas chilenos es una palabra fundadora de realidad poética que como historia de un lenguaje guarda las representaciones de lo real e imaginario pertenecientes a un momento social. Junto al proceso de ficcionalización de la realidad en el discurso poético, se comienza a enfatizar el lado significante del signo, el nivel de la expresión. Esta nueva poesía trae al centro de la escena el concepto y la práctica de escritura y la problematización de la intermediación del discurso entre el sujeto y la cosa.

Frente a esta escritura bárbara se produce una natural desconfianza hacia la escritura, al no verla relacionada con la verdad y en choque con la realidad. El nuevo lenguaje que aporta esta promoción poética es una síntesis entre la más central de las tradiciones poéticas occidentales —el simbolismo— y el lenguaje cotidiano, conversacional, que llega a producir, más que poemas, obras poéticas condensadas en un libro poético visto como un todo.

El lenguaje de esta nueva poesía viene a ampliar los parámetros del género. La polisemia de los textos se basa en el encuentro de diferentes voces en el poema. Se generan complejos fenómenos de significación, con referencia o no a los códigos contextuales, en un proceso que se ha denominado de fluidez semiótica, cuando acontece una pluralidad de códigos en el poema, conformándose una polifonía de voces y discursos. Entre estas voces no hay jerarquía sino caos, y así, el texto como superposición de segmentos queda constituido por fragmentos de discursos, diferenciados, opuestos, y yuxtapuestos, que producen la impresión de una gran movilidad lingüística.

Un somero inventario de las voces, discursos y códigos que pueblan esta poesía debería incluir esta amplia diversidad de formas culturales: uso de las crónicas y cartas de relación de los descubridores y conquistadores hispánicos; presencia de términos provenientes de distintos medios de comunicación de masas, tales como el cine, la televisión, la prensa, los comics, el rock, etc.; la utilización frecuente de términos y expresiones idiomáticas en lenguas no hispánicas, tales como el inglés, el latín, el francés, y el mapuche; la superposición de diferentes normas lingüísticas tales como el discurso del drogado, el de la pornografía, el religioso, el subconsciente, el infantil, etc.; la resonancia se extiende a formas típicamente nacionales tales como la cueca o la Canción Nacional, o a discursos más universales, como la presencia del universo ético cultural del discurso cristiano, o las artes plásticas contemporáneas.

Si se intenta penetrar el nivel estrictamente lingüístico de esta poesía se percibe inicial-

meil bstrac-
ciones de alto grado. Los procedimientos de montaje y collage para obtener efectos signi-
ficativos son frecuentes. La marca del experimentalismo de vanguardia está dada por la
alteración de casi toda circunstancia de escritura; partiendo de la ausencia de nexos gráfi-
cos y sintácticos hasta llegar a los signos lingüísticos y poéticos con doble y múltiple sen-
tido, pasando por largas enumeraciones y secuencias, elementos caligramáticos, lenguaje
intelectualizado, carácter enunciativo y modalidad enumerativa y descriptiva.

También en otro aspecto de lo lingüístico de esta poesía se percibe un uso más exten-
dido de formas testimoniales, de denuncia o resistencia, y la presencia de una jerga juve-
nil, estudiantil, universitaria, donde predominan lo coloquial y lo conversacional, como
asimismo el soliloquio o monólogo divagatorio. El lenguaje como problema se hace pre-
sente no sólo como discursos autorreferentes sino que el desborde del marco escritural
sólo viene a producirse con la duda acerca de la adecuada captura del sentido por medio
del lenguaje.

El lenguaje poético se conforma en esta poesía en una amplitud de formas que es
necesario explorar más profundamente y que incluye la presencia de formas líricas prop-
ias de la poesía religiosa, tales como el himno o la plegaria; predominando formas poéti-
cas ya sancionadas por la tradición lírica chilena, como por ejemplo, el antipoema, la oda,
la plegaria, el epigrama, la remembranza, la visión profética, o la interpelación.

El trabajo evidente en torno a las formas poéticas, ya sean sonetos, estructuras episto-
lares, homologías con la publicidad, e incluso elegías dedicadas a las trágicas circunstan-
cias de la muerte de algunos (poetas) chilenos fallecidos, implica una elaboración lingüís-
tica muy fuerte (especialmente en la actitud de la confesión, por su comunicación y con-
fianza íntima con el lector). Prima sobre todo una forma, la estructura diegética por ex-
celencia, el relato, una estructura narrativa que se adecúa perfectamente al poema en ver-
so libre. En el nivel del contenido se presenta con suma frecuencia en estos poemas una
historia, la reproducción de un suceso, que con su vigencia llega a organizar el lenguaje
del texto.

Otro aspecto muy relevante de esta poesía es la materialidad de sus textos, donde con-
fluyen códigos textuales e icónicos, es decir, gráficos y visuales. El libro y el poema se
convierten en una obra objeto, un objeto de arte concreto, donde pesan múltiples me-
canismos literarios, con una elaboración retórica, lógica, gráfica y visual del texto.

A la desacralización del texto parece yuxtaponerse la sacralización del lenguaje. La
reflexión sobre el lenguaje poético asume el rango de fundación de un nuevo lenguaje.
Como poesía altamente intertextual, la literatura misma aparece como tema y como
método de composición, lo cual se revela en la cita, como alusión inter y extratextual.
Intertextuales son también las inclusiones de expresiones en otras lenguas.

Esta última poesía chilena presenta su proceso de creación y también la destrucción
del momento creado. Lo antipoético y lo cotidiano funcionan también en relaciones
intertextuales con el contexto de estos poemas, con su historia. En un gran grado, ya ha
acontecido la superación de la división entre lenguaje cotidiano-conversacional y el len-
guaje poético. Los juegos con los intertextos, como asimismo las maneras indirectas de
generar sentido hacia la referencialidad, han permitido la creación de un espacio imagina-
rio en el lenguaje, pleno de ironía, parodia, ludismo, simbolismo, sarcasmo y fragmenta-
rismo, que como marcas y tensiones en el discurso contribuyen a hacer del carácter dia-
logal y plural de los poemas un barroquismo diegético donde sobresalen las poéticas,
manifiestos o cantos a la poesía.

Las objetividades del mundo

Hay en estos textos poéticos unidades de información que desde el punto de vista comu-
nicativo aparecen registradas en el nivel léxico del texto. Este estrato, el del mundo, está
constituido esencialmente por la temática de la historia que se presenta. Los personajes,
los acontecimientos, y el ámbito espacio-temporal configuran el mundo, y son elementos
esenciales para el proceso de significación de un texto literario.

Cuando se intenta un acercamiento a las objetividades representadas en el mundo de
este centenar y medio de poemas chilenos de la década del 80, se percibe que se trata de
una visión crítica y escéptica con respecto a la realidad, donde las obras intentan apuntar
a la totalidad mediante una nueva organización del espacio poético basada en la polisemia
característica de los textos poéticos. Este intento de presentar una visión totalizadora

choca con la imposibilidad de la totalización, pero en el proyecto de hacerlo se funda una
realidad poética.

Una primera visión de índole negativa acerca del mundo se presenta en numerosos poe-
mas, donde la pérdida de equilibrio humano y ecológico, el desencanto y repulsión del
mundo, y una cotidianidad grotesca y esperpéntica llevan a una desintegración del mundo
que se expresa en la fragmentación del espacio poético, en la incoherencia del ámbito re-
presentado, y es una degradación y desprotección total de lo humano.

La precariedad de la estrechez cotidiana, junto a la deshumanización debida a la rutina,
y a la ausencia de libertad, terminan por configurar un espacio del estallido y la destruc-
ción, del dolor y la violencia, donde prima una actitud nihilista, agnóstica y relativista.
La imagen final del hombre que se produce en estas circunstancias es la de un ser desmem-
brado, separado de sus ideas y emociones, que sufre de un desarraigo interior, todo lo
cual, finalmente, lleva a la desintegración del espacio poético. Se presenta así un mundo
en crisis, violento, conteniendo una historia fracturada, equivalente a un contexto frag-
mentado.

Sin embargo, pese a que el conflicto está dentro y fuera del mundo, frente a la visión
apocalíptica se verge tanto la nostalgia por un mundo perdido en el pasado como una
utopía creada en torno a un posible futuro. La presencia de imágenes de índole surrealista
apunta al macrocosmos, y la proyección de utopías de cambio de la realidad social eviden-
cian un ánimo de redención y de solidaridad con lo humano, con las víctimas, con los pos-
tergados.

La presencia de un mundo derruido hace pues surgir inmediatamente un espacio de la
esperanza, libre, armónico, donde se realiza el deseo, y donde de algún modo se supera la
contradicción entre lo caótico y lo utópico, llegándose a la reconstitución de un espacio
físico y mental chileno y a un contacto revitalizador que usualmente se da en conjunción
con la naturaleza y las relaciones humanas horizontales.

El espacio temporal y espacial recibe un concentrado tratamiento en estos poemas.
Las situaciones habituales subsisten dentro de un quehacer quebrado que al mismo tiem-
po que revela la disgregación del mundo enfatiza la descripción de un espacio, donde el
paisaje físico viene a convertirse en escenario mental, y donde por tanto no hay en verdad
un espacio-tiempo homogéneo, sino que un espacio escénico propicio para la gestualidad.

Los temas tocados en esta poesía son también nuevas inscripciones o renovaciones me-
diante matices de la problemática heredada de la tradición poética chilena. Un primer
conjunto semántico que se reitera a nivel de mundo es lo corporal y erótico, que se da co-
mo genital y sexual, preferentemente. Este es un esquema de preferencias progresivo con
respecto a los límites a los cuales habían llegado las promociones poéticas previas. El te-
ma del carnaval festivo como modo de expresar el sentido del mundo se mezcla con otros
asuntos, tales como la presencia de las drogas, la trans-sexualidad, la ecología, la tortura y
el feminismo. El tema del exilio chileno aparece poco pero no está ausente. La ciudad, el
espacio urbano, crece en varios casos hasta hacerse eje nuclear de múltiples experiencias.
Esta temática citadina aparece con todo el peso de los conflictos propios de lo urbano.
Además del ya mencionado tema del ojo y la mirada escudriñadora, se da también la fuer-
te presencia del universo de lo cotidiano.

El tema de la clausura emerge bajo diferentes formas, mientras que el tema amoroso
está presente tanto en la poesía femenina, como en la masculina.

En esta poesía joven chilena muchas veces existe una vaguedad en cuanto a la situación
o espacio donde se desenvuelve el poema. Historias paralelas posibles o múltiples ramifica-
ciones de una trama complejizan la serie que todos esto, textos establecen entre sí. Hay
en estos textos, al mismo tiempo, una fusión de tiempos y espacios, y la convergencia de
una historia y una geografía donde se mezclan diferentes niveles de realidad tales como la
ficción, lo posible, lo real, el deseo, la carencia, etc. El espacio, como una escenografía, se
llena de lo imaginario del lenguaje, al mismo tiempo que los textos están llenos de detalles
realistas localizados en visiones desrealizadas, o a la inversa.

Toda esta poesía está muy volcada, en sus procesos de significación, hacia lo extratex-
tual. La importancia de lo no dicho, o la relación con el no-texto es capital. Al aludir me-
diante diversos procedimientos (indirectos, simbólicos, metafóricos, metonímicos etc.)
al contexto, se llega a percibir el desmembramiento de la escenografía, la presencia de las
víctimas, y la lógica configuración de las actitudes de denuncia y testimonio.

La realidad miserable, periférica, subalterna, es rechazada por el punto de vista impli-
cado en el mundo. La alusión al contexto lo caracteriza como un mundo en descomposi-

ción. Frente a ello, la salida más frecuente consiste en el acercamiento, proyección e identificación, con los sectores sociales más desfavorecidos, en un proceso de solidaridad con los marginados y desamparados.

Los materiales de trabajo de esta poesía son preferentemente desechos, marginalidades, fragmentos. El hablante mismo se resiste y se separa y contrapone a un mundo así conformado. Se tocan así en esta poesía cuestiones fundamentales de la vida humana, tales como la brevedad de la vida, el sinsentido de la existencia, la injusticia social, el peso de lo muerto. La presencia de un grado mayor de liberalización (como se da en lo erótico y corporal) se relaciona también con un tema muy apreciado por esta poesía: la relación con lo otro, experiencia que se concreta como un modo de relación preferentemente entre lo masculino y lo femenino.

La apelación al lector

Es ya un lugar común reconocer que el aspecto menos estudiado y menos conocido en los textos literarios es su decodificación. Las teorías de la respuesta estética se han concentrado tanto en aspectos internos como externos al texto. Lo que interesa aquí es como el texto encara a su lector, y como dentro del texto, pragmáticamente, se reproduce un receptor intratextual que recibe el discurso del emisor intratextual (o narrador ficticio).

Los textos poéticos chilenos estudiados son extraordinariamente dialógicos. El carácter narrativo de estos poemas se afianza también en la alta frecuencia con que aparece la función conativa, es decir, interpelaciones a la segunda persona verbal singular, al narrador de los poemas. Este procedimiento estético unificador acentúa los resortes dramáticos del texto lírico.

En general, todos estos poemas entregan un complejo material para la decodificación que hará el lector. El lector es llamado a sintonizar cada una y todas las voces que aparecen en los poemas, a leer entre líneas, a participar activamente en la recreación de los textos poéticos. En especial, se perciben refinados mecanismos de alusión extratextual, que apuntan al contexto general de la experiencia chilena de los últimos años. Esta denominada estética del guiño, que hace referencia a realidades sobreentendidas contextuales, recorre toda la producción literaria chilena.

Lo no dicho, el no contexto, significa, y aunque aparezca como signo cero comunicativo sin embargo es un efecto estético decisivo. La petición de intervención del lector se concreta en la apelación fuertemente implicada en los textos de denuncia y los textos que asumen un punto de vista testimonial. Lo mismo acontece con la frecuente presencia de víctimas y victimarios en esta poesía. Todo esto se hace mucho más complicado cuando la interpelación que se realiza en el interior de los poemas va claramente dirigida a los grupos subalternos de la sociedad chilena.

Por sobre todo, se percibe un desconcierto generalizado por parte del lector frente a las marcas extrañas que se inscriben en el cuerpo de los textos y la no presencia de una voz hegemónica. Se une a esto una cierta desconfianza del lector con respecto a la relación entre escritura y verdad, y su duda siempre permanente acerca del sentido del texto. Al lector le parece que el hablante no aparece como controlando el tema.

Para el lector, la polisemia de estos textos surge del hecho que una multiplicidad de códigos textuales confluye en el texto (además de códigos gráficos, visuales, estéticos, culturales, ideológicos, etc.). La constante interpelación al lector, que aparece especialmente en el tema de la relación amorosa, es un rasgo nuevo en la historia de la poesía chilena, nunca antes utilizado con esta magnitud, y con tanta diversidad intencional.

Una aproximación global

Es posible intentar una visión sintética, descriptiva, analítica y organizadora de la nueva poesía chilena joven de los 80. El planteamiento general que aquí se ha venido haciendo se nutre de un marco de trabajo con valiosísimos aportes de investigadores en esta área tales como las publicaciones de Adriana Valdés, Carmen Foxley, Enrique Lihn, Ignacio Valente, Bernardo Subercaseaux, Federico Schopf, Gonzalo Millán, Raúl Zurita, Rodrigo Cánovas, Carlos Cociña, Jaime Quezada, Alejandro Jara y Naín Nómez, todos residentes en Chile. También se han utilizado excelentes aportes aparecidos en investigaciones realizadas fuera de Chile, entre ellas especialmente los trabajos de Jaime Concha, Marcelo Coddou, Juan Armando Epple, Grinor Rojo, Soledad Bianchi, Luis Bocaz, Jaime Giordano,

Juan Villegas, Pedro Lastra, y Waldo Rojas.

Desde el punto de vista global de la historia literaria quedan como interrogantes la cuestión de la continuidad dentro de la lírica chilena, y la divergencia entre la poesía del exilio y la del interior. Se trata aquí de un conjunto de poetas que no son parte de un solo movimiento poético sino que hay una diversidad de orientaciones: nerudianas, antipoéticas, líricas, epigramáticas, como asimismo otras basadas en la obra de Lihn, Gonzalo Rojas, Díaz Casanueva o incluso de Rokha.

La poesía de estos 36 poetas estudiados tiende a enfatizar el plano de la expresión de los aspectos formales del significante poético. Esta poesía, que en primera instancia aparece como forma de comunicación de la expresividad personal es un producto cultural complejo en el cual operan variables extratextuales. Poesía de refundación y rescate, marginada y descentrada, con diferentes grados de (auto) censura, puede definirse no como un cambio de paradigma sino como un cambio en parte de un paradigma. Es más bien una poesía de las crisis de los paradigmas, de la subversión de los modelos, una ruptura parcial de la tradición en un medio ambiente que la poesía caracteriza como violentado.

Esta última promoción poética presenta obras que son libros que representan etapas dentro de procesos de desarrollo y crecimiento de estilos poéticos. Esta es una poesía de capas medias urbanas, en un punto de evolución inicial, que mira tanto al microcosmos, la individualidad, como al macrocosmos, es decir, a la sociedad y el mundo.

Se trata de una generación dispersa post-diáspora, formada en las nuevas condiciones, donde desde la marginalización inician un proceso de reconquista de la palabra poética mediante la refundación de un espacio poético público conformado gracias al sistema de autoediciones. Estos agentes culturales, autores, son a la vez creadores y críticos, es decir, reflexionan teóricamente en torno a su producción, con una gran libertad imaginativa. Esta voz de los 80 incluye dentro de su propia creación lírica un conjunto de referencias a miembros de la propia comunidad poética chilena, además.

Los poemas seleccionados son mezclas de situaciones subjetivas y situaciones objetivas contextuales. Aunque la relación del texto poético con su entorno es multívoca, a veces hay un gran grado de determinación y direccionalidad en algunos de estos poemas. La relación con el no-texto, con lo no-dicho, es esencial, al mismo tiempo que se alude de múltiples maneras referenciales al contexto mayor. Los poemas se perciben muy referidos simbólicamente a la experiencia de 1973. Se adopta el punto de vista de aquellos sectores subalternos violentados. Hay una presencia temática irrefutable en su rol de denuncia a la transgresión de los derechos humanos, por ejemplo.

Estos textos poéticos se abren a segundas lecturas, a lecturas entre líneas, jugando con lo obliquo y la connotación. Hacen referencias, por ejemplo, a situaciones históricas concretas de otros países y se proyecta eso en su significación homóloga hacia Chile. El conflicto con lo extratextual se da porque se trata de un contexto fragmentado que permite en sus intersticios formas tales como el testimonio, la denuncia, la resistencia, la exhortación, el pensamiento ideológico, los simbolismos y alegorías, los textos en clave, las escrituras tribales, etc. En todos estos casos el proceso de significación desencadenado por estos poemas se basa en una fuerte función referencial, la cual llega incluso a proyectar utopías de funcionamiento social. Hay un peso siempre presente, en esta poesía, de lo ideológico, lo contingente, lo coyuntural, lo masivo, y lo popular.

Pero también hay un proyecto poético de notable envergadura íntimamente ligado a las inscripciones de lo extratextual en el texto. Se intenta en todos estos libros y poemas una visión totalizadora que sin embargo no llega a constituirse como tal. El proyecto poético es tal que requiere tanto de la postulación como la imposibilidad de lo totalizador.

Estos textos son poemas organizados en secuencias, donde es necesario leer atentamente la significación de cada una de las partes constitutivas en relación con la totalidad del libro. Cada obra se adentra en ciertos temas y en el modo de tratar estos temas. Siempre es problemática la constitución de un todo mediante una suma de fragmentos de voces, y más aún si los poemas son también lugares de conflicto entre diversas fuerzas, tal como se aprecia en este corpus.

El aporte artístico y literario de esta promoción poética chilena gira en torno al poema objeto, visual y concreto, desde el cual se establecen complejas relaciones entre el lenguaje, los signos, la literatura, la sociedad, lo no-verbalizado, lo simbólico, etc. El lenguaje de esta poesía crea su propio espacio y es también un modo de representación de la realidad chilena. La poesía ofrece una versión del mundo nacional, en una de sus lecturas posibles. Por otro lado, crea también ámbitos utópicos, que escapan a las contradicciones, enfati-

zando el experimentalismo, y la tradición de la ruptura.

La gran debilidad reconocida de esta obra es su escasa difusión, debido a la no existencia de un mercado formal. El sistema de autoediciones, bajo diversas formas, nunca ha resuelto el problema de la distribución de los libros. La comercialización es sumamente débil, y la circulación, por tanto, restringida e informal.

Se trata también de una poesía que multiplica una cantidad de procedimientos intertextuales de significación. Las referencias a otros textos o situaciones discursivas previas son muy frecuentes. Hay por ejemplo, saltos entre diferentes niveles de realidad, al pasar del sueño a la vigilia, y todo esto mezclado a los medios de comunicación de masas y sus lugares comunes, especialmente televisivos, además de la presencia de referencias a canciones populares, spots publicitarios, lugares comunes lingüísticos, etc. Las relaciones intertextuales de estos poemas apuntan a La Araucana, la Canción Nacional, el Padrenuestro, y también a los programas radiales, a las nuevas tecnologías, a otros países, o a grandes metáforas explicativas (la maquinaria o el ajedrez, por ejemplo).

La gama abierta para y por la intertextualidad es inmensa. Hay referencias y correlatos en la literatura universal empezando por la Biblia, Homero, la poesía religiosa, la lógica formal, la lingüística contemporánea, y otras formas culturales. En especial destaca el trabajo con relaciones intertextuales referidas a diversos estilos poéticos que han aparecido en la poesía chilena previamente. Las referencias a otros países, entre ellos Estados Unidos, Irlanda, y la España de la Inquisición es de índole contextualizante. El desarrollo de un sentimiento religioso en esta poesía debe ser atentamente estudiado en todas sus facetas, que van desde la vigencia del respeto en relación a las convicciones íntimas, hasta la notoria presencia de poemas de índole bíblica, el uso del versículo, la presencia de lo salmódico, el juego con los correlatos míticos, etc.

El tema del exilio tiene poco peso dentro de esta totalidad. Algunos poemas adoptan el punto de vista del exilio, y las situaciones concretas en que han vivido los chilenos fuera de Chile, mientras que otros profundizan la noción de exilio interior. Algunos espacios históricos del exilio emergen así en estos poemas.

Se trata de una poesía múltiple y compleja, constituida por universos simbólicos plenos, abiertos a la semiosis, y en esta poesía se autodefine el poeta, haciendo incluso retrotraer su mirada al ojo mismo que mira, como si el sujeto poético se detuviera en la contemplación de su propio medio o instrumento de creación poética. Por encima de todo queda el enorme peso gravitacional de la cultura de masas, la presencia ineludible de la muerte y de los ausentes, la proximidad del paisaje chileno (ya sea como escenario mental o universo físico) tanto natural como urbano (representado por las menciones a Santiago, Valparaíso, Concepción, Temuco, Osorno, la Pampa del Tamarugal, las costas del litoral central, los bosques del sur, etc.

En varios de estos textos, por último, se hace presente una voz lírica femenina cuidadosamente diferenciada, estableciendo un discurso poético femenino de importancia cada vez más relevante. Aunque la antología incluye más hombres que mujeres las voces de las poetisas aportan con algo irremplazable: una tonalidad, un temple, una dicción, una imaginaria propias, tan rica como cualquiera de las voces poéticas aquí antologadas.



MAURICIO REDOLES

Las nutrias

(aluiscastellón,
casicazadordénutrias)

Las nutrias no se matan en guerras nutricidas.
Las nutrias no beben alcohol, solo agüita.
Las nutrias no fuman ni toman drogas.

Las nutrias visten su propia piel.
Jamás se les pasaría por su mente de nutria matar a un ser humano.
Para hacerse un abrigo de humano.

Las nutrias no se quedan dormidas viendo la televisión.
Las nutrias no hacen películas.

Las nutrias no torturan a otra nutrias ni las hacen desaparecer.

No tienen la tecnología ni la inteligencia como para hacerlo.

Las nutrias no juegan rugby ni compran acciones.

Las nutrias no tienen lucha de clases.
Las nutrias no se dividen en clases sociales
Las nutrias no viven de la plusvalía producida por otras nutrias.

Las nutrias no conducen vehículos motorizados.
Ni castigan al planeta.

Las nutrias no pueden desencadenar la hecatombe nuclear.

A lo mucho una riña entre una nutria madre celosa con sus nutritos.
Y un nutrio padre despedido.

A las orillas del lago Otqui en Sudamérica.
O en una playa al norte de Escocia.

Pero nada de hecatombes nucleares.

No tienen la tecnología ni la inteligencia como para hacerlo.

Solicitud

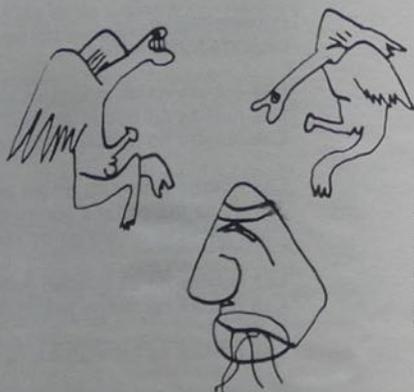
May I say something?
te quiero
con
mis ganas
esas
de hambre desértica
y fome
without any charm
I love you
con toda la estupidez de
hablar mal and in two languages
I love you
seriously
honestly
sin hueveo
corazón.

CARLOS DECAP De Paisajes Marinos

Del libro Asunto de ojos

De Paisajes marinos

aquí el olor del mar
no se adivina
se confunde con el alcohol,
la orina y el sexo
el viento mueve las nubes, aquí
la muerte se pasea en bicicleta
aquí en la calle valdivia todo es neblina
nada se ve con claridad
ni los extranjeros marinos
que bailan desahorados rock
con platinadas prostitutas
ni el taxi que se pierde
incendiándose calle abajo, en la noche,
aquí nada hay que inventar,
los paisajes marinos están ahí
a la medida del ojo que los mira.



PAOLO CIRRIÑATTO

De Paisajes marinos —Casi final

—pero yo el año 77
estaba frente a este mismo mar
lavando una oda a los calcetines
—claro que en ese tiempo era estudiante
y bandadas de gaviotas revoloteaban
por la ventana, confundándose
con las palomas paradas en las
azoteas del frente
del frente de las antenas de tv
se lava la oda, se ven los cerros
poblados de sueños, al fondo
los negros marinos se mezclan
—abajo en la calle— con las azules liceanas
más tarde caminaré por la calle valdivia,
entraré a sus bares, subiré a sus cerros
de allí fotografiaré los paisajes marinos.

GONZALO MUÑOZ Hoy no necesitaré cuchillo en este barrio

Soplaba dentro de ella el viento. Se lo vi en los ojos.

Cuando sentada contra la pared del fondo, lentamente des-
cruzó las piernas y resbalando por el asiento las abrió
para mí. Sólo para que yo viera como ululaba entre ellas,
como gemía allí y le cruzaba el vello
yo inflamado, incrustado en la sombra,
tiritaba entero, se me abría el costado y sangraba. Al
final caí de rodillas ante ella diciéndole, que mis manos,
que mi lengua, que mi saliva
empapado caí chorreando a sus pies, rela-
tanto su altura a gritos.

Para entonces ya no había diferencia entre la noche y el día.

yo hablaba y hablaba ella
—te gusta mirarme fijo—
—te miré toda la noche—
respondí entrecortado

—ahora que debo subir al escenario, cantaré como una diosa—
dijo —tanto, que te va a doler el alma—

era primera figura
vestida de negro
enarcadas las cejas
entreabiertos los labios

—me diste en el pecho, me diste abajo— pensé

Soplaba un viento en esa sala. No soplaba ni una brisa.

Pero supongamos que yo me acerqué a ella por la espalda,
mientras se abría de piernas para los otros. Supongamos
que yo le dije

—vuélvete hacia mí—

soplaba el viento y levantaba
una tierra roja
soplaba y levantaba su falda roja

Y supongamos que cuando le dije eso, ella me respondió:
—lo que llevas dentro de ti no es nada comparado con lo
que yo llevo dentro de mí—

TU NO SABES LO QUE ES SENTIR PENA

y pálida su cara como el papel
se vuela como los papeles se vuelan
con el viento entre el humo rojo
de los neónes de los cigarrillos
entre el humo de entre las piernas

se vuela abierta, ardiéndome.

Tú no sabes lo que es arquearse y tocarse abajo con la lengua.

CARLOS COCIÑA Del maíz (tres textos)

del maíz

En el tren, entre las cordilleras,
Gutiérrez, el físico, nombra las vacas del paisaje.
Los cables del telégrafo marcan regularmente las
oleadas. Las plantaciones copan los campos y las
marejadas de granos vibran con el ruido de los
rieles.
En los vidrios se reflejan los rostros de los
pasajeros, y en los vidrios se reflejan los campos
de maíz.

del maíz

cuando se abre y entra la mirada a la tierra
de las grandes aldeas de esta parte del continente,
se pierde toda referencia geográfica en la urbanización de las aldeas
y las laderas y valles se confunden con la ausencia
del océano continental.
Los ríos mal encauzados, abiertos por calles y
construcciones, retoman sus corrientes subterráneas
y emergen sólo en las márgenes difusas de las
grandes aldeas.

del maíz

El puente de fierro naranjo apenas
soporta la fuerza de las aguas que
empujan desde acá arriba. Vibra más
cuando suena el pito del tren que
hace caer más violentamente los
trozos de hielo de la montaña.
Las marejadas de la costa llegan
hasta los pilares naranjos que sostienen los rieles. El valle central
es un gran lago en el que asoman
algunos árboles junto a los techos
cubiertos de mazorcas.
El sol aparece y desaparece en el
lago que sobrepasa los límites
de la montaña y la costa.

JORGE MONTEALEGRE De Título de dominio

Cada uno de nosotros
promovió la autoconstrucción en los suburbios
levantando una reja cada lote
antes de hacer una mejora.
Cada poblador le teme a la soledad del vecindario:
cuando cae la noche
todo el campamento es una boca de lobo.
Los desamparados se cuelgan de los cables.
Las mujeres se apagan en las calles sin compañía
El borracho
vomita en los postes vidrios de ampollita.
En las grutas
la esperma se amontona bajo los pies de una virgen rota
que alumbra
con una aureola de neón en el fondo del patio.
Los niños
lanzan piedras para quebrar esa luna
harta de aullidos.

Soy el artista cegado
en el tormento
grabándose una jaula de luz
bajo la venda

Cada uno de nosotros
es un desterrado, seducido por la tierra abandonada;
un vago
que recoge sus migas por el mundo
reclamando un sitio entre las fotos familiares.

Cada errabundo
vuelve
a recuperar sus bienes y raíces con orden de arraigo:
o en tránsito,
a un mito extrañado en los confines.

Las escrituras emocionan
durante los cumplidos de regreso.

Después del protocolo,
la ley del hielo hace que los tornados giren, nuevamente, por los extramuros:
los títulos de dominio
vencen
en este territorio.

Soy el gusano
atento
al réquiem de Mozart
en la fosa común

ARISTOTELES ESPAÑA

Descenso en el callejón

Ella se mueve por los costados del pasaje Monseñor Caro
y reúne entre sus ojos a una muchedumbre de locos y de manos.

Ven al Nº 1 de este descenso le digo
que las puertas comienzan a desvestirse.
Es Preciso Naufragar en el número 6
y no ahora como lo sugiere la muerte.

Ella se pinta el rostro y dibuja un dedo
como en un cráter,
y sale harta bencina en los cementerios

Uf, ya vamos en el número 5,
que no puedes regresar al Río Ojo Bueno
porque hay hombres enterrados,

Ella con su número 9
atraviesa la pista
y grita para que amanezca de nuevo en sus ojos.

Porque en el número 10 se consume el descenso
y tú puedes con Ella
volver al pasaje Monseñor Caro;
Dice que allí la tierra tiene una pierna digamos
y que hombres salen buenas noches
y no hay rayos
hasta el número 15, amor.

Espejo tras la muerte

Cae todas las tardes sobre la casa una especie de neblina
que tengo en la punta de la lengua;
Ante, nosotros; ese espejo ¡ay! rostro de niño quechua,
mapuches, casi soledad
que cubre de sombras, que llena de líneas
los costados de la habitación.

Con un mapa para morir —que huyes— muchacha, de este mundo.
Pero todas las tardes golpean la puerta de la casa,
y la neblina y los pedazos,
los últimos pedazos de muerte, contigo,
en la estación donde nos dedicamos a perseguir dioses.
¡Qué recuerdos!, minutos donde el aire se parece a Caguach,
y el amor se levanta como un ángel
y ese modo, mujer, de caer juntos al vacío,

con una fuerza de tractores,
de noches de histeria en un hotel,

de carne sucia que se quema en el patio de una cárcel.

ESTUDIOS CRITICOS

EL LIBRO "FENOMENAL" DE JUAN LUIS MARTINEZ

por Thorpe Running

La nueva novela de Juan Luis Martínez¹ es un libro fenomenal en varios sentidos de esta palabra. Sin duda alguna es un libro impresionante y de mucha importancia; es magnífico. También es un fenómeno, o sea una creación extraordinaria, que abarca todos los aspectos del arte creativo. Pero más que nada es una indagación en la fenomenología de la literatura. Por todas estas razones, es una obra inclasificable, por lo menos en términos de género literario. Según el título, debe ser una novela, y, ciertamente, investiga por medio del texto los problemas del autor y lector implícitos, zonas que generalmente se consideran como aspectos de la narratología. Pero gran parte del libro está compuesto de fotografías, de gráficos, de ecuaciones, de *collages*, y hasta de objetos: en la página titulada *Ichthys* hay dos anzuelos reales, de metal, pegados al papel con cinta adhesiva. Este aspecto ecléctico, más la caótica inclusión de temas y problemas dispersos, una ilogicidad trabajada, le dan al libro la apariencia de una obra surrealista, y, en el mejor sentido (hay muchos) de la palabra, lo es. Mas, en su esencia, el libro es una obra poética. Como tratado, o más bien expresión, de la fenomenología, este texto, o mejor dicho, dada su diversidad, estos textos son una investigación de la expresión literaria y específicamente, la función de la palabra en ella.

Tan rica es esta obra —en ideas, en humor, en belleza, en inteligencia, en profundidad— que merece un estudio detallado; pero un estudio exhaustivo requeriría un libro mucho más grande que esta obra de 174 páginas de Martínez. Por el momento, pues, propongo nada más indicar unos apuntes para futuros estudios de esta obra. Es decir, voy a señalar algunos de los temas más importantes del libro, dando sólo algunos ejemplos de ellos, y voy a prescindir de mucha de la armazón crítica que sería necesario para tal tipo de estudio serio.

Los temas principales que veo son cuatro: la situación y el papel del lector, el concepto del autor, la constitución del texto, y la función de las palabras. Propongo ilustrarlos dando unos ejemplos y comentándolos brevemente para dar una idea de un posible acercamiento textual que se podría utilizar para la explicación de este libro tan profundo y desafiante.

Desde la tapa del libro, *La nueva novela* es una confrontación con el lector. El texto, en cada momento, se enfrenta con éste, insistiendo en que tome un papel activo con respecto a las páginas que está leyendo. El que toma este libro en la mano tiene que ser, o hacerse, *lector masculino*, en el término de Robbe-Grillet. No hay lugar para ninguna pasividad. Se ve desde la primera página que ésta no va a ser lo que se espera de una *novela*, hay fotografías y otros elementos gráficos, y no hay la menor sugerencia de un hilo narrativo; las páginas son un surtido de objetos visuales y trozos de prosa. Así desconcertado, el lector no puede simplemente absorber esta variedad de experiencias textuales. El texto mismo lo agarra, lo empuja no solamente a pensar, sino a participar: insiste en que haga el

libro. En efecto, cada página del libro es un ejemplo de estos impulsos, pero una que quizas demuestre este fenómeno con excepcional claridad es la página 58. En medio de ella hay una foto de una carrera de ciclistas. El texto consiste en el título, *La página siguiente*, una dedicatoria, a *Henry Arthur Case*, la foto y debajo de ella lo siguiente.

DE NOSOTROS

ella misma

LA DISTANCIA

para

- se aleja
seguir siendo
- a. Supongo que los ciclistas que usted observa en la fotografía viajan a una velocidad promedio de 40 kms. / Hr.
- b. Calcule cuántos kms. han recorrido desde el instante que usted tomó este libro.
- c. Calcule cuántos kms. más recorrerán hasta el instante que usted deje u olvide este libro.

Desde el título el lector tiene que darse cuenta de su situación con respecto al texto. *La página siguiente* le hace reconocer que está leyendo el libro y que, en este momento específico, tiene que enfocarse en esta parte de él y no en la página anterior. Que su atención debe prestarse al momento presente está subrayado por el hecho irónico que la página que sigue a ésta se titula *La página anterior*; la única secuencia la determina la orientación del lector en cualquier momento dado.

La definición, algo poética, de la distancia, además de ser planteada desde la perspectiva del observador de ella, establece el asunto de los tres problemas que siguen, cada uno de los cuales también depende e insiste en la participación del lector. El primero (a) quiere que se haga un simple cálculo, pero también implica que el lector imagine el movimiento de los ciclistas. Como ilustración de cómo este tipo de problemas puede funcionar en la mente del lector; voy a dar mis propias impresiones. No sólo hice el cálculo de cuántas millas por hora serían estos 40 kms. (aproximadamente 24 m/hr.), sino que también comparé esta velocidad con la mía cuando viajo en bicicleta (normalmente 15 millas /Hr. o a 18 millas /Hr. en una competencia), lo cual me hace pensar que éstos tienen que ser muy buenos atletas, probablemente profesionales. El segundo (b) requiere que yo establezca esta imagen, relacionándola con mi lectura de este texto hasta el momento presente. El tercero (c) refuerza esta relación, y me hace empezar a pensar en mi relación futura con el libro. En la página siguiente (*La página anterior*, recuérdese), que tiene una foto de la famosa torre de Pisa, el tercer problema allí dice, *Calcule cuántos mm. más se habrá inclinado la torre y cuántos kms. más recorrerán los ciclistas hasta el instante que usted haya dejado este libro y olvidado a Henry Arthur Case*; o sea que ahora tengo que extender mis cálculos hasta el momento cuando este texto haya dejado de tener cualquiera influencia sobre mis pensamientos. Así que, aún sin querer hacerlo, tengo que considerar mi relación con el texto y con las imágenes que estoy formando a causa de él; y necesariamente me doy cuenta que yo estoy construyendo mi lectura personal y única de este texto. Que la interpretación o la especie de lectura depende de cada lector, aunque discutido por algunos, es un lugar común entre muchos de los mejores teóricos hoy en día; pero aquí Martínez lo demuestra de una manera completamente convincente.

Otro ejemplo, entre los muchos que se podrían escoger, se ve en la página 26, que lleva el título *Tareas de poesía*, una especie de mapa, y una dedicatoria a *Alejandra Pizarnik* (la poeta argentina que se suicidó a la edad de 36 años en 1974), y en la página 27, donde nos encontramos con un magnífico ejemplo de intertextualidad y de la forzada participación del lector. Esta página lleva título también: *1. El barco ebrio*, otro problema para el lector, un retrato dividido por la mitad en dos partes izquierda y derecha, y un poema escrito entre los dos lados separados del retrato. El problema es el siguiente:

Un barco ebrio cuenta sus recuerdos de viaje. Este barco es usted. Dígalo en la primera persona del singular.

El retrato es de Rimbaud, el autor de *El barco ebrio*, y el poema,

—¿Recordar con palabras de este mundo,
que partió de mí,
un barco llevándome?

es de Alejandra Pizarnik. Otra vez el lector tiene que pensar en el mandato que es el problema, y aunque la respuesta está dada, tiene que ordenar y evaluar la información incluida allí. Además de conectar el retrato con el título y el poema con la dedicatoria a Pizar-

nik, el lector puede pensar en él a causa de la yuxtaposición: los dos poetas dejaron de escribir poesía cuando jóvenes (Rimbaud simplemente no volvió a hacerlo después de los 19, y Pizarnik se suicidó); el título de Rimbaud y el poema de Pizarnik son de barcos extraños, etc.

Ahora bien, si el lector se ve forzado a incluirse en o con el texto, el autor ha dejado de tener contacto con él. Aquí tenemos la ya aceptada teoría del autor implícito (originada con Wolfgang Iser y el Grupo del Lago Constanza), o sea la idea que para el autor no hay concepto fijo del autor *real* de la obra; la existencia de algún *autor* del libro depende, como la del texto mismo, de los pensamientos del lector. El control del libro, en otras palabras, ya no depende del autor; eso terminó el momento en que él dejó de escribirlo. El control se ha pasado al lector que hace existir el texto en su mente. Otra vez, esta idea del autor que solamente tiene conexión tangencial con la obra se ve desde la cubierta del libro. En ella, debajo del título se ve lo siguiente:

(JUAN LUIS MARTINEZ)

(JUAN DE DIOS MARTINEZ)

Los paréntesis indican la separación entre el (*autor*) —porque esta palabra siempre se encuentra entre paréntesis en este texto— y el texto ya impreso. La incertidumbre de su mismo nombre y el hecho de que las dos posibilidades estén tachadas, subrayan su existencia contingente. Sólo voy a señalar un ejemplo más de este fenómeno, *La locura del (autor)* en la página 92, la primera parte del cual es así:

A. EL OIDO DEL AUTOR

¿Qué escucha cuando escucha
los trágicos trotes silenciosos
de un caballito de madera desarmado?

Su incapacidad de determinar, de fijar lo que siente, y la inevitabilidad de la desconstrucción de sus futuros textos se ven en las palabras calificadoras: *trágicos, silenciosos y desarmado*. Y esto termina en el abismo del silencio en la última parte:

C. LA AUSENCIA DE SU OBRA:

El silencio escucha silencio
y repite en silencio

lo que escucha que no escucha

La obra desarmada se reduce a la ausencia y al silencio, pero insiste en la *presencia* de éstos por medio de la repetición de los significantes silencio y escucha. Aquí está jugando con las dos claves absolutas de Mallarmé, la ausencia y el silencio, las cuales se ven necesarias como precondiciones para la producción de cualquier presencia u obra textual.

El texto aquí está jugando con palabras, lo que sucede por todo este libro. Otra vez me limito a sólo algunos ejemplos. En *El lenguaje* (p. 24) le da al lector tres tareas que son las siguientes:

Tome una palabra corriente. Póngala bien visible sobre una mesa y descríbala de frente, de perfil y de tres cuartos.

Repita una palabra tantas veces como sea necesario para volatizarla. Analice el residuo.

Encuentre un solo verbo para significar el acto que consiste en beber un vaso de vino blanco con un compañero borgoñón, en el café de Los Dos Chinos, a la seis de la tarde, un día de lluvia, hablando de la no-significación del mundo, sabiendo que acaba usted de encontrarse con su antiguo profesor de química y mientras cerca de usted una muchacha le dice a su amiga: "¡Sabes cómo hice que le viera la cara a Dios!"

La primera quiere que yo considere la palabra en su aspecto físico, tangible, de todas sus tres dimensiones. Ya aislada una palabra, la segunda tarea me hace sentirme consciente de su sonido, por su repetición, y otra vez de su aparente fragilidad. La tercera explica extre-

madamente bien la imposibilidad de explicar o describir o comunicar algo directamente, a través del lenguaje. Esto ejemplifica las limitaciones del lenguaje, del proceso comunicativo, y de la relación (autor) / texto / (lector).

Estas limitaciones dan lugar a la posibilidad de cierto humor, una de las características más atractivas de este libro. Una ilustración, en su sentido más literal de la imposibilidad de comunicarse eficazmente por palabras, se ve en las páginas 29 y 30. La página 29 contiene el poema *El desdichado*, en francés. El anverso de la página, la 30, se titula *El cementerio marino*, y contiene el mismo poema visto de detrás, al revés, y con letras blancas sobre un fondo negro. Inmediatamente debajo del poema impreso al revés dice *La tumba de los signos*, y luego esta explicación:

LAS ESPALDAS DEL DESDICHADO

Esta página, este lado de la página, anverso o reverso de sí misma, nos permite la visión de un poema en su más exacta e inmediata textualidad (sin distancia ni traducción): un poema absolutamente plano, texto sin otro significado que el de su propia superficie. El dibujo de las letras, el cuerpo físico de sus palabras, el espesor de los signos desnudos que traspasando el delgado espesor de la página emergen aquí, invertidos sólo en mera escritura, destruyen cualquier intento de interpretación respecto a una supuesta "Profundidad de la literatura".

Los signos *desnudos* y absolutamente planos en esta configuración física no tienen, claro, ninguna *profundidad*. Este ejemplo humorístico demuestra el dilema del autor que puede verter los signos sobre la página, pero que no puede dotarlos de *significancia*, y así tampoco puede predeterminar ninguna interpretación de ellos. Otro ejemplo gráfico y plurívoco de la falibilidad del lenguaje se encuentra en la página 79. En ésta hay seis trozos de texto dispersos, dispuestos al azar, y el título dice *6 lecciones (no logocéntricas) de ambigüedad surrealista*. En efecto, las palabras no están centradas en la página, y debemos entender de esto que las palabras tampoco son el centro de significancia.

Los juegos con significantes no se limitan en este libro a las palabras, ya que, como hemos visto, hay cantidad de dibujos, fotografías, mapas, *collages*, etc. Igual que sus repeticiones de palabras y conceptos, hay apariencias repetidas de fotos (de Marx —de Carlos, no de Groucho, aunque el espíritu de éste se ve en el libro— y de Rimbaud, por ejemplo), y hasta incluye tres veces la misma foto de una niña con varias explicaciones de cómo puede cambiar nuestra recepción o interpretación de ella. Todo esto, por supuesto, juega con la idea del texto como fenómeno, como realidad: hasta incluye, como dijimos, unos anuelos reales en una página, una bandera de Chile entre las páginas 134 y 135, y un poema en chino entre la 96 y la 97, como si estos objetos pudieran comunicarnos algo directamente. Dentro del contexto de este libro, sin embargo, estos objetos llegan a ser obras de arte de la misma manera que los *ready mades* de Marcel Duchamp.

Aunque hay muchas referencias explícitas al arte de vanguardia, y en particular a los surrealistas, la clave de este libro se encuentra en los homenajes a Stéphane Mallarmé dispersos a lo largo del libro, y específicamente en *El cisne troquelado* (p. 87). Significativamente, este poema está procedido por unas páginas premonitorias: la primera es una hoja transparente que lleva el título, *La página en blanco*, y la siguiente una completamente en blanco, los dos lados, lo cual ejemplificó, para Mallarmé, el estado de expresión más alto y deseado. Así preparado, el lector lee el siguiente poema que vamos a citar por partes.

EL CISNE TROQUELADO

I

La página replegada sobre la blancura de sí misma.
La apertura del documento cerrado: (EVOLUTIO LIBRIS).
El pliego / el manuscrito: su texto corregido y su lectura.
La escritura de un signo entre otros signos.
La lectura de unas cifras enrolladas.

(la búsqueda)

La página signada / designada: asignada a la blancura.

Obviamente, estas líneas tratan el tema de la página en blanco, pero no son una mera descripción del efecto de esta página prístina, sino una creación de su significación por medio de la repetición, ya que para Michael Riffaterre, *la repetición en sí es un signo*.² En efecto, todo este poema es un juego semiótico sobre el signo y el acto de significar. La repetición, que aquí se ve en las expresiones *replegada, sobre... sí misma, cerrado*, "un signo

entre otros signos", "cifras enrolladas", "asignada a la blancura", insiste en la significancia de esta página duplicada, reflejada o envuelta en sí misma. Así repetida, la página, como se ve por la reiteración de las tres palabras que contienen la palabra en la última línea, llega a ser un signo en sí. Esto explica el concepto aparentemente contradictorio, *la apertura del documento cerrado*, ya que la página blanca replegada llega a ser la más significante. Y esta idea está reforzada, repetida, en la primera línea de la siguiente sección del poema.

II

(el encuentro)

Nombrar / signar / cifrar: el diseño immaculado;
su blancura impoluta: su blancor secreto: su reverso blanco.
La página signada con el número de nadie.
el número o el nombre de cualquiera: (LA ANONIMIA no nombrada).
El proyecto imposible: la compaginación de la blancura.
La lectura de unos signos diseminados en páginas dispersas.
(La página en Blanco): La Escritura Anónima y Plural:
El Demonio de la Analogía: su dominio:
La lectura de un signo entre unos cisnes o a la inversa.

Las cuatro palabras que se refieren al proceso de significar (nombrar, signar, cifrar, designar) reafirman el hecho de que la blancura de la página, especificada por la palabra *immaculado*, sí es un signo. Y otra vez se insiste en la significación de la página sin escritura, repitiendo los términos que indican o su blancura o su prístinidad (immaculado, blancura impoluta, blancor secreto, reverso blanco, signada con el número de nadie, la compaginación —o repetición— de la blancura, La Página en Blanco). La referencia de la anonimidad también nos hace pensar en la insistencia de este libro en que el concepto del autor es muy tenue y pierde vigencia ante un texto verdaderamente abierto ("*la apertura del documento cerrado*"). Como en la primera parte del poema, la última línea de ésta indica el tema, o la concentración semiótica si se quiere, de la tercera y última sección, con sus referencias al signo y a los cisnes, cuya conexión se explicará más adelante.

III

(la locura)

El signo de los signos / el signo de los cisnes.
El troquel con el nombre de cualquiera.
el troquel anónimo de alguno que es ninguno:
'El Anónimo Troquel de la Desdicha''

Le	SIGNE	blanc de la	CYGNE
	CYGNE		Mallarmé
			SIGNE

(Analogía troquelada en anonimidad):
el no compaginado nombre de la albura:
la presencia troquelada de unos cisnes: el hueco que dejaron:
la ausencia compaginada en nombre de la albura y su designio:
el designio o el diseño vacío de unos signos.
el revés blanco de una página cualquiera:
la inhalación de su blancura venenosa:
la realidad de la página como ficción de sí misma:
el último canto de ese signo en el revés de la página:
el revés de su canto: la exhalación de su último poema.
(¿Y el signo interrogante de su cuello (?) ?):
Reflejado en el discurso del agua: (¿) : es una errata).

(¿Juan de Dios?)

(¿Recuerda Juan de Dios!): (¿Olvidarás la página!)
y en la suprema identidad de su reverso
no invocarás nombre de hombre o de animal.
en nombre de los otros: tus hermanos!
también el agua borrará tu nombre:
el plumaje anónimo: su nombre tañedor de signos
borroso en su designio

borrándose al borde de la página...

JUVENCIO VALLE
Junio

En la primera línea, el comparativo absoluto de *el signo de los signos*, junto con la triple repetición del término *signo* hacen hincapié en la importancia de los cisnes. Ver estos dos signos juntos nos hace pensar de inmediato en la relación que hizo Mallarmé entre ellos, ya que son la misma palabra (suenan igual) en francés, una observación que el texto hace explícito en la línea aparte. *Signe* (signo): *Cigne* (cisne) así como palabra tanto como Signo por excelencia. Y en el texto vemos por qué el cisne representa el apogeo de la significación: simboliza la pureza de la página en blanco, una idea semióticamente indicada cada por repetición otra vez en esta lista larga (nombre de la albura, el hueco que dejaron, la albura y su designio, el diseño vacío de unos signos, el revés blanco de una página, su blancura venenosa, ese signo en el revés de la página, el plumaje anónimo, borroso en su designio, borrándose de la página...). No olvidemos que la palabra cisne está repetida cinco veces, indicando otra vez su importancia como signo y también, en un juego de palabras, su conexión con el (autor) en las líneas 33-34. *Swan* es cisne en inglés, por supuestas, y es un toque humorístico poner estas referencias al (autor) entre paréntesis también. La expresión *¡Olvidarás la página!* nos recuerda los juegos o problemas puestos por el autor en otras partes del libro, y también tiene que ver con la blancura o el hueco de la página ideal, la página borrada con la cual termina el poema. Esta función del cisne también está repetida cuatro veces en las últimas tres líneas (el agua borrará, el plumaje anónimo, borroso, borrándose). El signo del cisne, el signo interrogante, también repetido varias veces, es otro caso de intertextualidad, ya que nos recuerda claramente el poema *Los cisnes*, de Rubén Darío: *¿Qué signo haces, oh cisne, con tu encorvado cuello?*

Esta función interrogativa es, también, algo que no debemos olvidar, el aspecto más importante de toda esta *nueva novela* de Martínez. En últimos términos la obra son signos (cisnes) borrándose de la página o palabras enmudándose, dejando el silencio. Como vemos en este último ejemplo de *Observaciones sobre el lenguaje de los pájaros* (p. 126), un ensayo que también toma su punto de partida de Mallarmé.

Cantando al revés los pájaros desencantan el canto hasta caer en el silencio: —lenguaje lenguajeando el lenguaje—, lenguajeando el silencio en el desmigajamiento de un canto ya sin canto. Se diría: (restos de un *Logos*: migajas de un *Logos*: migas sin nombre para alimento de pájaros sin nombre: pájaros hambrientos: (pájaros hambreados por la hambruna y el silencio).

Aquí Martínez se junta a los poetas del *desnombrar*, cuyo practicante más impresionante es el argentino Roberto Juarroz. En uno de sus poemas Juarroz dice, por ejemplo,

Desbautizar el mundo,
sacrificar el nombre de las cosas
para ganar su presencia 3.

El *desencantar* de los pájaros de Martínez es equivalente al *desnombrar* de Juarroz, ya que los dos, por medio de estos procesos y los resultantes silencios, páginas en blanco, problemas contradictorios, etc., con toda su alogicidad, crean una verdadera presencia. Martínez, con el golpe de dados que es *La nueva novela*, le provee al lector una experiencia de lo que es el mundo de la verdadera poesía, un mundo de una altura cegadora y un silencio ensordecedor.

¿En dónde tiene su verdadera morada el mes de Junio? Chileno y hombre de este hemisferio, no concibo esta morada, sino en el Sur de Chile. Solamente allí el mes de Junio actúa y se desenvuelve en su verdadera grandeza, allí crece y se ramifica incontenible. Desde San Rosendo al Sur, todo es obra de su mano. Como un poderoso labrador o como un terrible guerrero, campea victorioso por esos campos que él ha modelado a su capricho. Se le palpa como a cuerpo compacto, se le siente soberano absoluto de la región. Le da carácter inconfundible a ese reducto fluvial y silvestre que nosotros llamamos la Frontera. Con las fuerzas que emanan de su pecho, la convierte en un país de juncos y de helechos, en una trémula y transparente nación de atributos marinos y vegetales.

Bajo las portentosas tolderías del mes de Junio, el hombre se debate sobrenadando; resiste al oleaje como un pez ciego en un océano espeso. Siente hundirse la tierra bajo sus pies, ve disgregarse sus sembrados, perecer su misera hacienda. Pero el hombre del Sur es fuerte como un capitán. Erguido sobre sí mismo, se hace más grande en su desamparo. Lee en las estrellas su viejo camino y no pierde nunca la dirección de su casa.

En la verde provincia de Cautín aprendí por vez primera a conocer el mes de Junio. Creo que es en esa tierra donde el mes adquiere su entonación más alta. Allí lo mueve y lo organiza todo. Sopla su poderoso cuerno invernal y de inmediato se hacen los vientos atronadores. Cielo y tierra retiemblan al ronco llamado. Como de un árbol estremecido caen del alto firmamento unas estrellas desnudas y mojadas. La noche llega llena de raíces, de oscuros y bulliciosos fermentos, llega poblada de viejos cementerios. Aullando de miedo pasan por ese mundo las locomotoras nocturnas.

Zumban los bosques de lingues y pataguas. Se quejan los viejos pellines, emiten músicas extraterrestres las cañas de los totorales. El mes de Junio bufa y relincha como un caballo en libertad. Sacude sus crines enmarañadas y de ellas se desprenden tempestades y diluvios. Todo, en el ámbito de esa tierra, se llena de goteras. El agua se desploma sobre los techos entumecidos, in-

NOTAS

1. Juan Luis Martínez, *La nueva novela* (Santiago, Ediciones Archivo, 1985). Edición facsimilar de la primera edición de 1977. Martínez es uno de los escritores de la generación del 70 en Chile.
2. Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry* (Bloomington: University of Indiana Press, 1978), p. 49.
3. Roberto Juarroz, *Poesía vertical* (1958-1975) (Caracas: Monte Avila, 1975), p. 299.

vade a torrentes los umbrales, entra a las viviendas y apaga las fogatas de los campesinos. Desde las más altas araucarias de la cordillera, se precipita a beber agua salada en el mar. Vuelve sobre sus pasos y, con estrépito, deshace los bancos de arena de los ríos. Desde la cúspide del Nielol, en Temuco, hasta el Conun-Huenu. Desde las alturas de Imperial, baja hasta Puerto Saavedra. Se empina en el cerro "El Huilque" y extiende su poderoso aliento por toda la región del Budi. En Boroa, sacude a dos manos el convento de los Capuchinos. Después en el cruce del Cautín con el Cholchol y el Quepe, desdobla con paciencia su arboladura, depona un momento su soberbia y, plácidamente, se echa a dormir en el lecho verde de las aguas.

Con Julio, su hermano y vecino, nuestro mes de Junio se identifica plenamente. Pero Junio es más grande. Cuando su hermano nace, él ya ha levantado todos los grandes monumentos del invierno. Ya se han desbordado los lagos, salido de madre los ríos, y la tierra ha sido teatro de los más furiosos huracanes. Arbitrario y poderoso ha extendido sus dominios a campos que no le pertenecen. Ha dado comienzo a su poderío desde principios de Abril, y pasando impunemente junto a su hermano el mes de Julio, prolonga este reinado hasta los últimos días de Agosto.

El mes de Junio es muy viejo. Le tiembla la barba iracunda de tanto rencor acumulado. A través de su entrecejo, todo lo ve nublado y descompuesto. Ha vivido siempre desatando irascibles demonios. Pero, a veces, tiene instantes de una dulce relajación. Son momentos fugaces, pero de una placidez tan completa, como no se conocen siquiera en Octubre, el mes de las múltiples flores, o en Abril, el del otoño melancólico. A la sombra de San Juan, y de San Pedro y de San Pablo, da vida a unos veranitos llenos de miel dorada. Los crisantemos aprovechan este pequeño paréntesis y descubren al sol sus espesas cabelleras perfumadas. Y, en íntimo contacto con la tierra, las vírgenes y temerosas violetas, con sus dedos morados de frío, tocan la puerta de barro por donde asoman y preguntan: ¿se puede? Y el increíble sol de Junio, que por casualidad se encuentra en casa, como un abuelo bondadoso, les dice que sí.



MIGUEL ARTECHE

La visita

Huí de mi país porque a mi casa
se acercan ya los asesinos.
Abro la puerta en otra tierra y pasa
la niebla con sus dedos repentinos.

Se sienta aquí sobre una silla sola,
me mira sin mirar, y se desliza
como el sudario de una ola.
La niebla tiene sal y tiene prisa.

Y luego borra muros y ventanas,
mañanas y mañanas y mañanas:
me borra todo con su voz borrosa,

me dice aquí con su pisada trunca
lo que hay de nunca en la palabra nunca.
La niebla y yo somos la misma cosa.

Para desterrados

Nada hay allí que toques con tu mano,
ni pan, ni *buenas noches*, ni esa silla
donde se apaga y luego donde brilla
la que está cerca y a la vez lejano.

Nada hay allí: sobre un septiembre oscuro
otro septiembre luminoso cruza.
Ni hay sal, ni *cómo estás*: sólo la intrusa
muerte extranjera y un extraño muro.

Nadie en el bus te mira o te saluda,
ni sabes tú si el término del viaje
será aquella estación y aquel paisaje
que abre tu cuerpo en dos y lo desnuda.

Nada hay allí: si escuchas unos pasos
que suben, ¿*quién será?*, por la escalera,
piensas en un llegar de cordillera
y en tu natal país y en otros brazos.

Nadie en la carta que recibes: dejas
la carta en el bolsillo, y de improviso
sientes que ya no estás, y un indeciso
terror de ya no ser cuando te alejas.

Nadie te vio partir, ni sabe dónde
tu mano se te muere en otra tierra.
Ni hay allí, ni nadie te responde
mientras tu puerta se cerró y se cierra.

EFRAIN BARQUERO
Ah la vida

I

Di un pequeño salto de sapo y aquí estoy.
Me entró la vida entre camisa y pantalones
como un golpe de viento en un saco muy oscuro.
Dije, abuelo, a un gran rincón del comedor.
Padre, llamé al espacio de luz circundante.
Y con mucho miedo a lo que no se puede nombrar,
balbucí, madre, con un repentino sollozo.
Porque fue como estar enfermo de ternura
muchos meses antes de que llegaran los años
todos juntos a la vez como los pelos de mi cabeza.
Sorbí con dificultad la sopa y ya era muy tarde:
habían muerto los almacenes y los almaceneros,
y me encontré solo con un árbol en la colina,
pequeño aún y no más grande que un hombre.
Amarrado a mi cuello estaba mi nombre con una carta
como si fuera a perderme en los alrededores.

II

La vida, ah, ese anciano que me miraba,
y esa mujer, y ese hombre,
el blanco espacio de la cena, y los rincones
refunfuñando mi nombre antes de tiempo.
La vida, ah, ese largo esperar que amaneciera,
ese decir *adiós* arrastrado como las hojas
y ese decir *hasta mañana* con la sonrisa en los labios.
Ah, ese cambio de voz, ese cuidado
de tías y tíos, oloroso como tisana,
esa pequeña enfermedad que empezó por un resfrío
y acabó para siempre con mi cara de niño taimado.
Ah, esa primera afeitada que nos sigue doliendo
y esos pantalones que alargan nuestras piernas,
ese mirar la tierra para abajo, la tierra para arriba,
ese subir y bajar las escaleras acezando.
Ah, y esos *aquí* y esos *allá* jugando con nosotros,
como si nos hiciera mucha gracia jugar en el vacío.
Como si todo fuera par, empezamos con los pasos.

III

Has recordado tu vida de repente
como un ruido de pasos y de ramas quebradas:
carreras, voces, gritos. Y de nuevo el silencio.
Ese silencio que envuelve el amor y que precede a la muerte.
Y has visto un hombre sudoroso, desgarrada la camisa,
y has escuchado el rumor de perros y caballos,
todo en un segundo. Y de nuevo el silencio.

Ese silencio que limpia a los niños y a los moribundos
con la misma esponja y con el rostro de las mujeres
al pie de los lechos o a la orilla de los ríos.
Has escuchado que te llamaban con dulzura primero
y después con cólera, y de nuevo esta lluvia
que apaga las palabras, este silencio sin nombre
que crece al caer de los frutos, al descender el sol.
Has recordado de repente un destello de tu vida
en el agua de un río. Y al inclinarte
has visto tus propios ojos por un momento.

ALBERTO RUBIO
Comensal

Arrimado a la esquina de la mesa,
fiel, infinito el son de mi cubierto,
quisiera seguir siempre el mismo Alberto
Rubio resucitado con su presa.

¡Qué olorosa la carne me embelesa
dorada, tan real, y tan despierto
de mis sentidos yo, por fin tan cierto
que la separación de amigos cesa!

Brindis ahuyentan hoy mutuos agravios,
pero injurias del Tiempo corporales
no dependen jamás de humanos labios

Ni de la ingratitud de los mortales,
tampoco del perdón nuestro de sabios
cristianos y felices comensales.

Desvelado

¿Dormido estoy? ¿Las alas de un zancudo
vibran? ¿Sueño el fatídico zumbido?
Por fin la comezón en el latido
de la fosa nasal, y el estomudo.

¿Cómo se ha deslizado? ¿Cómo pudo
meterse sin temor a mi ronquido
desafiando mi propio resoplido
con su maldita espada y sin escudo?

Contra mi piel practica esgrima pura:
no lo alcanzo después de la estocada;
pula las alas con un son de como

monótono: a mi vena se apresura,
sorbe, zumba burlón a mi palmada;
me adormila tañendo en mi contorno:

despierto con la punta de su espada...

JORGE TEILLIER

A un viejo poeta

“Tú, que de la nada sabes más que los muertos”
Tú que temblabas sobre el papel en blanco
Acuérdate que es el tiempo de no llevar archivos.

Acuérdate del tiempo de no llevar archivos
A mi no me conmueven estas líneas que escribo
Ni el vuelo de las golondrinas cada vez más oscuro
Que fácil lo cambiaría por un oro invisible.

Tú que temblabas sobre el papel en blanco
Acuérdate de quienes escriben cuando les da la gana
Que nunca han renegado de una sola palabra
Que no esperan ya oír el canto de los tripulantes.

He encontrado la nada en unos brazos desnudos
He encontrado la nada en el llanto de un recién nacido
He encontrado la nada en flippers y Museos
“Tú que de la nada sabes más que los muertos”

Hotel Nube

He visto a un hombre que pensaba
ser perseguido
por la policía de todo el mundo.
Cambiaba de aviones, de buses y de trenes
y desconfiaba hasta de su soñolienta sombra.

He visto a un hombre buscando algo
que creía haber perdido en alguna parte
y no se acordaba dónde.

He visto a un hombre
siguiendo sin saber por qué un cortejo fúnebre.
Bajo el sudario ceremonial de la lluvia
escuchó un himno que lo llevó al Hotel Nube
donde creía llegar sin dejar huellas
y tras hacer la señal de asilo de los desamparados
confió en las puertas que se abrían piadosas.

En la sala de espera
había tipos que contaban nuestros pasos
esperando nuestra llegada
sin ocultar siquiera entre sus mangas sus cuchillos
bendecidos por un Poder sin Gloria. (asesinos)

CARLOS GERMAN BELLI

Cual un ángel de la guarda

El falo de mi padre en alma y carne
en mí al rayar el alba se restaura,
y resucita ahora de improviso
tal fuerza que detiene al propio sol
en medio de la bóveda celeste
para iluminar el planeta todo;
y otra vez como ayer
consumando contento el acto acá,
oh ardoroso espíritu
cuyo fuego en mí enciende en plena noche
la oculta luz del cielo,
al volver de la altísima morada
para anunciarme cómo es el Edén.

Por tu vuelta principio finalmente
el tránsito perpetuo a las delicias,
y ahora sí por dentro el sumo aliento
coronándome hasta en el más allá,
y soy yo como un bienaventurado
sucesor de tu sexo sacrosanto,
y nunca más medroso
al escalar de Venus las alturas
en la noche primera
de la posesión del lugar y el tiempo,
que desde allí divisó
de la región secreta las llanuras
o la estrella del día inaugural.

Ahora, padre amado, de allá vienes
y tus huesos tan fértiles renacen
al toque de los rayos de la aurora,
obsequiándome el ímpetu de tu hambre
bajo múltiples círculos concéntricos,
que pasa a formar parte en adelante
del apetito mío,
y devoro el maná de carne y alma,
como tú venturoso
en la amorosa cena de mi origen;
y tras cada convite
bajo el sol de la medianoche rojo
tú y yo volamos hacia el infinito.

Y para mí inmortal merecimiento
de ser tu primogénito escogido,
elevándome al reino de los cielos
desde el lugar ajeno donde yazgo,
en medio del asombro de los otros
que boquiabiertos quedan por doquier
al verme por encima
de los valles y océanos y nubes,
y el placer alcanzando
de humano, inanimado y bruto juntos
en la unidad del gozo,
que por ti vivo, muero y resucito
en la yema del gusto terrenal.

Que si acaso te ausentas como ayer
nunca más estaría yo de nuevo
erecto sobre el orbe como hoy,
pues yaceré tendido acá por siempre
como muerto, aunque vivo, sin más ánimo
ni para volar, ni nadar, ni andar,
y de la gran potencia
ni un átomo siquiera habría allí
en el centro del cuerpo,
que sólo las cenizas de un volcán,
deshecho polvo helado,
anticipando la engañosa muerte
por no haber una vida satisfecha.

Más tal destino por fortuna
papá custodio, oh ángel de la guarda,
bienhechor que al rayar el alba ordena
el trueque de la tierra por el cielo,
cambiando las cien mil postrimerías
en un comienzo de la dulce edad
sin el amargo fin,
cuando el flechazo repentinamente
va en dirección de arriba
por entre nubes y huracanes fieros
hasta tocar la bóveda,
que no se sabe si por el temblor
de las delicias cae sobre el suelo.

Es el vivir en alma eternamente
con obras desta carne pasajera,
en la postura de un dragón tendido
sobre la redondez del orbe inmenso,
aunque sin el brutal deleite bajo,
que así elevado a la morada azul
por ti soy, padre mío,
y no hay cosa más junta allá en los aires
que yo y mi bella dueña,
tan contentos unidos parte a parte,
ambos ya vislumbrando
por dentro y fuera la resurrección
a la luz de tu fuego omnipotente.

Canción, que más no eres
más sí de aquel señor de las alturas,
anuncia en todo tiempo
que si el olmo y la liana entrelazados,
don es de quien le dio
al amador el soplo de la vida,
y aun desde el más allá se la restaura.

El nudo

Esa increíble infinidad del orbe
no codicio ni un mínimo pedazo,
mas sí el espacio de tu breve cuerpo
donde ponerme al fin a buen recaudo,
en el profundo de tus mil entrañas,
que enteras conservaste para mí.
Al diablo el albedrío de la vida,
sumo don de los hados celestiales,
y nada más que estar en ti prefiero
sujeto a tu camal y firme lazo,
que si vas a las últimas estrellas,
contigo ir paso a paso yo también.
Es así el vivir día y noche siempre
bien atado a ti con el camal nudo,
aunque en verdad del todo libremente,
pues de la tierra al cielo voy y vengo.

8 de enero de 1986

ERNESTO CARDENAL Muchachos de La Prensa

Muchachos que salían a diario fotografiados en "La Prensa"
acostados

con los ojos entrecerrados, los labios entreabiertos
como si se estuvieran riendo, como si estuvieran gozando.

Los jóvenes de la horrenda lista.

O bien salían serios en sus fotitos de carnet, de pasaporte,
tal vez profundamente serios.

Muchachos que aumentaban a diario la lista del horror.

Uno fue a dar una vuelta por el barrio
y lo hallaron tirado en un predio montoso.
O salió para el trabajo, de su casa del barrio San Judas,
y no volvió más.

El que salió a comprar una Coca Cola a la esquina.
El que salió a ver su novia y no volvió.

O sacado de su casa

y llevado en un jeep militar que se hundió en la noche.

Y después encontrado en la morgue,
o a un lado de la carretera en la Cuesta del Plomo,
o en un basurero.

Con los brazos quebrados,

los ojos sacados, la lengua cortada, los genitales arrancados.

O simplemente nunca aparecieron.

O llevados por la patrulla del "Macho Negro" o de "Cara 'e León",
Los amontonados en la costa del lago detrás del Teatro Darío.

Lo único que quedó a las mamás de sus físicos,

la mirada brillante, la sonrisa, planas, en un papel.
Cartulinas que las mamás mostraban como un tesoro en "La Prensa".
(La imagen grabada en las entrañas: en esa cartulina chiquita).

El del pelambre despeinado.

El de los ojos de venado asustado.

Este risueño, pícaro.

La muchacha de mirada melancólica.

Uno de perfil. O con la cabeza ladeada.

Pensativo uno. Otro con la camisa abierta.

Otro con bucles. O con el pelo en la cara. Con boina.

Otro borroso sonriendo debajo de sus bigotes.

Con la corbata de graduación.

La chavala sonriendo con el ceño fruncido.

La chavala en la foto que andaría su novio.

El muchacho en pose en la foto que le daría a su novia.

De 20, de 22, de 18, de 17, de 15 años.

Los jóvenes matados por ser jóvenes. Porque
tener entre los 15 y los 25 años en Nicaragua era ilegal.

Y pareció que Nicaragua iba a quedar sin jóvenes.
Y después del triunfo hasta me sorprendí a veces, de pronto,

ante un joven que en una concentración me saludaba
(yo preguntándole en mi interior: "¿Y vos cómo escapaste?")
Se les temió por jóvenes.

Ustedes los agarrados por la guardia. Los "amados de los dioses"
Los griegos dijeron que los amados de los dioses mueren jóvenes.
Será, pienso yo, porque siempre quedaron jóvenes.
Los otros podrán envejecer mucho pero para ellos
aquellos estarán siempre jóvenes y frescos,
la frente tersa, el pelo negro.
La romana de pelo rubio que murió quedó siempre rubia en el recuerdo.

Pero ustedes, digo yo, no son los que no envejecieron
porque quedaron jóvenes (efímeramente) en el recuerdo
de los que también morirán.

Ustedes estarán jóvenes porque siempre habrá jóvenes en Nicaragua
y los jóvenes de Nicaragua serán ya todos revolucionarios, por
las muertes de ustedes que fueron tantos, los matados a diario.
Ellos serán ustedes otra vez, en vidas siempre renovadas,
nuevos, como nuevo es cada amanecer.

Las loras

Mi amigo Michael es responsable militar en Somoto,
allá por la frontera con Honduras,
y me contó que descubrió un contrabando de loras
que iban a ser exportadas a EE.UU.

para que allí aprendieran a hablar inglés.
Eran 186 loras, y ya habían muerto 47 en sus jaulas.
Y él las regresó al lugar de donde las habían traído,
y cuando el camión estaba llegando a un lugar que llaman Los Llanos
cerca de las montañas de donde eran esas loras

(las montañas se veían grandes detrás de esos llanos)
las loras comenzaron a agitarse y a batir sus alas
y a apretujarse contra las paredes de sus jaulas.

Y cuando les abrieron las jaulas
todas volaron como flechas en la misma dirección a sus montañas.

Eso mismo hizo la Revolución con nosotros, pienso yo:
nos sacó de las jaulas en las que nos llevaban a hablar inglés.
Nos devolvió la Patria de la que nos habían arrancado.

Los compas verdes como loras dieron a las loras sus montañas verdes.
Pero hubo 47 que murieron.

Entre fachadas

Recorremos las calles de un barrio de Nueva York,
pequeñas tiendas, restaurantes, Dry-Cleaning,
casas de apartamentos, de tres, cuatro pisos,
de ladrillos rojos, cemento, ladrillos grises,
después pasamos a una aldea de los Alpes,
calles empedradas de un pueblito mexicano,
después un río con un molino medioeval,
calle polvorienta de un pueblo del Oeste,
con sus cantinas, una ventana con el vidrio quebrado,
en una colina un castillo del siglo XI.
y otra vez casas de apartamentos, un banco, tienda de licores
de cualquier ciudad de Estados Unidos,
pero si uno toca cualquier cosa, suena a hueco,
todo es yeso,
son sólo las paredes de afuera, no hay nada detrás.
Un policía en media calle, con su insignia
y libreta para poner infracciones,
podía ser un policía de verdad o un actor famoso.
Y me dice el productor (Ed Lewis) que me enseña todo:
*ni el director, ni el productor, ni nadie
manda en una película,
sino el banco que la financia.*
Y al salir y ver los bancos, restaurantes, Dry-Cleaning,
me pareció que todo lo que tocara sonaría a hueco,
Hollywood, Los Angeles entero, todo
era sólo paredes
sin nada detrás.

EDUARDO LIZALDE

I

El tigre real, el amo, el solo, el sol
de los carnívoros, espera,
está herido y hambriento,
tiene sed de carne,
hambre de agua.
Acecha fijo, suspenso en su materia,
como detenido por el lápiz
que lo está dibujando,
trastomada su pinta majestuosa
por la extrema quietud.

Es una roca amarilla:
se fragua el aire mismo de su aliento
y el fulgor cortante de sus ojos
cuaja y cesa al punto de la hulla.
Veteado por las sombras,
doblemente rayado,
doblemente asesino,
sueña en su presa improbable,
la palabra de lejos, la inventa
como el artista que concibe un crimen
de pulpas deliciosas.

Escucha, huele, palpa y adivina
los menores espasmos, los supuestos crujidos,
los vientos más delgados.
Al fin, la víctima se acerca,
estruendosa y sinfónica.
El tigre se incorpora, otea, apercibe
sus veloces navajas y colmillos,
desamarra
la encordadura recia de sus músculos.
Pero la bestia, lo que se avecina
es demasiado grande
— el tigre de los tigres.
Es la muerte
y el gran tigre es la presa.

XVI

¿Democratizar la India, virginales demonios
— pregunta el malicioso, el cruento buda
sonriente—
será empresa comparable a la artesana
pero plástica y heroica salvación del tigre?
Salvar el Partenón, salvar al tigre, al hombre.
Viejas disyuntivas líricas
de la izquierda celeste, la derecha
terráquea.
Entre la punta de diamante y la galaxia
monstruo de Andrómeda
no hay más que el tigre;
su completa destrucción será estrujante drama
estético.
Los hombres perecemos como corredoras
cucarachas
— quince millones de niños mueren de hambre
en un año—,
sin gloria y sin motivo.
¿Qué poesía puede haber en la extinción de una
especie de tal modo abundante?

XIX

Los tigres mueren
pero las ratas proliferan, bullen y dan flor
(hay cinco por cada hombre, seiscientas mil
por cada tigre).
Pero pronto el mar será de ratas, mar de pelo
y no de agua;
asaltarán todas las torres, Edgar,
una gran turbonada, una ola negra,
el mar en una ola
de viscosas, grasas, enceguecidas,
salvajes, espantosas, persistentes, fuertes
ratas
cubrirá todas las playas y serán pasto suyo
las ciudades
— se fraguan, concreto armado, las alucinaciones
de Camus—;
las urbes trémulas verán caer ganados, hombres,
trigos, pájaros, libélulas.
Y a distancia, la Tierra será un blanco,
bello ovoide,
una madeja de huesos,
como ciertas rosas o esferas de marfil
talladas finamente por los chinos.

XXIV

Silla, no me engañas,
estás ahí,
me espías.
Conoces mis debilidades,
sabes lo que soy,
que pienso, que camino,
pertenezco a un género de bestia
que necesita a ratos
sentarse,
que soy mortal en suma,
estoy tocado,
que los dioses no requieren de sillas.
Silla, tú también cazas,
tú eres también la muerte,
contigo misma me domas
y te parapetas contra mí
como en el circo se hace con caducos
leones.
Pero yo lo sé, vigilo, duermo de pie.
bebo en la barra, estoy alerta.

FRANCISCO MADARIAGA

Contraamparo

Está el hombre presente.
El filo de la medianoche.
La tormenta de la ex-tormenta.
El cazador al viento.

Lo inmediato no aparece ni desaparece,
está desnudo en medio del contraamparo,
la no-guarida de lo imperfecto
y el canto del azul zorzal.

La lluvia es agua de oro en lo inmediato
del corazón, el cosmos es el ensayo
primero y sangrante de lo infinito.

La sangre lava el azul imperfecto de la Tierra,
y vuelve todo a la morada de la alegría.

¿No me disculparé ante el tigre por este "ensayo
filosófico"?

La noche me ha colocado en un castillo en medio
del palmar de Dios.

El alba es el encantamiento popular del planeta.
Buenas alba, dolor.

a Edgar Bayley

Aparición

El agua exhorbitante está en mi boca.

No quisiera despertar nunca de la extrema delicadeza
que hierve en los depósitos de los grandes inviernos.

Potrillos de oro sanguíneo y asombrado. Más altos
que el invierno.

Undía llueve, y al siguiente, el invierno luminoso es
cálido. ¿La lluvia? Tétrica, pero rica, no pervertida.

Este invierno he descubierto que hay palmeras celestiales.
Extrañas. Con una ferocidad solar y lunar. Y sin nombre.

El perfume del mar vuela sobre las Estaciones: ¡temperaturas para toda la vida!

El mar, mi gran linterna de esmeralda.

(De "El Delito Natal", 1963)

Una reza

Reza por la raza de las apariciones ronca por la ronca de
las enterraciones y vuelve los ojos al paisaje metido
dentro de la carne y del fuego del movimiento
humano más real el de pasitos de hombres en el
espacio humillado por sus elegantes desnutriciones,
oh país límpido, intercambiado con tartamudos y
despanzurrados y afeitados por el llano y
asesinadores engendrados en las negras copulaciones
entre ramos y entre santos de orejas casi naturales,
yo exclamo que duermo sobre la arena caída en la
desventaja de mis maduraciones que sollozan todo
el poder del fuego.

Yo, que tengo el alimento más moderno, estoy rastreando
el invierno y las pudriciones de estos llanos.

Puente Florencia

1

A Oscar Portela

Todo se olvida.

El rumor es un puente.

El color es un puente.

La mirada de un ciervo que olfatea un
tesoro.

es un puente.

y vuela con el ave que se aleja del
invierno natal.

Vuelan todos los puentes.

Las comunicaciones estallan en fuego y
transparencia.

Sólo nos queda el puente del olor del
infinito.

la pasarela para el tigre de los sueños.

2.

Ya se aproxima el viejo invierno
con su canción de baja zona:
el horizonte eleva un puente
con el terror de una paloma.

En el estero hay una brisa
con una garza que reposa
sobre la escarcha de una selva
que el agua entra y se desfonda.

Tiene el sonido una esperanza
de libertad, y un fuego de oro.
Olor de ciervos que olfatean
entre las pajas un tesoro.

(De "Llegada de un jaguar a la tranquera - Cantata en homenaje a Corrientes - y otros poemas, 1980).

ESCUELA DE SANTIAGO

por Gonzalo Millán

Jorge Etcheverry

- Tú declaras pertenecer a la Escuela de Santiago, uno de los grupos poéticos menos conocidos que aparecen en la década del sesenta en Chile. ¿En que año surgió la Escuela de Santiago?

- Surgió alrededor del año 1966. en realidad partió con un grupo de amigos, luego comenzamos a trabajar en poesía y en estudios teórico-poéticos y por los años 1967-68 decidimos que teníamos una serie de elementos comunes y nos bautizamos como Escuela de Santiago.

- ¿Donde nació el grupo y quienes lo integraban?

- Bueno, nos juntábamos en el Pedagógico de la Universidad de Chile donde estudiábamos, algunos filosofía y otros, castellano. Los integrantes eramos, Nain Nómez, Erik Martínez, Julio Piñones y yo. Eventualmente Alexis Monsalves.

- El poema que cierra tu primer libro El Evasionista se titula "Epitafio de la Escuela de Santiago" ¿Cuándo murió este grupo?

- En parte es una ironía, y también una oportunidad para hablar de los miembros de la Escuela aquí en Canadá, de la situación de exilio en la que nos encontramos y de los cambios que los años nos han echado encima. También significa que ya

no es época de manifiestos. Eso ya se hizo y se considera válido. Por otro lado es un reconocimiento a un tiempo de trabajo conjunto, lo que nos dió una identidad común. Existe cierto parecido entre nuestros trabajos.

- ¿Cuáles fueron las principales actividades del grupo?

- El grupo se dió a conocer en una entrevista aparecida en el diario La Nación el año 1967. Después hicimos una antología en la revista Orfeo en 1968 llamada "33 nombres claves de la actual poesía chilena". Publicamos como grupo en forma bilingüe español-alemán en la revista Humboldt que aparece en Alemania. Salimos en un programa de TV en 1968 y dimos diversos recitales. El periodo activo del grupo termina el año 1970. El triunfo de Allende ese año y la entrada del país en un intenso proceso político, alejó temporalmente a la mayoría de nosotros del quehacer literario.

- ¿Qué diferenciaba a la Escuela de Santiago de otros grupos de poetas jóvenes chilenos de entonces, como Trilce, Arúspice, Tebaida...?

- Yo diría de partida que pretendimos hacer una poesía que no estaba dentro de los marcos aceptados en esa época. Era una poesía de

verso largo, con abundantes imágenes, que daba gran importancia al ritmo, que pretendía intercalar en el poema diversas voces y que se que- ría de algún modo fragmentaria. La fundamentación para este tipo de poesía se halla en el carácter heterogéneo, en la forma de mosaico que tienen las capitales sudamericanas, y por ende en una cierta imposibilidad de síntesis. Digamos que el poema acabado, redondo, de una sola imagen pretende dar cuenta de una totalidad que no puede, creemos, ser sintetizada. Solo cabe entonces la posibilidad de referirse a esta totalidad por medio de lenguajes simultáneos y diver-

- ¿Sería la de Uds., entonces una poesía fundamentalmente urbana y extensa por oposición a la poesía de tendencia neo-lárica, breve que practicaban algunos miembros de otros grupos de provincias?

- Si, pero sin rivalidad ni condena. El hecho es que entonces por varios motivos el tipo de poesía que hacíamos no era la más practicada, la más leída, la más apreciada por la crítica. Podría decir que la situación ha cambiado durante este último tiempo. En el material que nos llega desde Chile hemos encontrado poetas que parecieran estar haciendo algo semejante a lo que nosotros pretendimos hacer en aquella época.

- ¿Cómo se conectaba la Escuela de Santiago con la poesía chilena y contemporánea?

- Antes de pensar en figuras en terminos históricos nosotros nos guiábamos por modos de escribir. Y para casi todos nosotros era importante y válido el modo de Pablo de Rokha: párrafo largo, fuerte, rítmicamente cargado y una concepción fragmentaria del poema. Uno podría decir que la poesía de De Rokha consiste en un solo poema largo que se va agregando y disgregando. Después nuestras preferencias nos entroncaban incluso con cierto tipo de lenguaje clásico como es el de Esquilo. Este emplea un párrafo

que no es el de la prosa, tampoco es dramático ni poético, pero sin embargo tiene elementos de estos tres géneros y un ritmo muy fuerte. Ahora en términos contemporáneos nos atraían los poetas beat norteamericanos y entre ellos fundamentalmente Ginsberg. Por otro lado Lautréamont debido a su escritura poética en prosa que lo ponía al margen de los géneros tradicionales. Algunos cuentos de Beckett imbuidos de semejante aura. Podría citar alguna influencia de T.S. Eliot también. Con respecto al trabajo de la intertextualidad nos interesaba la obra de Pound. A mi personalmente me interesaban bastante Rimbaud y Saint John Perse.

- ¿Durante años tú fuiste estudiante de filosofía? ¿Dejaron alguna influencia en tu poesía estos estudios?

- Dejaron una cierta tendencia a la formulación de juicios racionales, un cierto manejo de estructuras y lenguaje filosófico-técnico, y la implícita concepción de mundo que suele orientar la visión de algunas voces que se manifiestan en los poemas. Pero todo esto no está tomado tan en serio, y es más bien un ingrediente más de la situación de un personaje que problematiza sobre el universo, la política, el sexo, dentro del poema.

- ¿Ves alguna relación entre tu poesía y la de Humberto Díaz Casanueva, otro poeta con formación filosófica, que aparece además como antecedente junto con Rosamel del Valle y Anguita de la Vía poética como Uds., la llaman, expresada en la antología-manifiesto de revista Orfeo?

- Formalmente no veo mucha relación. Además creo que la poesía suya es más metafísica. Cuando lo leí hace más de diez años atrás me interesó, pero luego vino el gobierno de Allende, periodo, como dije, durante el cual dejé de hacer literatura. Y enseguida los años de exilio durante los cuales me he dedicado a escribir una poesía decididamente comprometida y que es absolutamente diferente a la de El

Evasionista y no está incluida en ese libro.

- Volviendo a las características formales de tu poesía, características que pueden hacerse extensivas asimismo a la poesía que practica la Escuela de Santiago ¿Estarías de acuerdo en que una de ellas sería la indistinción entre géneros, entre poesía y prosa?

- A veces, en los casos más extremos se llega a esta indistinción, y de alguna manera ella es inicial y programática. Me acuerdo que en el manifiesto aparecido en Orfeo dije una frase un tanto pretenciosa. Aquí no existe poesía ni prosa, aquí sólo existe la palabra; potente, indiferenciada, mentando al mundo en su conjunto, tratando de hacerlo como en los primeros tiempos.

- Tendríamos por una parte esa indistinción entre poesía y prosa y por otra parte el uso del párrafo como tú lo llamas. Hasta qué punto este párrafo o verso largo tiene conexiones con la poesía norteamericana. Tú ya nombraste a Ginsberg, yo pienso también en Whitman y Crane. Y en Chile en Lihn. El uso del versículo es común a todos ellos.

- El uso del párrafo caracterizaba nuestras preferencias de entonces. Rimbaud por ejemplo en Una temporada en el infierno, para mí el poema en prosa elevado a su máxima expresión. Como ya he dicho Esquilo, Jenofonte entre los griegos, Lautréamont, Saint John Perse, el viejo De Rokha. Entre los norteamericanos Ginsberg, con un gran aliento como el que sostiene de principio a fin algunas novelas de Kerouac. En general los autores de una gran fuerza rítmica y sintáctica. En cuanto a Lihn, a mí me gustó bastante su libro La pieza oscura. Había un verso largo de mucha fuerza, pero es prácticamente el único libro de Lihn que me gusta. Además Lihn aparece más centrado en un tema. Y nosotros en ciertas discusiones de entonces, decíamos que la poesía temática, o monotemática como

tal era una poesía de composición escolar. Esto dicho sin negar que gran parte de mis poemas son poemas temáticos. Ahora otro poeta que olvidaba mencionar cuando nos referíamos al empleo de un lenguaje que no es propiamente poético, que puede ser filosófico, es Gonzalo Rojas en *Contra la muerte*. Ese libro me impresionó bastante cuando apareció.

- Algunas de las características citadas han hecho a ciertos críticos formular reparos a esta forma de poetizar, calificándolos de farragosa, por su desmesura e incoherencia temática, de vaga y opaca por la arbitrariedad nebulosa de sus imágenes.

- Es que justamente en la medida que hubiéramos seguido una ritmicidad tersa, una imagen única, una coherencia temática habríamos caído otra vez en una poesía que nos presentaba en forma falsa una totalidad que nosotros programáticamente tratamos de evitar. Nuestra posición en el manifiesto de Orfeo era: *Aquí no existe posibilidad de síntesis* y por lo tanto es imposible para nosotros, tercermundistas crear objetos perfectos, cerrados. Esa es una facultad de los países europeos que tienen fisonomía, destino, historia.

- ¿Tú dirías entonces que la fragmentación, la dispersión temática, la falta de identidad y finalidad expresarial cabalmente a los países del tercer mundo?

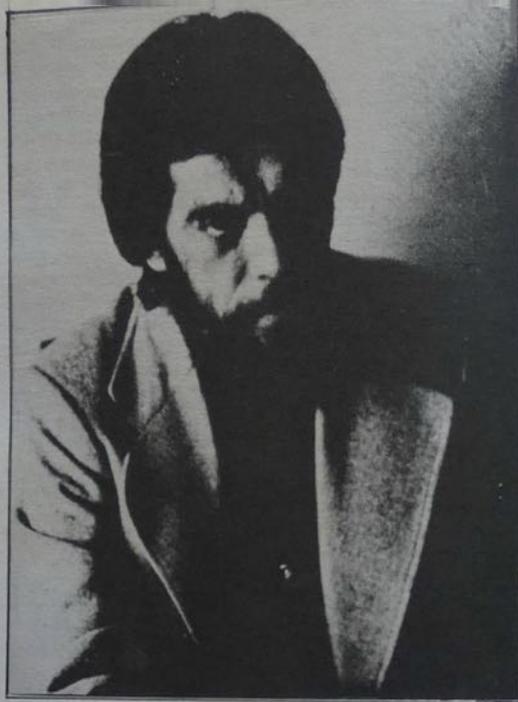
- Por lo menos corresponderían a la actitud de sus elites. Yo no desconozco que pese a mi compromiso he recibido cierta cultura y educación y pertenezco por tanto a un medio que no podría dejar de calificar de elitista. Cultura y medio que no estoy en condiciones de rechazar. Lo otro sería caer en un folklorismo falso. Ahora respecto a esto en un poema tengo una imagen que dice: *El caballo de los inconcebibles proletariados tercermundistas se lanza al galope, haciendo saltar la rienda de la mano de las elites*. Me parece que el tipo de realidad de la que trato de dar cuenta exige frases donde el ritmo, la imagen y el contenido conceptual esten simultá-

neamente presentes. Para mí la frase poética ideal es aquella en la que estos tres elementos están presentes y trabados.

- ¿Este rechazo a una aspiración a la síntesis implicaría acaso que no hay sujeción a tiempo y lugar como en la poesía que llamas temática?

- Yo diría que nuestra poesía es orgánica y temática, pero el tema no está centrado en torno a un objeto, anécdota o situación particular, sino que más bien presenta estados de cosas, estados de conciencia o situaciones algo generalizadas, incluso sólo atmósferas. Sin dejar de estar sujeta a tiempo y lugar se trata de crear estados en los que varios temas se encadenen. Por ejemplo ahora me acuerdo de un poema llamado *Asamblea de codornices*. Allí aparece primero una conversación entre dos amigos, luego sale una niña, luego aparece una imprecación contra los

poetas que escriben poemas con temas bien definidos, luego se habla de los proletarios del tercer mundo, luego de una cena en mi casa, se hacen diferencias entre grupos étnicos y se alude al lujo de los países desarrollados, hay una voz que alaba la pobreza como un modo de vida auténtico, después se alude a costumbres de los inmigrantes, después se habla de los chilenos, de lo que les pasa en los países donde están exiliados, luego se pasa a las multitudes que asaltan palacios de gobierno, luego se dice que estas cosas nos preocupan, pero estamos caminando por una calle, luego se habla de los observadores que nos miran caminar por esa calle, al final se intenta fundamentar este tipo de poesía y se hace una alusión a la necesidad de ocultar el yo del hablante. Yo pienso que todo esto, mediante no sé que mecanismos tiene elementos que permiten constituir una situación, un estado de cosas. Tiene un cierto hilo.



- ¿No crees que sería adecuado el nombre de poesía pluritemática para este tipo de poesía?

- Yo creo que sí.

- La visión que entrega tu libro *El evasivista* es una visión caótica y conflictiva, guerra, revoluciones, trastornos políticos sociales. En el poema *Perro con alas tú señalas que una de tus preocupaciones es la turbamulta de las relaciones humanas. Dentro de éstas hay una que aparece con insistencia y es la relación erótica. ¿Cómo ves las relaciones hombre-mujer?*

- Como problemáticas, pero a la vez como fuentes de Paraísos e Infiernos, posibilidades de encuentros entre seres humanos. Pero en la relación con la mujer existen otros aspectos fuera del erótico. Está la mujer como compañera de la vida cotidiana, de lucha, de conocimientos. Está la esposa, está la amante...

- Curiosamente, para el hablante masculino de los poemas la mujer juega un rol ambiguo. Creo que la imagen masculina por excelencia del libro es la del guerrero, un hombre poderoso genital y bélicamente. La mujer aparece en un rol pasivo o amenazador de esta virilidad potente, aparece como sirena.

- Si es efectivo. La mujer como el paraíso y a la vez como la distracción, como el tiempo de la quietud y como la amenaza que debilita, la mujer que propone enigmas y la interlocutora que frustra el entendimiento etc... Es curioso, sí. Yo diría que efectivamente se puede configurar la imagen de un hombre guerrero pero con ciertas debilidades, es delgado, se cansa fácilmente, fracasa generalmente y fuma mucho. Habla bastante y no supera la consideración que de la mujer se tiene en un mundo que es todavía masculino.

- Hemos advertido en tu poesía una evidente preocupación política, pero junto con estas referencias coexisten imágenes provenientes del ocultismo y la magia o que tienen obvios ecos

miticos. ¿Cómo se concilian ambas realidades?

- Yo creo que se concilian a partir de la asunción de una determinada formación, influencias y gustos, y un determinado ambiente de crecimiento. Yo no creo que un pequeño burgués como yo a pesar de su compromiso, por el hecho de serlo deba amputarse una parte de sí mismo. Uno puede ser un pequeño burgués y estar con la revolución sin tener que renunciar a su origen y formación. Como dice Sartre en una de sus obras de teatro: *Hay alguien que llega al Partido y traen la corbata, otros traen a la mujer, etc...*

- Tú dirías entonces que el revolucionario no precisa renunciar a las imágenes del pasado?

- No, yo diría que para ser revolucionario es preciso hacer cosas, o sea realizar algún tipo de actividad revolucionaria. Paradójicamente yo me he encontrado con miembros de la elite política chilena que dan bastante más de lo que da, digamos, un militante chato, que ha depurado totalmente su conciencia de todo elemento extraño supuestamente al marxismo, pero cuya acción objetiva y su eficacia subjetiva es mínima. Por último la revolución no es un medio de lograr la pureza, sino que es un modo de transformar la realidad.

- ¿No habría allí algún conflicto ideológico?

- Yo parto de la base que todos los hombres tienen en mayor o menor grado conflictos ideológicos. Este mismo libro inclusive, es bastante contradictorio. Pero no debemos olvidar que los hablantes que aparecen en los poemas son hablantes ficticios y que por otro lado toda persona es multifacética. Sin intentar lo me han salido diversas facetas, diversas versiones muchas veces contradictorias de mí mismo. Además yo creo que los latinoamericanos son más contradictorios que otra gente. Por una parte luchan por la independencia de su continente y por la creación de una cultura pro-

pia y al mismo tiempo son fieles seguidores, ya sea de los marxistas europeos, o sus poetas y escritores, o de los teóricos y lingüistas extranjeros...

- Algo que me llamó la atención es la imagen del líder político que aparece en el libro. Me parece que esta figura es equiparable a otras del mismo carácter elitista que aparecen en el libro como son las del mago, el maestro, el sabio. ¿No hay allí una visión mesiánica de los líderes, ya sean éstos espirituales o intelectuales?

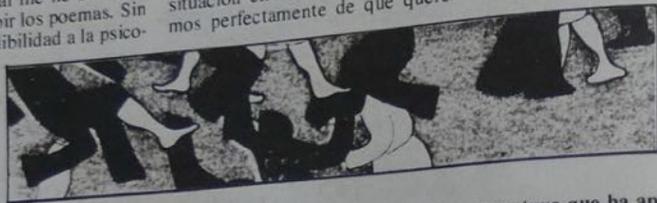
- Sí, pero de alguna manera hay que recordar cómo inclusive en el Canto General de Neruda aparecen los héroes O'Higgins, Manuel Rodríguez. Para nosotros los pequeños burgueses de la década del sesenta es muy difícil representar líderes que no sean como Ché Guevara, Turcios Lima, Douglas Bravo, como Fidel Castro, Hugo Blanco, como Inti Peredo. De algún modo estamos acostumbrados a este tipo de figura heroica. Reconozco que por formación, culturalmente, no tengo los elementos para la representación de un colectivo revolucionario, aunque sí tengo los elementos tradicionales presentes en Homero, y mucho antes en Gilgamesh, para representar al héroe personal que dirige a un pueblo.

- Por eso me parece interesante esa visión del líder brujo, del shamán guerrillero, arcaica y actual, mágica y práctica.

- Si, esa es una imagen arcaica, fusionada de la cual me he enterado después de escribir los poemas. Sin darle mucha credibilidad a la psico-

logía profunda que supone un estatismo de la conciencia, el shamán funciona como un símbolo de trascendencia, apunta como el pájaro más hacia una salida que hacia un proyecto concebido con claridad. Lo que de alguna manera es nuestra situación en Latinoamérica, sabemos perfectamente de que quere-

mos escapar como pueblos, como continente inclusive pero no tenemos claro dónde queremos llegar. Por eso las revoluciones son tan imprevisibles y diversas: el caso cubano, el caso nicaraguense. ¿Qué ira a salir de El Salvador? ¿Qué ira a salir de Chile?



- Para ponernos al día, ¿ha cambiado en algo, desde la última entrevista a hoy, tu situación respecto a Chile y Canadá, o tú pensamiento acerca de la poesía?

- En cuanto a la situación entre Chile y Canadá, lo básico es que siento que se ha establecido un nuevo vínculo, una re-uniión, ya que desde entonces los productos poéticos chilenos se han hecho accesibles afuera. Por otro lado en términos de programa poético, veo que existe allá una suerte de replanteo de nuestro modo de escribir en sectores de promociones nuevas. Volviendo a la situación, la heterogeneidad entre las tendencias culturales aquí vigentes (en Canadá) y las características de mi modo de escribir hacen que no haya básicamente un nivel de intercambio que no sea a nivel de contenidos. Luego voy a sacar aquí un librito bilingüe, *The Witch*, cuyo contenido es canadiense, pero cuya forma es, otra vez, versicular y prosaica, con discursos y alusiones provenientes de diversos, por así decir, sectores ontológicos y discursivos. Siendo la poesía canadiense realista y anecdótica en términos básicos, este modo de escribir aquí es incluso más marginal de lo que nunca será en Chile. En realidad, sumariando mucho, en mi poesía hay la construcción de un espacio para el diálogo, en que el hablante tiene que permanecer algo frío y distanciado porque es a medias un registro o un espectador. El ideal es construir un universo discursivo autónomo compuesto de fragmentos de procedencia y expresión diversa. Un vago hilo temático o de personaje (falsamente autobiográfico) mantiene la cohesión. En ese sentido estoy trabajando un poema largo que se llama *Tánger*, *The Witch* es algo como eso, y otra cosa muy ambiciosa que se llama *Opus*, que estoy empezando. Hice hace un par de años una Pseudo-autobiografía, en que el personaje-hablante es el nexo básico. Hay un intento, aún muy lejano, de integrar, en lo que pudiera llamarse poesía, todo el tejido de los diversos textos culturales y actitudes humanas básicas. No es que lo haya logrado, pero es un proyecto. Pienso que al describir lo que se intenta hacer uno expone sus concepciones.

- Hay un libro nuevo tuyo que ha aparecido en Chile este año, *La Calle*, cómo lo describirías en su forma, contenido e intenciones, ya que parece contradecir en cierto sentido el pluritematismo de tu poesía anterior. Es una obra, utilizando un término que emplean los críticos partidarios del régimen, maniquea para descalificarlas por su denuncia y toma de partido.

- Ese libro *La Calle* se remonta en su núcleo a los 77, 78. En un momento de intenso compromiso político personal y de un intento de volver las espaldas a mis anteriores concepciones en poesía. Pensaba que eso era lo que había que hacer. Otros poemas se han ido agregando paulatinamente. Es un libro sencillo en su forma, que está contruida para expresar un mensaje. Es maniqueo y así esta concebido. Es básicamente poesía política. Parte de esos textos han sido publicados en *Literatura Chilena en el Exilio* y *Casa de las Américas*, así como leído en actividades culturales de chilenos en Canadá. Se quisiera poesía instrumental. Hay sin embargo algunos poemas que representan una especie de puente hacia el otro tipo de texto que produzco, y ese tipo de forma no es absolutamente marginal en mi poesía. Acabo de escribir un poema muy largo que se llama *Gorriones*, que tiene una similitud en cuanto a simpleza e intenciones. Es un poema sobre el exilio y el desarraigamiento.

- ¿Hay algo más que quieras agregar?

- Tengo la impresión de que en estos momentos en Chile se está cerca de una especie de renacimiento poético, por la cantidad y variedad de textos producidos, pese a las condiciones imperantes. Estos años de diáspora han tenido como *side effect* la internacionalización de la producción y circulación de la poesía chilena, no ya sólo de los grandes nombres establecidos, sino de producción muy fresca. Si fuera posible una relación igualitaria entre las células de esta producción sin importar su lugar de residencia podría darse lugar a algo muy interesante. Más claramente, el reconocer que el ámbito cultural chileno no acaba en las fronteras y que la permanencia en el interior no debe ser vista como una adquisición de derechos.

zando, es decir cada poeta ha empezado a adquirir una voz propia. Hasta ahora no hay ningún análisis, ninguna crítica sobre esta poesía. Ahora gracias a las publicaciones se podría ver qué tipo de poesía hacia la Escuela el año 68, qué evolución tuvo y realmente decir si existe algún valor o no lo tiene y cual es la validez de esta poesía hoy día.

- Revisando recortes antiguos advierto que la irrupción del grupo no pasó desapercibida. La notoriedad se debió más que nada a ese número especial de la revista *Orfeo* donde antologizaron 33 nombres claves de la poesía chilena incluyéndose como poemas y manifiestos en esa cifra. La elección de poetas fue impugnada por moros y cristianos, desde Floridor Pérez en *El Siglo* hasta Ignacio Valente y Alone en *El Mercurio*. Alone la llamo 33 nombres clavos... Respecto a la inclusión de Uds., la antologadores, Valente les hizo este juicio: Quiero decir de estos jóvenes, que no es mi deseo desanimarlos, tal vez algunos de ellos llegue a escribir poemas de algún valor, pero en relación a la actual poesía chilena, están enteramente de sobra aquí. ¿Cómo ves este episodio y estos juicios desde una perspectiva actual?

- En primer lugar la antología fue hecha con un criterio en el que el punto de partida eran los poetas que podríamos denominar *compañeros de la vanguardia*, sus descendientes y afines. Es decir el caso de Humberto Díaz Casanueva, Rosamel del Valle y la Mandrágora. En ningún caso, se intentó poner a los grandes nombres de la poesía chilena, así es que no estaban ni la Mistral, ni Huidobro, ni De Rokha, ni Neruda. Este criterio no lo entendió nadie. En segundo lugar el año 68 era el del boom parriano y este corte fundamental y necesario respecto a la poesía de Neruda, era seguido por gran número de jóvenes que aparecían y fundaban las revistas del momento, *Trilce*, *Tebaida*, *Arúspice*. Entonces la crítica nacional que generalmente ha sido muy mala consideraba esto como la evolución natural de la poesía chilena. ¿Qué pasó entonces? ¿Que no-

Nain Nómez

- Desde la conversación con Jorge Etcheverry a ésta han pasado 5 años. En el lustro, los miembros activos de la Escuela de Stgo., han acrecentado sus publicaciones. Etcheverry agrega dos libros este año: *La Calle* y *The Witch*; Erik Martínez publica en 1985 *Tequila Sunrise*, y tú que habías publicado en 1981: *Historias del Reino Vigilado*, publicas en 1983 en colaboración con tu hijo Sebastián: *Escrito para un lugar de reunión*, y este año, ya en Chile Paisas como poemas levadizos. Creo que a partir de este momento cuando todos los poetas del grupo han perdido su carácter de inéditos, cuando sus obras son accesibles al público, solo ahora es posible empezar a considerar críticamente a la Escuela de Santiago, como conjunto.

- Yo creo que esta es una verdad a medias: apreciar o criticar implica de algún modo también oficializar, lo que crea un problema, porque si la Escuela de Santiago se declaró como un grupo en contra, o mejor diferente de los grupos entonces vigentes -la poesía lírica y los poetas jóvenes seguidores de Parra- esa misma marginalidad implicaba su desconocimiento. La publicación de la obra de esos años como de la obra posterior implica un reconocimiento como grupo, pero cuando sólo algunos elementos comunes de la Escuela de Santiago permanecen mientras otros se han ido personali-

...tros irrumpimos con una poesía que quería ser totalizadora, urbana y prosaica, que estaba en ruptura total con la poesía más joven de ese momento. De allí la resistencia e incompreensión que encontró ese número de Orfeo y nuestra poesía.

- Lo curioso de la antología de Orfeo es que el co-director era Jorge Teillier que es precisamente el máximo representante del larismo, tendencia a la cual Uds., se oponían radicalmente.

- Si, pero él aparece en la antología como muchos otros poetas, Barquero por ejemplo que no pertenecía a nuestra línea poética. Por eso pienso que las críticas fueron exageradas, porque allí están prácticamente todos los nombres que hoy informan la historia de la poesía chilena. Nuestra inclusión al final, subrayada la intención de retomar la vanguardia chilena y saltarse la poesía clara y coloquial, la poesía ligada a la realidad y la antipoesía de Parra, prefiriendo la tradición de los grandes poetas simbolistas europeos y de los beatniks norteamericanos.

El tipo de poesía que hacíamos era de pronto muy hermética, con bastante influencia del surrealismo, y con pocos elementos anecdóticos y escasos elementos satíricos. En ese sentido lo que había era una vuelta a la vanguardia, pero evolucionada. Alimentábamos una continuidad con una tendencia que nunca desapareció, si no que se sumergió, nutriendo sus propias rupturas para resurgir bajo nuevas formas en Gonzalo Rojas, Raúl Zurita y muchos más que podría nombrar: Etcheverry, Barrientos, Tomás Harris, etc...

- Etcheverry en el manifiesto de Orfeo dice: La poesía, nuestra poesía crece a la sombra de las ciudades, enfatizando su carácter urbano y después para señalar su oposición a la poesía lírica, añade: El lenguaje, abrumado por la naturaleza se extingue en los labios de los poetas de provincia. Por otra parte formalmente se enfrentaban al poema mínimo de intención irónica con poemas extensos, herméticos, de variados lengua-

jes. Y finalmente reaccionaban contra la desacralización parriana mediante la solemnidad del versículo prosaico y una metaforización surrealista. Yo los recuerdo como grupo en una actitud de activa ruptura beligerante. En una entrevista que les hizo Antonio Skarmeta en la T.V. en 1968 decían Uds., que de Neruda quedaria con los años sólo un puñado de poemas válidos, y que era más entretenido leer El Condorito que a Nicanor Parra ¿Te reconoces hoy día en estas declaraciones bastante extremas?

- Bueno, ninguna de las declaraciones es mía. Una fue de Erik Martínez y la otra de Carlos Zarabía. Pero algo de verdad creo que hay en eso. De Neruda queda bastante y quedará bastante más todavía. Parra es un poeta fundamental para el cambio de la poesía chilena. Nosotros planteábamos la desacralización del poeta genial y eterno puesto que ni Parra ni Neruda tenían una validez perenne. Ambos eran depositarios de corrientes que se antagonizaban y entrecruzaban en otros poetas más jóvenes. Lo que no admitíamos era que la vigencia del decir parriano -en cuyos discípulos se agotaba- implicara la descalificación de otras vertientes poéticas, una de las cuales era la nuestra.

- Ahora, había poetas afines en Santiago que también tenían un interés urbano, como José Angel Cuevas y Jaime Anselmo Silva, pero que no pertenecieron al grupo de Uds.

- Claro porque curiosamente en Santiago no se formaron grupos de la misma manera que ocurrió en las provincias del Norte y Sur. Los grupos de Santiago no tuvieron la resonancia que da la creación de una revista u otras acciones como la organización de encuentros de poesía.

- Hay un elemento formal que Uds. preferencian, el poema extenso. ¿Existe algún motivo para esta predilección?

- Fundamentalmente yo creo que así como los grandes poetas de la vanguardia, hacían una poesía que buscaba abolir la distancia entre la

conciencia de lo real y lo posible, del mismo modo nosotros intentábamos reactualizar este tipo de poesía a través de la creación de mitos. Teniendo como antecedentes el Altazor de Huidobro, el Jesucristo de De Rokha, los grandes mitos del Canto General más las referencias de otros latinoamericanos como Octavio Paz y Cardenal, nosotros planteábamos la necesidad de crear el Mito Urbano Latinoamericano. La única manera de hacer esto era a través de un verso extenso y al mismo tiempo un poema de grandes dimensiones que intentara totalizar la idea de lo que eran las grandes ciudades de América Latina.

- Tanto Etcheverry como tú asignan un valor precursor a la Escuela de Santiago respecto a la reciente propuesta rupturista posterior al golpe, formulada por poetas más jóvenes como Zurita, por ejemplo. ¿Cómo vez esta relación? ¿Hay continuidad entre ambas rupturas, hay similitudes?

- Yo creo que hay cierta continuidad, cierta similitud y hay ciertas diferencias. Ellas se basan, primero en el contexto. Nuestro contexto era de marginalidad frente a la tradición poética aceptada que dominaba en ese momento, y en un momento que en Chile se desataban fuerzas históricas muy espontáneas, muy vitales. El contexto de los poetas jóvenes post-golpe implica una situación de oscurantismo cultural, no hay líneas claras a seguir, la tradición poética está oculta, por lo tanto no hay maestros visibles, entonces ellos empiezan a crear de lo que creen es la nada. Porque indudablemente la tradición sigue allí presente en las bibliotecas o en el inconsciente colectivo, para decirlo de alguna manera. Ahora lo que ocurre es que se empieza a crear una poesía en cierto modo diferente de la hecha afuera del país y diferente también de la que se había hecho inmediatamente antes en Chile. Pero a pesar de su diferencia esta poesía tiene vinculaciones con la poesía anterior, tanto con la vanguardia como con los poetas afines a ella, y también tangencialmente con nosotros. Una de las diferen-

cias fundamentales con nuestro grupo consiste en que nosotros somos conscientes de donde venimos, en que tradición estamos insertos. En cambio los poetas más jóvenes prefieren creer que parten de cero y se niegan a reconocer su pertenencia a una gran tradición poética, prefiriendo lo que llaman la refundación.

Por último hay otra gran diferencia entre nosotros y los poetas más jóvenes.

Nosotros a pesar de utilizar diversos lenguajes y formas, como por ejemplo tratar de confundir las fronteras de la prosa y la poesía, de la lírica y la épica aparecemos como más tradicionales, acercándonos mucho más a esa corriente cuasi metafísica de la poesía chilena. En cambio los poetas más jóvenes están mucho más interesados en experimentar.

- Yo creo que en estos momentos en la evolución de la Escuela de Santiago es posible distinguir varias etapas, la primera se abre con la antología-manifiesto de Orfeo y se cierra el año 1973, cuando la mayoría de sus integrantes salen al exilio aún en calidad de inéditos. La segunda etapa se desarrolla en Canadá donde Uds., publican sus obras y realizan variadas actividades culturales. Quizas podríamos hablar de una tercera etapa que comienza con el retorno reciente y las visitas de algunos de Uds., y la publicación de los últimos libros en Chile ¿Cuáles serían las características de estas etapas?

- El primer momento que va hasta el año 1973 se caracteriza porque tenemos una relación mucho más integral como grupo. Como he dicho, representábamos una especie de oposición a la poesía del momento en Chile, eso nos obligaba a ser más compactos. También teníamos ciertos planteamientos patentes, a pesar de que no pudimos ponernos de acuerdo en el Manifiesto y cada uno hizo su parte. Pero fundamentalmente nos caracterizamos por el uso de elementos patentes, empleábamos el versículo largo, hacíamos un tipo de poesía que se extendía más allá de una pá-

gina y con una temática vinculada a las experiencias simbólicas.

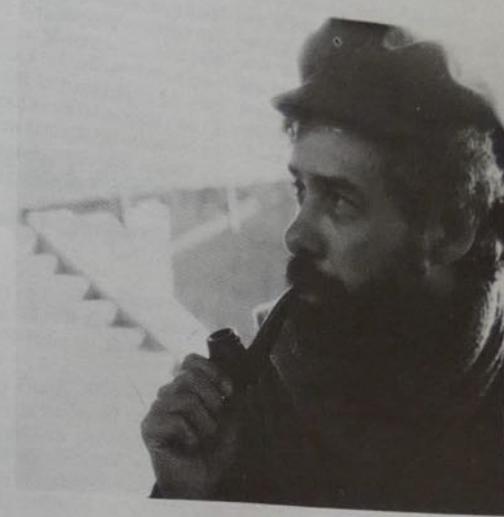
En la segunda etapa, Martínez, Etcheverry y yo estamos en Canadá y seguimos escribiendo. Erik Martínez creo que es el más inmutable de los tres, ha seguido trabajando básicamente los mismos temas que trabajaba en Chile, en función de una gran imagen o de una gran anécdota que cierra el poema. En cambio creo que Etcheverry y yo al impregnarnos más de la vida y de la cultura canadiense hemos entrado a cambiar nuestro estilo, nuestras formas de escritura. Sosteniendo básicamente los principios anteriores al 73 hemos absorbido cambios heredados de esta nueva tradición. Por ejemplo, creo que hemos agudizado más la forma, hemos sintetizado nuestra poesía aunque hemos seguido escribiendo fundamentalmente sobre temas urbanos; hemos seguido siendo testigos de lo que nos está pasando. Conservando el mismo tipo de versículo, nuestra poesía se ha hecho bastante más personal, es decir somos muchos más individuales, sin renunciar al distanciamiento mítico. Y luego lo que tú llamas, la posible tercera etapa, en Chile, la encuentro todavía muy prematura, porque Etche-

verry y Martínez siguen en Canadá.

- Si, pero Etcheverry va y viene y ambos publican por primera vez en Chile libros que también por primera vez no son bilingües español-inglés...

- Por supuesto que el paso de un país a otro genera motivaciones, ciertos signos que empiezan a expresarse de diferentes maneras en los poemas. Yo creo que se expresan básicamente a través de un cuestionamiento crítico, de integración cuestionada como lo llamo yo, tanto hacia el país al que se llegó -en este caso Canadá- como al país de origen, el caso de Chile. Entonces empieza a existir una visión distanciada de ambos lugares y esta visión permite continuar haciendo una especie de testimonio de la historia, pero desde una perspectiva que intenta desmitificar la realidad y volver a mitificarla en sentido que la poesía sigue siendo imagen, símbolo, pero renovada.

- Lo cierto es que la Escuela de Santiago eclosiona verdaderamente en Canadá, y curiosamente lo hace en forma bilingüe (español-inglés) y en este sentido considerando la recep-



ción crítica favorable que han tenido allá los libros, se puede decir que actualmente es más conocida y reconocida en el país de la hoja de arce que en Chile. En esto ha tenido que ver sin duda mucho la circunstancia del exilio. ¿Qué consecuencias y qué significado ha tenido para Uds. el exilio?

- Bueno, en el caso nuestro no fue un exilio obligado, es un exilio buscado de algún modo para crear nuevas condiciones culturales. Indudablemente el cambio de lugar afecta, uno se queda pegado en el pasado, y esto es lo que ocurre en una primera etapa, no sólo con la Escuela de Santiago sino con la mayoría de los poetas y escritores que salieron del país; se sigue escribiendo sobre la nostalgia, sobre el paraíso perdido. Posteriormente viene un período de fragmentación muy fuerte, en que el escritor se siente como desligado tanto del país de origen como del país donde se encuentra, en una especie de vacío, de soledad de angustia, de aislamiento total. Y en esa etapa lo que se hace, es hablar del pesimismo del momento. Y finalmente se produce la etapa más interesante, y es la etapa de superación de lo anterior, de **integración cuestionada**. Hay escritores y críticos que plantean que justamente el exilio es el único modo de entender realmente el mundo desde una perspectiva estética. Yo creo que justamente de lo que se trata es intentar alcanzar esta etapa en que se pueda entender lo de acá y lo de allá como algo objetivo, como algo que hay que analizar, desprovisto de toda mitología en el sentido de falso conocimiento y desprovisto de cualquier tipo de ideología que pueda falsear la realidad. Y esta es, creo la etapa a que estábamos aspirando en la última época.

- Y es algo que aparece en tu último libro Países como puentes levadizos. ¿Cómo se ubica este libro como prolongación del anterior Historias del Reino Vigilado? ¿Cómo coexisten las distintas geografías, el mundo de allá y de acá? ¿Cómo se consigue este proceso en el libro?

va del otro libro a este. Esta evolución está marcada principalmente por cambios geográficos, en el sentido que corresponde a una época muy determinada, 2 ó 3 años, 4 a lo más. Se produce entre 1983 y 1985. El otro libro anterior es una especie de selección de poemas de diferentes épocas. Entonces este último libro corresponde a una experiencia muy determinada que es la experiencia canadiense en relación con viajes a Chile.

- Pero también viajes de chilenos a Canadá, como es el caso en los poemas Visitas de mi madre?

- Efectivamente. Ahora este libro lo que trata de plantear es de qué modo el hablante es afectado por esta nueva situación de vivir una geografía tan distinta a la chilena, y una cultura tan diferente y cómo se puede observar esta cultura, a partir de este hablante y cómo este hablante se transforma también y se percibe a sí mismo y percibe a los demás desde esta cultura. Y por último cómo este hablante percibe a su cultura de origen desde este otro mundo. El libro tiene una estructura de tres partes que corresponden al mundo de aquí y al de allá, el de Canadá y de Chile, pero con sus puntos de vista invertidos, y una última parte que son las memorias. Otros textos también vinculados a ambos mundos.

- O sea se produce este fenómeno de distanciamiento del que hablábamos antes que permitía al observador distinguir de alguna manera los mitos de ambos lugares con cierta objetividad...

- Esa es fundamentalmente la manera como está hecho este libro, y la idea es que ahora este hablante ya no puede volver a tener esa especie de visión ingenua sobre la realidad de su país que tuvo en el primer libro, ni puede volver a tener esa utopía fantasmagórica del primer libro mío, ahora la utopía está mucho más realizada, mucho más concreta y por otro lado ese hablante se queda movilizándose entre diversas regiones. Ya no es un hablante es-

tático, ya no está en un lugar, ya no puede nunca más sentirse parte de una cultura de adentro sin internalizarla críticamente, sino que aunque esté formando parte de una cultura y ahora forma parte mucho más que de una cultura, ya es parte de dos por lo menos, siempre la va a estar mirando con cierto carácter de distancia, mediación, con un cierto intento desmitificador. Y por otro lado, como lo plantea el título, es una especie de puente que se abre y cierra entre los dos países. Que a veces hay comunicación, que a veces hay aislamiento y que el hablante se encuentra situado en un punto que es oscilatorio, que es movable. Que a veces está más cerca de una cultura, otras veces más cerca de la otra, pero que nunca más puede estar dentro de una de ellas petrificado para siempre.

- Ello implica también que el individuo que ha sufrido ese proceso no queda indemne... Implica un desgarramiento...

- Pero la impresión que me da es que este desgarramiento es como un desgarramiento estructural del ser humano y que indudablemente al producirse el exilio, el auto-exilio del poeta, lo que ocurre es que se encuentra con uno de los elementos fundamentales de la vida humana y que es parte de toda la mitología de nuestra cultura occidental, la mitología de estar separado de nuestro origen, de sentirnos exiliados en el mundo. El exilio es una cosa concreta. Sentirse extraño en el mundo canadiense y volver a sentirse extraño en el mundo chileno. Lo que hace el poeta-hablante en este caso, es sencillamente volver a integrar un elemento que es parte fundamental de toda condición humana y de ese modo probablemente la misma poesía adquiere una connotación tal vez mucho más real y universal, más verídica y auténtica.



HERNAN CASTELLANO GIRON Baby Face o el corazón del Babuino

Nadie preguntó al babuino si quería dar su corazón:
Lo hubiera dado más que probablemente
-los babuinos son buenas personas-
Pero nadie se lo preguntó

Tampoco a la niña
Del corazón inadecuado, fuera de las estadísticas
Y condenado por lo tanto, no a la muerte -porque todos moriremos-
Sino a desplazarse, a quitarse de en medio
De ese territorio insultante de las excepciones.

Tampoco ella fue interrogada.

Otras preguntas sin embargo habría que contestar:
Cuánto más latirá el corazón de mono en el cuerpo de la niña?
Horas? Días? Semanas?
Cuánta sangre bombeará desde la monidad a la humanidad, antes
de detenerse?
Cuánto corazón habrá que cortar todavía hasta que la sangre
se reequilibre
Y el corazón de babuino se vuelva definitivamente humano?

Además:
Alguien preguntó al babuino si su corazón era virginal o
moralmente irreprochable?

No lo preguntó Pat Robertson
Tampoco el doctor Doolittle

No cabe duda que ese era un corazón inocente...
Si ese corazón creciera en el cuerpo de la niña, probablemente
ella sería una santa
Pero ni el corazón ni la niña vivirán, y todos lo sabemos
Menos el equipo sobrehumano que efectuó el trasplante.

Todavía otras preguntas:
Qué pensó o pensará el corazón ese interregno entre muerte y
muerte?
Y la sangre humana, qué obstáculo puede hallar en el corazón
babuino?
Acaso la sangre, que era babuina, se moverá más lentamente en
ese cuerpo humano?
Querria después la chica saltar de rama en rama y aborrecer de
sus padres?
Aprenderá algo ese corazón de mono en un cuerpo humano, o será
al revés?

Será digno ese cuerpo humano de un flamante corazón de mono?

Si ellos -el corazón y su niña- vivieran
Demostrarían que hombre y animal son la misma cosa
Que no existe el alma humana
Pero corazón y niña son desde ya un enigma, y lo seguirán siendo.

Cuando se quiten el babero de la realidad
Qué pensará el corazón cortado de la niña, en su frasco de
formalina?

Cuánto latirá allí, en lo oscuro, antes de reunirse con el cuerpo
del mono y con su corazón robado?

Cuándo donarán un corazón humano a un pobre babuino enfermo de
bradicardia?:

Sólo cuando se reúnan esos pobres inocentes y sus corazones
cambiados

En el abismo del absoluto

Cuando ellos descansen juntos y en paz

Definitivamente fuera del alcance de la medicina y su progreso

Definitivamente retornados a la inocencia, posiblemente

En ese margen inocente, océano de los milagros.

Acaso así sea o no sea.

29.10.84

*Buby Fae murió el 15 de noviembre de 1984. Sus
padres pagaron la intervención con un cheque sin
fondos, en un acto cuya legitimidad nos parece in-
cuestionable.*

Aneurisma

Como un emplasto en el calzón agujereado
Describe el verbo su ignominia:
Desnudo se va entre paredes de músculo.

Desafiante, incluso
El verme de silabillas, redondillas
Mi palabra inadecuada, mi juguete
Mi espesa alma sin fundamento
Rabiando se va por el mundo.

HERNAN LAVIN CERDA Una visita al matadero

Con golpes de cachiporra en la cabeza
del vacuno que brama como si fuera un niño,
con ese ruido de piedra hueca o de tambor pudriéndose
después de la elegancia de un solo macanazo
hasta que el matarife pueda obscenamente
descubrir las bellas o malas artes de la carne
dispuesta al sacrificio para el abasto público.

Delirio de precisión de la cachiporra
en los mataderos de Santiago de Chile
donde se practican las ciencias ocultas de la carnicería
como si fuesen galas del trovar:
ocultismo en el ojo
que colgará del verdugo extraviándose de órbita
junto al holocausto del ternero de la vaca más antigua.

Cómo olvidarnos del bramido de los toros
degollados en el patio
donde sólo se escucha el zumbido de una piedra hueca
o el chorro de agua que salta de los grifos:
un poco más allá se descuelgan las ubres de sus vacas
como la solitaria bombilla del estudio de Francis Bacon.

No interrumpe su vuelo de guadaña esa cachiporra:
del hocico al testuz, del testuz a la espiral sin oxígeno
como si fuera taladro eléctrico, lezna de acero,
casi mítico punzón de las trepanaciones.

¿Cómo olvidarnos del cuchillazo póstumo en medio del corazón?
Ya no braman los toros, el miedo enceguece a las terneras
y las últimas vacas escuchan la voz del matarife
invitándolas a sumergirse en la hipnosis del degolladero.

El sabio

Mientras más sabemos de la muerte,
mayor es nuestro miedo
cuando nos acercamos a ella.
Debiéramos desprendernos de tanta "sabiduría".

El sabio ignora que la muerte existe
y tiene la virtud de sonreír
cuando descubre su propia ignorancia.

Vivir es transfiguración:
risa que se ha vuelto perdurable
como las hojas del naranjo al mediodía.
Táctil y generosa es la muerte
transfigurada en espíritu del sabio que la ignora.

Larva es la vida: luz del naranjo.

Mientras menos sepamos de la muerte,
mayor será nuestra alegría
cuando nos acerquemos a ella.

Será digno ese cuerpo humano de un flamante corazón de mono?

Si ellos —el corazón y su niña— vivieran
Demostrarían que hombre y animal son la misma cosa
Que no existe el alma humana
Pero corazón y niña son desde ya un enigma, y lo seguirán siendo.

Cuando se quiten el babero de la realidad
Qué pensará el corazón cortado de la niña, en su frasco de formalina?
Cuánto latirá allí, en lo oscuro, antes de reunirse con el cuerpo del mono y con su corazón robado?
Cuándo donarán un corazón humano a un pobre habuino enfermo de bradicardia?:

Sólo cuando se reúnan esos pobres inocentes y sus corazones cambiados

En el abismo del absoluto
Cuando ellos descansen juntos y en paz
Definitivamente fuera del alcance de la medicina y su progreso
Definitivamente retornados a la inocencia, posiblemente
En ese margen inocente, océano de los milagros.

Acaso así sea o no sea.

29.10.84

Baby Face murió el 15 de noviembre de 1984. Sus padres pagaron la intervención con un cheque sin fondos, en un acto cuya legitimidad nos parece cuestionable.

Aneurisma

Como un emplasto en el calzón agujereado
Describe el verbo su ignominia:
Desnudo se va entre paredes de músculo.

Desafiante, incluso
El verme de silabillas, redondillas
Mi palabra inadecuada, mi juguete
Mi espesa alma sin fundamento
Rabiando se va por el mundo.

HERNAN LAVIN CERDA Una visita al matadero

Con golpes de cachiporra en la cabeza del vacuno que brama como si fuera un niño, con ese ruido de piedra hueca o de tambor pudriéndose después de la elegancia de un solo macanazo hasta que el matarife pueda obscenamente descubrir las bellas o malas artes de la carne dispuesta al sacrificio para el abasto público.

Delirio de precisión de la cachiporra en los mataderos de Santiago de Chile donde se practican las ciencias ocultas de la carnicería como si fuesen galas del trovar: ocultismo en el ojo que colgará del verdugo extraviándose de órbita junto al holocausto del ternero de la vaca más antigua.

Cómo olvidarnos del bramido de los toros degollados en el patio donde sólo se escucha el zumbido de una piedra hueca o el chorro de agua que salta de los grifos: un poco más allá se descuelgan las ubres de sus vacas como la solitaria bombilla del estudio de Francis Bacon.

No interrumpe su vuelo de guadaña esa cachiporra: del hocico al testuz, del testuz a la espiral sin oxígeno como si fuera taladro eléctrico, lezna de acero, casi mítico punzón de las trepanaciones.

¿Cómo olvidarnos del cuchillazo póstumo en medio del corazón? Ya no braman los toros, el miedo engeguece a las terneras y las últimas vacas escuchan la voz del matarife invitándolas a sumergirse en la hipnosis del degolladero.

El sabio

Mientras más sabemos de la muerte,
mayor es nuestro miedo
cuando nos acercamos a ella.
Debiéramos desprendernos de tanta "sabiduría".

El sabio ignora que la muerte existe
y tiene la virtud de sonreír
cuando descubre su propia ignorancia.

Vivir es transfiguración:
risa que se ha vuelto perdurable
como las hojas del naranjo al mediodía.
Táctil y generosa es la muerte
transfigurada en espíritu del sabio que la ignora.

Larva es la vida: luz del naranjo.

Mientras menos sepamos de la muerte,
mayor será nuestra alegría
cuando nos acerquemos a ella.

EDUARDO EMBRY

Una de cada cien gordas

Entre vitaminas y glucosas para no perder el cabello
-una de cada cien gordas-
se atreve con una dieta adecuada
y pedalea en el cuarto de su casa
nada contra la corriente
corre por el campo raso
sube las escaleras
desciende la colina
hace túneles y los atraviesa
da golpes en la bolsa de cuero
salta y da brincos
extiende los resortes con sus brazos
va y viene en el trapecio
da una volteretas en el aire
cae sobre la red
vuelve a salir corriendo
levanta un pie y después el otro
lanza el balón sobre la pared
el balón viene de vuelta
coge otra vez el balón y golpea con violencia en la madera
y así, una y mil veces,
hasta que la esférica se le escapa de las manos
y se pierde lejos de su alcance:
una de cada cien gordas
se tiende en el césped
y descansa.

Ella rompe cosas en mi ausencia

Ella rompe cosas en mi ausencia
yo sospecho que ella rompe cuando le doy las espaldas
pienso que a lo mejor no es una persona
en quien confiar
ella niega que rompe cosas
yo le confieso mi sospecha
ella sigue rompiendo cosas cuando yo no estoy en el recinto
llama a su amiga por teléfono
le cuenta que rompe cosas en mi ausencia
(me encuentro con su amiga)
ella piensa que ignora que se siguen rompiendo cosas en mi ausencia

toma un café y fuma
y creyendo que yo no sé que se rompen cosas
ella me pregunta por el tema de mi nueva poesía
yo confieso que todavía no lo sé.

En la antigua estación de Euston

Le doy mi mano
(se queda con mi mano)
Me da su mano
(me quedo con su mano)
El tren se está moviendo
todo parece irremediable
Se va con mi mano
(me voy sin mi mano)
Por la ventanilla hace señas con mi mano
(desde el andén le hago señas con su mano)
Existen cartas y memorias escritas por su mano
(donde se cuenta que yo contestaba a sus cartas)
Zeppelines sobrevuelan la Catedral de Westminster
(la estación de Euston aparece destruida en esta foto)
En todo este tiempo no existen
ni cartas ni memorias que sepan
que ha sido de estos jóvenes.

Juego de manos

Una mano busca el dinero
como si el dinero fuera otra mano
una mano se echa al bolsillo
y del bolsillo salen conejos y palomas
una paloma busca el dinero
como si el dinero fuera una bola de estaño
una bola de estaño se echa al bolsillo
y del bolsillo salen artefactos y automóviles
un automóvil busca el dinero
como si el dinero fuera un discjockey
un discjockey se echa al bolsillo
y del bolsillo sale Frank Sinatra
Frank Sinatra busca el dinero
como si el dinero fuera un martillazo en las bolas
un martillazo en las bolas se echa al bolsillo
y del bolsillo sale el tercer mundo
intacto y fino
como salen los conejos y las palomas.

BRUNO SERRANO

Poema del Buen Amor

Llueve
 el país se inunda
 abrimos la cama
 buscando el amor con urgencia
 Afuera las calles se inquietan
 los obreros de cobre
 inician la huelga
 la primera después de diez años
 y beso tu boca
 caen amenazas a quien se rebelde
 acaricio tus nalgas
 están asustados se cubren de armas
 y tal vez el martes el país se estanque
 y besas mi boca
 y nos desnudamos
 quizás sean estas las horas finales
 y la estatua caiga
 ruede su cabeza
 con ruidos de rocas
 por otras veredas
 hasta nuestra casa
 empujo muy suave
 y tu me respondes
 y sigue lloviendo
 el país se tensa
 la cabeza dura termina rodando
 contra nuestra puerta.



PABLO CHIMINATO

El fogonazo

1
 Un poeta el fogonazo
 y cayó muerto abiertos los brazos
 hacia el cielo
 Era el ocaso gris
 un perro blanco
 Olor reseco cogido en la nariz del alba
 Bajo la ventana se encogió como un niño
 en pesadillas
 La madre estaba lejos
 la mano aleteó el aire
 y por última vez se mojó de rojo
 en la cuneta

2
 Tenía la conciencia sucia de ideales
 Su cabeza llena de ideas clandestinas
 y el corazón podrido de esperanzas
 dijo el Hombre Oscuro
 guardando el fogonazo en su bolsillo
 Y un auto lo llevó veloz hacia su jaula

El cielo enrarecido

Alas negras extendidas
 Collar de plumas blancas
 Silbido cortante del viento a contravuelo
 Abajo
 sombríos edificios
 ruidos de engranajes
 Humo millones de antenas
 refulgentes
 Silencioso el vuelo rasga el aire
 Nadie lo ve desde las calles subsolares
 Nadie
 presente
 el vuelo del cóndor
 majestuoso
 cruzando

el cielo enrarecido de Santiago

JORGE TORRES ULLOA

Poemas visuales

CASA REPOSO ANCIANAS, MEDICO
 diario, precios bajisimos, consulte.
 Eduardo Castro 77747
 VE... EIDT-...
 ... impotencia, clárica, ...
 ... Vitalización psico-física. Una
 cura 4159, tardes.
 RECIBIMOS ANCIANOS, CUALQUIER
 estado desde 10.000.-461221.
 ... DE RUEDAS, PECABLES
 790039.
 EN MI RESIDENCIA CUIDO ANCIANO
 ... Soy enfermera universit...

Jorge Torres

Presentarse Almirante Latorre /88,
 buen sueldo
 SE...
 ... 75, Cerrillos altura
 ... veintidos años.
 ME OFREZCO PARA TRABAJAR
 731239
 ... SELENTE
 ... local exclusi
 ... categoría con estudios

Jorge Torres

De Amanecida Asesinaron al Hombre del Corazón Tatuado

La Brigada de Homicidios se encuentra investigando el asesinato de un individuo de unos 25 años de edad cuyo cadáver fue encontrado en la vía pública, muerto de varias puñaladas. La única pista que posee la policía para identificarlo, es el tatuaje de un corazón en cuyo centro se lee: "A mi Madre".

El cadáver fue encontrado en la avenida Balmaeda casi frente a Brasil, al pie de los montículos que se encuentran junto a la vía férrea.

Se trata de un hombre bien vestido que recibió varias puñaladas. Por la

Jorge Torres

MARIO CONTRERAS VEGA

Declaración

Ya sé que lo sé. Lo sabía, es lo mismo.
Hasta dentro del hueso me llegaron los golpes
mas que gano al hablar de esos golpes
esos de ciegos palos a diestra y siniestra
más a siniestra siempre
siempre más a siniestra
donde están mis orígenes.

Ya sé que lo sé. Claro que lo he sabido
pero en estas hojas no he de escribir sus nombres.

Primer miedo

Te observo, solamente, en medio de la noche.
Te observo desde mi puesto oculto por las puertas.
Todos los goznes suenan pero mis pasos permaneces
Sólo mi mano apunta, hasta hacer de tí un
rostro.

Pero tú permaneces muda e instalada
en medio de la noche que trae señales
que nadie más observa.

Summa

Ahora no soy la cuarta soy la quinta
carabela no posibilidad me digo
el último poeta de esta comarca ilustre
de esta Troya que defiende su Helena y su adulterio.

La quinta esencia fatal para la alquimia
el sabio que alguien es de seguro tras las puertas
herradas e inseguras de los campos.

Soy me digo
no la cuarta carabela de Colón que no la tuvo
sólo la quinta.

Confabulación

No acusamos a nadie, Señor, por estos ojos

Sangre secreta brota en la noche entre cuatro velos
Sangre secreta en el velorio de los pobres.
A medio sollozo las mujeres agradecen
nuestra presencia cohibida ante la muerte.

Sangre secreta del rostro de estos hombres
que ahora cantan porque descubren al finado.

Sangre secreta, es cierto. Oscura y ya secreta
que nos mira urgente, nos mira sin sentido.

(Sangre secreta que se une y confabula en velorio)

JUAN ARMANDO EPPLE

The Oregon Trail

Alguien pasó antes por aquí
alguien se aventuró por estas mismas huellas
fugitivas
se detuvo a oler el aroma de los bosques
no talados
bebió golosamente en las vertientes
aún gratuitas
(en el reflejo, apenas aquietado, pudo reconocerse
como un asombrado visitante de sí mismo).
Alguien usó la magia entonces suficiente
de su lengua nativa
para fundar el valle sin promesas
negado en otras tierras.
Alguien viajó llevando un hijo a cuestras
un hijo cuyo país se hacia en el camino.
Alguien tuvo estos ojos que hoy tratan de aprehender
el paisaje futuro
que pudo estar aquí
pero que han desdibujado las frías carreteras
que hoy me hacen circular a alta velocidad.

Estación de buses Greyhound.

No se deje llevar por la nostalgia -me aconsejó-
todo pasado es engañoso
póngase un poco de cera en los oídos
y elija otro camino.
Luego sacó del mesón
un muestrario de mapas relucientes
y me ofreció varios itinerarios
previamente marcados
y a precios de ocasión.

Fotografía

Esto se cuenta así:
si pasas por Ghirardelli Square, un día domingo,
notarás que la antigua fábrica de chocolates
ha sido convertida en un centro turístico.
Si te sustraes al encantamiento
de ese teatro de títeres
performing in the streets
y miras hacia los balcones
verás mesitas cuidadosamente dispuestas
con vista a la bahía
y en una de ellas esa extraña pareja
diríase latina
que está y no está en ese paisaje:
beben café ucraniano
imagina lo que pudo haber sido la ciudad
antes que tú llegaras
y optan por empozar después unos recuerdos
en dos copas vacías
que prestamente retira el camarero

DAVID TURKELTAUB

Por amor de la muerte (fragmentos)



PABLO CHUMINATO

No sé por dónde empezar
quisiera ponerte velas como a una torta
rociarte con cognac llenarte de flores el florero
saltar por encima de ti cargosearte
levantar en brazos tu liviandad
fotografiarte en un guño
un millón y medio de copias
fina finita date vuelta
tres millones de copias
repetida de amor
empapélenme la ciudad
cuántas copias de esto que veo hacen falta para empapelar la ciudad
seis millones
no paren la máquina
doce millones
repartida de amor
no sé por dónde seguir
besarte es poco
ponerte anillos en los juguetes es poco
fuegos artificiales es poco
empapelar las murallas es poco
empapelar las vitrinas es poco
empapelar los quioscos es poco
las puertas de las casas es poco
las ventanas es poco
los troncos de los árboles es poco
soy un automóvil sin frenos
recorro la ciudad a sesenta kilómetros por hora
y te veo te veo te veo te veo te veo.



Doblada de amor
perpleja de amor
llamada de amor
pendiente de amor
turbada de amor
cubierta de amor
inmóvil de amor
disuelta de amor
límite de amor
unánime de amor
recaída de amor
inclinada de amor
elegida de amor
refugiada de amor
convertida de amor
subrayada de amor
recorrida de amor
ubicada de amor
contagiosa de amor
apoyada de amor
inmediata de amor
consolada de amor
sacudida de amor
consonante de amor
apostada de amor
dirigida de amor
atacada de amor
distráida de amor
ocupada de amor.

CECILIA VICUÑA

La Wilkuña

La wikuña
es pastar y correr

Pecho blanco
al atardecer

Cúspido brote
a todo dar

Cerril corpar

Ojos colmando
el cabezal

Flor del lanio
y del ultra fugaz

Me duermo
en tu potestad

Perder la cabeza
y volverla a recuperar

Lo wikuño
del wikuñar

Pensar lumínico
y cabal

Fase de hilo
entrando
en el cristal

Fibra de orar

Poliedro impensable
y ahí está

Tú que comes
y ludes

Tú que eres
y eludes

Fina devolvedora
del sentido

La fuerza
entre nos

Amanecer
del mar siendo
el animal

Pálpita pálpita
saltarina

Señora de las
áltitudes andinas

Tú eres mi
còsica calòrica
camòtica

Mi cáspita bruces

La Cupisnique

Tú eres la Uru
y la Bamba

Qué andas haciendo

Apu aquí
oro en monte
Rimac allá

Qué andas haciendo

Wikuña al monte
tres prístinos mugidos
tres rápidos tris-tras

Salvaje y frugal

Vivísima fuente
del lanar

Pelo al sol

Hija y madre
del tiempo mejor

Aquí te vas
y tu ijar se vuelve
grupa tonaz

Tú lo has querido
mandado y dolido

¿a qué te soy?

Wikuñar y pastar

Mover el pelo
al norte y al sur

¿a qué flaquita?

Pepita de aji

¿a qué has venido?

ARIO MILANCA GUZMAN

Y fue la diáspora

Y fue la diáspora
Tú aquí, tú allá, ustedes más allá.
Una mano invisible clasificaba
acumulaba el pasado y el presente.
La vida en esos días
valió menos que nunca,
¡nunca valió menos el ser humano!
Hoy nos saludamos de continente
a continente.
Detrás de cada sello tratamos
de vernos para dialogar,
para mirarnos
como ayer.
Pero alguien lanzó los dados.
Estos se dispararon locos
por aquella cordillera.
Esos dados aún están rodando.
Ya circulan bajo las heladas aguas del mar del sur:
esos dados,
¿qué nos dirán para mañana?
¿quién podrá detenerlos?
Y fue la diáspora
ni buscada ni esperada.
Los dados aparecieron a media noche,
se dejaron caer pesados, rotundos,
y fue larga su carrera por ese
frágil y extenso mapa.
Nos escribimos para decirnos mentiras,
obviedades,
falsedades.
Ya se pierden en el polvo del desierto,
ya se confunden con la nieve
de esa antártica,
ya los lava la lluvia de la isla.
Pero
esos dados
se desgastan
por sus aristas.

Señales

Por ahí estarán
los huesos de muchos compañeros
dialogando lo que pudo ser y no fue
Por ahí: en el fondo del mar, en el fondo de la tierra o quizá a flor de tierra
los huesos, esos huesos
estarán haciendo extrañas señales

Acto de fe

En el próximo exilio
haremos todo mejor.

No escribiremos poemas
amargos.

No viviremos pensando
en el absurdo regreso.

Cambiaremos el llanto
en canto. Reiremos hasta agotarnos.

Nos olvidaremos de esas oscuras
áreas que nos vieron nacer y crecer.

¡Qué cosa más tonta eso de evocar
aquellas soledades!

Suprimiremos las cartas
inútiles

En fin
amigos, conocidos, desconocidos:
en el próximo exilio
haremos todo mejor.

ERIK MARTINEZ

Damas en grabado

Damas decimonónicas, caminan parsimoniosas, pálidas,
mirando un punto fijo en la distancia,
hieráticas,
de vestidos largos,
de arquitectura esbelta.

Inusitadamente aparece un personaje
con una máscara de actor dramático:
Toma a una de ellas por la cintura,
le sube los vestidos
buscando la esquina cálida del gran triángulo que forman
las piernas

pero allí se descubre lo siguiente:
Las damas decimonónicas son nada más que unos
maniqués.

La mujer cae al suelo calladamente
exhalando un chirrido.
De alguna manera se ha roto el mecanismo del muñeco.
En forma tétrica el actor intenta arrastrar el cuerpo
incalculable.

Saca un sable que cuelga de la muralla
y ataca las cortinas
(quizás tratando de imitar a Hamlet un poco)
pero abandona la empresa agotado, sudoroso.
De alguna manera se le llena el traje de aceite.
Afirmándose contra el muro
el personaje camina exhausto
hacia el cuarto de baño
y encuentra que el suelo está lleno de serpientes
retorciéndose.

El paseo nocturno

Estimados lectores: Alguna vez hubo una versión primera de este
poema que omito, así como se omiten también algunas versiones
recientes que he escrito. Parece que una vez que se rechaza la
versión original no hubiera manera de llenar el vacío que se pro-
duce. Los motivos que me llevaron a reprimir la publicación de ese
poema tiene que ver con la existencia de límites que no conviene,
por el momento, transgredir. No es que yo sea cobarde, sino que la
auto-censura, el temor a herir susceptibilidades, me han obligado a
destruir esa primera versión.

EDGARDO JIMEN II Seguro de vida

No asegures mi vida, mujer, pues no te pertenece:
mis huesos tal vez
mi piel y mi saliva, mas no
mi soledad que es puro tiempo provisorio
el vivir y el morir en estos días
tan inciertos.

No asegures mi vida, mujer: mi sudor puede ser
el Hoy quizás, mi huida en ti-como decirte, en fin,
asegura mi temor y mi pobreza: el miedo,
asegura los días que se fueron de mí,
los que vivi
lo que pasó y se fue o se está yendo en sed, en hambre,
asegura este calor de piel a piel será mejor
que es alto precio.

No dividas mi ser en intereses.
No le sumes al miedo de hoy el porcentaje de mañana.
Calcula y suma mejor será el valor que se nos va entre cuerpo
y cuerpo.

Si me muero mañana ¿cuánto gano?
Si me dejan vivir ¿Cuánto pierdo?

No asegures mi vida entonces, pues perderás tu tiempo.
Pues lo que valgo ahora a tal tasa de interes
no tiene precio
ya que mañana quién sabe variarán los porcentajes
subirán la tasa y el impuesto
y el contrato de vivir
o morir
a bajo precio.

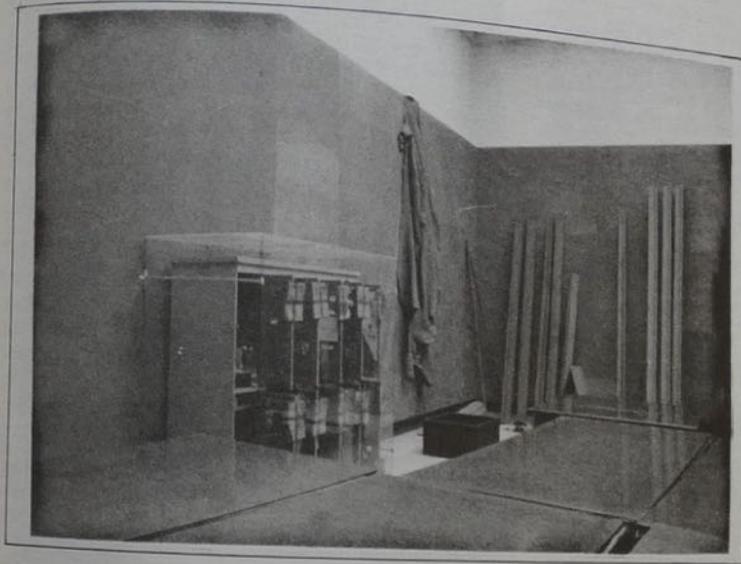
Ojo mágico

Se que alguien me vigila
cotidianamente.
Me vigila por un ojo sin pupila-sin luz.
Se trata de un ojo certero que me busca.
El cree pasar inadvertido
pero se equivoca medio a medio,
pues tambien poseo un ojo mágico
con pupila
con luz
algún día se cruzarán en el punto preciso
ambos ojos: el mio y el del otro
lado
entonces pueden ocurrir muchas sorpresas.

VISUAL

JOSEPH BEUYS Y LA CAZA DEL CIERVO

Por Walter Hoefler



Joseph Beuys es el artista alemán vivo más controvertido, pero también el más decisivo en la evolución del arte plástico actual. Beuys nació en Kleve, Baja Renania, en 1921. Participa como piloto en la Segunda Guerra Mundial. Derribado su avión en una excursión aérea sobre la Unión Soviética, es recogido, gravemente herido, por unos pastores tártaros que lo cuidan y salvan. Después de la guerra interrumpe una carrera científica y se inscribe como alumno de Ewald Mataré (1887-1965), un escultor y grabador, en la Academia de Dusseldorf (1945-1952). En 1961 será nombrado profesor de la misma academia.

Beuys opera con un concepto extensivo de arte:
1) La identidad total y general entre arte y vida, que lo lleva a formulaciones como ésta: *todo hombre es un artista* y consecuentemente a reformulaciones permanentes de su biografía y de su obra, que no conoce ni límites ni géneros preferenciales: el happening (la evanescencia, la obra del instante, la obra que desaparece);

los múltiples (una obra gráfica, impresa, repetida), el boceto, la escultura hasta la revisión de momentos límites en la evolución de grandes artistas del pasado; así el examen crítico del silencio de Marcel Duchamp (1887-1968), el desarrollo del ready-made, del cual es ejemplo su silla de grasa (Fettstuhl, 1964), como también las múltiples variaciones de los códigos madrileños de Leonardo.

2) Otro axioma importante de Beuys es: *pensar es plástica*, que borra de una plumada el límite entre la intención y la obra concreta, a la vez que es una materialización de la idea, como una idealización del proceso de creación. En Beuys no es sólo importante la obra terminada, sino también su proceso, sus prolegómenos, su ejecución y su interpretación. El artista es ejecutor e intérprete, un hombre dispuesto a aprender pero también un pedagogo. Las entrevistas, las apariciones en público adquieren a partir de esta axiomática el mismo relieve. La propia presencia física y sus atributos vestimentarios: El

sombrero hongo y la parca de pescador, son también obra, una escenificación. Su modelo en esto puede ser ciertamente Dalí.

Su obra no puede reducirse sólo a la dimensión plástica. Ella tiene también una dimensión pedagógica y política, siendo en tal sentido un enclave discursivo de programas y teorías muy variadas: de la antropología de Steiner a Spengler, del cristianismo (teillard de Chardin), el marxismo hasta el ecologismo y el pacifismo como climas y movimientos en el contexto actual de la República Federal.

En la obra de Beuys es importante el circuito entre artista y obra, por ello su **tendencia** en este nivel al espectáculo, al happening, al accionismo. El accionismo en Beuys tiene un desarrollo paralelo al de Vostell. El carácter ritual, de escenificación pretende restaurar la identidad o la unidad de arte y vida. Beuys entiende sus acciones además como operaciones significativas, como una relación de fuerzas orgánicas. Conocida es la acción del coyote, realizada en mayo de 1974. Duró siete días y fue comenzada en un viaje de Europa a Nueva York. Del avión descendió Beuys envuelto en fieltro, material cuyo sentido es el aislamiento y la preservación del calor, material además característico y específico en la obra de Beuys. Es conducido por una ambulancia a la galería Peter Block, allí le espera un coyote, en un cuarto donde sólo hay algunos periódicos y algo de heno. Toda la operación alude al acercamiento entre Europa y América, entre el animal y el hombre, ambos con toda su carga simbólica, totemica o energética?

Una revaloración genérica consecuente con el engarce entre vida y arte es la del boceto que, aunque se presenta como una obra acabada conserva también su sentido de pre-obra, de meta-obra, de diseño o de programa. Los dibujos de Beuys reconocen dos antecedentes importantes, y esto de modo explícito: 1) La pintura rupestre con su función mágica, **totemica** e incluso chamánica y luego 2) Leonardo Da Vinci, donde el boceto es también un sitio de experimentación, un elemento importante en el circuito de la obra y de la invención. La dimensión de pre-obra, incluso de arte que se rehúsa a ser acogido como tal, la enfatiza Beuys, en tanto no utiliza sólo el papel tradicional, sino todo tipo de papel de desecho, aprovechando la textura del material, pero remarcando también el sentido de reciclaje, de reutilización del desecho como una dimensión ecológica.

La obra escultórica, Beuys habla del arte en general como plástica, tiene también relación con la obra del búlgaro Christo (1935) por su espectacularidad y su carácter colectivo y social, la movilización organizada, crítica, de de-

tractores y ayudantes. Las acciones Beuys son sí más variadas, no se dejan captar con una sola palabra: **empaquetamientos**, como en el caso de Christo. Se distinguen además de otras por los materiales: la grasa, el fieltro, la miel, junto a los materiales más tradicionales como la piedra, el cobre o la madera. El visitante inadvertido puede pasar por una sala donde se exhiben las obras (Colección Stroher en Darmstadt) sin darse cuenta del carácter artístico de ellas, pueden parecerle materiales dispuestos para algo, para resguardar obras, para montar una exposición o reparar la sala, y sin embargo ellas lo son en tanto la extrañeza genera la necesidad de atribuirle una significación o al advertir en esos materiales aparentemente descuidados huellas antropocéntricas, etnológicas, simbólicas tradicionales (cruces, trazos, manchas), semejanzas remotas con objetos prácticos (mesas recubiertas de cobre o sillas con cera), restos, esqueletos de ratones, pieles de conejo salchichones, aparatos ortopédicos, cáscaras de huevo, abejas.

Son obras que no se exhiben pasivamente, sino que ellas organizan el espacio en torno a sí, generando menos una relación sensorial que una relación crítica. En tanto fuerzas y signos Beuys no suspende el juicio sobre su obra, su relación es permanente en tanto ella está expuesta para nuevas acciones, para nuevas explicaciones, para ser discutida. Obras y meta-obras, el artista es aquí lo contrario del técnico o del productor de objetos acabados que dejan de pertenecerle, estas obras están potencialmente disponibles, están dispuestas para ser retomadas.

Dos obras importantes de la fase temprana de Beuys son: *la silla de grasa* de 1963, un comentario del ready-made de Duchamp, es decir del objeto acabado que se expone como obra de arte, recuerdese el *porta botellas*. Pero si en Duchamp hay una disfuncionalización: el portabotellas se transforma en escultura, sin perder su referencia primaria, aquí hay una desfuncionalización: la silla ya no sirve como silla, siendo sólo una referencia a Duchamp, una peana de restos inútiles, *shifters* antropológicos, pero ante todo un **objeto** que causa extrañeza.

La caza del ciervo (Hirschjagd, 1963), como *La silla de grasa* se encuentra también en el Landesmuseum, en Darmstadt, integrando la colección más significativa e integral de la obra de J. Beuys, al menos de su fase 1955-1970.

Se trata de un armario de madera de 207 cm de alto, 200 cm de ancho y 96 cm de fondo. Consta de diez compartimentos de 85 por 40, separados por diez intersecciones menores de seis de los cuales emergen cajones semiabiertos. De las diez puertas, perpendicularmente



abiertas penden atados de periódicos, ejemplares de la *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, con fecha 1963. Delante y paralelos al borde inferior yacen dos bastones, uno de asa recta, otro de asa curva; símbolos de mando, denotan apoyo, pero operan también como deicticos de la ausencia del hombre, proyecciones en el límite del objeto.

Lo que para muchos puede parecer el armario de un artesano o la cómoda de la abuela, guardándonos de una sobreinterpretación o del delirio **connotacional**, tiene el sentido de una compleja referencia a la historia del arte, de un enclave significativo.

1. La mención nominal *Hirschjagd* (la caza del ciervo), estando incluso en una oposición al contenido es una referencia a la historia de la pintura, a un tema, que si no es el más constante es el más antiguo.

La primera pintura registrada es la rupestre, en la que se representan escenas de caza con

un propósito performativo-mágico: la representación del objeto conjura y debe conducir a la captura del objeto aludido o sugerido. Aquí es también el nombre el que se apropia en cierto modo del objeto, de la obra, conjura su denotación y connota el desarrollo del tema de la caza, desde la mitología: Artemisa y Diana, pasando por la pintura inglesa y francesa del siglo XVIII y XVIII hasta el Biedermeier alemán, arte de la restauración y a la vez trivialización burguesa de este.

Es en relación quizás a este último que el título y la obra procuren funcionar como una provocación.

2. En su sentido más llano, al margen del contexto, la obra es una caja, una caja compleja. La caja tiene en el arte contemporáneo cierto interés. De ser un objeto lateral, continente, un análogo del marco, del mueble, del cuarto, de algo que sólo servía para guardar o preservar, adquiere en Dalí el carácter de un símbolo del inconsciente en tanto oculta y expone, muestra o resguarda.

En Arman (1928) la caja es ya un género. Sus obras son cajas que muestran la basura de París, cajetillas de cigarrillo, interruptores de luz, casi siempre objetos homólogos multiplicados. En Arman se trata de exhibir pasivamente el desecho, distanciándolo por vía de su repetición y multiplicación.

3. La obra es también un relicario. Las reliquias esos restos o materiales tienen un soslayado sentido religioso, pero también profano. Algunas cruces distribuidas discretamente operan como mínimas acciones de gracia, como conjuros en el interior confuso y heterogéneo del armario.

La cruz puede entenderse en la obra de Beuys como: *motivo, un recordatorio, como encantamiento y magia arcaica, como un signo de consagración o un indicio de disputas personales con los contenidos de la fe cristiana, y no por último como referencia y enclave y que se proyecta también en el ámbito emblemático profano*³. (Bojescul, p. 1374).

4. En sentido profano este armario es testimonio de una actividad laboral, de algún modo están presentes las huellas de un trabajo: las herramientas, los materiales, ciertas obras residuales, las heridas del tiempo. No se puede precisar a qué actividad corresponden: carpintero, ebanista, pintor, albañil, enfermero o guardabosques. En conjunto se da cuenta de un período, de una época, incisión en una biografía reconstruible, irreconstruible, apenas insinuada por la unión significativa de este mosaico arbitrario de materiales.

Algunos materiales sí parecen destacarse. Así los periódicos en el primer plano parecen tener una doble función:

a) constituyendo atados, cruzados por una soga, cuya sombra está remarcada con una tinte ocre, se forman cruces.
 b) Ellos tienen fechas, entre febrero y junio de 1963, constituyen el anclaje cronológico de la obra, se exponen restringidamente a la lectura, es decir resguardan su potencial función informativa arqueologizada, son un ready-made y una cita del collage, que utiliza a menudo restos de periódicos.

5. En el sentido anterior y además como síntesis material y encrucijada de senderos en medio de las restantes obras de Beuys en la colección de Darmstadt es un museo *in nuce*. De hecho es la obra más compleja de la colección por su heterogeneidad y su dimensión totalizadora. Los materiales tienen un efecto denotativo preciso y propio pero además están inmersos en el aura de su valor simbólico tradicional y aunque la obra tiene recién 22 años⁴, una cierta patina: la vetustez amarilla y el silencio del polvo han ido homogenizando su heterogeneidad. El tiempo trabaja también en ella a ojos vista.

6. El trabajo artístico de Beuys es obra, pero también preobra y postobra. Sus materiales parecen estar dispuestos para una futura función y a la vez están siempre disponibles para un reajuste⁵, para el comentario del crítico o del público y del propio artista que se reserva el derecho a redisponerlos en sus presupuestos de significación o en el orden de su biografía, abierta, en consecuencia con el indiferenciado concepto de arte y vida con que se opera, conceptos en permanente interacción y comunicación, abierta a la hipoteca del tiempo y de la perecibilidad, como en ningún otro artista.

7. La indiferenciación entre arte y vida suprime la dicotomía obra/no obra; artista/no artista. Aporía o no, ella instauro o pone en el mundo también la idea de una obra total, la vida como la obra frente a la cual nadie puede rehusarse moral, política o artísticamente, esta última como la forma más alta de la conciencia. Para Beuys el hombre es en primer instancia ser libre, desde esa independencia debe buscar la relación con sus otros momentos: el ser social y el ser natural. Esta jerarquía es el presupuesto de sus acciones: la disposición en las cosas de fuerzas espirituales que se ponen al descubierto, que se activan. En este punto se distancian sus acciones de una obra como *Hirschjagd*. Si el título es una sobreinterpretación del armario, lo excede irónicamente a la vez que lo enlaza con la tradición, lo captura en las redes de esta. Así también nuestra interpretación se estrella finalmente con una barrera de signos, denotadores o connotadores detenidos en sus referencias o alusiones, y aunque éstas sean relativamente abiertas o flexibles. El mismo ar-

mario tiene también sus límites, copa un marco espacial y termina por ser aceptado, consumido en el orden de un nuevo concepto de arte que le ofrece refugio explicativo, que le otorga una benigna aquiescencia con cierta irónica reserva por parte del público, visitante habitual de los museos.

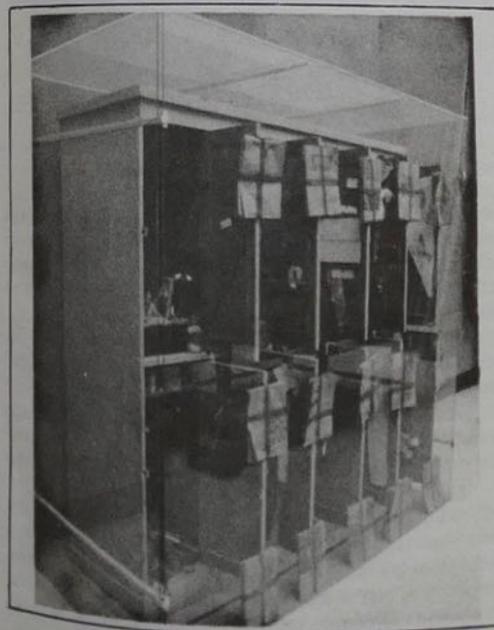
Las acciones son una alternativa a este cierre. Obras que se agotan en una mera operación significante no bastan:

Sino estaríamos en la vieja representación de símbolos y signos, que operan conforme al esquema: "esto significa esto, eso es otro, quedándonos allí prendidos. Se trata en cambio del momento de la apertura.



La palabra *abrir* tiene en todas sus acciones una fuerte presencia: *abre, muestra tus heridas* se llama una acción. La primera fue un combate de boxeo, una escenificación, de la cual Beuys sale con la cara sangrante, una imagen que recorre la prensa alemana y le da un impulso definitivo a su figura y a su recepción. También la noción de sufrimiento juega allí un papel: *el sufrimiento conduce a una transformación, sino las enfermedades no tendrían sentido. Mediante el sufrimiento se alcanza un grado espiritual superior. Con el sufrimiento se ayuda al hombre.*

Si obras del tipo *Hirschjagd* o los bocetos caracterizan los inicios de Beuys, su desarrollo actual sigue todavía encauzado o sustentado por acciones, respecto de cuyo curso futuro sea difícil predecir direcciones u objetivos, aunque las últimas estén fuertemente determinadas por las necesidades ecológicas, la recuperación, el reciclaje o el rescate de las reservas naturales amenazadas por la contaminación, la amenaza nuclear o las depredaciones de la política oficial o de la industria.



El escultor y pintor alemán Joseph Beuys falleció en Düsseldorf a los 64 años de edad, habiéndose nacido en 1921. La inesperada muerte de Beuys que estaba considerado como uno de los más importantes exponentes del arte alemán contemporáneo y que gozaba de gran fama internacional, causó gran impresión en la República Federal de Alemania, ya que tan sólo unos días antes de su fallecimiento había sido galardonado con el Premio Wilhelm Lehmbrock, que concede cada cinco años la ciudad de Duisburgo en memoria del escultor del mismo nombre.

NOTAS.

1. La bibliografía de y sobre Beuys, monografías y catálogos, entrevistas y testimonios de acciones, suman para un artista vivo una cantidad impresionante. Como introducción recomendaría el libro de Goltz Adriani, W. Konnertz y Karin Thomas, *Joseph Beuys*, Köln, DuMont, 1981, una exposición cronológica, que combina entrevista y explicación, así como una presentación detallada de su variada obra. La consagración internacional de Beuys es sin embargo reciente. Culminación fue la retrospectiva organizada por el Museo Guggenheim de Nueva York. (Cf. HUGHES, Robert, "The noise of Beuys", *The Times*, Nov. 12, 79; "Joseph Beuys, ein Grüner im Museum" (entrevista y artículo de Jürgen Hohmeyer, Stella Baum y otros), *Der Spiegel*, 45, 5. Nov. 1979, págs. 250-270; y GLOZER, Laszlo, "Das Rudel in der Spirale": Zur New-Yorker Beuys Ausstellung, *Süddeutsche Zeitung*, 24/25 Nov. 79.
2. La acción está documentada en TISDALL, Caroline, *Joseph Beuys: Coyote*, München, Schirmer-Mosel, 1980, 174 pp.
3. Sobre función del cristianismo o símbolos cristianos en Beuys véase: BOJESCU, Wilhelm, "Das Christliche im Werk von J. Beuys", *Universitas*, 463, Dez. 84, p. 1369-1379; y *Zeichen des Glaubens, Geist der Avantgarde*, Stuttgart, Klett-Coita, 1980, p. 203-209.
4. En los libros de Adriani y de Heinz Ohff, *Anti-Kunst*, Düsseldorf, 1973 se da como fecha 1961. Los diarios, que para sí tienen el título *Batería* son de 1963. De ahí cierta contradicción en las fechas de *Hirschjagd*. Importante es señalar que estas fechas constituyen un cierre de cierta fase de la obra y abren la etapa de las acciones, ligadas al desarrollo de Fluxus, un movimiento artístico convocado por Beuys, Vostell y otros, precisamente en 1963.
5. La colección Stroher, constituida por las obras de Beuys importantes obras del Pop Art (Segal, Lichtenstein, Warhol) y otras corrientes del arte contemporáneo: Dubuffet, Matta, Tapiés entre otros iba a ser vendida al Museo de Arte Moderno de Frankfurt. Dos personas adquirieron si la parte correspondiente a la obra de Beuys estableciéndose un compromiso con el museo de Darmstadt que la seguía exponiendo y con el propio Beuys que tendría el derecho a disponer de ella; en cualquier caso sería consultado. (vid. Heiner Bastian, "Darmstädter Beuys-Sammlung: Ein freies Unternehmen" en *FAZ*, 23. 28.1.84).
6. Entrevista citada en *Zeichen des Glaubens*.

MEMORIAS DE PABLO DE ROKHA

(Fragmentos)

Este texto pertenece a las Memorias del poeta chileno Pablo de Rokha (1894-1968), cuya versión completa será publicada próximamente por Editorial Pehuén. Los fragmentos que aquí se presentan forman parte de la primera sección de las Memorias y han sido reconstruidos en base a un manuscrito autobiográfico mayor, aún inédito y al único texto de este tenor publicado por el poeta en la revista Multitud N 34 del año 1940.

Agradezco en nombre de El Espíritu del Valle al poeta Mahfud Massís y a Lukó de Rokha su permiso para esta publicación y dejo constancia que la edición de estos fragmentos es de mi responsabilidad.

Nain Nómez

A la entrada las tinajas de Vichuquén dan posada a los chunchos nocturnos. Porque la telaraña departamental bajo las montañas, anida en casas y almas, y la figura hidrográfica del eco hundiendo, muerto, la personalidad en los viñedos, lanza el estero al infinito.

Así, el horror de ser vichuquenino levanta su enigma frutal hacia abajo como rugiendo entre los años.

El influjo del pasado va a Iloca, y de Licantén a Llico, a Hualañé o a Lora, desparramando soledad, sueño de pueblos, ansiedad y bajo el corredor ancho de los solares, el vecino come aceitunas con sopaipillas, entre trago y trago. Están medio a medio del sueño, contentos de los pardos tejados y el dictamen de la feligresía, tan atea como piadosa, pues Vichuquén no es un pueblo, es un nido de fuego tibio, en el cual toman otrora el alcohol de los finados los difuntos vichuqueninos, que son fantasmas gordos o flacos, en la distancia geográfica del pretérito, lleno de huevos de polvo y tahures o políticos absolutamente fantásticos.

Yo sospecho mi corazón en las encrucijadas vichuqueninas, ultraterrenas de espanto, en el instante en el que don Custodio me dice: "Sobrino, lo convidó a los pajantinos asados...".

Las noches son largas y hondas como bodegas y las nieblas son inmensas y eternas, con humedad tremenda; por lo cual cuando la luz agujerea la oscuridad y los usa-

dos gallos la acuchillan, parece que le saliese sangre a la noche, naturalmente una sangre pura y alba como pecho de niña negra. Por eso los vecinos vichuqueninos se escuchan roncár a muchas leguas a la distancia y están adentro los muertos del maderamen apollillado.

Un ratón colosal roe todo el tiempo del pueblo y los periódicos amarillos están desteñidos de infinito mortal como los sepulcros.

Estallan los truenos adentro de Vichuquén rugiendo excepcionalmente y Vichuquén entero se estremece como un palo de bandera en un funeral lluvioso. Ricardo Farías se "tira la pera haciendo la mañana". La lluvia gatea por los muros y por los cuerpos del espíritu como una Fiera roja y no cae abajo, se levanta como un bosque oscuro y amargo en la eternidad de los sucesos. Aún en otoño es invierno, y es invierno en verano y en primavera. Por lo cual la soledad del mundo baña las casas y el corazón de las generaciones como un polvo de siglos y de sueños.

Y hay un cepo gigante como la imaginación del vecindario, adentro del calabozo policial, en donde se oyen azotes y gemidos como arrastrándose sobre la noche ensangrentada.

2

Hay una mañana gris, lluviosa, enmohecida, como de latones rotos, como odios. Es el invierno de acero de los pueblos, el Invierno entre los inviernos, el Invierno eterno,



PABLO CHILUMINATTO

todo alumbrado de parafina, en cuyo corazón viejo, de vejez terrible y fragante, ya empiezan a podrirse las últimas frutas, con ancho morado eclesiástico. En la profundidad colosal del barro, cantan las gotas.

Yo estoy saliendo de la noche, todavía hilachado y corroído de su oscura dispersión de fuego, la noche de Licantén, la noche de ojera y de palanca.

Pero mis manos de tres años, arañan la realidad, como una gran naranja, buscan la forma violenta y los hechos, y a la espalda de los sueños, afirman su grito. Efectivamente me creía un pájaro, entre las sábanas, un pájaro de dimensiones formidables, como aquellos, enormes y muertos, que cruzan cantando, río arriba, río abajo, río afuera, por el Mataquito. Yo tengo aspecto de dulzura y soy infantil, pero mi pecho es duro. Ahora, la sombra está mezclada al agua, a las mantas mojadas de la lluvia, la lluvia de cuarenta días de los tiempos antiguos y es una especie turbia de licor invernal, sonoro, en donde las tinajas del techo dejan pasar la música de la luz, sonando. Hay algunas vacas que braman, dolorosamente, mordiendo nuestros inviernos, como grandes madres en los pajares abandonados. Agarrándose a sus entrañas, gravita el canto vago y desgarrador de los gallos, los hermosos y eternos gallos de Licantén, los gallos errados y abandonados de los pueblos, que como desde la muerte, emergen completamente ensangrentados por el ladrón de los perros, los amarillos y espantosos gallos, que lloran el tiempo, entre sus violetas. Yo los escucho, negros, rojos, blancos, de punta a punta de la eternidad, clamando...

Adentro, estallan los hachazos rajando en astillas el corazón de los pelines. Por eso escucho este aroma a boldo, a quillay, a maqui, a antigüedad monumental de los antepasados, a chilcas mojadas de la ribera, entre la cual anidan los patos, entremezclándose al olor esencial de los membrillos... ¡Oh! pero de repente, el bramido del animal asesinado se me clava en el alma... Porque están car-

neando en los galpones, la vaquilla que le compraron el domingo a los entenados de Ña Catita Vilu, la curander que parecía limosnera y se escondía el dinero en un can-

Mi padre. Sí. Entra él trayendo la actualidad retratada en las palabras, sudando, oliendo a látigo, como su cinturón y los lazos trenzados con que amarraron a la criatura. Mirándolo, se me ocurre pensar en cuando nació mi hermana, la Chila. Lo quiero, pero lo temo. Siempre se me parece que he hecho algo muy malo en su presencia, que me aplasta, porque sólo lo recuerdo como cazador, o hachando o partiendo leña, en la montaña. El sonríe, como me dice: mira la yegua. Efectivamente, una de las patas traseras se la pusieron de coligüe verde, de tal manera que tiene cuatro patas, como todas las yeguas, como la yegua del tonto Francisco y la del tonto Alfredo, ese que no es amigo ni de mi padre ni de mi madre y se va a ir a Rancagua, en la yegua de él, que tiene cuatro patas...

Yo la abrazo y me levanto cantando, entre la niebla acerba.

Cuando mis vecinos de Curicó, los maliciosos y cicateros "curicanos" toman el tren de las dos y cuarto a Hualañé y van llegando a La Huerta, no se dan cuenta de que ese sentimiento placentero que los invade y que es falso, porque el dolor y el hambre y el error caminan por adentro, se desprende, principalmente de la hechura tranquila, anchurosa, profunda de las casas de la antigua villa costera.

Ahora, cuando se avanza, camino de Iloca, y la iglesia de Licantén avanza hacia nosotros, avanza con la aldea a la rastra, aquella gran anchura de cortijo de La Huerta, en donde parece que el canto de las tinajas, como húmedas de lágrimas de vino, de la hora hermosa de la población, la sensación deshabitada se va estrechando, agrietando, estrellando de pájaros y vida de río con gritos fluidos y alas, por olor marino compenetrados, y una gran frescura de montaña, que, desde la derecha, viene gritando, como un animal overo, choca con el aroma de las parrillas de los acomodados. Licantén se recuesta a la orilla del Mataquito, contemplándose en su agua enorme como un "pillito" con las manos cargadas de castañas. Por aquello las licanteninas tienen los ojos verdes, rojos los cabellos, por los rayos y los vientos salvajes de la cordillera, y un ademán comparable a las antiguas bestias del agua, en sus caderas y son sencillas y malignas como los monstruos marítimos. Es el temperamento fluvial del lugar costero, reflejándose en los paisanos. Cuando se viaja por la otra orilla, hacia Curepto, se ven blanquear las casas pueblinas de Licantén y es como si fueran a volar palomas. Son las viviendas de los propietarios licanteninos, engreídos de sentirse terratenientes. Gente brutal, dulce de modos y agresiva, solitaria, sospechosa de fondo, posee la grandiosa roñosería maría, sospechosa de los pequeños burgueses lugareños, tan católicotrimonial de los pequeños burgueses lugareños, tan católicotrimonial de los piadosos católicos, antepasados. Hay una pequeña, casi rosada en sus colores desvencijados, con pequeña, paciente lluvia curtidos, y sobre los cuales el in-mucha y paciente lluvia haciendo su cosecha, ha trabajado, paso a paso. Un farol otoñal - porque el otoño permanece acurrucado tristemente en los faroles - restregando de

animales vagabundos, responde al acorde melancólico de la casa. Allí nací, rompiendo los escombros de Balmaceda en 1894, entre sus llamas, por adentro de los patibulos que la oligarquía criolla creara en homenaje a los héroes y los mártires del pueblo, a la ribera del gran romántico.

3

Como yo vengo confuso y triste de tantas grandes cosas, la ciudad me parece sola. Es decir, hay mucha familia y pan francés en el comedor de mi abuela, pero no entiendo nada de todas estas cosas, en las que se disuelve mi tremenda conciencia pequeña, de niño.

La tía Rosalinda, fina y Kety y Lola. Rosario, la telegrafista, la prima Isabel tan bonita, don Angel Labra y Labra... Mi padre ha comprado su casa a la viuda del tío-abuelo; vecino de nosotros, estará don Pepe González esposo de aquella excelente señora que cuando le están calificando un "vestíbulo" contará que le están calificando un "prostíbulo". Frente a frente al Hospicio, con todos los tonos sacando el pasto en la vereda; es decir a 2 cuerdas y media de la Escuela Pública Nº 3, a la cual ingreso, con miedo horrendo a los medianos del 1902. Los tejados están crecidos de maleza, como de un invierno eterno y en Septiembre, el primer volantín cae en el alambre del telégrafo.

Ando de espanto en espanto y todo me parece como inusitado. Talca es imperial, Talca es invernal, Talca es patronal y feudal para mi alma de niño de aldea. Cuando yo paso a caballo, por debajo de los puentes volados del ferrocarril, o cuando el carretón de la Panadería Barberis, golpea la puerta del pasadizo en la mañana, comprendo mi rol urbano y me aterrorizo de sentirme ante el portalón real de Talca, como un viajero que olvidó la posada, sí, la posada de sus antepasados... Algo está roto en mí y llorando, algo de algo que no entiendo. Entonces ha de ser por eso, que la tía Julieta que no es tía, cuando está sentada, abre las piernas y me aprieta entre ellas.



PABLO CHUMINATTO

Frecuentemente canto los cantos de Licantén y Curillínque:

Nací en la cumbre de una montaña vibrando el rayo, vibrando el rayo devastador, crecí en el fondo de una cabaña, yo que soy hombre, muero de amor...

Entonces, me parece que mis preocupaciones se definen y se difieren en su actitud categórica y varonil de siete abriles, y voy montado en mi potro de fuego, predominando como conquistador, bramando y tronando.

4

Yo ando deshecho, con Licantén en el espíritu y el esqueleto del pensamiento, a caballo en Curillínque, las grandes calles grandes de Talca-Pococha, que es un barrio del campo y extramuros. Paso los veranos a las riberas del Maule y los inviernos los asisto a la Escuela Pública Nº 3 que dirige el profesor don José Tomás Jara. Los potreros currillínqueños, sonriendo de éstos felices en los que pastan en alfalfa divinamente mojada, las vacadas de la Otra Banda, son grandiosas, pían los queltehués, gritan los arrieros y los vaqueanos y braman los toros oliendo a arrayán de la montaña, y la cuidadora del rancho del bajo se acuesta con Juan Bigote por un kilo de azúcar, porque tiene hambre y Salvador, el hijo de don Juan Manuel Cruz, que es tonto y rico, se ríe como loco de las miserias cuando yo le digo: -Oye ¿no te parece cochino que el chiquillo de la Aguada del Castillo tenga que venirse a pie a Las Casas y de Las Casas ir a Los Maitenes, todo por un atado de porotos con gorgojo que le da La Hacienda, para no matarle de hambre con madre y todo? Por la mañana, muy de albita, vamos a enlazar terneras a los corrales de la lechería y nos bañamos con guano y meados de animal, y cuando están capando o marcando, echamos las boleadoras estupendas de los cuyanos a los toritos, revolcándonos como animales. El otro día vino a alojar aquí un tropero, que traía una mula con dos árguinás, una con quesos oliendo a fruta en el coirón, otra con el esqueleto de la finada, su mujer, desenterrada de la provincia de Cuyo, para que fuera a dormir a Chile el sueño de los muertos, que me parece de hielo, con el costillar al frío del mundo. Cazamos el año pasado pajaritos entumidos, porque los agarró y nos sorprendió la primera nevazón de junio, llegando muy tarde al colegio. Cuando a fines de abril o mayo, generalmente, a fines de abril, nos ponemos en marcha hacia Talca, llevamos un arreo de causeo grande: quesos, charqui, huesos de vaca secos, grasa y reiteradamente quesos, bastantes quesos, además de algún animal de carneo, terneron o vaquillon y cueros de oveja, para los chiquillos... Tarde de noche cansados sudados como caballos de postillón, vamos llegando, llegando, llegando a Talca, por los sitios vacíos de los extramuros, llenos de velitas en tarros por los que mataron...

Sin embargo, yo no estoy contento, porque invento mi vida, no la vivo, la invento voy soñando, mientras voy andando, voy elaborando un plan de ensueño

irreal, en el que emerge una figurita deliciosamente femenina y, a la cual, sin haberla visto nunca, jamás nunca, la voy viendo de deseos tremendos y me parece que la hubiese conocido del infinito y que la hubiese... no, es absurdo todo aquello y no obstante, es la más grande verdad general de mi existencia...! Adentro de mí es mi persona quien agranda su figura y mi imaginación me defiende de perderme, lanzando mi espanto sencillamente macabro, más allá de la soledad de mí mismo... Voy ardiendo y voy cayendo como adentro del reverso de mi ser, con asombro desesperado. Talca-Curillínque, Curillínque-Talca, viajando y viajando, soñando y soñando y soñando, con un cansancio feroz y prematuramente logrado.

Cuando mi madre después de almuerzo duerme la siesta, nosotros con el "tonto Lucas", nos vamos al fondo del patio a cazar bagres en la acequia de los "escusados" y entre la inmundicia y la porquería o pescamos del bigote un pegote de esos o matamos a sablazos un "guareno" con la "catarra" vieja del 79 que le regaló a mi padre don Angel Labra y Labra, el que cría gallitos de la Pasión debajo del catre.

Naturalmente, el basural de adentro es como una gran comuna de extramuros, que nos entusiasma, nos pertenece, nos maravilla y un país colosal de origen imaginario. Allí, yo cultivo chacarerías y parrones, cazo grandes sapos y lombrices y construyo casas de tejas con adobes hechos en cajas de fósforos. Además, cuando el frío del invierno nos da hambre, nos ponemos a buscar huesos, desenterrándolos entre la basura, a la que los arrojó la cocinera y se los vendemos a la señora Cruz, para comprarle escabeche picante y pan a la Coña Tuerta de la esquina de la 5 Norte-5 Oriente. Ahora, cuando la Rucía de las trenzas me vende esa miel que se le parece, pierdo los estribos y me desvelo por entero.

Conviene que recuerde la aventura de días pasado. El "Conejo Pérez" me dijo: -Oye ¿te atreves a tirarte al suelo como que te caíste y le miras las piernas a la Rucía? -Naturalmente, le contesté, efectuándolo, pero lo visto me deslumbró de tal manera que estuve un mes con temperatura.

Después los muchachos me averiguaban si tenía muy bonitas las medias, arriba y el calosfrio del espinazo me iba corriendo, de pies a cabeza.

Mirando detrás de los vidrios mojados, la lluvia interminable de la convalescencia, la lluvia inmensa, la gran lluvia de 1903, entre el Julio y Julio de los pavos mojados y crucificados de agosto, yo comprendo el valor tremendo de la vida y rompiendo la soledad pulmonar del régimen, doy gritazos que espantan a la familia despavorida.

Era un Domingo muy grande- decía mi padre cuando nos casamos. Mi madre es una niña blanca de pelo negro. Mira a mi padre como su padre y es de una ingenuidad y una virginidad que recuerda las ovejas, aquellos pollitos pequeños color yema de huevo o las chirimoyas, siendo más dulce, y aún el pichón de la paloma de septiembre. La autoridad del marido no la



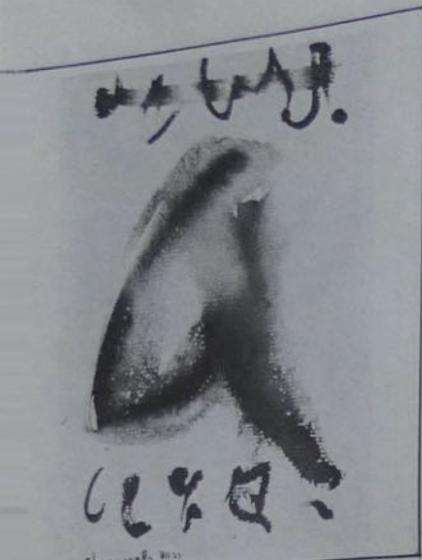
PABLO CHUMINATTO

hiere, de seguro, porque no la siente a la distancia. Ignacio es él, el único, es Ignacio el hombre, aunque la hombría ella la aprecia como tan natural que es, virginalmente casada.

Vino de las monjas y él del Seminario Conciliar de San Pelayo, de Talca. La iglesia de la aldea estaba tan olorosa a arrayán, que parecía algo como santo y claro de puro agreste. Afuera, en el corredor de las González, las pajaritas de dulce parecía que iban a volar de las canastas, o que iban a cantar la canción de los novios aquellos y la felicidad lugareña, eterna, como que está cantada por todas las abuelas, en todas las novelas del siglo, de la misma manera y estilo. Cielo, palomas y campanas... Así se cantó el matrimonio de Ignacio y Laura.

Galoparon los desposados por el camino real, a llamaradas de espuelas y había vino en las tinajas.

Mi abuelo viste pantalón de pana, botas altas y manta de lana a rayas, café oscuro con negro, sombrero negro de fieltro. Es alto, ancho de espaldas, rosado, tiene una piel suave de niño en las mejillas contrarrestando con su carácter recio y sus fieros ojos de acero, cortantes, pequeños, autoritarios, indefinidos. En el lugar se dice que no ha sonreído jamás "por ningún asunto". No es sujeto de gran inteligencia, dice de él su cuñado Don Juan de Dios Alvarado, "El Loco", pero es bastante hombre -agrega- además yo conocí varias de esas almas, auténticamente castellanas, raíz de místicos, de soldados, de conquistadores, de poetas, almas aceradas, trágicas, almas exaltadas y de una gran pureza, aunque los posee la crueldad animal de los fanáticos, más que la crueldad cerebral de los políticos, unida a una justicia justa, de carceleros, allá por mis remotas y violentas mocedades...



PABLO CHUMINATTO

—Clorinda, Adela... llama mi abuelo. ¡Allí viene Ignacio con Carlitos! Cosas de muchacho, traer el chiquillo tan temprano!... ¿Cómo te va hijo? —le dice mi abuelo a mi padre y le entrega su mano soberbia. ¿A qué trajiste al chiquito tan temprano hombre? —¿Y la Laurita? —¿Cómo está tu madre, rapaz? —me dice, levantándose a la altura de su voz y pronunciando el "rapaz" con un acento español puro y tierno. Las tías han llegado — ¿Cómo te va m'hijito? me dice peleándome. La tía Lucinda, la más niña, me besa en la cara, en la boca, riéndose. Yo no comprendo de qué manera. Mi padre conversa con mi abuelo.

Yo ignoro si os he hecho un poco la figura de mi padre, de sus ojos dulces, entre verdes, grises y azulados, de su pera y bigote rubios, finamente recortados a la moda de la época, expresando el carácter del peinado cuidadoso y varonil, de quien se comprende seguro de su hombría, de sus botas y sus sombreros y sus mantas de lujo, de su gran ternura dominante y como en las mejores y más egregias especies de la naturaleza, de aquel enorme y fragante sentido de la respiración de las apariencias, en el cual descansa el equilibrio de los fenómenos oscuros...

El capataz Juan Miranda, el viejo, acrecienta la tertulia en compañía del campanista y el regador, el zunco de Baldomero Saavedra, los tres humildes y harapientos, como con harapos caballerosos, por la mucha nobleza de los labriegos. Todos le hablan a don José Domingo con una gran humildad solapada, ven-gativa, recelosa, a la cual tienen el terrible derecho de los explotados. Porque en Licantén domina un feudalismo patriarcal, verdaderamente sanguinario y com-pasivo a la vez, repleto de la caridad católica que no

sólo admite, sino que bendice la explotación ignominiosa del hombre y adentro de la cual el sirviente es el perro del amo, pero el perro mal comido, al que se azota y se aplasta y se humilla caritativamente. El Licantén de ese 1897 es como el Licantén de este 1938, un villorrio cruel, oscuro, gris, feroz como cabeza de hiena negra, debajo de sus limonares olorosos, admirables, con el azahar por escudo, con sus otoños de oro enorme, rojo, y sus lluvias gimientes que aúllan entre los robles. Ramoncito no comió jamás en plato, no durmió jamás en cama, comió y durmió en el pajar vecino al chiquero, acurrucado en la paja servida de los caballos y las vacas lecheras, entre los arados desvencijados, las cadenas, las carretas y sus aperos, adentro de los lagares en invierno, cuando junio y julio les dan aquella inmensa voz de abandono y sollozo la niebla en las quebradas del Huinca. Sirvientes y peones, sus familias, sus brutos de labranza, sus perros, sus gallinas, sus cerdos, todos racionales y animales, sufrieron el azote de la explotación cristiana.

Mi existencia se desarrolla entre la cocina, el basural, la laguna y el cerrito de la mata de pita. Mi compañero de aventuras es José, el muchacho de los mandados, "el guachito de la cordillera", porque la Chila es muy chica y tenemos que andarla trayendo en su carretón y la Lupercia Olivos tiene que hacer la comida, barrer la despensa y fregar el servicio, de tal manera que se pasa el día trajinando hasta que mi madre la llama a rezar el rosario. Nosotros con José nos hemos labrado una hermosa carreta chancha con cuatro o cinco palos de boldo y dos ruedas que nos regaló don Vicho Farías, el hermano de la tía Rosa, la tía Flora y don Ricardo. Ahora, como el tío Domingo, el que llegó de Valparaíso con el tío Ramón Alvarado el chicuelo mayor de don Juan de Dios Alvarado, él pintó las barandillas y la cepilló con el cepillo de don Vicho, la carreta chancha de nosotros con José es la mejor carreta chancha del pueblo, ¡lo juro!...

Precisamente me ha llamado la atención que cuando el tío Domingo viene de visita, mi madre sólo está hablando de mi padre y repite que pronto llegará de Curillínque, el resguardo de la cordillera a donde está empleado con don Alberto, el de Santiago y permanezca tan amurrada y como ofendida y no me afloje un minuto de la orilla de su vestido, como si yo no fuera ya un hombre libre. Además, por qué se pondrá tan recolorada y rabiosa cuando el tío Domingo se despide, diciéndole: — ¡Adiós, cuñadita! También la otra tarde o la otra noche, oí que le decía a la Lupercia que el tío Domingo no debería venir a visitar la casa con tal frecuencia no estando mi padre ("Ignacio", decía) y que ella le haría comprender a Ignacio que el tío Domingo no era la persona absolutamente seria que ella esperaba. Yo me retiré pensando en lo que dice José y que él lo sabe, porque él tiene dieciséis años, cuando afirma que son bastante jodidas las mujeres.

En fin, el cerrito de la mata de pita está plantado de verbenas y malvaiscas y es muy bonito ponerse a darle vueltas a toda carrera. Pero no hay nada tan rico como meterse con zapatos a la laguna, esa laguna que



se hizo solita, dice la Lupercia, cuando mi padre sacó de allí los adobes para las murallas de nuestra casa, que él levantó personalmente con el Candinga y Romero el maestro Calabaza. Porque se agarran de la guata unos pescaditos chiquititos que tienen bárba y se llaman bagres, dice la Lupercia. Yo no comprendo, sí, por qué la Lupercia es tan bruta, que nos va a acusar a mi madre cada vez que nos pilla con José adentro de la laguna.

Es lo mismo que el otro día cuando nos pilló hortigándole el pote a la chiquilla de la lavandera y nos amenazó con matarnos a palos si lo volvíamos a hacer, nos amenazó con matarnos porque estaba como tonta o como loca, cuando nos amenazó con matarnos. Yo me acuerdo triste, bien triste, de oírle todas las historias y cuentos de canallas, de muertos y aparecidos a la Lupercia. Además sueño con finados, con cuervos negros, con murciélagos, con perros negros, que andan ladrando patas arriba por la muralla inclinada, con huesos y fantasmas, con chunchos que tienen cara de hambre, con ahorcados y degollados, con gatos y sapos de azufre con diablos sin cabeza ni cogote, debajo de la cama, con hambrientos que se comen unos a otros. Y pienso con miedo, que este otro año iré a la escuela de don Juan Antonio Ibarra, el marido de la tía Rosa Díaz, el carajete del rebenque, como dice José Caroca.

Afirmo y retiro que las cosas estimulan, condicionan, determinan el ser interno, las ideas, los sentimientos, me estoy diciendo al recordar la casa antigua y solar de mis abuelos, en Licantén de 1901. Porque ¿acaso este afán poderoso de orden y arquitectura, de orden como cuadrado, soberbio, tranquilo, pastoral o aldeano, "licantenino", provinciano, que me trabaja la materia del espíritu, no emprende la total carrera desde el vértice de la gran propiedad de Clase Media de los antepasados de aquel villorrio, por la cual se paseó la locura melancólica y pasional de don Juan de Dios Alvarado? El corredor miraba a la ribera, rosado y enladrillado, todo río. Los diez pilares eran diez jardines y diez racimos, defendiéndose de las polvaredas campesinas y de los polvorientos, eternos limosneros de la aldea. Adentro, estaba cuadrada de corredores interiores. Caían los tejados sobre los narajos del patio, en el cual llovaban las violetas y desde el cual se veía las tumbas de las generaciones en el faldeo y el peral florido de Ordóñez, el panteonero. Medio a medio, la pita imperial, centenaria, que floreció para que pudiese morir mi abuelo, el buen tirano. A la izquierda, hacia adentro, los graneros, los lagares y los pajares; a la derecha, el gran comedor patriarcal, oloroso a frutas guardadas y las bodegas en donde gravitan los mostos sabrosos y hermosos como la juventud del mundo y fondeando la figura ecuménica, el parronal, los gallineros, las pesebreras, el chiquero de los terneros y los chanchos y una que otra vez, el dormitorio poderoso de la servidumbre. Pero la resonancia, la poesía del conjunto, su don de fábula en donde cantaron los gallos del pasado!... los aperos agrícolas, —yugos, rastras, arados, palas, carretas, ca-

denas, cuarteras, coyundas, barretas, tinajas, hechas y el hacha de los hacheros licanténinos—, traían la maravilla campesina a sus cuartos anchos y altos, y también el romance doloroso de los explotados por el feudalismo provincial y lugareño del cual ella era la expresión lírica y el la expresión trágica, de los explotados que durante doscientos, trescientos años, comieron la galleta negra de los esclavos por la mañana, la ración de porotos al almuerzo, el mismo y duro y flaco pan de crepúsculo inconsolable y terrible, de los explotados que trabajaron catorce horas por un peso!... Pues bien, todo lo anterior íntegro y dramático, íntegro —y todo lo mío!— como un proceso rojo que se desarrolla en la historia empujando por tal ímpetu cíclico, recaía en la figura crucificada de don Juan de Dios Alvarado. El era la configuración patética de la oscura crisis licanténina, el aguafuerte de los venidos a menos y los oportunistas de la Clase Media. Contra su corazón en ignición se iban a destrozarse las casas y las almas, rodeándolo con su alarido espantoso. Sí. Porque en las ardientes o en las terribles noches, los trancos quebrados y sonámbulos del "loco" sonaban en las empalizadas tronchadas y marcadas de vejez de las huertas, con dinero tremendo, a la orilla de las cuales, los grandes hambrientos merodeaban cruzando los siglos.

Don Lucho Contardo está sentado en su sillón de paja, solo. Es el hombre más gordo de Talca, el guatón Contardo, el más gordo y el más alegre. Su rostro de niño falsificado, da la sensación del juguete, el elefante de aserrín, sonajero y distraído en su inmovilidad, los muñecos desmesurados con ojos de tonto y el tren que se cae de los rieles, cargados con el ensueño de todos los niños del mundo. Además, se parece mucho a sí mismo.

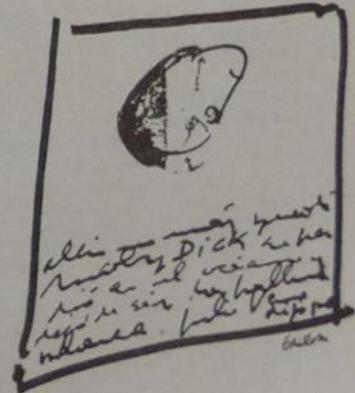
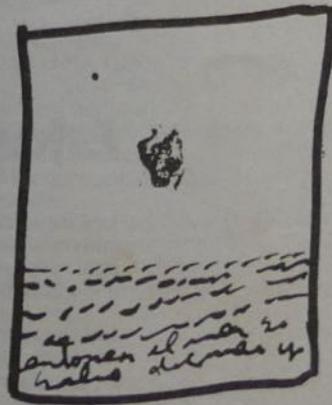
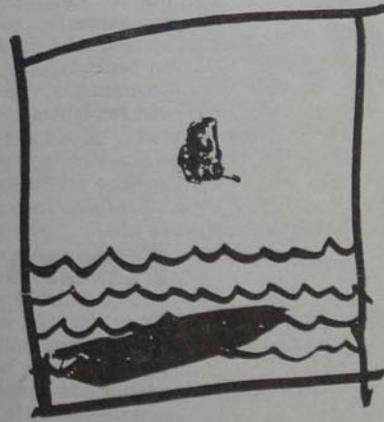
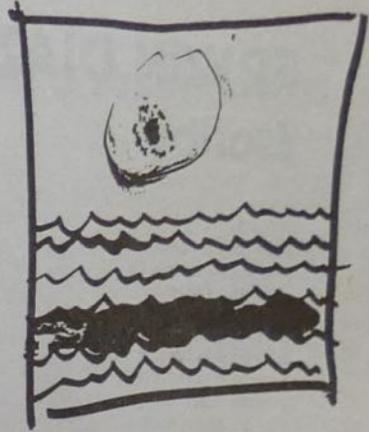
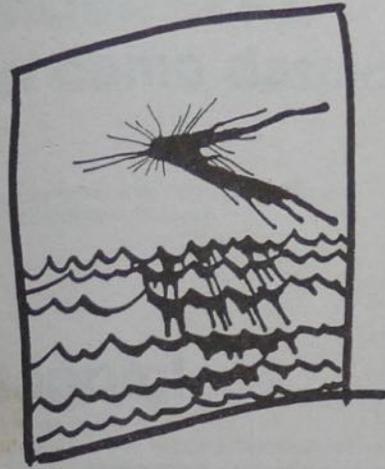
Una cadena ancha de oro principal, que parece condecoración de héroe o abalorio de zapato de soldado rural, es la especie real de su barriga y el lujo del mundo "aparte" que es ese enorme vientre autónomo, cuyo peso puro, alcanzaría los cien kilos.

Don Lucho es el enfermo de salud, que se está pudriendo como la fruta caída del año. Su corazón es un corazón de grasa, sensible como cuello de cordero nuevo, cuando lo van a degollar y bala. Come y engorda por todo lo bruto que es y bueno. La sensibilidad de quien prefiere degollar a que le deguelen, le hace portarse frío y terco en el instante de la responsabilidad y la conducta. Pero el cordero que le ablanda las entrañas, saca la cabeza en su discusión calculadora. Tiene un catre de bronce enorme para casados y es soltero o viudo, este ser triste, lúgubre e inteligente que parece un cerdo o un cura. Además es ateo y está repleto de jacobinismo.

La Posada de don Lucho Contardo es el tropezón forzado de los empleados del resguardo, de los soldados cordilleranos, de los arrieros, comerciantes en animales, troperos y cuatreros lenguaraces y capataces o vaqueanos curillincanos-cuyanos o cuyanocurillincanos y de la paisanada cordillerana de la vecindad Talca-Linares, San Juan, Mendoza y Cuyo.



Cuando los veranos sudan fuego y polvo y un sol furioso azota las espaldas con su látigo de macho del hospedaje. Canta la tinaja su gran gotera-niña de interior con sensación de pozo de noria, de aljibe y las perdices picotean las pajareras amorosamente entre el reirse de las sandías y las frutillas, que son los dos de Chile. Pero si el invierno es acerbo, es tremendo y mata-pobres, si el frío como vidrio deja la herida, si la tristeza melancólica del ver que no existe ni el recuerdo de los días solares, empenachados de luz agraria, invita a la criatura a los braseros. Allí se hallará la rica chicha fría con limón en torrejitas, la patita de chanchito, aliñadita y la linda papita frita que parece señorita de puro graciosa, y jugará el taurín la brisca, la brisca rematada, la brisca a la chilena remojada en vino del tinto y el enamorado podrá discretamente, llevar pareja y con su amiga desafiar la pena mojada del año, al ver desde entonces, el último racimo del otoño, cogido del maderamen del estupendo dormitorio provinciano. Ahora la primavera es desabrida en las posadas, porque como el chacolí dice un adiós colosal a las botellas, el hombre, entonces, avanza desde las viviendas a los caminos del mundo y la clientela curillincana, sacudiendo los aperos, arranca Maule arriba. El atardecer sufriente, amarilleando paredes, se hunde terrible al estallar la noche. La oscuridad provincial de la hospedería talquina, está oliendo a cebollas guardadas, a látigos, a sudor de montura y de caballo, mientras llorando en serio, canta un grillo y los murciélagos agitan pañuelos negros, como banderas de silencio. Ya el ronquido de mar de don Lucho extrae del oleaje grandes tempestades de taquicardia, sonando como un barco de espanto en la inmortalidad profunda del nocturno, el cual agujerea don Juan de Dios Alvarado con los tacones de la Rosaura que da patadas sobre el aire espeso de febrero. Afuera, la estrella sirio está roja. El olor a campo de rulo que trajeron las carretas en las melosas de la lanada y su aridez de madurez solar angustiosa, va a pelear con los tréboles vagabundos del regadío, en donde se rien los queltehues. A Talca la rodea la cordillera eterna hacia la espalda y el océano es el balcón del botón de los pechos morenos. El redoble de la noche en donde el animal se extiende de Oriente a Poniente, atravesándola, toca a "ánimas", su tambor colosal de silencio completamente tremendo en el cual cada ruido es una inmensa gruta que cae. Los perros traviesos de los limosneros aullan a la luna.



ERWIN DIAZ

Escribo

Escribo y escribo
Escribo y pienso
Escribo y llueve
Escribo y hay viento
Escribo y vuelan fonolas
Escribo a la hora de almuerzo
Escribo y sigo escribiendo
Escribo pocos saben
Escribo en las micros
Escribo y leo
Escribo y vendo cepillos
Escribo y nadie compra
Escribo y me censuran
Escribo escondido
Escribo y matan
Escribo con miedo
Escribo y siguen matando
Escribo preocupado
Escribo y arranco

arranco
Escribo y escribo
Escribo y escri
Escribo y es
Escribo y
Escribo
Escri
Es
E

Cena

Introduce
sus manos
encuentra
come
se marcha satisfecho
se acercan los perros

Imagen

Imaginate
he creado
un espacio
que por rara
coincidencia
se proyecta
en perfecta
comuni3n
con tus labios

Futuro

Quedaremos tirados
por ah3
despu3s de la noche
con los ojos y la boca
amanecidos

ray3ndole Queltehues
al horizonte

Estadio

Los fot3grafos alejan
a los pelusas
para retratar
a los futbolistas

Las caras derrotadas
no tienen espacio
en las p3ginas del diario

SAMUEL LEAL

Es asi como despiden a sus muertos

M3s entre tantas cosas que perecen,
mis 3ltimos crisantemos florecen.

Tu Fu

El libro rojo de Mao Tse-tung
Fue el que m3s resisti3 a ser quemado
En aquella min3scula hoguera de papeles cartas y fotos
En septiembre de 1973
Sus tapas de pl3stico y la hoja transparente
Que dejaba ver la sonriente cara del presidente Mao
Se fundieron lentamente
Dibujando misteriosos car3cteres entre las llamas
Lentas y coloridas
Junto a la foto en blanco y negro
Donde aparecian Lin Piao y Chu En-lai
Saludando a la multitud
Y que siempre vi enmarcada
Lejana y extraña
Sobre alg3n mueble de la antigua casa
Casa llena de dolores y sonidos
Y ecos agudos en las esquinas
Y rebotes de ecos en el parquet
(salpicado de arroz cocido a la hora de comer)
En donde las conversaciones herm3ticas
Entre el viejo Lee San y sus amigos
Gritos en chino susurros en chino
No se alzaron jam3s en espaol con la misma energ3a
Que cuando hablaban de negocios y otras cosas
Para declamar y convencer
Loas y apolog3as a la Revoluci3n Cultural
Ni grandes cr3ticas y discursos
Contra Tigre de Papel y sus garras sucias de sangre
Tan solo la leyenda con grandes movimientos de ojos
Y de brazos
Del gigantesco y 3ltimo drag3n
Vivo en la tierra
Extingui3ndose lentamente
Pobre el drag3n rojo dentro de su propio fuego
Y las duras y altas murallas cerc3ndolo
Si no que todo esto era m3s bien
Como una forma de enlace con los sagrados antepasados
El arte y la veneraci3n del recuerdo
La continuidad del largo cord3n umbilical
Del pa3s del Largo Mar
Al pa3s de la Gran Muralla y la Ciudad Prohibida
De los largos r3os y sus miles de ahogados
Las gargantas del Yangtz3 y el Huang-Ho
R3os de sangre diluy3ndose lentamente
En los mares de occidente
Todo humildemente
Sin Zen
Ni Confucio

Ni foro de Yenán
 Ni I Ching
 Ni Tai Chi
 Ni Tao Te Ching
 Ni Tu Fu
 Ni Sun Yat-sen
 Ni Li Po
 Ni Gran Muralla
 Si no más bien
 A través de la conservación oral del idioma milenario
 Y el wantán frito o cocido
 Bañado con salsa de soya
 Su masa larga y paciente
 Los panecillos olorosos de jamón

Que comíamos de noche en el patio
 El pato abierto como volatín
 Y puesto a secar al sol de invierno
 Aderezado con una de sus propias plumas
 Y oscuro como eclipse sin alas
 Las bolitas de pescado en mares de caldo
 Cuyas algas eran hojas de repollo tiernas
 Como niñitos en posición fetal
 Diminutos pescaditos negros salados
 Dientes de dragón
 Serpenteantes transparentes delgados
 Equilibrio del sabor
 El Yin y el Yang en pocillos sobre la mesa
 Redimidos por el omnipresente arroz
 (debe lavarse antes de ser cocido
 con agua fría, enseguida el nivel
 del agua con que se cocerá, no debe sobrepasar
 el ancho del dedo meñique desde la superficie del
 arroz. Se debe cocer a fuego lento.)
 El fuego flojo de una pequeña hoguera
 Quemando los últimos vestigios
 De una cultura insinuada a medias
 Los ojos oblicuos y este cuarto del total de la sangre
 Que me rodea
 De una descendencia casi accidental
 (las manos la barba del abuelo
 la barba raspando la cara del niño
 pre-adolescente que era yo
 la voz aguda y la tos derramándose
 del abuelo
 a través de las casas
 garganta por garganta
 vientres ocultos
 aguardiente y olor a aguardiente
 esparcida violentamente en almohadas
 y cubrecamas
 las manos los ojos la garganta del abuelo
 el asma corroyendo
 la voz y el fondo del vaso plástico)
 Lee Tung Chih inició el viaje
 Al sagrado encuentro con sus antepasados
 Previamente haberse visto en sueños
 Junto a su madre en un Camino Amarillo
 Y haber olvidado mucho del idioma en los últimos años de su
 vida
 Por no tener paisano con quien practicar su lengua
 (sarmientosa soy como la más terrible claridad,
 fiera como un terrible leproso,
 no verás mi desnudez que el viento cuida con su bandera
 desgarrada y victoriosa;
 conmigo dormirás sin conocerme bajo el árbol
 quebrado de mi raza).

Ya no hay fotos que quemar
 En la casa
 Si no cosas simples por recuperar
 Fai Chi para comer Chau Fan
 Cuadros bordados en seda
 Faisanes y tigres y paisajes de tiempos de las dinastías
 Simples porcelanas en donde está el azúcar
 Y a veces la mermelada
 La veneración de un par de flores frescas
 A esta existencia que pasó
 Y nos dejó lo único
 El legado
 Esta infinita paciencia por la vida
 El arroz que como a diario en silencio
 Y esta curiosidad cada día mayor
 Por descifrar ideogramas
 Como una forma tal vez
 De abrirme el vientre
 Y mirarme por dentro.



PABLO CHUMINATO

PEDRO LILLO

Están tristes hoy los guerreros

Están tristes hoy los guerreros.
 Cansados caminan por las calles,
 descuidados, soñolientos
 a pesar de lo fuerte de sus corazones.
 Miran hoy con mayor profundidad
 los brazos de las flores
 y al viento sus cabezas vuelven
 quizá para que así lloviznas
 de otras ciudades las mejillas
 besen.
 Están, estos muchachos, tristes,
 y quisieran que los tiempos
 ya fueran los nuevos.
 Sin embargo este hoy es breve
 y cabe la tristeza en un bolsillo
 junto a las hojas secas de un durazno.
 Es todo.

9/abril/86



MAYA MORA

Casi elegía

al berrio a julio y a los otros

le vieran correr tras el sol con lo herido de sus huesos
 alcanzar de los geranios flores que en el fondo de alguna camisa
 vivirán hasta que sea el tiempo de salir en busca de los labios
 de quizá qué muchacha o abeja que por ahí andará en lo suyo
 le vieran contra la muerte jugarse los sueños con lo difícil
 de sus huesos
 ah! le vieran ir
 ustedes por la ciudad de noche no borracho ni cansado ni un solitario del mundo
 le vieran el acelerador presionar con lo suave de huesos heridos
 cruzar los cercos policiales cantando mientras balas le buscan los labios
 que después besar quizá qué muchacha querrá cuando sea el tiempo
 y tal vez llueva
 (una breve llovizna de mayo) y ocultos detrás de unas ventanas miren
 perderse la tarde por las calles
 y este hombre sea un muerto sólo que tal vez balas el corazón le hallen
 le vieran ir le vieran! cantando y cruzar el cerco les vieran
 cruzar el cerco a estos hombres.
 y quién le besará los labios con qué flores?

2 abril 86

BERGIO MADRID SIELFEL

Poemas

Me cansaré de los poemas bebidos.
La forma entorna un suplicio de eternidad,
las águilas de la mente en una balsa
de agua y de espuma sobre el agua
se hunden para siempre.

Me cansaré de las flautas del lenguaje.
Gotas de amor, flores preciosas danzan,
pero no hay de ellas nada para mí,
las últimas flechas son los primeros anhelos
y nada viene al rincón del poeta.

Me cansaré de las barcas del lenguaje.
En la transparencia desaparecen los objetos amados,
y allí, frente al cielo universal de la belleza,
una vieja pintura en movimiento
me encadena a la desgracia.

Todos fuimos puentes de algunos mundos,
pero hay puentes que se quiebran
en las armónicas nocturnas, cuando
la línea de fuga nos lleva a la muerte,
cuando toda esperanza se ha perdido.
Y los besos revolotean en la mente para maldecirme.

Algún demonio invisible me resucitó del abismo.
Se nos va la vida aprendiendo a morir.
¿Cuántas veces más perderé la vida?
De la noche cantan pájaros invisibles.



MAYA MORA

Déjame morir bajo la lluvia
sino moriré descalzo en la sequía del corazón.
¿Me recordáis?
Yo vine un día con el alma deshecha
a rogar la vida
porque la vida era el único camino que parecía hermoso.
Todos los caminos son hermosos si se quiere.
Pero la vida
es de acero, es una maquinaria dura y fría,
un robot de estaño, una piedra maldita.

Cuándo vendrá la serenata de esa torre,
de los sollozos de Eros, de las palabras
que en sus nombres descansan la honorabilidad difusa.

Ayer, tal vez ayer, cuando había
pan y pedazo, lujo y camino, placer
y gloria, como en los vanidosos antepasados.

Después, en un momento leve
se abrió una ventana que nos trasladaba a otro espacio
en donde caímos por una barranca infinita
todos dentro de un autobús fallido. En blanco
y negro.

En el ludo de Eros juego y me fugo
al laberinto.
De esa torre cuándo vendrá la serenata.



MAYA MORA

ELICURA CHIHUAILAF

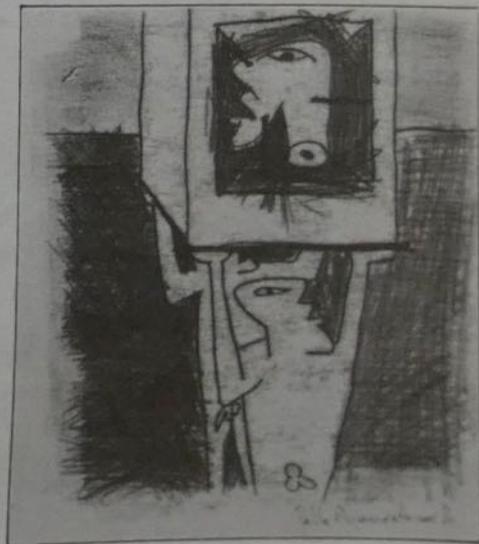
Poesía

¿Qué hacer, ahora que los días pasan
sin reloj ni calendario,
cuando no se puede segar los sueños
sembrados por el viento
ni se puede alegrar a un niño
con bolsas de pastillas?
¿Qué hacer, ahora que ya no se cree
ni en la inocencia de la nieve
(en su carroza silenciosa)
y tan pocos creen que
es un ave blanca, gigantesca
desplumándose o desplomándose
sobre la madrugada?

Fotografías

*A Carlos y Arauco,
mis hermanos en el exilio.*

Después de tantos años somos casi
nada más esas fotografías guardadas
en melancólicos álbumes que cruzaron el océano.
Y no es que quieras tú vivir de los recuerdos.
Y no es que quiera yo jugar al ausente.
En mi ventana la misma luna se refleja
mientras en el bosque anuncian la muerte
los guairaos.
Pienso en abrazarte. Pero Ngechen
ya no cree en las reencarnaciones.



MANUEL BASOALTO

Aviones

EN OTRO TIEMPO
LAS NUBES ERAN TRANQUILOS REBAÑOS
PASTANDO EN EL AZUL DEL HORIZONTE

CUANDO UNA BANDADA DE PAJAROS LES CEDE EL PASO
ESTIRAN ORGULLOSOS SU CUELLO DE ACERO

LOS AVIONES LAS LLEVAN A VER HIJOS DISTANTES
A CONOCER NIETOS QUE HABLAN OTRAS LENGUAS

LOS AVIONES PIERDEN A LAS MADRES
EN LA AZUL INDECISION DEL HORIZONTE

LOS AVIONES DESANGRAN CON UN PUÑAL CELESTE A SUS PILOTOS
LOS OFRECEN A LAS FAUCES DEL CIELO
ANCLAN SUS ALMAS EN LAS NUBES
LOS BAJAN ENLOQUECIDOS A LA TIERRA
DONDE CAMINAN COMO ZOMBIES
VACIOS PARA SIEMPRE

EN LA ALTA NOCHE
LOS AVIONES VUELAN COMO A REGAÑADIENTES

SUS MOTORES SON UN LENTO ALARIDO EN LA DISTANCIA

LOS AVIONES NAUFRAGAN EN EL CIELO
SE DUERMEN DANDO TUMBOS EN LAS NUBES

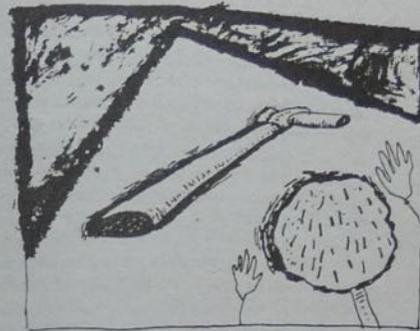
CUANDO UN AVION SE SUICIDA
NO DEJA CARTAS PARA EL JUEZ
HAY UNA CAJA NEGRA
QUE GUARDA SUS ULTIMAS PALABRAS
SUPE DE UNO SOBRE EL CUAL SE DIJO:
CONFUNDIO EL HORIZONTE CON EL MAR.

HASTA QUE LLEGARON LOS AVIONES
ACUCHILLANDO EL CIELO

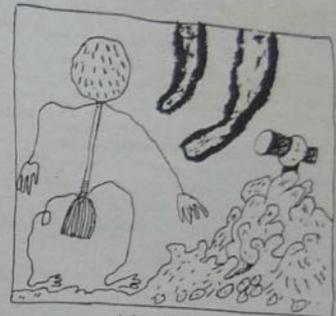
A ESQUILARLAS CON SUS HELICES INMENSAS
A ARRANCARLES EL CORAZON
CON LA OSCURA VORACIDAD DE SUS TURBINAS

PERO LA PROLONGADA QUEJA DE SUS MOTORES
ES LA TRISTEZA DE NO PODER ALETEAR

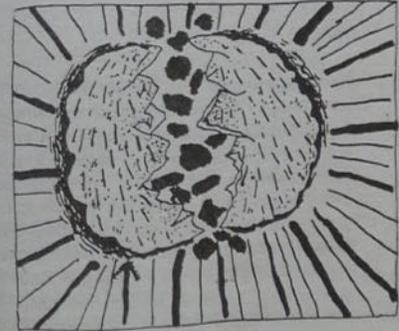
HAY MADRES QUE VUELAN POR PRIMERA VEZ



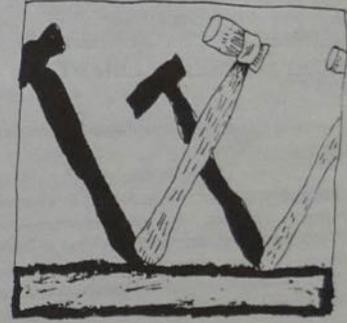
Te



destrozare



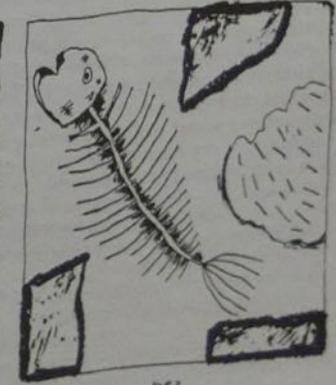
Como



a



vn



peg

APROXIMACIONES A 'PIE DEL EFIMERO' DE RAÚL BARRIENTOS

por Manuel Espinoza Orellana

La tonalidad simbólica del título pone en esta poesía el sentido de una definición. Seguimos la trayectoria de su textualidad y vamos descubriendo allí más que una entrada al mundo de la experiencia personal del poeta, la organización de una estructura que la fantasía alimenta y la imaginación hace proponer en la fragmentación lúdica de sus representaciones.

Si para situar en un contexto objetivo la proyección de esta poesía buscamos entre las variadas formas de expresión que se cultivan hoy en Chile un punto de acercamiento estético, privilegiamos dos tendencias que constituyen maneras de una expresión recreativa profunda: una consiste en construir con la escritura ángulos que la lógica de la imagen sintáctica encierra y que pueden emerger de su desconstrucción mediante una reformulación deliberada. Se exalta la arbitrariedad del signo y se revisa el sentido de la correspondencia sujeto-predicado. Y otra, en la que de inmediato inscribimos el libro de Raúl Barrientos, y que consiste en trabajar la estructura poética dentro de los márgenes de reconocimiento de la escritura como una forma de comunicación ético-estético. Su globalidad se instituye en símbolo de un determinado estado de relaciones: del poeta con el mundo en que vive y de su lenguaje con las cosas y valores que pretenden definirlo.

El discurso de Barrientos ejerce su acción liberadora mediante un reordenamiento de los fragmentos de su experiencia. He allí cómo el universo de la representación, aparentemente estable, sufre un grado de desmoronamiento vertical y encarna en una escritura cuya misión es reve-

lar su *pie efímero*. Es, por una parte, el carácter ambiguo de la imagen del mundo que, al ser mirada en el reflejo de la conciencia, se descubre como una articulación de lenguaje, cuyo soporte esencial es minado por el movimiento constante de lo contingente. Y por otra parte es producto de asumir el rol de poeta, por el que se confiere a éste el carácter de restaurador de la sustancia original del lenguaje, por el acto de vulnerar profundamente el código operativo de la lengua. Así el mundo que Raúl Barrientos configura es una hazaña de lucidez nominativa, un juego por el que accede a una cierta visión primigenia de la representación. *Las palabras han dormido entre astillas donde labran las cuadernas, / bajo brisa, de maderas aserradas, bajo sur oscuro, / han dormido las cuadernas. (Palabras en memoria tuya).*

El poeta recrea sus experiencias y las somete a un acto de exorcismo. No otra cosa es transmutar en palabras las que parecieran ser visiones de lo real. El poeta las vive, o las siente, las percibe como formas que han penetrado en él dibujando una huella dramática; *No quedará más que este pavoroso sudor / (si no cómo sería su sonido en una noche de verano) del sueño entre dos cortinas? / O será que el poema que leemos, su galope leemos, / suelta las riendas de la Eternidad?*

Raúl Barrientos juega con la ambigüedad propia de todo orden de lenguaje. Transmutar el sentido de las relaciones reales en formas que analogizan las visiones es siempre un juego de validez plural. Todo orden de los signos en tanto textualidad poética no tiene otro sentido que el de realizar la ley de su escritura inmediata. La ambigüedad surge al pretender la identificación de lo representado en la circunstancia del poema, con la experiencia que pareciera constituir el fundamento de su expresión. Sin embargo podemos apreciarlo en los textos de Raúl Barrientos, la es-

critura está allí, en el vacío de su presencia objetiva, forma para ser *penetrada* por una tendencia de desciframiento. El lector va a poner en ella no necesariamente una coincidencia, sino una trasportación de los signos a las posibilidades de su propio lenguaje, que es, diríamos, de un modo general, el acostumbramiento más o menos rutinario de sus visiones. Y no hablamos de la validez o invalidez de éstas, pues, aún, frente a lo *real*, la conciencia vaga en una permanente abstracción. El texto está, entonces, solo frente al lector, y es inútil hablar de la presencia en él de cierta voluntad del poeta, dando dirección semántica excluyente a sus nominaciones. Lo vemos en este libro. Lo que Barrientos hace, consciente o inconscientemente, es mostrar que una textualidad adquiere autonomía y perfora la intencionalidad del autor. Se propone así en su desnudez, en la precariedad de una superficie cuyo soporte es diluido en lo arbitrario del signo. Queda entonces al lector realizar su propio sistema de relaciones, y admirar en el texto, como lo hacemos en la poesía de Raúl Barrientos, el dramático juego de sus aproximaciones semánticas, la organización de imágenes que rompen el carácter rígido otorgado unilateralmente a la unidad sujeto-predicado, y ese juego profundo de las correspondencias que hace de sus textos formas no para introducir las en un ejercicio de interpretaciones trascendentes, sino para descubrir las como construcciones estéticas cuyo orden es justificable en sí mismo.

Es que el emisor de poesía elige los signos, y éstos, en su arbitrariedad esencial mantienen la prístina libertad de su polisemia, la que siempre invadirá de ambigüedad el texto. Así se constituye en un espacio de encuentro de la escritura con el sujeto descifrante que es el lector. Y aún, en los textos *realistas* más recalcitrantes es posible descubrir en el carácter abstracto de sus articulaciones nominativas un desfase tempo-espacial que relativiza la exactitud de las comparaciones, o que hace de las analogías formas de relación válidas en sí mismas como aventura estética.

En el contexto de estas ideas *Pie del efímero* es un libro que se propone como una estructura que concreta estas consideraciones. Obra pensada, organizada para exaltar las posibilidades, el lenguaje en su proeza de mostrar. Porque hay allí una demostración que surge como un mundo fragmentado. Accedemos a una mirada que se vuelca no hacia el paisaje, sino hacia el hombre que lo refleja. Es por consiguiente una contemplación del lenguaje en que el panorama humano ha obtenido un orden el que se constituye en sujeto del texto, y son esas formas las que el poeta recrea procediendo a una desconstrucción de sus asociaciones y realizando un acercamiento de elementos cuya aparente contradicción opera imágenes iluminadas con la frescura de una cierta inedición: *Y cae aquel ángel ebrio / haciendo el amor desventurado y cremoso / del tropiezo contra las sillas de la contradicción, / —vértigo cuando le cortaron las alas—: / sin canto, sin búcaro, sin danza. (Este barro, su locura).*

Podríamos decir que el universo verbal que Barrientos nos propone, es la descripción de una experiencia representada ante todo como una transfiguración, pero ella es, la transfiguración no de un mundo real perviviendo como trasfondo de las alusiones semánticas, sino de una imagen que el poeta contempla en sí mismo y que emerge como

un suceso de escritura haciendo de sus ensueños formas de un acto meramente estético. Y lo analógico nos llevaría a la búsqueda de una trasposición. El mundo que la escritura diseña sería el mundo del poeta, el que él lleva a cuestas como la imagen dramática de sus vivencias, alterado en su mirada, convertido en fragmento del caos universal. Sin embargo, ese mundo que puede ser en sí verdadero, tiene él la validez de ser un estado de lo consciente en el sujeto Raúl Barrientos, pero su escritura es el vehículo que trasciende el límite de su perspectiva y se propone como un espacio autónomo para ser comprendido y admirado como un objeto de arte, libre de la sacralidad del significado para operar en la libertad de un desciframiento estético.

SCHOPF O DE LA MODERNIDAD por Grinor Rojo

Mirando a la muchacha por el hoyo permitido me digo desde luego no tengo ninguna esperanza en la mesa de las negociaciones pero es algo, algo como un puente roto —lo estrictamente tolerado— que no conduce a nuestro sueño

En gestión ambulatoria por el París del barón Haussmann atravesando boulevares recién abiertos e introduciéndose en arcadas de ferruginosa arquitectura. Charles Baudelaire inventa a mediados del siglo XIX el quehacer del poeta en la urbe moderna. Casi un siglo y medio después, el paradigma de la ciudad nueva ya no es París; es Nueva York o Frankfurt. Tampoco el poeta camina por esas ciudades con aquella mezcla de extrañamiento y poderío que evocaba Neruda a través de la metáfora ya para entonces cordialmente sarcástica del *cisne de fieltra*. El poeta de la gran ciudad de hoy, el de la ciudad postmoderna —aunque quizás sería más justo hablar del poeta declamando de pie sobre las ruinas de la modernidad—, no es un *flâneur*; es un imitador del Peeping Tom. No produce *Les Fleurs du Mal*, sino unas

Escenas de peep-show 1

Esto, y lo que esto significa, me lo sugiere la lectura del poema que da título al segundo libro de Federico Schopf y que es el mismo que sirve de epígrafe a esta nota. Con deliberación en la que no dejo de advertir el cosmopolitismo algo voluntarioso del exilio chileno, Schopf tijeretea el mapa baudelaireano desechando lo más y guardando lo menos. Eso que tijeretea no es ninguna ciudad de las nuestras, obviamente, sino una de las del capitalismo avanzado, de las llamadas postindustriales 2, desde el punto de vista económico, y postmodernas 3, desde el punto de vista cultural. Tampoco es la ciudad postmoderna como un todo. Lo que a él le interesa, sino un barrio, la calle 42 de Nueva York o cualquiera de las demás *combat zones* en las siem- pre idénticas metrópolis del primer mundo; e incluso, dentro de ese barrio, le interesa una calle, y dentro de esa ca-

lle, una tienda, y dentro de esa tienda, un pequeño cubículo: un espacio a oscuras, de unos dos metros cuadrados, con una silla y un estrecho mirador frente a los ojos. En la imagen que así nos propone es de nutrida prosapia en el viejo museo de las formas modernistas; esa imagen nos mite al *voyeur*, al mirón de Barbusse, Hitchcock, Picasso y Robbe-Grillet. Pero hay que reconocer también que es espacio específico en el que Schopf la recrea en su libro le agrega un interés peculiar. En dicho espacio, una situación del ritualismo más estricto separa al poeta, el sujeto que percibe, de la mujer, el objeto percibido. Entre ambos, el puente de la comunicación es un agujero por cuyo empleo uno paga a la entrada.

Mirando a la muchacha por el hoyo permitido

el poeta la ve a ella, pero sin que ella lo vea a él; ella sabe que alguien la está mirando y se muestra, pero eso que muestra no es ella misma, sino otra cosa, un personaje. Más aún, a ese personaje ella lo actúa por un sueldo y para un público que carece de rostro.

Esto quiere decir que el *peep-show* varía sutil, pero significativamente, la situación original de la que era protagonista el Peeping Tom. Porque el Peeping Tom miraba sin ser mirado y también sin que la persona a la que él miraba lo supiera. La falta de reciprocidad, el apoderarse él de la figura del otro / la otra, pero sin darle al otro / la otra la oportunidad de que él / ella se apodere también de la suya (*Why are you staring at me?*), y que es el componente esencial que determina la pervisión secreta del evento, ya que el componente sexual, aunque influye, no es el que más influye (*Rear Window*, de Hitchcock, más que los dibujos de Picasso, sería en este sentido el modelo pertinente), era pues, en la vieja estructura, en aquella de la cual era protagonista el Peeping Tom, absoluta. No ocurre así en el caso de este poeta que se ha convertido en un asiduo cliente de las casetas del *peep-show*. El poeta postmoderno participa de un *reenactment* psicoanalítico de la situación primitiva; protagoniza una reproducción institucionalizada, y además una reproducción que se lleva a cabo en una fecha muy posterior a la del evento primitivo, de la práctica del Peeping Tom, de esa práctica rústica en la que hasta hace no muchos años concurrían alegremente la gratuidad y la inocencia. En el *peep-show* la muchacha sabe perfectamente que ahí detrás del muro hay un hombre que la mira y entonces actúa para él. Ese él no es un él determinado, sino un *alguien*, un ente genérico. Detenido en la oscuridad del cubículo, es cierto que el poeta existe, pero existe todavía, esto es, en los momentos finales de un desarrollo de continuo desgaste; no se mueve y apenas se ve. Su materialidad se ha reducido a unos ojos, acaso a una respiración suavemente agitada. El cisne de fieltro del comienzo, que proclamaba su ser otro deslizando como un barco pirata entre los pliegues de la modernidad; que observaba, pero que también se dejaba observar, que hasta había elaborado un estilo de vida, la bohemia, que exhibía con zarrapastrosa jactancia, ha desaparecido aquí del todo. El poeta actual, este poeta, es, digámoslo así, un descendiente caído de la ilustre familia de los artistas modernos.

De manera que la imagen que Schopf nos propone en

su libro es poderosa no tanto por lo que muestra directamente, por su pervisión de pacotilla, que es un derivado de la pervisión de Baudelaire y en la que Schopf se solaza de la misma manera que Baudelaire se solazaba en la suya, como por lo que oculta. Me refiero a la última etapa en el proceso de desaparición de la figura del poeta dentro del opaco universo de la postmodernidad. Desaparición que no es su muerte, sino su anonimización en el cuerpo de la muchedumbre, su desvanecerse en la grisura del vulgo *municipal* y *espeso* que decía nuestro padre Darío. Los poetas de hoy son los *hombres sin cualidades* de los que habla Musil. Nos pasean como cisnes de fieltro. Viajan en autobuses, enseñan literatura en los colegios y se visten con chaquetas de cotelé.

Pero hay más.

El Peeping Tom sabe que no lo han visto y asiste o piensa que asiste no a una escena sino a un acto. Por su parte, encerrado en la sombra de su cubículo, el poeta postmoderno sabe que todo lo que le es dado contemplar es una escena; que un poco más allá la muchacha está consciente de él, de su estar aquí de este lado del muro, y que esa conciencia de ella se traduce en espectáculo. No para él personalmente, claro está, pero sí para él en tanto público. El Peeping Tom podía tener una esperanza que el poeta postmoderno no tiene. Podía creer que el privilegio que se estaba otorgando a sí mismo acarrearía consigo la facultad de *ver más*, de tener un acceso seguro al ser del otro, que la furtividad de su acto le garantizaba un atisbo del existir auténtico de ese otro. Partía de un axioma incontestable desde el punto de vista teatral, el axioma de que toda actuación supone la existencia de un público. El no era público y no había por consiguiente actuación. Pero ya dijimos que el viejo Peeping Tom es el antecesor ingenuo del poeta postmoderno. Este, al contrario de aquel, ya no espera tener suerte en una aventura que al fin y al cabo no es más que el pálido remedo de la aventura original.

me digo: desde luego no tengo ninguna esperanza en la mesa de las negociaciones

El poeta postmoderno, que ha leído a Lacan y a Foucault, ha aprendido que público hay siempre; o, peor aún, ha aprendido que lo único que existe es el público; que el público es lo que nos hace ser lo que somos; que no hay actos, sino gestos; que su antecesor era un hombre de cortos alcances y que el colmo de la lucidez consiste en darse cuenta de, en resignarse a, ese remedo espectacular de la autenticidad.

El paso que de esta manera se da, uno más en el tortuoso camino de la desaparición de la sensibilidad modernista en las rebosantes cloacas del capitalismo tardío, es el que conduce desde el reconocimiento de un sujeto sitiado, obliterado y al que es necesario liberar con las armas de la ciencia y/o la poesía, a su negación pura y simple. Es el paso fundamental que en tales sociedades conduce desde la modernidad a la postmodernidad. No se trata así de que la poesía sea en ellas un instrumento para revelarle al sujeto el fraude ideológico, permitiéndole (nos) un acceso a la realidad de verdad. Se trata de que en la poesía postmoderna lo que se muestra es la inexistencia de esa realidad de verdad y acaso (o por eso) la inexistencia misma del su-

jeto. . . . *Where I am there is no one but me who am not* es lo que dice *El Innombrable* en las primeras páginas de la novela de Beckett.

Que Schopf se ha embarcado en este viaje a mí no me cabe ninguna duda. Hemos visto cómo la imagen central de su libro reduce la materialidad del sujeto hasta lindar con su exterminio. También recorta el espacio que el sujeto ocupa y se detiene sólo en el momento que antecede a la asfixia. Al poeta moderno, a paseante ciudadano e íntido del aire libre (aunque contaminado) de la ciudad, y lo manda de vuelta a un espacio cerrado. No a su casa, pero sí a uno de los solitarios cubículos de la *porno-shop*. Es obvio que ese cubículo es una metáfora, y que en la realidad podría ser cualquier paradero de los innumerables que jalonan el intestino de la gran ciudad: una casa de huéspedes, un hotel de mala muerte, un hospital, un asilo de ancianos o un manicomio. Bastará que haya allí una cama, una silla, una mesa y un televisor, tal cual se observa en las esculturas de Edward Kienholz o en algunas pinturas de artistas norteamericanos posteriores como Neil Jenney. El caso es que al constreñimiento del sujeto y su espacio corresponde un constreñimiento paralelo del objeto y el suyo. El sujeto no espera acceder hoy al objeto mismo, sino a una función, la que nada asombrosamente ha sido coreografiada por la mafia —No la mafia mafia, la chica, sino por la otra. La Gran Mafia, diríamos—. El amago de un acceso total del sujeto al objeto no es más que eso, un amago. Por lado y lado una empresa sin destino, ya que el sujeto es también el objeto de una comunicación degradada. Sin embargo, hay en todo ello.

algo, algo como un puente roto

Ella lo percibe a él como él la percibe a ella, no como lo que es, si es que alguien es (Borges *dixit*), sino como el agente de una función; la del público.

Detectamos en esto un modelo comunicativo, por cierto. Así como el poeta no se ha extinguido del todo, tampoco el sujeto postmodernista se ha extinguido del todo. Este sigue con nosotros, si no como sustancia, al menos como el referente de ciertos verbos, como el ángulo en que se juntan las actuaciones de un espectro virtual y limitado. Estamos en la era *performativa*, a la que se refiere Lyotard, y apropiándose para ello de la jerga lingüística de Austin. Esto, *to perform*, de acuerdo al papel que a cada uno le corresponde en la red de las alternativas de relación, es

lo estrictamente tolerado

Este es el *algo* al que se refiere el verso anterior de las *Escenas de peep-show*. Trátase pues, en la estación que precede a la de la muerte, de un sustituto de la comunicación verdadera a través del juego escénico. Ella sabe que yo estoy aquí, pero no me ve. Y yo la veo a ella, pero lo que veo no es a ella sino al módico repertorio de sus gestos.

Por último, el acatamiento no elimina el deseo. Me refiero a lo que me dan, pero con la conciencia de que eso no colma mis aspiraciones. Es cierto que el paraíso no está

en ninguna parte, ni atrás, como en la poesía nostálgica, adelante, como en la poesía profética, y es cierto también que el espectáculo no es más que un pobre sustituto.

que no conduce a nuestro sueño

pero el sueño mismo sigue en pie. Posiblemente porque sólo así puede existir la poesía en tales sitios. Cerrada a los consuelos del pasado y dudosa de las promesas del futuro su estrategia se reduce a un regodeo pasivo entre la comprobación del vacío y la obstinación del deseo.

1 Federico Schopf, *Escenas de peep-show*. Santiago de Chile. Ediciones Manieristas, 1985.

2 El libro *standard* es el de Daniel Bell. *The Coming of Post-Industrial Society*. New York, Basic Books, 1973.

3 El libro *standard* es el de Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris. Les Éditions de Minuit, 1979.

DESTRUCCION Y APOCALIPSIS: 'HUERFANIAS' DE JAIME QUEZADA

por Juan Villegas

Jaime Quezada es una de las figuras de la intelectualidad chilena dentro del país que ha venido manteniendo su presencia e influencia desde hace muchos años, ya sea a través de sus comentarios literarios en ERICILLA o REVISTA PAULA, su labor de Director de diversos talleres literarios, su posición dentro de la Sociedad de Escritores de Chile o en el trato personal. Ha estimulado a numerosos escritores y escritoras jóvenes y ha mantenido en ellos el afán del logro poético y la apertura hacia formas poéticas contemporáneas. Su labor ha sido de educador y guía y siempre sin afectación y con amistad.

Jaime Quezada después de diez años de silencio poético entrega un nuevo libro de poemas de alta calidad poética y de trascendentes preocupaciones humanas: *Huerfanías* (Santiago: Pehuén Poesía, 1985). Había publicado previamente *Poemas de las cosas olvidadas* (1965), *Las palabras del Fabulador* (1968) y *Astrolabio* (1976), además de algunas antologías. En sus primeros textos fue asociado con la llamada poesía lírica. Aunque en *Poemas de las cosas olvidadas* y en *Las palabras del Fabulador* hay elementos de nostalgia de las tierras del sur que justifica su inserción dentro de lo lírico, en *Astrolabio* emergió un nuevo tono y diferentes motivos que, según algunos críticos, le aproximaron a una posible asociación con Ernesto Cardenal. Quezada inicia con *Astrolabio* una poesía de temas, tonos y actitudes religiosas que, en aquel entonces (1976), resultó sorprendente porque se esperaba de la mayor parte de los poetas chilenos del momento una poesía fuertemente comprometida con lo social y lo político circunstancial. Su nuevo libro de poemas acentúa la línea augurada *Astrolabio*.

Los poemas se fundan en una intensa preocupación por el ser del hombre, su sufrimiento en su espacio presente y las amenazas que trae el futuro para toda la humanidad. El

hablante asume una voz de Cristo sufriente, identificado con las angustias del hombre real en la presente circunstancia histórica, en la cual la única esperanza parece ser la unión con Dios. Surge una voz apocalíptica que anuncia la destrucción del mundo. Los códigos de la poesía de denuncia, de la poesía mística y literatura apocalíptica conforman un conjunto de enorme fuerza poética, en la que el lector se siente conmovido por la desolación existencial del hablante, su anhelo de *unión mística* y la desesperanza del futuro.

El primer poema —*Sin corona de espinas sin corona de rosas*— establece la visión del mundo y tanto el tono como la función del hablante. Este asume la función de denunciador y de profeta que trae el mensaje:

Escribo para un futuro que fue ayer
Año de 2033 ¿O treintatréis?
Cuando mi voz tenía el sonido de una sirena de alarma
y/o el lenguaje bursátil
Y nadie se atrevía a levantar su rama de olivo
porque era una rama de olivo.

A la vez configura su imagen del hombre y de sí mismo, como un Cristo sufriente, motivo poético que dentro del volumen adquiere una especial resonancia, por cuanto va impregnando progresivamente la imagen del hombre como un *Cristo cotidiano*. Lo que proporciona un doble nivel de lectura es que este sufrimiento no viene sólo de los acontecimientos diarios, del hecho de vivir en sí o de las circunstancias inmediatas. A la vez viene de la inconsciencia de los hombres que conduce a la destrucción total: *Y el carbono 14 irradiando a kilómetros luz su objetivo hueso muerto / Como la palabra de Dios en una película muda*.

Las referencias posibles de interpretar como alusiones a la realidad inmediata están implícitas en numerosos poemas. Un lector interesado, de este modo, puede asignar a numerosos poemas las connotaciones de denuncia. En *Anda pájaro déjate ver* el texto pudo ser leído como aviso religioso y como denuncia de la circunstancia real del autor:

Jufo jufo canta el pájaro
como si dijera Libre libre
Se va por un rato y vuelve a las ramas del nogal
Sólo lo escucho no lo puedo ver
Canta
anuncia lo que yo no puedo anunciar

La limitación en la posibilidad de anunciar puede ser entendida como las limitaciones del artista o del autor para expresar su contexto, quien debe limitarse a escuchar lo que un pájaro oculto, con potencia ubicua, es capaz de cantar: el disfrute de la libertad y la proclamación de la misma. Sin embargo, esta búsqueda de la libertad y su expresión en éste y otros poemas, también puede ser leída como falta de libertad del ser humano en su existir, prescindiendo de las limitaciones históricas. Así en el poema *Esopo* remite a la misma condición del hombre en el mundo, ya que esa ausencia de libertad parecería darse en todos los tiempos:

Soy el no liberto hombre
Que escribe lo que el mismo hombre
Escribió en el siglo quinto antes del Hombre
Pensando que en futuros siglos
Otro no liberto hombre
Escribirá lo mismo que escribe este hombre
En pleno siglo veinte después del Hombre

Dentro de esta dualidad de direcciones, el volumen como totalidad, tiende a inclinarse a una respuesta existencial más que política, religiosa más que práctica. No de otro modo se explica la dimensión mística del volumen, en la cual el hablante busca la unión con Dios como único modo de felicidad y salvación. Son numerosos los poemas que calzan dentro de la tradición mística tanto en la actitud esencial del hablante como en los motivos conformadores y sustentadores del texto. Poema ejemplar dentro de esta línea es *Yo llamado de la Cruz*, en el cual se funde el hablante Cristo cotidiano con el místico español. Esta fusión permite hacer la realidad del místico tangible al insertar dentro de las imágenes místicas una frase que trae al lector desde el pasado literario al presente, que lleva finalmente a pensar que más que la recolección de la experiencia del santo es la experiencia del Cristo cotidiano. Luego de identificar al hablante: *En los campos de la prisión de Toledo / Yo Juan llamado de la Cruz*, se refiere a los sufrimientos experimentados: *A latigazo limpio echando afuera mis demonios / ... / rebelde desobediente contumaz me gritaban / mis guardianes únicos demonios*. Los versos siguientes, sin embargo, aunque válidos para la descripción del pasado, el lector tiende a identificarlos con el presente inmediato. En esta dualidad, esta ambigüedad en el desplazamiento de lo universal, ahistórico, hacia las alusiones a lo contingente e inmediato lo que proporciona a la colección el doble filo que caracteriza a toda gran poesía: la presencia de lo inmediato y la presencia de lo eterno. En el poema que comentamos, lo místico se interrumpe con los versos:

No pudieron aplicarme la ley de fuga
(Que muchas ganas al parecer tenían)

Esta inserción de una voz realista y cotidiana pone al lector en la tierra que circunda al autor.

Los poemas de mayor impacto son aquellos en que el hablante asume con toda conciencia la voz, el tono y la tradición apocalíptica. La voz poética denuncia no sólo los males de este mundo y anuncia su destrucción.

El poema *Viernes Santo* está dentro de la más pura línea de lo apocalíptico:

Tocaron trompetas y pífanos
Y aullaron largamente los lobos
Y oscurecieron los cielos y las montañas temblaron
Y los valles los desiertos los abismos
Y de las piedras polvo
Y el polvo de las piedras corona mi cabeza
Y mi cuello se curva como rama de manzano
Cuyas flores son sólo una visión del paraíso
Y of una voz

por sobre las voces de los temerosos y homicidas
De los fornicarios y hechiceros
Y era la voz de mi padre muerto en otros siglos
Sin trompetas ni pífanos.

Desde la ventanilla de un avión en pleno vuelo
Alguien mira
Y compadece mi abandono: y el primer cielo
Y la primera tierra se fueron
Y el mar ya no es.

Y un ángel cayendo de una torre en llamas
Es mi último recuerdo.

El poema tiene los elementos del juicio final en que las *trompetas* y *pífanos* anuncian la llegada del desenlace. El primer verso proclama este vaticinio y los versos siguientes describen la hecatombe del mundo a través de una serie de versos encadenados a través de la iteración anafórica de la conjugación. Los versos siguientes describen el proceso y al espacio que circunda al hablante versos 2 a 5— para luego apuntar las consecuencias en la voz poética. El verso *corona* del verso 6 es sugestivo porque asocia la condición del hablante con la de Cristo y el motivo del Cristo cotidiano que antes hemos mencionado. El día de la destrucción del mundo el Cristo cotidiano es coronado con el polvo del mundo destruido, así como Cristo había sido coronado con la corona de espinas. El Cristo deja caer la cabeza, como efecto del golpe, y una hermosa imagen de lo que es el paraíso —flores de rama del manzano— emerge como visión del Cristo Moribundo. Entonces, como en la escena del Calvario, se oye la voz del padre.

En la segunda estrofa se desplaza la voz del hablante para traernos al mundo moderno con la imagen del avión en vuelo y desde las alturas es posible percibir el mundo que ya no es. Una vez más, la dualidad de lo eterno y lo transitorio característica del texto.

El poema termina con una breve estrofa que parece coger el instante, el paso entre la vida y la muerte, el mitema del cruce del umbral dentro de la tradición de los ritos iniciáticos: instante que se vislumbra como la caída del paraíso, representado en la torre, cuyo sentido reaparece muy posteriormente —en el último texto del poemario. Sus versos anticipan el último poema final del volumen: *La Torre*.

Así como el poema inicial era el pórtico del texto, *La torre* sintetiza la desolación del hablante y la destrucción del mundo:

Desde siglos construyo mi propia Torre
Que concluiré en otro siglo de seguro ya antiguo
Cuando Dios se haya ido con su ciudad a otro cielo
Y mi cielo un hongo rojo derribado por un rayo
Entonces de nada valdrá mi nombre y mi fama
Si esta misma Torre se vendrá también abajo
Al golpe de otro rayo salido de un ignorado cielo.

Y sin mi Torre y sin mi cielo
Muerto de lengua entre lenguas muertas
Seré mi solo desierto aquí en la tierra:
Una criatura pobre y sola.

Los cuatro versos finales representan la anulación del hablante —el Cristo cotidiano, tanto en la pérdida de su espacio vital —la Torre—, su esperanza —el cielo—, y la posibilidad de comunicación: *muerto de lengua*. Lo que conduce en última instancia a la soledad absoluta.

Jaime Quezada ha llegado con este conjunto de poemas a la madurez poética. Tanto desde el punto de vista de los códigos poéticos, la intertextualidad bíblica y apocalíptica, como el referente sugerido en el contorno del hablante lo confirman como poderosa voz en el espacio poético chileno e hispanoamericano.

ANTOLOGÍA DE POESÍA CANADIENSE DE LAKE SAGARIS

por Nain Nómez

No aparecen muchas antologías de literatura extranjera en este país y menos aún traducidas de otras lenguas. Por eso hay que felicitar a Pehúen y Casa Canadá, por su apoyo para entregarnos esta excelente selección de poetas canadienses hecha por Lake Sagaris con sus propias traducciones en ediciones bilingües. Una característica que resalta y que desde ya asombra la misoginia chilena es el hecho de que cinco de estos poetas son mujeres y que su poesía es de una fuerza y concreción pocas veces vista en la llamada *poesía femenina*. Otro aspecto relevante es la calidad y mesura formal de la lírica canadiense, siempre centrada en los grandes espacios naturales, la lucha por la supervivencia o las relaciones interpersonales. Para nosotros, descendientes de las vanguardias europeas y aprendices de genio, el cuidado y la humildad con que desempeñan su oficio los escritores canadienses, podría servirnos si no de lección, por lo menos de aviso. En ellos, —con la excepción tal vez de Irving Layton, especie de *enfant terrible* de las letras canadienses— lo que cuenta es la labor cotidiana y la aplicación en su profesión.

Creo que los 12 poetas que aquí aparecen, representan bien el espectro temático y formal de la poesía canadiense inglesa, así como cierto liderazgo de sus distintas generaciones. Sin embargo, de partida echamos de menos algunos nombres fundamentales (el caso de Eli Mandel, Al Purdy, Milton Acorn, Margaret Avison, Leonard Cohen, por citar algunos), así como una introducción que pudiera darle coherencia a la muestra seleccionada. Entendemos que en estos casos se producen problemas para conseguir los materiales y aclarar los derechos de autor. Pero hace falta mostrarle al lector chileno (hispanoamericano), las raíces y tendencias de esta poesía tan poco conocida, para que pueda establecer sus propias conexiones.

Como señala Ralph Gustafson, la poesía canadiense contemporánea puede dividirse en dos líneas bien definidas. Una que sigue el eje Yeats/ Eliot y otra que toma el de Pound / Williams. Un grupo de poetas intelectuales y profesionales políticamente de izquierda con una tendencia fluctuante entre la metafísica y lo propagandístico y otra centrada en la experiencia directa. Entre los primeros aparecen poetas como F.R. Scott y P.K. Page. Entre los segundos, John Sutherland e Irving Layton, uno de los

antologados. De esta segunda tendencia que se desprende de la poesía norteamericana de un Walt Whitman y un Ezra Pound, surgen varios de los poetas de esta antología, como es el caso de Layton, Souster y Birney (por lo menos en una época), aunque los grupos se han diversificado con el tiempo y han contribuido a crear una poesía más autóctona y propia.

Earle Birney (1904), Dorothy Livesay (1909), Irving Layton (1912) y Raymond Souster (1921) son los antologados de mayor edad y representan dentro de sus particularidades una cierta línea basada en la perspectiva de la experiencia directa y una búsqueda que les permite separarse de la influencia de la poesía de Estados Unidos. Layton, tal vez el más conocido y controvertido, nació en Rumania, pero se radicó en Montreal donde ha vivido casi toda su vida. Hijo de inmigrantes judíos, fue editor de la revista *Black Mountain Review*, que representó un grupo de gran importancia, atacando el intelectualismo y la crítica puritana anglosajona de Canadá. Fue candidato al Premio Nobel en 1982 y escribe una poesía que se mueve entre la concreción de los objetos y un profetismo que hace del poeta una especie de gurú. La visión del detalle que se amplifica en todo su terror y hermosura se puede visualizar en los poemas *Recogiendo bayas* y *Mariposa en la roca* transcritos en la antología. En este último se nos dice que *El dolor es irreal; la muerte, una ilusión: / No existe la muerte en toda la tierra, / escuché gritar mi voz; / Y de un sólo golpe aplasté la mariposa/ Y sentí la roca moverse bajo mi mano*. Birney, por su parte, se asemeja a Layton en la veta sarcástica y humorística con que se analiza el comportamiento humano o una situación concreta, pero trabajando siempre formas más tradicionales, centradas en el testimonio de lo visto. Es el caso por ejemplo del poema *Cartagena de Indias* que expresa el punto de vista del viajero que está fuera del fenómeno que visualiza. En su última poesía, se aprecia también el interés por la experimentación con la poesía concreta y los ritmos del habla. Tanto Birney como Dorothy Livesay trabajan, por su parte, temas relativos a la solidaridad humana y la preocupación por la justicia social. Livesay, que militó en el Partido Comunista canadiense, desarrolla en *Tiempo de guerra* la experiencia amorosa en época de conflagración, la visión de la separación y el problema del tiempo humano en contraste con el de la naturaleza. Dirá que *...los escorbos de Barcelona son este musgo bajo mi mano*. En su última poesía se exploran los temas de la vejez de la mujer y se desnudan las preconcepciones sobre el problema. En cuanto a Souster, muy centrado en las líneas de Pound y Williams Carlos Williams, es un poeta que celebra las cosas sencillas y rescata la memoria a través de la nostalgia. En esta antología, poemas como *Sabiado colonial por la noche* o *Día de Nochebuena* son revelaciones de las formas que asume la vida cotidiana en la ciudad, aunque también se describen escenas del ámbito rural como en el poema *Lagunas, punta de Harlan*. Echamos de menos aquí a un poeta como Eli Mandel (1922), uno de los precursores de la poesía mitopoeítica, que está en las antipodas del grupo anterior con su preocupación por la forma, la abstracción y la inteligencia del poema. Otros dos poetas de este período, de gran impor-

tancia en la poesía canadiense inglesa son Al Purdy (1918) y Milton Acorn (1925), también ausentes de la antología. Purdy y Acorn son precursores de la poesía del trabajo representada en esta antología por Alden Nowlan y Tom Wayman. Mientras Purdy se ha preocupado insistentemente de aspectos sociales relativos a los nativos y a los habitantes del Norte canadiense, Acorn es el solitario representante de una perspectiva revolucionaria y proletaria en la poesía del Canadá inglés.

Margaret Atwood (1939) es un caso distinto, tanto por su prolífica producción que comprende varias novelas, libros de crítica literaria, artículos en revistas y poesía, como por su fama internacional. En el ámbito poético, Atwood establece una poesía cotidiana de gran maestría lingüística y dotada de una fina ironía que se desborda desde su prosa, ha sido también una escritora comprometida con las injusticias sociales y con los derechos de las mujeres desde una perspectiva que desecha cualquier feminismo acendrado. De su compromiso habla el poema "Notas para un poema que nunca será escrito":

No hay ningún poema que puedes escribir
sobre esto; los pozos de arena
donde tantos fueron enterrados
y desenterrados, el dolor
inaguantable aún calcado en su piel.

para referirse a la represión de algún país del Tercer Mundo. En *Un asunto de mujeres y Verdaderas historias románticas 3.4*, apunta al problema de las relaciones entre los sexos y a la objetivación de la mujer. En esta misma vena, la más joven poeta Mary di Michele (1949), una hija de inmigrantes italianos, asume otras voces para contar pequeñas historias que muestran la explotación de unos seres por otros o las represiones del poder. Con un lenguaje directo, testimonia la experiencia de las madres de la Plaza de Mayo y nos cuenta que

los pañuelos parecen alzarse sobre las cabezas oscuras
y desde sus ondeantes pliegues emergen
las caras de hijos y amantes, casi perfectas
un facsímil de sus niños, casi perfecto,
a casi todos les falta nada más
que una oreja o una nariz o un ojo
y una vida.

Otra poetisa de gran fuerza es Gwendolyn MacEwen (1941), la cual también asume otras voces para crear una mitología moderna basada en la historia y el paisaje de Canadá, Israel, Egipto y Grecia. MacEwen hace coexistir diversas realidades integrándolas con experiencias cotidianas y aunque tiene una fuerte tendencia social como en el poema *Meditaciones de una costurera*, el aspecto más interesante de su obra se da en los poemas de reconstrucción histórico-mitológica. Tal es el caso de los poemas extractados del libro *The T.E. Lawrence Poems*, en que el hablante es el aventurero inglés. En ellos reaparecen una y otra vez las aristas del sueño y la locura al borde de una realidad que se desdobra por la magia de la palabra. En *Agua* el hablante elucubra:

Quando lo piensas, el agua es todo. O mejor dicho.

el agua se atreve a entrar en todo y se transforma en / todo.

Tiene
todos los sabores y humores imaginables: el agua es la / historia
Y el final del mundo también es agua.

En el poema *Deraa* donde se cuenta la violación de Lawrence, la culminación es

Me golpearon hasta que algo, algún
légamo primario se desbordó y un fuego
se disparó hasta mi cerebro.
En el filo de la realidad,
Supe que saldría de esto, sangriento y quebrado,
cantando.

La variedad de la poesía canadiense desmitifica aquel lugar común de un pueblo dedicado a loar su paisaje o la fuerza telúrica e instintiva de sus habitantes. La definición de Atwood, que la señala como literatura de la sobrevivencia, produce también como efecto una estrecha solidaridad con el prójimo y con los otros pueblos. Esto no aminoró el individualismo y la cercana relación con el ámbito natural que muchos escritores manifiestan. Pat Lowther (1935-75), quien murió asesinado, realiza una poesía de ejercicio preciso dedicada preferentemente a buscar símbolos de vida en lo natural, aunque no deja de dedicar un poema a la mujer que murió de 34 puñaladas ni una serie de poemas-cartas al poeta chileno Pablo Neruda. Lo mismo ocurre con Patrick Lane (1939), poeta autodidacta de Alberta, que con un lenguaje sencillo pero de gran fuerza expresiva, se focaliza en el milagro de la naturaleza y exalta unos caballos salvajes, el vuelo de un pájaro, un lugar como la *barraca norte* o la quema de desperdicios en la pradera. Todo ello con un despliegue estético notable. Diferente es el caso de Alden Nowlan (1933-83) y de Tom Wayman (1945). Aunque ellos no dejan de vibrar con la multitudinaria presencia del paisaje canadiense, tienen más relación con una poesía del trabajo, enraizada en la situación minuciosa y el amor al prójimo. Nowlan, que nació en un ambiente de extrema pobreza, toma como punto de partida su sentido del humor para hacer crítica social como en los poemas *Un asunto de etiqueta*, *Spot* o el *Poema de un locutor*. Wayman, recrea situaciones en pocas palabras y en el texto *Para que se usa un buen poema*, expresa claramente su estética basada en las experiencias de lo cotidiano y lo concreto. Este es otro poeta a quien persigue la sombra del chileno Neruda, como lo demuestra en sus elegías chilenas. Por último, pero no al final, tenemos en esta antología de Sagaris, la presencia del poeta Gary Geddes (1940), un célebre antologador de poesía, pero el mismo poeta de gran sensibilidad en su trabajo de incorporar las experiencias de otros países. El largo poema incluido en esta antología y titulado *Carta del caballero mayor* muestra una brillante integración de la historia y la ficción poética dando una visión sobrecogedora de las relaciones del hombre con su destino. En el largo viaje que el caballero mayor emprende en un barco, se termina el agua y es necesario lanzar los caballos al mar.

La escena es descrita con un lenguaje conciso de gran colorido y violencia, que culmina: *Cuando terminó el asunto/ el mar sembrado de cuerpos, / ¡esos cadáveres hinchados./ Ni chuzos ni botes de la nave podían repelerlos. / Marineros que nunca faltaban/ a una comida arqueaban violentamente / en el sol caliente. Solo/ la industria silenciosa de los tiburones / pudo darle descanso.*

En síntesis, se trata ésta de una muestra más que interesante de la producción poética del país del norte, casi desconocido como cultura para nosotros. Un detalle que no se precisa, es que la muestra sólo incluye poesía de las regiones inglesas del país, siendo la poesía francesa canadiense la que tiene mayores influencias europeas y por lo tanto la que se acerca más a la nuestra. En cuanto a las traducciones de Sagaris, percibimos a veces alguna falta de dinamicidad especialmente en el uso de los gerundios y participios, pero creemos que eso no desmerece ni el esfuerzo ni los aciertos de interpretación.

Para los chilenos, será un verdadero placer adentrarse en esta poesía de praderas, lagos y seres humanos, que también universalizan sus dramas y está con el ojo atento a nuestro mundo. Y verán con asombro y tristeza, que el sargento King de la policía montada y los gambusinos del oro del Yukón traídos por el mito cinematográfico de Hollywood a nuestras salas de cine, han abandonado la realidad canadiense o tal vez no la habitaron nunca.



Antonio Arévalo, **DOMUS AUREA**, Ed. Ripostes, Roma, 1985.

por Soledad Bianchi

Antonio Arévalo, (Santiago, 1958) conoce calles romanas hace una década y con abiertos ojos bebe, se embebe de sus cercanías. Cuando puede alarga el paso a Barcelona, París, Bruselas, Rotterdam, pero con rabia borrona, apunta, anota y escribe porfiadamente en español. Lejanías y proximidades: no necesita autocensurarse, pero evita lo evidente; también se avvicina en la transgresión (y el eco repite . . . agresión). Agresión que no sólo se vive en los barrios distantes; agresión que no se acepta y violentada se incorpora al texto en sus rupturas, en sus quiebres, en sus transgresiones. Entonces, Arévalo se aproxima a otros, se sabe y se siente semejante y distinto: iniciales vivencias comunes que el tiempo y la distancia han ido ensordeciendo; no teme tampoco extender la mirada para escuchar las voces, los frenazos, las risas, los gritos, las carreras de allá y de acá. Melodías (lecturas) similares y diferentes: en Arévalo, tal vez más Bataille, Rilke, Fassbinder que Dante, Derrida, Cardenal o Parra.

Domus aurea: un espacio, como *La ciudad* (Gonzalo Millán), *Purgatorio* o *Anteparaiso* (Raúl Zurita), *Este* (Gonzalo Muñoz), *Los lugares habitados* (Antonio Gil), y Antonio Arévalo camina

y se mueve entre las ruinas itálicas, se desplaza —como sus textos—, nada sacaría con la supuesta calma y finura de esta *casa de oro* que evidencia la transformación de un poema en que se borran las fronteras entre los géneros, donde se funden poesía, narración y drama (teatro/tragedia) al igual que escritos de Roberto Bolaño, Soledad Fariña, Bruno Montané, Diamela Eltit . . . el diálogo —propio del teatro y no del poema— dirán los puristas, y los personajes y el sutil hilo narrativo que va anudando sin transmutar en relato.

Conciencia del quehacer literario, seriedad, elaboración constante y trabajada que transforma el libro en imaginado palimpsesto por las huellas que dejan las variantes, por las impresiones y rastros que van marcando los diversos manuscritos. Saludo a la memoria en Heráclito, Quevedo, *La Biblia*. Necesidad de imprimir memoria de Antonio Arévalo, promotor cultural, que en la revista *Palimpsesto* —desde Roma— ofrece páginas a autores chilenos que conoce sin conocer y con los que debate y dialoga en este poema-narración-drama dialógico y polifónico tal como en *Domicilio conocido*, Jorge Montealegre *conversa* con Nicanor y Violeta Parra, con Carlos Cociña; tal como Diego Maquieira diversifica discursos en *La Tirana*.

Imágenes visuales y acústicas, cuidados por la distribución gráfica de la hoja, gusto por el espectáculo, presencia del escenario, Arévalo integra a su poe-

sía sus intereses pictóricos y no quiere olvidar sus *performances*, casi contemporáneas a algunas de Chile, en especial las del Colectivo de Acciones de Arte. Y a aquella personal sobre el exilio uno, con posterioridad, ésa en que junto a Cristián Warnken se rebelan —en Rotterdam— contra la muerte de Rodrigo Lira (¿el suicidio como signo generacional?, ¿una respuesta a la soledad ese vuelo solitario de Armando Rubio?).

Tal vez para negar la finitud del hombre se busca el erotismo; quizá el erotismo, el amor, el placer, la pasión, podrán impedir la asfixia del reflejo del verso inaugural:

antes que nada: hubo nada: antes

círculo infernal imposible de romper: así, los muros que reflejan la *domus aurea* que, a su vez, refleja al infinito (tal vez el ansiado *quisiera escribir un poema / que no termine nunca*). Eco, espejo que refleja, que devuelve imágenes, que muestra la figura que no se encuentra, que no se conoce, que busca su identidad en la sombra, en la oscuridad: vano intento, tentativa sin sentido, previene el hablante. Errar, buscar —como el poema— entre la nada inicial y el silencio definitivo y último. Reflejos, ecos, espejos, escenarios, maquillaje, disfraces, máscaras, cambios de roles: ambigüedad (con Exit de Gonzalo Muñoz), transgresión, inversión, cuando las santas mujeres ceden su lugar a un hombre, a los pies

de la cruz; cuando un supuesto Apocalipsis parece convertirse en ópera-rock; cuando los enamorados son dos hombres: cuando en breves instantes surge el humor; cuando se transgrede el **Manifiesto Comunista** . . . Ambigüedad, eclecticismo, heterogeneidad: (TR)A (NS)GRESION religiosa, sexual, social

Resonancias bíblicas: ¿una Mistral sacrilega por las variaciones del *Texto sagrado*? Y si Dios no habla con el poeta (órgase a Zurita), el hablante se identifica con Cristo abandonado por el Padre: soledad, imperfección, sufrimiento. Culpabilidad ya presente en la poesía chilena, ¿por lo que vivimos o por que vivimos, simplemente?: *¿qué delito cometí . . . ?* podría pensarse con Calderón, rescatado en el *Apurar cielos* de Cristián Warnken, italiano (italiano-chileno) por un tiempo y que hoy desde Santiago edita y chilla *De nada sirve*, a-normal desde su tamaño fuera de las normas establecidas, por el rock urbano y poblacional, por la marginalidad, por la ruptura, agrediendo a la agresión cotidiana. De mucho sirve (h) oír sus páginas para captar sus cercanías: rudeza, irreverencia, desacato, collages, en ambas; rock urbano / revista urbana y en *Domus aurea*, la *escalera automática*, el metro y su túnel, las *cortinas metálicas*, el *personal stereo* suenan en la ciudad que se escucha por ellos. La urbe, lejos de los paisajes (¿todavía idílicos?) de cierta poesía del sur de Chile, lejos de la inmensidad natural *ya que no conozco el desierto de Atacama*, revelaba Arévalo.

La metrópoli y su gigantismo: el *rayo láser*, la *música mitteleuropea* hacen pensar en un poema-hecho-en-Europa, sin temor a aceptar ciertos signos de contemporaneidad (y post-modernismo, como se preferiría en Italia). La magnitud del espectáculo escrito se opone a esas *metáforas espaciales* casi intimistas de Cecilia Vicuña en las grandes arterias de Nueva York. Otro *escrito en el cielo*, ahora con láser imaginario y no con los aviones y el humo de Zurita. Poesía de la ciudad y en la ciudad. Sordomudos que gestuculan sin hacerse entender, incomunicación constante ausente de didactismos, basta mostrar como Rodrigo Lira, como Gregory Cohen, como Miguel Vicuña.

Ure, espacio que bulle. *Domus aurea* como espacio dentro de *La poesía chilena*, esta definición que Juan Luis Martínez transforma en sitio a ocupar por las fichas vacías que esperan ser llenadas: ¿cómo?, ¿por quién?. *Lectores cómplices*, completemos con los nombres de estos últimos años cada papeleta y entre A y Z, con nombres y

apellidos, podrá recorrerse un extenso abecedario de poetas chilenos. Archivo, biblioteca, antología, juke-box, libro a invadir . . . y, sin duda, Antonio Arévalo es una presencia en esa torre de Babel de voces y códigos múltiples que es la poesía chilena de hoy.

Verónica Zondek, **LA SOMBRA TRAS EL MURO**, Ediciones Manieristas, Santiago de Chile, 1985.

por Eduardo Briceño

A través del muro, el anhelo asfixiante hacia un Dios de espaldas.

La poesía femenina chilena siempre ha tenido una vitalidad especial, que sus cultoras, consciente o inconscientemente, heredaron de la siempre divina Mistral.

Al igual que su progenitora, las poetisas actuales muestran un desgarramiento a toda prueba. Su poetizar es, sin perder su feminidad, de una virilidad que sus congéneres masculinos no logran alcanzar. La creadora femenina es capaz de recrear su mundo lírico cual maestro o albañil de construcción: trazos firmes y directos para construir una obra gruesa consistente y grandiosa; y capacidad espontánea y sabia para recoger, en una simulación poética, la proverbial sabiduría de la *maestra* que se conmueve en sus entrañas por el sentimiento primario del Hombre en su quehacer.

En resumen, la mujer literata, a que hacemos referencia, no se entretiene en proyectos lúdicos o en búsquedas existenciales. Muy por el contrario, su sistema escritural es certero y preciso.

Verónica Zondek (Santiago, 1953) tiene a su haber, a la fecha, dos poemarios publicados: *Entrecielo y Entrelínea* (1984) y *La Sombra Tras el Muro* (1985).

La primera obra señalada —por razones de espacio—, sólo la mencionaremos como apoyo al análisis de *La Sombra Tras el Muro*. Sin embargo, podemos afirmar que es un poemario esclarecedor de las constantes temáticas de su obra. En efecto, su título (las nominaciones en *Zondek* son de particular importancia, como veremos luego) recoge la que parece ser la mayor preocupación del hablante lírico de ambos libros: la comunicación dificultosa del ser humano con el ser supremo.

El hablante lírico de ambas obras, se angustia por la doble dimensión del Hombre: su cuerpo y espíritu. Conviene recordar al lector las creencias ju-

deo-cristianas de su autora. Mujer de dos mundos (cultura judía y cultura cristiana) no deja de sentirse parpleja, además, de la doble dimensión del Hombre.

Este poemario está dividido en dos partes: a) *Entrelínea*; b) *Entrecielo*. La primera consta de veintidós poemas y la segunda, de diecinueve. Aunque formalmente, el lector encuentre esta dicotomía, la intención estructurante es globalizadora y reafirmadora de la incisión esencialista ya mencionada. Al respecto, es útil citar un fragmento del poema *Luz en la ciénaga*.

"Vine a lavarme los pies al caudal inundado y aunque Dios dibujaba alaridos fui maestra de temple perita en navajas y exfoliar vidas".

Difícilmente, el lector puede dejar de asociar el acto de preparación para la otra vida, hecha por el hablante lírico, ante el enojo de Dios, que ha sacralizado tal imagen en su propio hijo. Sin embargo, la poetisa —profesión hecha por palabras— es más que eso: es maestra. Formadora de generaciones, transmisora de la tradición e instrumento de creación de hombres, que no la amedrenta la ira divina, y que da vida: crea de un proyecto humano, a un ser de carne y hueso.

El hablante lírico de "Entrecielo y Entrelíneas", en mimesis embriagadora, se ve, finalmente, reconciliado con el tiempo, con el Nuevo Tiempo, el de las *utopías*, no dejando de lado la matriz teológica que la ha engendrado, pero, con íntima convicción, proclama que aquel Hombre Nuevo, nacerá de un abrazo fraternal con Dios, luego, de un transcurrir oneroso y sufriente.

Me veo de piernas cruzadas esperando mundo resurrector y me veo chupar dedo esperando volver al génesis y me veo de ojos enaltecidos esperando algo que suene campanas (. . .)

La Sombra Tras el Muro, a mi entender, continuación temática del libro anterior, trae un Proemio de Humberto Díaz-Casaneuva. Es importante tener presente que para Díaz-Casaneuva *poesía es una disciplina a la que concede un valor arcano, casi religioso* . . . En efecto, para este autor existe en el poetizar una complacencia estética de la fantasía que se separa de la experiencia o se une a ella por relaciones nominales. En la presentación aludida, Díaz-Casaneuva dice: *Y la historia no es discipulación, sino fuerza que nos impulsa a*

la búsqueda del mito como apoyo en la sobrevivencia.

Seguendo el rastro de influencias confesas por la autora, nos encontramos con citas de los profetas Jeremías, Ezequiel y Amos.

El primero, Jeremías, advierte y profetiza el castigo a Jerusalén: la va a hacer desaparecer.

Ezequiel, por su parte, expresa que tiene la sangre de Israel y exige permanecer en la ciudad aunque cabe la posibilidad de eludir el polvo.

Y Amos, excusa al que huye, por que la destrucción de Jerusalén es un hecho tan grandioso y único que hace olvidar ésta y todas las actitudes humanas.

He aquí, las directrices poética y teológica que guiarán la conciencia estructurante del poemario.

Sin embargo, creemos pertinente, fijar nuestra atención en otra cita poética que pertenece a Rosamel del Valle:

Todo esta ahí
y dudó al cantar
o morir...

Recordemos que del Valle es un poeta poco ortodoxo, visionario pionero de lo que después se conocerá como **realismo mágico**. Para él, la poesía es una **noche tomasol que pasa desprendiéndose con estrépito de sí misma**. En efecto, piensa que la **fantasía-poiesis** se forja a partir de su propio impulso.

Tal vez, para él, el acto poético recoge la memoria ancestral y mágica del hombre por una parte, y el efecto ritual y misterioso del mismo, por la otra.

No será extraño, entonces, pensar que Verónica Zondek, por esta vía sigue muy de cerca las coordenadas poéticas imaginarias —en síntesis excepcional— que van de Huidobro a Neruda y de Rosamel del Valle a Díaz-Casaneuva.

Sin embargo, su parentela genealógica no termina allí. La presencia de la Mistral, espectral o no, asoma por las páginas del poemario en su afán totalizador de redención, tomando para ello como base la mitología bíblica.

Posiblemente, el afán totalizador, de búsqueda de raíces, se facilita usando el libro de los libros.

La nominación del poemario, **La Sombra Tras El Muro**, tiene la virtud de alegorizar un campo simbólico vasto. En efecto, **sombra** es el producto inmaterial de algo que tiene gran cohesión molecular. Puede entenderse también como una parte de la persona, que aunque esté subordinada al cuerpo y no es independiente de él, existe por sí.

Por otra parte, desde un punto de vista teológico-místico, la **sombra** tiene

una connotación arcana, misteriosa, y podría confundirse con el **alma**, en el sentido que se aparta del cuerpo y tiene de a desdoblarse del mismo.

También, la **sombra**, rememora el diálogo platónico en la caverna. Y siguiendo al filósofo griego, hace recordar su constructo sobre el plano de las ideas, frente al espectro, a la apariencia, al mundo de sombras en el que se desenvuelve el hombre hasta que intelecige al Ser Supremo.

El campo semántico de la **sombra**, entre otras, se desarrolla junto a la oscuridad, a la noche, al mal. Y se opone dialécticamente, a la claridad, al día, al bien, a la luz.

La visión maniqueísta del mundo reúne en Dios al bien y al mal; puesto que es fuente primigenia del todo. En efecto, siguiendo de cerca el texto bíblico del Génesis, Jehová es dureza, prueba, castigo, fuerza, poder, aspereza, venganza, ira. Para los hebreos, simbólicamente, Dios es al esposo, y el pueblo elegido, la esposa. El matrimonio de ambos representa la potestad marital y la sumisión de su cónyuge.

En cambio, el Nuevo Testamento, autoría de Cristo, revierte la situación inicial. Dios es presentado como caritativo, comunicativo, lleno de amor por sus criaturas, humanizado y abierto a la salvación, y como fuente de liberación, esperanza y redención.

El **muro**, por otra parte, remite al trabajo humano arduo, oneroso. Es el registro de penurias, esperanzas y alegrías de un devenir cultural. Su consistencia, roca o granito, le permite una resistencia secular contra el embate de la naturaleza y de los seres humanos. Pero también es historia: subatulado da cuenta del transcurso del tiempo. Tales características lo transforman en testigo frío e impertérrito.

Por tanto, **La Sombra Tras el Muro** nos introduce directamente hacia el mito.

El hablante lírico de frente a la ciudad sagrada, Jerusalén, se instala en el lomo indomable del tiempo mítico. Su mirada vaga por el agreste escenario de sol, arena y sangre:

Soy casi recuerdo de traje gastado.

Subsisto en seña mimia.
Cresco origen en la ciudad de piedra.
Rastreo el pedazo de mi nombre hasta desenredarlo

Y corro el velo de la cordillera ósea.
Mas casi recuerdo de traje gastado
Dibujo bolsillos en la roca.
He de enguir lengua en suelo tibio.

Busca, con ojos bíblicos, su propio génesis. Su origen ancestral. Es un viaje

poético hacia las raíces.

El emisor lírico vive experiencialmente en el torrente de su plasma, el Inicio del Mundo, los primeros pasos de Adán y sus descendientes, y la reprobación divina:

Fue digno principio de sangre.
Luego fue el ojo

su mano
su lenguaje
su pié que enguirdo reclama
el cielo.

Y fué el ríos que miró todo.

El hablante lírico une lo efímero de la vida, representado en un joven asesinado, con la grandiosidad de la Creación:

Crecen trincheras
hambre
espanto volátil
Y hay quién perfora esa bala
que balancea triste un cuello joven.

La historia se repite:
"Los amaestrados van.
van los sin carey
y destienden postrero tendón al aire.
van los que miman sonrisas
y rascan insecto imposible.
van y marcan viejos libros de luz.
En la profanación de caras
espacio al ojo inocente.

Y el círculo se cierra junto al derumbe de la vida juvenil.

La ciudad antigua, poblada con hombres nuevos, sigue siendo refugio de creencias que, sin embargo, vuelven a ser olvidadas. Paréciera que para la conciencia estructurante del poema, dios estuviera ausente desde largo tiempo. Las menciones a la divinidad siempre están escritas en minúscula, como si quisiera decirnos que el mundo está plagado de pequeños dioses que aun no encuentran el itinerario verdadero hacia el Hacedor.



Enrique Giordano, EL MAPA DE AMSTERDAM, Libros del Maitén, Santiago de Chile, 1985.

por Eduardo Correa

Un mapa es un signo que permite que nos orientemos o desorientemos en el peor de los casos. Constituye un símil gráfico con un referente preciso y concreto en el cual convenimos para llegar a algún territorio deseado. Como signo su valor está directamente orientado hacia ese preciso referente que podríamos denominar lo real. En esa medida, el mapa es la ficción aceptada de un real otro que se configura como el territorio del deseo, al cual se pretende llegar. Podríamos pensar también que debido a su aceptada ficción, el mapa puede convertirse además en el lugar de la ensoñación, de la fuga y hasta del extravío. Hay viajeros que sin salir de una pieza pueden conocer ciudades enteras sumergiéndose en la ficción realidad de una cartografía siempre imprecisa. Porque un mapa es también lo que nosotros queremos que sea, en la medida en que convivimos con él un signo que nos permita el enlace realidad/ficción.

Como objeto este mapa se construye a partir de su consistencia otorgada por el doblez. De ahí que su característica primera sea el develamiento de zonas que se agregan a éstas que ya habían aparecido con antelación. Y **El Mapa de Amsterdam** es eso, un signo de otra cosa y una revelación que deja al descubierto zonas que, por momentos, tienden a imprecisarse en una aparente oscuridad del lirismo. Es un poema nostálgico de amor que desaparece entre los intersticios de este signo-mapa, pero que a la vez reaparece después de tanto nombrarse a sí mismo y a referirse con asiduidad.

Como texto **El Mapa de Amsterdam** es eso, además de constituirse en un motivo lírico que ejerce como eje de una textualidad poética mayor. Concurren a esta textualidad una primera carta dirigida a Enrique Giordano desde Nueva York por alguien que firma Madeia. Esta carta tendrá su homóloga al final de la lectura cuando sea Enrique Giordano quien dirija una nueva carta, esta vez a los editores, con el fin de publicar los poemas de Alejandro, manuscrito que supuestamente leeremos. El texto poético se autentifica en su relación con una realidad posible en la cual podemos confiar o no. El mismo Enrique Giordano se refiere al manuscrito de Alejandro como: **Sus tex-**

tos me parecen más bien material para una telenovela y hay detalles que me desconciertan: por ejemplo, la anacronía de las fechas, el uso de imágenes truculentas, el abuso de las reiteraciones, etc., etc., etc.



Pero este Enrique Giordano 2 es distinto a Enrique Giordano 1 como autor del texto. Su texto epistolar pretende instaurarse como estatuto real de la textualidad subsiguiente. Su voz es la que ordenará a este trágico Enrique instalado como el yo que habla en el poema. Y luego para ajustarse más a su materialidad de mapa, el texto se desdoble en dos citas previas al inicio del poema. El diálogo de la telenovela, "La Madrastra" de Arturo Moya Grau resulta el primer indicio de una cartografía que se pretende, además de un correlato posible que dimensiona al texto en la órbita de una autocrítica de su condición; autocrítica que como vimos antes es referida por el propio Enrique Giordano (2). Luego, después de la cita de **El beso de la mujer araña** de Puig, se desdoble la primera parte del poema.

El pincel
Miguel
la pieza húmeda
Tu madre que espía
por las puertas entreabiertas
La calle
Los niños desnudos
(...) la lenta trizadura que cae desde el
techo
los niños desnudos que tiemblan de
humedad

EL MAPA DE AMSTERDAM

El mundo de tu oscura madre nos mira
de reajo

El Mapa de Amsterdam es también el sitio de refugio, el lugar hacia donde se huye como la zona que permite lo otro, el conjunto de la sanción/madre/Jehová con un poderoso ojo escrutador instalándose en la antinomia al mundo Brubeck, café negro, cigarrillos Gitane y amores que pretenden a toda costa escaparse para lograr su autenticación.

Entre tus sábanas, Miguel
entre sudor y vaselina
entre ventanas sucias
calles húmedas
y discos de Brubeck
y niños desnudos
Miguel...

Tu madre nos llama:
(...) los párpados de tu madre
agonizan bajo la ampollita que cuelga
del bicho)

La primera parte del poema (el primer doblez del mapa) es la alusión clave

que oscila entre los dos polos de la madre, figura omnipresente y el escape hacia el territorio del deseo representado en ese mapa amarillento que cuelga de la pared. El mapa es el lugar donde Alejandro, el yo poético, encuentra a Miguel, pero es también el lugar donde lo pierde.

La segunda parte se denomina **entremapa** y puede constituirse como un poema autónomo en esta cartografía donde se instituye como un paréntesis de lamento desgarrado y amargo.

El contramapa siguiente, precedido de una cita de Axolotl de Julio Cortázar es el territorio de la trasmutación. Recordemos también que el cuento de Cortázar es una conversión, una alteración de los márgenes de la realidad donde se instaura una territorialidad de lo otro y también de lo mismo.

Miguel se convierte en la alusión a Michael, invocación siempre marcada por el signo de la ausencia, la cual llega incluso, a tratar de ser aprehendida mediante la consignación precisa del sitio y hora de la escritura, lo que aumenta la tensión de abandono y desesperación que va presentando el poema a medida que la lectura avanza.

A la mañana siguiente
despiertas gritando / tu pecho está
helado / Michael
ya no está a tu lado / por la ventana el
sol te mata de golpe / tu cabeza va de
espaldas sobre la alfombra inmundada /

COMPRENDES:
—que ya se fue
y se fue
(para siempre)
A tu lado, un manuscrito boca abajo de
par en par. Lo tomas respirando. Leen
"El mapa de Amsterdam"

Después de un ante-epílogo y un epílogo finaliza el poema, quedando enmarcado por la carta mencionada donde Enrique Giordano recomienda el manuscrito de Alejandro a los editores, recurso que pretende instalar el texto poético en lo verosímil. De esta manera, **El Mapa de Amsterdam** se orienta, pues, en una lectura proporcional de su símil y referente tanto dentro de su formulación objetiva como textual, atendiendo a su referente anecdótico. El mapa llega a ser así el territorio del ocultamiento y de la revelación.

por Manuel Espinoza Orellana

Un libro de poesía nos condena siempre, inequívocamente, a un determinismo, está allí, nos ha sido propuesto para una lectura, y entonces comenzamos a volver una página tras otra y el texto nos detiene tanto en la discrepancia como en la afirmación. Y si el libro es de un poeta como Jorge Teillier, nos arrastra, más allá de nuestra voluntad, por un límite de ensueños y memorias que es, a su vez, el espacio íntimo de aquello que el lenguaje puede rescatar del olvido y hacer con su *materia* un mundo inacabable, sostenido en la estructura de un discurso que podríamos decir, se sostiene en la convicción irrenunciable que hace del tiempo una quimera tan inasible como inolvidable.

Aquí estamos con estas *Cartas para reinas de otras primaveras*. Lo pone en nuestras manos de un modo indirecto otro poeta, ¿qué te parece esta poesía? Es la misma de ayer, de hace unos pocos años, de siempre. Es la voz que va dejando una huella en el camino de la poesía chilena, singularizando una escritura, mostrando unas imágenes que alumbran las palabras o unas palabras que alumbran las imágenes. Jorge Edwards afirma que Teillier es el *continuador por excelencia de la tradición poética chilena*. No sabemos si es una afirmación entusiasta o una definición de la obra. Pensamos que podría ser una particularización relativa. La tradición poética chilena más que una actitud es una continuidad dispersa, incluso fragmentaria o fragmentada de un modo particular. Es que no hay tradiciones nacionales así, tan enfatizadas en la poesía. Ella es en sí misma una esencia inlocalizable, la podemos descubrir en tan diversas formas que es inútil señalar una inscripción de continuidad. He allí como nos encaucen los destellos de ciertas tendencias concéntricas de caudillismo poético, y éstos son más que los afanes estéticos profundos. Si Neruda fue el gran imitador formal del siglo 20 en Chile, y la fuerza estimuladora de su poesía es verificable en grado superlativo, Huidobro, la Mistral, de Rokha, constituyen espacios no absorbidos que concretan un juego de alternativas y variables que hace de la tradición poética chilena una cadena de eslabones extraños entre sí.

Jorge Teillier es una figura clave de las tendencias líricas. He allí una forma del discurso realizándose en un espacio que se descubre como potencia de una renombración, y ésta, al enhebrarse, crea el sentido de una imagen fantasma, de un mundo vivido que ya no está en ninguna parte, porque el mundo es tiempo que se desmadeja bajo nuestra mirada, y aunque queden los elementos en que la vivencia se apoyó, están vacíos, su estructura es una nube de polvo que se disuelve tras el recuerdo. Es posible que el larismo, bajo distinta esencia haya estado siempre en la poesía. De hecho el romanticismo del siglo 19 muestra en muchos casos como centro clave del discurso la memorialidad. Esa virtud encarnadora del tiempo que impregna la conciencia como una invisibilidad sospechosa: *Pero lo que permanece, lo fundan los poetas*, dice Hölderlin en el último verso de su poema *Recuerdo*. El sujeto romántico se sitúa en un presente que en sí es pasado, es decir, las palabras constan de un acto que el poeta ha experimentado, pero que ya no es, hay un espacio *revivido* surgiendo de la mirada que se niega a ser, en tanto órgano, reflejo de una exterioridad inmediata. El sentimiento es alimentado por el recuerdo, la tristeza está cobijada en la soledad, y allí, en ese vacío, en esa falta de, una apetencia de consistir en el placer, en la felicidad perdida, en el sencillo aroma de la comprensión y del amor, comienza la escritura a tejer la trama de un paisaje interior coloreado de subjetivismo. Para el poeta larico hay siempre un mundo perdido, un desencuentro en que lo real juega el papel del ayer. *Tu pueblo está lejos, tu pueblo ya no existe. / Allí hasta las frambuesas tienen sabor amargo. / Entrás a oír Misa donde tocan guitarras, / ya no existe el lenguaje que asombraba tu infancia.* (Semana valdiviana). Transmutar en poesía lo que hiera, lo que el mundo ha dejado de ser, y, por lo mismo, puede entrar o entra decididamente en el límite de la fantasía, ha sido para Teillier la forma más honda de su canto. No es raro entonces que veamos en sus textos una cierta unidad de los recuerdos, su mundo es pasado, siempre, no presente, y enreda en sus palabras la nostalgia como forma de la incompletud constante de las relaciones que el ayer le dio cuando fue presente. Esas relaciones pudieron ser de un modo, que al no concretarse, se convierten en ausencia, en añoranza no de lo que fue sino de lo que pudo ser: *Sólo quiero una Luna de papel / una luna de mentira / que sería de verdad /*

si creyeras en mí. Nosotros vagamos por ese trasfondo que la estructura de sus frases hilvana, y cuyos significados pueden ser entre otros los que nosotros aludimos. Este es el juego de los signos, esa arbitrariedad que constituye su esencia, y a la que Saussure hace mención, y que nos permite tanto como nos impide el incursionar por las imágenes de un poeta pretendiendo explicaciones que siempre serán relativas.

El mundo presente del poeta Jorge Teillier es un discurso, la estructura que se nos propone como un sistema de signos. Allí la nominación construye el espejismo de un suceder, ante todo, como mirada que se enclaustra en una interioridad en la que pervive únicamente lo añorado. Y lo añorado es, en el lenguaje, un universo fantasmal en que los límites de la realidad dejan de existir: *Y vivo de nuevo / junto a Pan de Knut Hamsun lleno de fría luz nórdica y / exactos gritos de aves acuáticas, / veo a Block errando por San Petersburgo contemplado por / el Ginepro de Bronce / y saludo a Sharp, a Dampier y a Ringrose jugando en Juan / Fernández el botín robado en La Serena.* (Ahora que de nuevo). Este ludismo imaginativo da a su poesía el carácter de ser en sí misma, en tanto estructura lírica, la fundación de un espacio en que el horizonte de lo real es trasvertido, puesto más allá en la fantasía sin límites de un mundo que surge en el recuerdo mezclado, absorbido en la imagen literaria. No son dables allí, entonces, anexiones a cierto larismo descriptivo de lo natural, esa pretendida objetividad paisajista en que se desea descubrir las impregnaciones del ancestro. Teillier, por el contrario, nos presenta un proceso de escritura que es en sí misma el acto consignado, las palabras no pretenden reemplazar la fuerza o el gris o la tristeza de un *Sur pantanoso* que se va a derrumbar o se ha derrumbado sobre los sueños del poeta. Ellas son, esencialmente, la superficie material susceptible a la mirada, forma que Teillier ilumina con la invención, en la que, si bien, la añoranza puede ser un elemento cualificante, en la unidad estética de los textos queda supeada para mostrarse como hazaña de escritura en la que el poeta juega la aventura de su presencia artística. No es la importancia ni la profundidad de las experiencias estremecedoras en el hablante lírico lo que va a dar a la textualidad poética su calidad. Es la transmutación que el poeta hace de esas experiencias, el modo como la imagen directa se pierde para que emerja la palabra, que será, y es siempre, la más ge-

nina estructura de los actos.

Este sistema de nominaciones que Teillier desenvuelve, esa mezcla equilibrada de elementos, por la que lo más objetivo y lo más ideal se miran extrañados: *Salí a buscar versos que rimaran con estos parajes / como Denise, recuérdalo, todo será paisaje, / pero sólo repetía Aún alientas, aún empobreces pasos / sobre la tierra / y no podía ver sino Un Angel siempre de pie en una / columna.*

Es posible que estos textos del libro que tenemos ante nosotros se inscriban en la continuidad de su obra, entonces confirman su convicción acerca de la poesía: *Nunca he pensado escribir una poesía original* dice en el prólogo a *Muertes y maravillas* publicado en Colección "Conmorán" de Ediciones Universitarias en 1971, y habla de sus influencias literarias y poéticas: Francis Jammes, algo de Milosz, René Guy Cadou, Antonio Machado, Eсенин, Georg Trakl, Georg Heym, Robert L. Stevenson, Alain Fournier, Selma Lagerlöf, cierto Knut Hamsun, Edgard Allan Poe. Y nosotros creemos descubrir también en su poesía nítidas resonancias de Saint John Perse, en quien el larismo tiene notas de profunda significación virtual.

He aquí una poesía que regresa siempre por su propio camino, pero este no es una reiteración inútil, es, por el contrario, un modo de sentir como la vida pasa por la conciencia cuando se la hace en la agonía de la lucidez que descubre siempre el absurdo de todo gesto. Teillier renueva en cada texto no la estructura de su discurso sino la forma de aprehender la existencia en el asombro de comprobar que todo pareciera siempre igual.

Bruno Serrano, OLLA COMUN, Ediciones Tragaluz, Santiago de Chile, 1985.

por Floridor Pérez

La lectura de esta *Olla Común* me llena de rabia (no con el autor, por cierto) de ternura, de inquietud, de rebeldía, de tristeza. Me llena también de *notas*, porque hay varias vertientes y cualquiera de ellas merece una reflexión coherente, aunque hacerlas aquí excederá los límites de una reseña.

Es mi manera de camular en la paciencia del lector la falta de tiempo propia, y ésta no es la *novedad del año, oíga mire*, que Bruno Serrano nos trae en la página 53, porque cada uno —cada Bruno— anda ganándose la vida a salto

de mata, cuchareando pega aquí y allá, para llenar su olla privada. Lo que no traigo a cuenta de excusa ni de introducción literatosas, porque justamente éste es en *Olla Común* el pan de cada día, de cada página. Más aún, es el mundo en que esta poesía se nutre y justifica.

Digo que hay varias vertientes y pienso en algunas líneas subterráneas que unen o bifurcan las cinco sugeridas por los capítulos del libro: I. La otra cara de la Moneda; II. Olla común; III. Provincia; IV. Eclipse; V. El Hijo que se acerca.

Estos cinco torrentes fluyen en dos direcciones visibles: un irresistible impulso del yo a nosotros, de lo individual a lo social, y un avance menos claro, con vaivenes, del pretérito al futuro. Menos claro dije. Diré, menos fácil, porque la dificultad no está en el viajero, sino en el camino: el presente es el tropiezo; un *presente imperfecto* que no previeron los gramáticos del tiempo de Toesca.

Vuelvo a mis notas.

1. LA PALABRA CHILE. En libros de poesía joven actual he visto en los últimos años la palabra Chile en proporción desusada por las anteriores generaciones; digamos, por los viejos poetas jóvenes. Pareciera que entonces el país era asunto de los mayores: Neruda sí, la Mistral, de Rokha. (Y no tengo por qué citar a todos los mayores). Había algo de sospechoso en el uso de esta palabra en el lenguaje lírico de los jóvenes; de algún modo los volvía viejos sin hacerlos mayores. O eso pensaban. Se pensaba. No saco conclusiones (por ahora). Es cuestión de estadísticas.

Por el contrario, de un tiempo a esta parte, la palabra Chile se multiplica en poesía. Hay Chiles para todos los gustos: históricos, cívicos, fantásticos, retóricos, panfletarios, nostálgicos. Y un Chile humano, doliente, hambriento y sediento de justicia, que es el de esta *Olla Común*. ¡Me gustaría ver la cara de mi ex director de escuela, ante un niño que recitara el poema *La bandera*, de página 36. Cuando los sueños — ¡y hay que ver los sueños que tuvimos! — llegan al miserable nivel de soñar una cuchara, una pega, una estufa encendida... ¿qué será la realidad? Ante ella cambia el poeta, dice, y por eso su poesía es artísticamente convincente, auténtica.

En fin, a todos los Chiles que andan en la poesía, Serrano agrega *ese país* de un país patetico: *andén, muelle, aeropuerto ¡pura espera!*

Y otro aporte de esta visión: Bruno Serrano se embarca con un Chile al que pocos dan boleto: *indio sucio /*

debe pagar el agua de su río. Parece mentira que sea verdad. Es la magia de la poesía, de la palabra exacta. Y embarca a *huinka* y *kolihuinka*, el *huinka rubio*. Así: *Al ritmo del rock / bailo la cueca*... No una cueca cualquiera, *La cueca corta*, (pág. 39), cueca corta: achaplínada.

No he citado ninguno de estos fragmentos por su *tema*, por lo que dicen, ni por la incuestionable gracia de su decir. Los cito por la gracia y exactitud con que dicen lo que dicen. Eso creo que es poesía, cosa que no me costaría traducir el dialecto tecnológico de la literatura *kolihuinka*.

Claro que no es fácil resistir la tentación de cargar la mirada hacia el lado de la expresión formal, cuando ésta es tentadoramente certera. Al respecto, diré que lo que cabría en el esquema simplón de *poesía de protesta*, se enriquece por la superposición de imágenes casi cinematográficas, en enumeraciones que recuerdan a Jacques Prévert —poeta muy leído y aprendido por la poesía chilena de varias respetables generaciones— aunque muy silenciado a la hora de confesar preferencias y eso que los críticos llaman influencias. Es una corriente raramente renovadora que parece soplar en *El milagro*, de página 35.

2. EL ANTIGUO HA SUCUMBIDO. Parta del interés con que se devora esta *Olla Común* está en la autenticidad artística que nace del dolor y el furor de un lenguaje lírico como encarnación de un ser sufriente real ante un momento histórico bien determinado. Está el dolor y el garrotazo, sin la mediatización del periodista. El lector está seguro de escuchar al apaleado. Siente que no es el autor el que ha elegido el tema, sino que éste le ha sido lanzado al rostro, como un guante de reto. *Ya no soy el de antes / El que vomitaba el corazón en cada letra.*

¿Qué lo hace cambiar?

Será difícil decirlo en forma más hiriente que en esa simple enumeración de sueños de aquella *Noche de perros*, de página 36. Cuando los sueños — ¡y hay que ver los sueños que tuvimos! — llegan al miserable nivel de soñar una cuchara, una pega, una estufa encendida... ¿qué será la realidad? Ante ella cambia el poeta, dice, y por eso su poesía es artísticamente convincente, auténtica.

Hay, en la tradición chilena, notables ejemplos de esta autenticidad artística: *explícito algunas cosas*, dijo Neruda: *Venid a ver la sangre por las cañales*... Y por ese luto multitudinario *lles*... Y por ese luto multitudinario *lles*... Y por esas cosas. Ante una catástrofe

trofe íntima, dijo la Mistral: *Una en mí maté; ya no la amaba.*

Ya no soy el de antes —dice Bruno Serrano— y el lector sabe que tampoco él, que nadie, hoy, puede ser el de antes.

3. POEMA DEL BUEN AMOR. Así se titula el poema de página 19, pero el *buen amor* es una corriente subterránea que recorre todo el libro. Ninguna teoría de la immanencia literaria ni cosa por el estilo me impedirá participar aquí el gozo con que compruebo el secreto diálogo que estos poemas sostienen con la poesía de Heddy Navarro. Digo secreto, en clave, y de los poemas, no de los poetas, al estilo en que pudo darse entre de Rokha y Winett.

Celebro de modo especial esta poesía de la pareja, de la media naranja, en cuanto ella se inserta en el contexto histórico social, forma elegante de llamar al despelote que vino abajo con todo, que golpeó al campesino, al estudiante, al intelectual, al obrero y también —sorpresa para más de algún teórico— a ese ente social que es la pareja humana.

Mi amor de pechos flacos e Invidible son, en este sentido, dos grandes poemas de amor de nuestro tiempo. En la próxima *Antología de Poesía Masculina* que preparo, prometo incluir estos poemas de viril ternura.

No he pretendido definir esta obra. Mi misión era solo presentar *Olla Común*, y siento que me engolosino. Estoy seguro que este libro de Bruno Serrano agrega su sabor personal, algo sabroso y succulento, a la Olla Común de nuestra poesía, el único bocado que no podrán arrebatarlos.

Ennio Molledo, PLAYA DE INVIERNO, Meridiana Editorial, Viña del Mar, Chile, 1985.

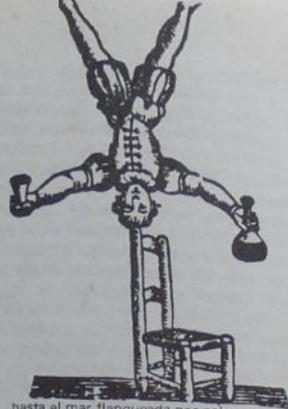
por Sergio Holas

Esta quinta publicación del poeta Ennio Molledo, lo sitúa... *otra vez en el inicio del viaje*. Viaje que es el de la misma escritura como forma de conocimiento que permite al sujeto de estos poemas situarse en el límite entre los opuestos (tierra / mar; superficie / profundidad). Es decir, el problema fundamental de este texto (y de la obra de Molledo) es el del acceso a lo otro. En esta tensión se realiza el sujeto. Ya lo indica así el epígrafe: ... *un alcatraz gigante, parado en medio de la playa, solo, y con los brazos cruzados sobre el pecho*... tomado de su tercer libro *Concreto azul*, que remite a *El albatros* de Baudelaire que también manifiesta

una concepción del poeta como aquel ser que se realiza en la tensión entre lo uno y lo otro. Como el albatros, el sujeto se experimenta en el límite: busca, como el cazador, desplazarse de la deixis negativa (lo terrestre, el rol, la ciudad: en suma, lo establecido) a la deixis positiva (lo marítimo, la ausencia de rol, el desierto; lo no establecido: el cambio), por esto se convierte —como ya lo había indicado en su primer libro, *Cuidadores*— en el vigilante, en el cuidador de los pequeños cambios que en la playa (el límite por excelencia entre la tierra y el mar) son indicios del gran cambio que significa lo otro.

La visión poética conecta (establece las correspondencias) lo uno (terrestre / consciente) con lo otro (marítimo / inconsciente), pues permite visualizar los componentes fundamentales de lo otro en los cambios que produce en el viento y en la arena de la playa. El sujeto de estos poemas *imita el viento* en su escritura, estableciendo así una isotopía en la que los poemas son las *sombras* en que se dejan leer *los obsequios del mar, sus instrumentos, los humos del mar sobre el único horizonte libre, las líneas de la arena que resbalan grano a grano* (p. 53), pues el sujeto (cuya figura es el poeta) es el único que puede leerlos y repetirlos (en cuanto *sombras*), agotándose en el acto mismo de la mimesis, de la poesis; ya que ha tenido la visión del cambio (como un *rayo* luminoso) y su quehacer es la repetición del proceso maravilloso (*sombra y niebla*). Por esto la búsqueda del límite, la búsqueda de aquella instancia espacial que permite el cambio y la diferencia: el espacio paratópico, como el lugar en el que ocurre la adquisición de la competencia poética por parte del sujeto (es el espacio de la prueba): la playa. En la playa encuentra la puerta de entrada a lo deseado, a lo otro, pues: *Todo el tesoro estaba allí, entre los dedos, y se iba por la pendiente y desaparecía en el fondo del túnel*. Lo buscado, lo deseado es el espacio *utópico* marcado por las profundidades del mar. Sabido es que uno de los sentidos simbólicos del mar es *retornar a la madre*, nudo en que se cruzan lo formal y lo informal: el antro materno, la muerte, la nada. Por esto, la obra toda de Molledo constituye el viaje hacia este punto textual: la *playa de invierno*, la *antesala* (p. 35) hacia el otro espacio, hacia lo que atesora el mar: el silencio de la nada y la muerte. Pues:

Este es el final de la costa: donde el apunta y se desprende.
Desde el paseo blanco la playa desciende



hasta el mar flanqueada por palmas y jardines, desciende cubierta de metales y desechos, desaparece bajo ruedas y marcas y se hunde y renace en el mar. (Final, p. 63)

Aquí el viaje termina y comienza la aventura. Parece ser que el punto al que lo ha llevado esta meditación (acerca de la creación poética) indica un cambio próximo, pues ante lo nuevo no queda más que la diferencia: renacer. La escritura es, entonces, un renacer permanente, un reiniciar repetitivamente el viaje para reconocer luego que... *sólo tengo lugar en este punto que termina con el sueño* (Nada, p. 45). A no ser que vuelva a nacer en el otro costado, en la otra orilla (la interior). En este caso sólo queda el silencio (¿el tesoro?): el *encuentro* (así como el texto también es el lugar del encuentro y de la cita) con lo otro. Allí donde el *faro apunta y se desprende*, también se desprende la identidad y se abisma el sujeto (recordemos *El viaje* de Baudelaire) para poder penetrar en el cambio y la alteridad-otredad cuyo símbolo es el mar.

Interesante también es el carácter meditativo de estos poemas que parecen tomar la forma interior de la apelación (de allí su carácter eminentemente dialógico), y, por lo tanto, evidencia el carácter dramático del viaje y la búsqueda. Viaje que como ya dijimos se constituye en una introducción hacia lo secreto (lo ignoto Baudelaireano) y lo otro (el otro). En este diálogo entre lo uno y lo otro no todo es evidenciación, sino también alipsis, detención, duda, silencio, reticencia y fragmentación del enunciado: incapacidad del lenguaje de acceder directamente a lo buscado. Por esto los poemas son *papeles de niebla* (Ahora, p. 53), cuyo objeto es *recuperar los huesos para asumir. Mi tiempo que se olvida y que me lleva hasta el mar* (p. 32).

Antonio Gil, CANCHA RAYADA, Ediciones del Ornitorrinco, Santiago de Chile, 1985.

por María Eugenia Brito

El texto de Antonio Gil constituye un espacio topológicamente marcado por el sentido de una pérdida, de una derrota, un vencimiento, podría decirse, una agonía lenta. Desplazamiento en progresivo deterioro de los significados que denotan la relación con la patria, la pertenencia a una ciudadanía. Del himno heroico a la lectura susurrante de los labios; de la bandera y el amor a la bandera, al jirón y al harapo del amor; de los emblemas a la ceniza; del lenguaje que cubre el vacío del sentido con una retórica traída, al vacío de ese mismo lenguaje; su reducción al gesto insistente en la huella perdida en el espacio, negado y carencia de los discursos históricos que confluyen en el texto de Gil, como memoria testimonial: el trazo herido. Sentido único que afirma esta épica del desastre, su persistente huella, como podemos leer en el texto: *Como el manar de la miel bajo las vendas / el pálido oro me canté dulcemente* (p. 17).

El sujeto producido por el texto se canta a sí mismo bajo la venda que cubre el deterioro del himno, programándole su propia borradura en una patria otra, hecha de las cenizas de sus instituciones, surgiendo desde el polvo anquilado de los sentidos que acaso alguna vez la patria tuvo. El hablante, plural y colectivo, es el que oye y olvida la enseña, el que cava una tumba en su costado, el que se ciñe como mortaja a su memoria. Y este proceso de escribirse la muerte es el trazo que inscribe la epopeya nacional como una raya, que se lanza sobre la aciaga historia, definida varias veces como *esta larga campaña de tristezas* (p. 26); como *laboriosa campaña sin fortuna* (p. 27). Insistencia del sujeto en marcar su reducción hasta llegar a la mudez del signo que no nos nombra, que nos olvida, que desde el negativo de la imagen, nos acota trauma.

El escenario patrio se metafórica en tapices y colgaduras, en que se reiteran las figuras de perseguidores y perseguidos, de aparecidos y desaparecidos. Porque así como *Tapices* se teje con la sangre de los vencidos, *Colgaduras* restan para oír la voz de los violados. Colgaduras que se continúan, se yuxtaponen al cuerpo del hablante. Que es por el herido, plural: *Carne cebada / yo soy tú y un rasgo negro / en el muro /*

en que yacen, p. 67.

Desplazamiento de escena que instituye el sentido de esta gesta no ansiosa: ser padecido por la historia, ser habitado por una palabra quemada, destruida desde el nacimiento (p. 78). Poder del sonido incrustándose en el viento, pavor de la leche que le otorga desde la no-historia su impertinencia existencial, la ficción, la fábula de ser habitante de un lugar cuyo sentido se encuentra desde siempre en otro, podría ser España, podría ser Estados Unidos, las direcciones cambian, lo que permanece es uno, siempre en el patio de los abanderados.

Así la *Lectura de Labios*, puede leerse como el residuo de un discurso a sus más mínimos gestos, opuestos a los textos históricos ficticios-fabulados que se obstinan en negar en su escritura, la derrota que se viene configurando desde la fundación de la patria. Sobre estos textos, Gil señala el lugar del anónimo habitante de la urbe, que se confunde en la circulación de los signos que le niegan su pertenencia histórica, y con ella, la identidad y la patria.

Por ello, *Cancha Rayada* surge como un texto opositor que desde la convergencia de las gestas, traza la inicial y siempre continua herida de esta falta, hundiéndose en el espesor de la página en blanco que apenas si retiene el significado que descubre el hilar de este texto.

Espesor en que van mutándose en la escena patria vencedores y vencidos, españoles y americanos, banderas y cenizas, tumba y emblema; signo y silencio.

Los actores de la escena nacional sólo tienen un rasgo que los une: calcos desfasados de una historia a jirones, en una conjunción de planos nunca bien aunados —mitad real, mitad imaginarios—. La herida, el golpe es el único rastro de la letra que viene a juntarlos: —*Atrácale —gemí es así / que mis hablantes se confunden* (p. 89).

La brevedad formal del texto de Gil, su parquedad viene a condensar en la apertura de su gran elipsis, el espesor de un gran campo semántico: como texto respuesta a las fantasías nacionales, es su negativo y su vaciado, así como la notación de una épica latinoamericana de desastres: movimiento de labios que nunca llegan a juntarse y que musitan, disparan, sus ruidos, sus rayas sobre el blanco de la página —arbol impemetrable de la escritura no hecha— y que por ello se vuelve acusadora en la explosión del sentido oscilante entre su propia fractura origina-

ria: su herida y el silencio en que se escribe, línea a línea, sobre la Cancha Rayada, desde ella, por ella, la carencia.

Tomás Harris, ZONAS DE PELIGRO, Cuadernos LAR, Concepción de Chile, 1985

por Carlos Decap

Concepción, dentro del escenario nacional, siempre ha sido un espacio de significación y del mito. Desde antes del 73, antes del Mir, del TUC, de los Encuentros de Gonzalo Rojas, de Arúspice. Pero nunca como ahora ha estado más al sur del mundo (*). Por su carácter de ciudad universitaria y semi-industrializada fue severamente afectada por el sismo del 73.

Dentro de este contexto antipoiético, lleno de escombros, la poesía, después del desconcierto inicial, recupera el sentido. Aparece *Envés*, tríptico de poesía, que, bajo el alero del Departamento de Español de la Universidad de Concepción, editan los poetas Mario Milanca, Carlos Cociña y Nicolás Miquea. En su corta duración, *Envés* publicó poemas, entre otros, de Gonzalo Millán, Floridor Pérez, Javier Campos, Juan Epple, fuera de los propios editores. Después de cinco números, año 76, desaparece del mapa de la poesía penquista. Pero dos de sus integrantes, Nicolás Miquea y Carlos Cociña, siguen ligados a ella. El año 79, el primero de ellos formará, junto a Osvaldo Caro, Carlos Decap y Tomás Harris, el grupo *Punto Próximo*. Este grupo se caracterizó por sus permanentes recitales públicos y en su casi nula difusión en publicaciones (a lo más apuntes mimeografiados para acompañar las lecturas poéticas). A nivel literario, sus integrantes comparten una misma educación sentimental —mucho cine, dice el pelao Rodríguez, pensando en Puig, la canción pop y cielos publicitarios— y teórica (¿por qué te moriste Barthes?).

Habría allí un afán desacralizador, un uso de la parodia, de la ironía que, a excepción del Gran Desacralizador, la poesía chilena, tan seria por estos días, ha perdido.

Al año siguiente, 80 de la centuria, *Punto Próximo* deja el paso para que aparezca, por primera vez, después de *Arúspice*, una revista de poesía penquista *Posdata*. Su primer número es dirigido por Tomás Harris y Carlos Decap, a los que se agregarán, en su última formación, Alexis Figueroa, Roberto Henríquez y Juan Zapata. Es en esta revista, y aquí ya nos acercamos a

las Zonas del Harris, donde Tomás publica sus primeros poemas, que lo llevarán a esta edición. Es en el Cecil Bar, el Cotton Club de Concepción, donde se leen primero estos textos. Allí, en un trabajo colectivo de la *Posdata* denominado *Exploración de un cuerpo urbano*, aparecen fragmentadas las Zonas de peligro. Allí ya estaba Genet: *Una última bondad ilumina los cristales, esta transparencia, O, alguien que sueña, madame. Bataille: la violencia, es silenciosa*. También Sarduy: *La Casa es el lugar del Mismo, la Ciudad, el del Otro. Ambito de la búsqueda erótica, un cuerpo no espera, pero el camino que conduce a él —nuestra palabra— es casi incodificable en la codificación excesiva de la lengua urbana.*

Valga la introducción para entrar a estas Zonas, cuyos textos se construyen en torno a una ciudad calefrentista y sudaca. Este cuadernillo o *plaque* —anuncio de un primer libro— se presenta como su primera publicación individual: *trabajo inaugural de un proyecto de estructura posterior que continuará con Muros blancos (fragmentariamente publicados en el número uno de la revista Extremos, de Jaime Jordano)*. La edad de oro (parcialmente en *Posdata cuatro*) y Diario de navegación (5-6 de la misma revista). La presente edición reúne textos escritos entre 1980-1983 y constituye un intento de desplegar, a través de un referente urbano específico (Concepción), un espacio (propio) para la escritura y la significación. Proyecto de escritura que, con la reciente publicación de *Diario de navegación* (Ediciones Cuadernos Sur de Poesía, Concepción, mayo 1986), se consolida en su intento de desplegar una escritura específica sobre el mirar maravillado y doloroso sobre el metafórico espacio de la ciudad hispanoamericana.

Adelantándonos, sin ser pitonisos, la publicación de *Diario de navegación*, complejando el cuadernillo que comentamos, será tan importante para la escena de la poesía nacional-penquista como el reciente Premio Casa de las Américas dada a *Virgenes del Sol Inn Cabaret* de Alexis Figueras. Aquí en este texto, Harris nos muestra, incansablemente, la visión del que llega y se queda para evidenciarnos —como Rimbaud— el paisaje que se despliega ante sus ojos.

Como Colón se abandona al tiempo del descubrimiento del resumen inaugural del pámpamo. Como Lpezama a la era de la escritura del rostro en el espejo. La tierra que erotiza su poesía necesita de esa calle larga (largas y angos-

tas fajas de cemento) que se extiende desde la herrumbre de las locomotoras al pintarrajeado de prostíbulos, bares y baldíos. Se privilegian los espacios marginales —los Orompello o Prat de cada ciudad-real: *Orompello es un puro símbolo echado sobre la ciudad* (texto). Los espacios de la ciudad, requeridos en *Zonas de peligro*, señala en una nota en *El Sur* el poeta Sergio Gómez, y de modo no gratuito, son los periféricos. En la periferia el texto adquiere su significación, es decir, develar esos deseos encubiertos y reprimidos. Los lugares liberadores en oposición del espacio como prisión y castigo. Es aquí donde la poesía de Harris tiene sus filiaciones, encuentra sus parentescos con la poesía de Maquieira, la obra de Diamela Eltit, con *María Lucero*, con la literatura chilena de indagación social (2).

El cuerpo entonces, dice Harris a propósito de Maquieira, responde como puede en el arte. *Reaparece insultante, provocativo, santo y pornográfico en el santuario tradicional de las sublimaciones. Y su reparación es, sin duda, reivindicativa, política, subversiva*. O como dice O. Paz: *Desde este punto de vista, el arte es el equivalente moderno del rito y de la fiesta: el poeta y el novelista construyen objetos simbólicos, organismos que emiten imágenes. Hacen lo que el salvaje: convierten el lenguaje en cuerpo. Las palabras ya no son cosas y, sin cesar de ser signos, se animan, cobran cuerpo*. O, finalmente, para terminar de citar, como decía Barthes. *Se escribe más que para materializar una idea, para realizar (agotar) una tarea que conlleva en sí misma su propia felicidad.*

Jaime Anselmo Silva, ASTILLAS, Beso de Chocolate Ediciones, Santiago de Chile, 1985.

por Naín Nómez

Jaime Anselmo Silva pertenece a un grupo de poetas que vivió la experiencia de los sesenta como estudiante de sociología del Instituto Pedagógico, esos años mitológicos en que había *docenas de jóvenes páldos*. . . / *arrastrando pesados ladrillos por las avenidas / donde pasaba la vida arriba de los buses*. Fue co-terráneo de Jorge Etcheverry, de José Cuevas, de Oscar Evans, de Erik Martínez y de muchos otros que fundaron talleres, grupos literarios y revistas a la sombra de Marcuse, Sartre y los poetas malditos. Al alero de grupos marginales urbanos y de una bohemia estudiantil mezclada a la política con-

tingente, Silva hacía una poesía conversacional presentizada en lo cotidiano. Ahora ya de vuelta de muchas historias y también de Edmonton, ciudad del oeste canadiense que se desliza como una gotera repetida en estos poemas, el autor presenta estas *astillas*, que se fragmentan entre la nostalgia y la acusación. Ya en 1983, había autopublicado *Visa temporal*, libro que obtuvo el Primer Premio de la SECH (1981) y que fue un primer testimonio retornante del exilio nevado. En ese libro ya se presentan algunos de los temas que se continúan en éste. *¿Qué fue de los morados ladrillos del Pabellón de Filosofía, del pensionado donde una noche de luna llena atravesamos los ojos de una larga cabellera de trenzas ideológicas?* se preguntaba el poeta. Y el mundo canadiense atravesaba sus páginas con la fiesta de Halloween, el grupo Kansas y el Victory Day.

Su nuevo libro *Astillas*, que no tiene índice ni numeración de páginas ni introducción y carece de otras referencias, se inicia con una dedicatoria a *Mario Silva Iriarte, destituido de la vida en plena primavera del 73*. Compuesto de 32 poemas cortos (menos de una página), el conjunto se estructura en torno a la memoria y la reconstrucción del pasado como nostalgia y como meditación sobre el presente. Tal cual su título lo indica, el habitante colectivo desarrolla un mosaico de situaciones y reflexiones que son *astillas*, piezas de un rompecabezas que aún no conforman una figura central. Por debajo de este semiarmado que parece volver a deshacerse a cada momento tras cada poema, permanece un *stimung* de soledad y angustia, que el optimismo de algunos finales no logra disipar.

Si pudiéramos centrar esta memoria de Silva, diríamos, que se trata de rescatar el pasado como fuente de experiencia para contrastarlo con un presente que se diluye en la paralización y el vacío. Ni el ámbito de la nostalgia por el Santiago de los sesenta ni la reminiscencia de la nieve canadiense se convierten en pura descripción contemplativa de lo ya inexorablemente perdido. Espacio y tiempo se recobran para reconocer el instante presente como alienante y activar los mecanismos del sobrepasamiento. De este modo, la memoria que utopiza el pasado y lo reconstruye o que sueña con ese lar donde la nieve no existe, recrea el mundo o el espacio para poner la realidad cotidiana en su justa dimensión.

Es ésta, una poesía del paraíso perdido y de la imposibilidad de recobrar-

lo. Ya en el poema liminar *Otro día, el ubi sunt* aparece entre los *buzones calcinados de nieve* del mundo del norte: *¿Dónde está la piedra redonda de la ciudad natal? / ¿La bruma de la plaza? / ¿Los besos pegados a racimo del níspero?* La respuesta se da a través de puras carencias, ya que *No hay montañas en el aire, / no hay valles, / nadie sabe la hora*. La ausencia se hace insostenible para el hablante cuya obsesión por el espacio perdido le hace añorar colores, sabores, olores, paisajes y todos los planos de una realidad idealizada: *Pronto amanecerá, / no se divisan Islas, Puertos, Archipiélagos, / sólo un diluvio blanco*. . . (Enfermedades). La nieve y el frío son el único signo de la existencia de este mundo y el paisaje se asemeja a un largo invernadero lunar de donde se quisiera retornar por el hilo del recuerdo:

Salvo los feroces recuerdos,
la nieve llegando, llegando,
el viento matinal
y el frío,
esa helada pesadilla, más abajo de todas
las temperaturas.
(Las heladas pesadillas)

Cuando el retorno se produce, el mundo del norte sólo ha dejado la huella de su nieve perenne y su tristeza:

Todo era un sueño de nieve,
una primera noche de boda,
una helada melodía,
corriendo por las grandes avenidas de
Alberta.

.....
Déjame mirar la cordillera
por invierno
y recordarte,
acostada como novia triste.
(La nieve triste)

Pero el mundo de acá tampoco es el mismo, porque ya no existen *los días del sol inagotable, / de los altos hornos de la imaginación* (En los días de la república). En el retorno se sigue añorando el paraíso perdido y se descubren a cada paso los signos de la nueva alienación. El desencanto y la desilusión no dejan sin embargo de mostrar un habitante que se rebela contra la desaparición de su mundo y que busca gérmenes para su reconstrucción. Como *astillas*, los recuerdos van apuntalando las imágenes que conforman básicamente el sustrato de un nuevo presente. En el poema *Oscar Evans in memoria*, la evocación del amigo perdido es también signo de una nueva vitalidad:

Te quedarás
hasta cuando los gatos dorados despierten
a la regenta
y no habrá nadie

para escuchar tu risa de musgo, brotando
en el gomoso jardín de Argomado.

En *Me lo dijeron un día*, el hablante se olvida de los conjuros y los actos mágicos para

... pedir con todo el grito de la tierra
el retorno de las tibias moradas,
desde el fondo de las tinieblas,
los ojos, los anteojos y las manos de
todos los seres,
arrancados por las terrazas de la ciudad
por las camionetas apaches
y por los rabiosos brazaletes de los
roedores del infierno.

La memoria deja aquí, por lo tanto, de ser la pura nostalgia del paraíso, como la añoraba la mirada desde el norte canadiense. La reconstrucción del mundo perdido sirve ahora para rehacer la autoimagen del hablante fragmentada en el exilio. En *Los hombres blancos*, esta mirada sobre sí mismo se hace patente cuando el hablante se identifica con un nosotros marginal: *Somos a todo pulmón, / la marginalidad sagrada, / la mejor biografía / de la ciudad central*. Desde allí se percibe la ilusión de progreso del mundo presente: *Es la noche / de las circunvalaciones de la riqueza / y de las rotondas de la pobreza*. (Viejos rincones). El peso de la ciudad ocupada, la destrucción, angustia y desalienta: *lloro mi propia suerte / de haber permanecido vivo estos años* (Mi propia suerte); *Tírame una melodía / para los arrabales del modelo de la angustia* (La ciudad ocupada). Pero hay signos y situaciones concretas que aminoran el desastre y concitan un voluntarismo esperanzador en el hablante. Uno de esos signos es el amor:

Cuando todo desapareciera
y seamos,
simplemente, escarcha del tiempo
apedreando el vidrio de la muerte
recordarás,
que en primavera te prometí doblar las
páginas del amor
y separar las malezas
que han crecido en la ciudad usurpada ...
(Simplemente)

Los signos de este advenimiento se multiplican en los poemas, mostrando que la conciencia no puede dejar de desplazar horizontes abiertos ni de superar su estado de caída. En *Besemos el ruido*, se culmina diciendo: *Pedaliemos por ahora / hasta gastar la goma de los zapatos / y besemos el ruido / que se agita desordenado, en la calle. En Regreso, el sustrato del recuerdo reafirma el porvenir. *Alguna vez, / volverá el humo de las calles / y la risa de las esquinas. / Apostaré mi nombre de paisajes enterrados / para subirte a la memoria de todas las historias.**

En resumen, *Astillas* es un texto poético que nos habla del espacio perdido, de la frustración del regreso y de los mecanismos que utiliza la memoria para reconstruir las bases vitales de la sobrevivencia, actitud que persiste en salvar al ser humano de la destrucción de su mundo. Jaime Anselmo Silva, ericiendo el *fósforo de la memoria* para que la verdadera historia no se olvide y las *astillas* reconstruyan el bosque que siempre estuvo allí.

Aristóteles España, DAWSON,
Bruguera, Santiago de Chile, 1985.

por Jorge Narváez

Desde sus orígenes, la literatura hispanoamericana, y la literatura chilena en particular, han sido construidas a partir de un discurso narrativo histórico —verdadero o no— ficticio, el cual constituye el registro de la vida y del proceso de formación de nuestra sociedad. Las cartas de relación, las crónicas, y el poema épico de tradición verista, fueron los modelos originarios producidos en la génesis de ese discurso. La poesía chilena se remonta en sus inicios al poema documental de Ercilla, fundador de nuestros mitos, de nuestro espacio, y en general de las grandes matrices imaginarias colectivas. Desde *La Araucana* y *El Cautiverio Feliz*, hasta *La Fernandina*, poema satírico de Juan Egaña que relata su prisión en Juan Fernández víctima de la represión en la lucha de ruptura del pacto colonial, transitamos de una poesía testimonial en sí a una *poesía-testimonio-para-sí*.

Durante las dos últimas décadas de historia de la vida social y literaria latinoamericana, hemos visto resurgir desde aquellas matrices el género testimonio con una fuerza capaz de disputar la hegemonía a los géneros de ficción vigentes, en el sistema literario de nuestra zona cultural. La presencia del testimonio se constituye así en un dato relevante de transformación incluso de los estatutos de lo literario. Diversas causas posibilitan y determinan este fenómeno, siendo de ellas sobredeterminante en última instancia las condiciones de violencia y represión que caracterizan el marco productivo de nuestra cultura artística y la vida social en general.

Si bien el testimonio ha privilegiado las formas narrativas en prosa, sin embargo el vehículo del verso y la función poética no han estado ausentes de esta realidad literaria. La poesía de Roque Dalton, por ejemplo, al nivel continental, es una poesía acabadamente

testimonial, que incluso puede exhibirse en nuestro corpus poético del período como un paradigma. El poema *Taberna*, o los *Poemas de la cárcel* precedentes, pueden ser nombrados como obras fundamentales del género. En Chile, la escritura testimonial-poética alcanza una elevada calidad con los poemas *La Moneda*, de Hernán Miranda, y *Elegía del Barracón*, de Aníbal Quijada, ambos producidos en el presente período. También recientemente publicado *Cartas de Prisionero*, de Floridor Pérez.

Estos poemas-testimonio de Aristóteles España, están fechados en 1973-1974. Están enmarcados en el momento más duro y encarnizado de la represión militar sobre el pueblo chileno. Pero después de 10 años son poemas actuales; más allá de la eternidad que alcanzan por haber logrado capturar un momento límite de la experiencia humana sometida al tensionamiento de la violencia, porque constituyen la expresión de una historia aún cotidianamente repetida. Una década no logra distanciarnos de los atavismos dominantes en nuestra cultura en este período terrible de dictadura. Por ello la voz que reconocemos en estos poemas es una voz conmovedora y reveladora de un orden del mundo, plena de actualidad en su dimensión de la denuncia.

Pero el valor mayor de estos poemas, en su condición de testimonio, es su capacidad de trascender los límites de la denuncia contingente actual y actualizada, para profundizar en un terreno revelador de la naturaleza del ser humano, y de la cultura nacional chilena, a partir de los elementos anecdóticos verdaderos —o no ficticios— profundamente conmovedores. El autor, que asume en la prisión la tarea del registro y el relato de la historia en su cotidianidad, posee la perspectiva amplia del proceso histórico de nuestro pueblo, y en ella se sitúa y desde allí escribe. Sus poemas que enuncian el doloroso presente, están acotados entre la memoria social del pasado, y la certeza visionaria y realista del futuro acunada en el saber riguroso de la esperanza.

Si la visión del mundo cifrada en la esperanza, que constituye el ideograma del conjunto, está coherentemente articulada por el conocimiento material de la historia y sus leyes, ésta no aparece reducida a esquemas, sino que el registro de ella mantiene en los textos la riqueza multidimensional de la experiencia vivida. Con oraciones enunciativas que describen la realidad, se va articulando un universo donde los ni-

veles de la conciencia y de los datos factuales, de la evocación, la imaginación y la conjetura se entrelazan con intertextos periodísticos de carácter informativo, con canciones militares signos de la cultura castrense que se intenta imponer, con la cultura de los prisioneros basada en la solidaridad y la colaboración que rescata los mejores elementos de una cultura popular universal. El resultado es un texto fragmentado en diversas unidades menores, las cuales en su conjunto dan cuenta de la realidad histórica, configurando un sistema complejo de signos, entregado a través de un vehículo caracterizado por una productiva sencillez de la cual no se excluye el lenguaje figurativo.

El conjunto de los textos adquiere su unidad anecdótica externa en el orden secuencial, que opera por acumulación informativa. Esta nos permite profundizar en la experiencia que se comunica. Si bien el hablante lírico es individual, el yo es resuelto naturalmente en un nosotros que constituye el verdadero sujeto de la experiencia, tal como ocurre en la generalidad de los testimonios de esta primera etapa productiva del período en el corpus nacional. Al ordenar un conjunto de datos empíricos de un episodio de la vida nacional, y rescatarlos con su valor universal, este texto dotado de una limpia y tensa belleza, se hace además productivo en el proceso de producción de sentido histórico, en nuestra cultura nacional. Y se integra al corpus testimonial del período completando y enriqueciendo desde un ángulo escritural poco recurrido, el conocimiento de la historia de estos años.

Enrique Lihn,
PENA DE EXTRAÑAMIENTO,
Sin Fronteras, Santiago de Chile, 1986.

por Pedro Lastra

Está Pandora con su caja así en Desierto de los Tártaros como en el Mar de los Sargazos.

Multiplica la geografía con Islas Afortunadas que abren la puerta del abismo: el viajero desaparece y es el viaje el que continúa.

El fantasma siempre el mismo en una torre de palabras.

Floridor Pérez, CARTAS DE PRISIONERO, Ediciones LAR, Concepción de Chile, 1985.

por Jorge Etcheverry

Este libro de Floridor Pérez se inscribe dentro de lo que podría llamarse poesía testimonial, ya que se desarrolla en el marco de una situación (el golpe y sus consecuencias) experimentada y de la que se da cuenta. Pero siendo ese el marco general del libro, éste rebasa hacia otras dimensiones humanas (y no le tengamos miedo a esa palabra) muy profundas. Podría decirse que el marco situacional general del libro es atravesado por vetas *humanas* anteriores y que la situación objeto del testimonio no ha podido abolir, y que este mismo marco es superado o trascendido por el hablante (y el lector), básicamente a través de una forma muy especial de humor. El temple básico del libro es de una extraordinaria positividad. Hay modos de ser humano mejores que otros. El humor, la ternura, la ironía y la comunicación con la naturaleza envuelven y rodean la experiencia de la prisión y la referencia negativa general, y la trascienden hacia ese humano que indicábamos: Lo humano en un sentido positivo permanece en el seno del dolor y el abuso, y se postula como un más indestructible que atraviesa e irrumpe en el seno de un menos.

—¿Te torturaron?
—Ellos no,
pero yo me torturaba a diario

El hecho y la experiencia de la tortura, la anticipación de ésta como un componente decisivo de la misma, ya que los hombres se torturan por anticipado antes del sufrimiento efectivo, y en general antes de toda situación dolorosa y dramática, y que esa *condición humana* tiene incluso algo de humorístico, aparecen dados al lector en este conciso poema de tres líneas, en que el carácter dialógico casual, más la superación irónico-humorística del final, rescatan la vivencia y la superan en una afirmación de lo humano en que se nota una suerte de estoicismo sonriente y sobrio. El lector comienza informándose de un modo casual sobre el hecho de la tortura, esboza una sonrisa interior ante este *chiste*, y luego cae de nuevo en el hecho de la tortura con ese elemento experiencial agregado que la concretiza pero que brinda una salida. Esa superación por lo irónico-humorístico es un testimonio de supervivencia. El hablante casualmente está dialogando, luego de la situación. Poema sim-

ple en apariencia, de una gran condensación formal que nos lleva en la lectura hacia un juego de espejos a veces presente en el mejor Parra de los artefactos. En un sentido parecido se desarrolla el texto de *La Partida Inconclusa* (p. 22), que finaliza:

Años después le cuento esto a un poeta
Sólo dice
—¿Y si te hubieran tocado las blancas?

Aquí se ha efectuado un doble rescate (del asesinado y de la tortura): A través de la utilización de los nombres de las piezas de ajedrez se enaltece la muerte del ejecutado:

Se había formado en las minas del carbón
pero no fue el Peón obscuro que parecía
condenado a ser, y habrá muerto con
señoríos de Rey en su enroque.

Hasta aquí la superación de la muerte se daría en términos habituales, como un homenaje o el registro del hecho. Pero ya más arriba el hablante, al dejar el ajusticiado el juego para acudir al llamado de los guardias, nos dice:

anoté, en broma: *abandona*.

El final ya citado, rescata nuevamente al sujeto de la situación a través del humor. O mejor dicho, el tipo de superación irónica es el humor. El humor convertido en categoría de supervivencia

El por qué de este nuevo temple, que no creo sea muy antiguo en la producción textual chilena, podría explicarse de *suvo*. Quizás esto pasa, es decir, un cierto humor brota, cuando la muerte violenta se hace demasiado habitual (*). Otro de los modos de transcendencia, de supervivencia, es el amoroso. Aquí se produce a veces un muy efectivo proceso de humanización del cliché, como en el caso de Carta de Natacha (11):

No puedo vivir sin ti, cariño

A lo que el hablante responde:

¿Y por qué vas a vivir sin mí, carajo?

En la lectura, ese elemento, las expresiones y frases hechas en boca de una mujer, expresiones convencionales de cartas de amor, etc., en lugar de banalizar su imagen como ser humano rescatado a la interlocutora en su humanidad. Curiosamente, en el distanciamiento irónico de la voz del hablante se encuentra un elemento que proporciona una cercanía del lector hacia la imagen de la mujer: es una distancia tierna que experimenta un goce, como en la *Carta de Natacha* (p. 9):

amor
me vas a perdonar

no haberte contestado antes

No. No la voy a perdonar...

Aquí la ironía al distanciar no degrada sino humaniza: El hablante que cita los fragmentos de la carta completa y rescata el mensaje de la interlocutora mediante su comentario, de paso mostrando una autenticidad de la expresión hecha, común, en su base misma: Una aseveración de la autenticidad de ciertas formas lingüísticas populares: no todo lenguaje hecho es alienación. Pero si lo es, por ejemplo la fórmula que encontramos en el poema *Apelación*, en que los fragmentos de lenguaje hecho revelan la presencia de la imposibilidad de la comunicación, y la imposibilidad.

Lo que pasa es que yo
como usted comprenderá
—no es porque yo lo diga
o porque usted esté presente—
ocurre que nosotros
vale decir, se entiende
¿no le parece a usted?

Y por otras razones
que no es del caso señalar

En general, a través de la correlación objetiva con la naturaleza, como el poema segundo de *Postales con Fondo el Mar*, o la parodia de formas textuales consagradas, como en *Miedos* (p. 31), *Del cable* (p. 37), *Hombres de poca fe* (p. 43), el autor explota las contradicciones inherentes a la situación (¿testimonial?) y la supera, en el sentido esbozado. Poemas que son formas parciales indicativas, en que el papel de la lectura es básico e indispensable para la realización del mismo, como el autor lo expresa en *Allá no miento* (p. 46).

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

(*) "Don Francisco Reto y Don N. Lugones han murmurado entre sí algo sobre los horrores que presenciaron. Cada uno recibe trescientos azotes y la orden de retirarse a sus casas cruzando la ciudad desnudos completamente. Las manos puestas en la cabeza y las asentaderas chorreando sangre; soldados armados van a la distancia para hacer que la orden se ejecute puntualmente. . . . Lugones, que es de carácter travieso, se da vuelta hacia su compañero de suplicio, y le dice con la mayor compostura: "Páiseme, compañero, la tabaquera: ¡Pítemos un cigarrillo!"

FACUNDO, D.F. SARMIENTO, p. 157. Col. Austral, Baires 1958.

Juan Gustavo Cobo Borda, ANTOLOGÍA DE LA POESÍA HISPANOAMERICANA, Fondo de Cultura Económica, México, 1985.

por Eduardo Llanos Meliussa

Cualesquiera sean sus efectos, es un hecho que está renaciendo el empeño por antologizar la poesía hispanoamericana contemporánea. Hacia fines de 1984 comenzó a circular la *Antología de poesía hispanoamericana (1915-1980)*, preparada —y enriquecida con notas y un largo estudio preliminar— por el español Jorge Rodríguez Padrón (España-Calpe, Marrid, 443 pp.). Un segundo intento —que, como el anterior, también se centra en los autores posteriores a Paz y Parra— corrió a cargo de los chilenos Pedro Lastra y Luis Eyzaguirre, quienes escogieron a catorce poetas y otros tantos especialistas encargados de presentarlos, dando forma así a una *muestra titulada Catorce poetas hispanoamericanos de hoy* (INTI. Revista de Literatura Hispánica, Nº 18-19, Providence, U.S.A., 1984, 286 pp.). Por último, el colombiano Juan Gustavo Cobo Borda ha editado su *Antología de la poesía hispanoamericana* la más populosa de todas y, acaso, la más deliberadamente polémica (Fondo de Cultura Económica, México, 1985, 518 pp.).

Es un lugar común protestar contra cualquier antología; por lo mismo, resulta sumamente difícil discernir entre protestas legítimas y protestas de rutina. Así, pues, me adelantare a señalar que debemos agradecer la labor asumida por estos antólogos, pues ella es a estas alturas más que ardua; de hecho, la mera lectura es virtualmente imposible, dada la escasa circulación de las obras de los poetas mismos, para no decir nada de la falta de vigencia de las antologías previas. Y es precisamente en virtud de la dificultad de la empresa que estas líneas se aprestan a saludar debidamente a quienes la acometen; específicamente, desearíamos brindar a sus antologías la recepción que como tales merecen: un balance crítico de sus aciertos y sus limitaciones.

Pero someter a un balance global y conjunto a las tres antologías nos parecería antimetodológico y en todo caso imposible dentro del espacio con que acá contamos; por otro lado, tampoco podríamos examinarlas una por una con la cuota de exhaustividad que consideramos como mínimo indispensable en estos casos. Por tanto, elejiremos por ahora sólo la antología de Cobo

Borda, sin perjuicio de hacer en otra ocasión un análisis semejante de las otras propuestas y sin renunciar tampoco a aludirlas de paso en estas mismas notas.

Al optar por la antología de Cobo Borda hemos tenido en cuenta varias razones. En primer lugar, incluye a 67 poetas (más del doble de los incluidos en las otras dos, que además coinciden en bastantes nombres). En segundo lugar, dentro de los límites cronológicos por él adoptados (que llegan solo hasta los poetas nacidos en 1939), la selección de Cobo Borda coincide por completo con la lista de poetas antologados por Lastra y Eyzaguirre y sólo omite a dos de los antologados por Rodríguez Padrón (el ecuatoriano Adoum y el mexicano Gutiérrez Vega). En tercer lugar, Cobo Borda inicia su antología con los nacidos en 1910, lo cual confiere mayor amplitud a su panorama (pues incorpora así no sólo a Paz y Parra, sino también a Lezama Lima, Enrique Molina, Westphalen y Cuadra, para citar algunos de los más connotados de esa promoción). En cuarto lugar, Cobo Borda propone una visión de la poesía hispanoamericana en un extenso prólogo de casi 50 páginas, de manera que su trabajo antológico no tiene la apariencia de deberse al mero azar.

Abordemos, pues, más de cerca la propuesta del colombiano. Desde ya nos parece destacable que el antólogo haya corrido un riesgo y nos haya propuesto un panorama personal —si bien coincidente con otros, como los trazados antes por Guillermo Sucre, Saúl Yurkievich y el propio Octavio Paz—. En este sentido, celebramos que su prólogo contribuya a desengañar nuestra poesía, poniendo en relación obras y tendencias de países diversos y, en algunos casos, contextualizando la producción poética continental con la producida en el ámbito más abarcante de la lengua castellana como conjunto.

Nuestros reparos son de tres tipos: los puramente formales, los relativos al prólogo y los referidos al criterio de selección. Los veremos separadamente y en ese orden.

En el plano formal, hubiéramos deseado que Cobo Borda hubiera indicado con mayor precisión la procedencia de los textos, pues ello habría permitido vislumbrar —sobre todo en los casos de poetas de más larga trayectoria— la línea de evolución seguida por cada autor. Por otro lado, si las fuentes no son en algunos casos los libros de los autores mismos, sino antologías más generales (de carácter nacional o interna-

cional), la referencia permitiría informarse del tipo de material disponible con el que se puede contar y/o con el que de hecho contó Cobo Borda.

Respecto al prólogo hay bastante que decir. Por ahora queremos hacer notar que nos extraña que en él se pase revista tan rápidamente a la generación de los fundadores, sobre todo Vallejo y Neruda, de los cuales se habla comparativamente poco en el texto; y como además están excluidos de la selección —que se ocupa sólo de las generaciones siguientes—, ello resiente un tanto la globalidad del panorama propuesto. En segundo lugar, nos llaman la atención —por demasiado generalizantes— ciertos juicios respecto a la poesía del período 1960-1980. Coincidimos aquí con los reproches recientemente formulados por Jorge Fondebinder —quien reseñó la antología en la revista bonaerense *Mascaró*—; sólo que en nuestro caso creemos que tales juicios no aparecen recién "a partir de la página 46", pues se trata de un componente ideológico que opera como telón de fondo a lo largo de todo el prólogo y aún de la selección misma. Véase, por ejemplo, lo que se dice sobre Rubén Darío (p. 16): *Reafirmó una unidad mucho más eficaz y profunda que la de afiliarse a causas nobles, firmar manifiestos o hacer declaraciones por la prensa; renovó el idioma escribiendo buenos poemas*. Este elogio, que en principio todos podríamos suscribir, desliza sin embargo la idea según la cual todo escritor haría bien en reafirmar esa *unidad mucho más eficaz y profunda* (o sea, renovar el *idioma escribiendo buenos poemas*, cuando la historia esta llena de ejemplos de autores que han sabido conciliar escritura y participación civil [léase ética, patriótica o política, según acomode mejor a cada lector]). Pléñese —para situarnos en la época aludida por Cobo Borda— en el ejemplo paradigmático de Martí, cuya producción literaria era una sola cosa, con su lucidez ensayística y la integridad visionaria de su conducta cívica. Hasta agregaríamos que, en tanto especialista en el uso del lenguaje, el escritor tiene el deber moral de luchar por todos los medios —es decir, no sólo escribiendo buenos poemas— en favor de un sistema de vida donde no exista ya la manipulación semántica que permite, por ejemplo, hablar de invadir un país o masacrar seres humanos para preservar la *paz* y la *tranquilidad*. La aclaración anterior no nos impide, sin embargo, encontrar parcialmente la razón a Cobo Borda cuando critica cierta poesía pseudoheroica,

más entusiástica que eficaz y de una facilidad que no se condice con la dificultad de la época en que nació y a la cual se supone que sus versos pretenden desenmascarar.

Con respecto a los criterios de selección, objetamos el desequilibrio —por desgracia ya habitual en las antologías de este tipo— que deja a Chile con apenas seis representantes y a Nicaragua con cinco, mientras se hipertrofia a México (con ni más ni menos que once antologados), a Argentina y Colombia (ambos con nueve antologados). En el caso específico de Chile, alguien podría argüir que sus grandes aportes son anteriores (Gabriela Mistral, Huidobro, De Rokha, Neruda); pero nosotros responderíamos que entre 1910 y 1939 han nacido y escrito poesía antologable por lo menos una docena de poetas y que *todos ellos* podrían haber aparecido en la selección con tanta pertinencia o más que el promedio de los antologados. Desde luego, son muy notorias las ausencias de Eduardo Anguila y Jorge Teillier (omisiones en las que incurren también nuestros compatriotas Lastra y Eyzaguirre, como asimismo Rodríguez Padrón y muchos otros antólogos menos serios). Y hablamos de omisión y no de desconocimiento porque tenemos a la vista un poema del mismo Cobo Borda (titulado *Queredo Gerbasi* y apareció en la revista *Golpe de dados*, de Bogotá, Mayo-Junio 1985) en el cual se lee: *Sí, sí, Robert Desnos, sí, Rosamel, Teillier y Anguila, / sí, sí, Magliore Saint Aude, sí, sí*. Por lo visto, este reconocimiento y semejante compañía no fueron suficientes para recordarle al autor del poema que el homenaje más pertinente ante un poeta admirado es difundir sus mejores textos, con mayor razón cuando en la antología encontraron cabida 67 poetas.

Por otro lado, nos parece que Armando Uribe hubiera merecido figurar al lado de su coetáneo Gabriel Zaid, de México, y que, en fin, sin necesidad de analogarlos con otros poetas extranjeros, también hubieran podido estar presentes Arteche, Barquero, Hernán Valdés, Alberto Rubio y, si se toma en cuenta su libro *Cartas de prisionero*, también pudo figurar Floridor Pérez.

No es del caso examinar cuán bien representados están los discursos poéticos de cada país, pero si quisiéramos destacar que Cobo Borda haya tenido el buen gusto de incluir al cubano Fayad Jamis —olvidado por los otros antólogos—, si bien nos parece que hubiéramos preferido seleccionar otros poemas suyos. Asimismo, hay que alegrar-

se por la presencia del nicaraguense Martínez Rivas —también olvidado por Rodríguez Padrón, como por Lastra y Eyzaguirre—, aunque tampoco creemos coincidir en los poemas escogidos.

Otro rasgo que nos preocupa en esta selección es la abundancia de poemas que ironizan ante los perfiles caricaturescos que a veces presentan los ideales y los comportamientos pseudorrevolucionarios. Tal registro —que por lo demás celebramos y aún compartimos, por considerarlo salutarísimo— termina por llevar aguas a un solo molino, y además su presencia en la antología no es proporcional a la extensión de su práctica (que no abarca a todo el continente). Además, junto a esa poesía escéptica debió incluirse lo mejor de la poesía contestataria, de la cual Roque Dalton no fue el único cultor (ello tampoco puede decirse que ella constituyera para él un registro único).

Finalmente, no podemos dejar de manifestar nuestro asombro ante la omnipresencia de Octavio Paz. Aparte de estar visible directamente en el prólogo —que lo cita y lo sigue notoriamente, incluso en ciertos rasgos de estilo, como la sintaxis y la puntuación rica en puntos seguidos—, Octavio Paz aparece ocupando la friolera de 26 páginas (para dar una idea comparativa, repárese en que Parra ocupa 9 González Rojas, 6; Lihn, 8; Cardenal, 6; Belli, 6). Y por sí todo ello fuera poco, agréguese que en la antología casi no se excluye a nadie que haya sido alguna vez comentado o aludido favorablemente por Octavio Paz (razón que suponemos explica la presencia de los surrealistas chilenos dentro de la antología), y hasta hay aquí varios poemas dedicados o alusivos a Octavio Paz. Esta sobreabundancia parece además relacionable con que la antología aparezca publicada precisamente en México y en una editorial no precisamente ajena a la influencia del ensayista mexicano...

Es de esperar que nuevas ediciones de esta antología mantengan sus aciertos y corrijan sus desaciertos, cuya enumeración y análisis no ha sido exhaustivo.



Soledad Fariña, EL PRIMER LIBRO, Ediciones Amaranto, Santiago de Chile, 1985

Por Raquel Olea

No toda literatura escrita por mujeres es, necesariamente, literatura feminista. Pero, no obstante, detrás de cada escritura está el punto de vista y modo de representación de la realidad propia de un sujeto que es producto de experiencias históricas, culturales, sociales, y, por qué no, también de aquellas que se refieren, específicamente, a su condición de mujer u hombre en una sociedad donde la distinción no es indiferente. En este sentido, una de las preocupaciones de la literatura actual, escrita por mujeres, es cuestionar las diferenciaciones de un proceso de socialización que tiende a (con)fundir la identidad de la mujer con alguna de las múltiples variantes que propone la ideología patriarcal dominante. Por otra parte la búsqueda de identidad individual, social, generacional cultural o nacional pareciera ser un rasgo permanente en parte de la producción literaria de los últimos años: si algo ha logrado la dictadura militar, es producir en cada uno de nosotros algún sentido de despertencia y extrañeza con relación a nuestro propio mundo.

Es en este contexto que quisiera examinar *El Primer Libro*: 13 poemas que, en su conjunto, dan cuenta del proceso de gestación y búsqueda de identidad que se opera en y por el lenguaje poético.

La pretensión (aparente) que oculta el título de *El Primer Libro*, se desvela en la lectura al descubrir la intención inaugural que el texto propone: *¿Dónde volcarse en este paisaje?*, se pregunta la poeta, en el epígrafe, ante el imperativo de crear un lenguaje propio. En el primer poema, la poeta se sitúa ante la necesidad de crear, de llenar un espacio primigenio aún vacío: la página en blanco. Su actitud es la de alguien que se encuentra en el momento anterior a toda génesis. Para iniciar el proceso sólo tiene la tierra y sus colores como materia única:

Había que pintar el primer libro pero
cuál pintar, cuál primer tomar todos los
ocres también el amarillo oscuro de la
tierra
capas unas sobre otras: arcilla terracota
ocre arañar un poco lamer los dedos
para formar esa pasta ligosa...

Más adelante, el propio cuerpo será, paralelamente a la tierra, la otra fuente de indagación donde la poeta se vuelve en la búsqueda de un lenguaje inédito que será modo de representación de una identidad propia, original, sin las contaminaciones de una cultura patriarcal que la ha falseado.

La proposición de un lenguaje que emerge del espacio del cuerpo y de un paisaje original constituye la aventura que esta poesía emprende. Mas allá de las formas exteriores y de la apariencia, la hablante *hiende los dedos donde no hay recorrido previo*. Es necesario *abrir la zanja roja afilar el cuchillo / hendir abrir hasta perder la empuñadura, investigar las comisuras, abrir las axilas, mirar el hueco, volcarse al agujero, en un ritmo circular de apasionada búsqueda; en medio de los ocres, los amarillos; los tornasoles azules nunca vistos, la pasada arcillosa*. Sin embargo, la tierra y el cuerpo no llegan a identificarse ni a confundirse en cuanto a su significación expresiva. Paralela e independientemente constituyen la materia que proporciona lenguaje. Vegetación y cuerpo se proponen como espacios explorables, tal como el lenguaje mismo: excavar en toda superficie las posibilidades de una expresión auténtica. Esta búsqueda se mantiene como una constante que no se resuelve en la escritura; la lectura transcurre en una actitud de espera irrealizada. Ciertos paralelismos e imágenes reiteradas crean la tensión expresiva.

Como conciencia inevitable y remi-niscente de otro lenguaje, el proceso de escritura es sobrevolado por el paso permanente de *los choroyes de las verdes*, quienes, como siniestros oráculos, registran el discurso, e irrumpen intempestivamente en el mundo silencioso del creador y su materia. El último poema, nos entrega un producto de la gestación que los poemas anteriores anunciaban. Significativamente, la primera letra ALFA, es la primera palabra del poema, a partir de la cual un juego de sonidos y significados, la transforman en un escueto HABLA, con el que finaliza el poema (y el libro). Se ha logrado la palabra, pero ésta no llega a ser aún vehículo de transmisión de contenidos. La experiencia poética de Soledad Fariña, en este libro, comunica una experiencia solitaria de producción de la palabra.

Si la palabra poética puede (re) presentar la identidad específica de la mujer o si ésta puede ser lograda a través de la palabra, son algunas de las proposiciones que esta poesía sugiere. Pero, también conviene no olvidar que si la

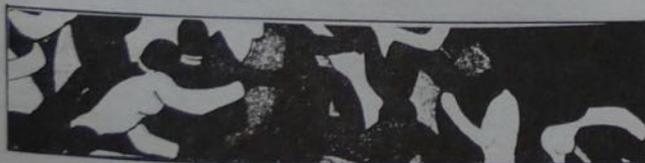
Los 7 ERRORES



tierra, el cuerpo propio, y el lenguaje pueden ser claves relevantes de nuestra identidad, por ellos han pasado también la historia y sus secuelas.

Sin embargo, no es posible relacionar este discurso con algunas corrientes de feminismo que, hoy, proponen una vuelta a la naturaleza; la recuperación de una imagen de mujer identi-

ficada con la tierra, la fertilidad y la consecuente mitificación del cuerpo, como elementos determinantes de un nuevo concepto de feminidad. El discurso poético de Soledad Fariña, en su búsqueda de lenguaje, propone un (re) conocimiento del cuerpo y la tierra como materia poética aún inédita.



Habent sua fata libelli, adagio latino. O como en el lenguaje de la tribu me señalaba hace poco Nicanor Parra, no antes de diez años se puede saber sobre el valor o falta de valor de un libro. Con todo, de un libro que, en el momento de su aparición, no se vende ni se critica —salvo la crítica aislada de un amigo o de un enemigo personal, salvo también, caso de genialidad— se puede apostar, como ha sucedido sin excepción con los libros de filosofía pura, es decir, historias de la filosofía publicados en Chile, que se trata de un libro que nació muerto. En este sentido, de un libro como *Sobre Arboles y Madres* que tuvo que vencer toda clase de obstáculos —políticos, académicos, económicos para su publicación— así el formidable *double bind* de la carta de rechazo de la Editorial Andrés Bello, documento que guardo celosamente como el mayor elogio que he recibido, libro cuya aparición no fue señalada ni comentada en diarios (salvo en *El Sur* de Concepción) ni en revistas nacionales (ni siquiera en revistas de oposición, salvo la perturbada excepción que señalaré más adelante), que ese libro haya podido venderse en un año en casi su totalidad y que haya recibido varias críticas en revistas literarias (otras críticas están por aparecer) y que haya sido objeto de ponencia en el extranjero, de él se puede decir, sin duda, al menos, que no nació muerto, aunque no se puede anticipar que en diez años más estará vivo todavía.

Por cierto, críticas y críticas. La crítica de mi amigo Miguel Vicuña Navarro en el primer número de *El Espíritu del Valle* me sorprendió y, debo confesarlo, me dolió. Me sorprendió por su aparición en una revista cuyos intereses teóricos difieren notoriamente de

a partir de ellas, Vicuña cree poder sostener que en *Sobre Arboles y Madres* se trataría de una *autobiografía fantástica*, como lo dice, entre signos de interrogaciones, el título y el total de su crítica (que posteriormente introduzca matices sobre el título, sin embargo, no saca al libro del cerco de la autobiografía). Pero, con ello, Vicuña no hace sino revelar su desconocimiento de la *operación* de Hoffmann en su obra. Debe recordarse que ésta está compuesta de tres partes: La autobiografía de Murr, la biografía de Kreisler y las decisivas notas del Editor (la frase sobre las erratas corresponde a palabras del Editor². En realidad, el libro de Hoffmann es una crítica despiadada de toda autobiografía o biografía, fantásticas, mentirosas, todas ellas. Es decir, de las referencias a Hoffmann, Vicuña debió haber obtenido una *clave*, según su terminología, enteramente opuesta: la negación de toda intención autobiográfica, supuesto que no se confundirá referencias, *vía nombres*³, a *escenas tópicas* con la absurda pretensión de un *sujeto autónomo* de contar la *verdad* de su vida. Sobre Hoffmann, Vicuña debería haberse informado en las obras de Sarah Kofman, especialmente en su *Autobiografía*.

Segundo ejemplo. Vicuña escribe: *inmediatamente surge la pregunta acerca de cómo se organiza esta miscelánea, qué clase de libro es éste, a qué género literario pertenece. Pregunta inquietante que el propio libro se encarga de provocar para enseguida suprimir su respuesta* (pág. 70). Cabe preguntar:

**GRACIAS,
ESPIRITU
SANTO,**

Por favor, concédido.
G. M. B.

He aquí entonces mi respuesta; por cierto, por razones de espacio no puedo contestar a todas sus críticas; me limitaré a señalar dos ejemplos que muestra la *total incomprensión* de Vicuña de lo intentado en *Sobre Arboles y Madres* y haré, luego, algunas breves consideraciones. Primer ejemplo. Vicuña pretende encontrar en la marca *Ediciones Gato Murr* y en la frase célebre de Hoffmann sobre el papel de las erratas en las génesis de las grandes ideas una *clave* para entender mi libro. Esas referencias a Hoffmann las incluí, en realidad, pensando en las erratas que sabía que el libro iba a tener, y tiene en abundancia (no dejé, luego, de darme cuenta de los motivos inconscientes que también actuaron en la elección de esas referencias⁴. Ahora bien,

¿dónde está el cuidado crítico del crítico? En tres partes (págs. 42, 309, 318) se dice que se trata de una *tarjeta postal*, y como *tarjeta postal* se presenta su portada. *Tarjeta postal* en referencia directa a *La Carte Postale* de Derrida y, por ello, a los supuestos que una *tarjeta postal* pone en juego, aplicados precisamente a la gran poesía chilena: el *testamento impositivo* (legs) de Gabriela Mistral que determina la unidad del contenido latente de aquella; de ahí su imposición del Dios-Goethe como escritura, sobre todo lo cual, lo más importante del libro, Vicuña nada dice. ¿Habría leído —o entendido—, en realidad, Vicuña *La Carte Postale*? No lo creo. ¿Habría leído —o entendido— a Hermann y Abraham? Tampoco lo creo (su afirmación sobre mi crítica a J. Guzmán, pág. 74).

Pienso que estos dos ejemplos bastan para demostrar la incomprensión radical, por parte de Vicuña, del propósito de *Sobre Arboles y Madres*. El resto de sus críticas provienen de no haberse detenido en serio en la advertencia: "primer momento de una lectura de la poesía chilena" (pág. 43); esto es, que muchos puntos, conceptos (o no-conceptos, como las escenas) se explicitarán en los volúmenes siguientes de la obra. Agréguese a ello, críticas torpes: Vicuña cree todavía, después de Nietzsche, Heidegger y el psicoanálisis, en la necesidad —antes que eso, en la posibilidad— de una traducción fiel, exacta (pág. 78) y no se da cuenta (pág. 77) que neokantianos Departamento de Historia de la Filosofía, como los de las Universidades chilenas, jamás podrían haber pensado ni podrán pensar el *poetizar* como *habitar* (para el neokantismo, la poesía es sólo una *expresión del espíritu* o un *valor cultural*). Etc., etc.

Insistimos: Vicuña no supo qué clase de *objeto* tenía entre sus manos y no calculó los efectos de una crítica que pretendió no tradicional. Con ello, permitió incomprensiones y la expresión de compulsiones personales. Así, E. Lihn pudo escribir en *Cauce* N° 6, *cómo el mismo Vicuña lo dice* (el libro, poco o nada tiene que ver con la *poesía chilena*. Vicuña jamás dice eso; dice, precisamente, lo contrario. Lihn cayó en una, por decirlo suavemente, inexactitud: su resentimiento contra Zurita —Zurita tan presente en mi libro— le hizo perder, una vez más, la serenidad.

Con todo, nada es tan grave. Diez años demoraron las universidades norteamericanas en entender y ser capaces de escribir (desde 1983 en adelante)

obras deconstructivas (consúltese al respecto el excelente artículo de M. Kerkhopí en *Diálogos* N° 47, Puerto Rico, Enero de 1986). El ensayo deconstructivo debe despertar en todas partes, especialmente en Chile, resistencias conscientes y, sobre todo, inconscientes, profundas. Esperemos los diez años —pasarán, por desgracia, demasiado rápido— que aconseja la sabiduría de Parra.

- 1 Igualmente cometí una errata, no un lapsus, *intencional* en la nota de la página 41, parte de los gestos lúdicos constantemente presentes en la construcción del libro, gestos que, entre mis críticos, sólo Sergio Vergara ha señalado.
- 2 Que en la nota de la pág. 41 la frase sobre las erratas —ampliada en su alcance— se atribuya al Gato Murr, lo puede entender quien entienda la nota.
- 3 Sobre la cuestión del nombre y, por tanto, de la *escritura* general no puedo aquí sino remitir a la (gran) Filosofía Contemporánea.

Escrito el 3 ó 4 de abril, enviado por esos días a J.M.V., respondiendo a su *petición expresa* (por cierto, sin conocer su contenido).

Patricio Marchant

REPLICA

Cuestión de Ego. Difícil la de / con /strucción del sujeto si la emprende un Ego tirano. En cuanto al mío (¿Ego mío y remío *in infinitum, ora pro me?*), me sorprende la sorpresa por este rendimiento inverosímil: el comentario crítico más largo del Oeste. Lástima que esta discusión corra el riesgo de degenerar en una pelea *chilensis*, como lo hace temer el recurso marchantesco a la conocida falacia del *argumentum ad hominem*: la amistad y buena fe de Vicuña se invalidan juntamente con sus opiniones en una atmósfera tanguera de drama pasional: "un *mal amigo* me hirió de mala fe". Respecto a la descalificación pura y simple por *no haber leído y no haber entendido*, me sospecho que no soy el único proscrito del imaginario círculo de lectores de *SOBRE ARBOLES Y MADRES*. Cualquiera que reflexione un poco sobre lo que es leer y entender (*intelligere*), habrá de reconocer que Nadie, ni el propio Marchant, ni menos Jacques Derrida, su ultramarino dedicatario, ha leído ni leerá jamás el referido libro-tarjeta-postal.

Miguel Vicuña Navarro

PASA

El poeta-hombre está muerto por eso *destila obras literarias ya hechas*, (a)

escribe porque otros han escrito porque... ha leído, (b)

Pinto, esculpo, compongo porque... no estoy vivo.

La poesía es algo que le pasa al lenguaje (c)

La pintura es algo que le pasa al pincel, a la espátula.

La música es algo que le ocurre al piano, a la guitarra, al violín.

La escultura es algo que le sucede a la piedra, al mármol.

Si no le pasa al hombre:

a la palabra, al color, al dibujo, al sonido,

a la forma ¿qué le pasa?

El hombre está muerto. Ya nada puede pasarle.

La poesía le pasa al poema, la pintura al cuadro,

el canto a la partitura.

Al hombre no le ocurre nada. Le sucede la muerte.

a) *Hojas de Hierba* - W. Whitman.

b) y c) Entrevista. Waldo Rojas - *El Espíritu del Valle* N° 1 - Diciembre, 1985.

Fdo. Martínez



AL PURDY. Nació en Wooler, Ontario, en 1918. Es uno de los poetas más importantes de Canadá. Trabajó en múltiples empleos durante su vida: obrero, recogedor de manzanas, sindicalista, taxista. Peleó en la Segunda Guerra Mundial y obtuvo el grado de sargento.

Entre sus libros más importantes, están: *The Cariboo Horses* (1965, Premio Gobernador General de Canadá), *North of Summer* (1967), *The New Romans* (1968).

NEMESIO ANTUNEZ. Arquitecto y Master en la Universidad de Columbia en Nueva York, fundó en 1955 el Taller 99 de grabado que fue la base de la Escuela de Arte de la Universidad Católica.

Fue Director del Museo de Arte Contemporáneo, Agregado Cultural en Estados Unidos y Director del Museo de Bellas Artes.

Ha hecho innumerables exposiciones individuales y colectivas.

MIGUEL ARTECHE. Nació en 1926. Autor de varios libros de poemas, entre ellos: *La invitación al olvido* (1947), *Al sur dormido* (1950), *Cantata del desterrado* (1951), *Destierros y tinieblas* (1963).

Es miembro de número de la Academia Chilena de la Lengua.

EFRAIN BARQUERO. Nació en 1931. Autor de una poesía ligada al trabajo y la pobreza, evoluciona posteriormente a una experiencia religiosa, casi oriental. Entre sus obras se cuentan *La piedra del pueblo* (1954), *Enjambre* (1959), *El pan del hombre* (1960), *El viento de los reinos* (1967).

MANUEL BASOALTO. (1956), poeta inédito, es actualmente director de la Casa Canadá.

Ha publicado en revistas y trabaja en video.

SOLEDAD BIANCHI. (1948), ha publicado *Entre la lluvia y el arcoiris* (Amsterdam, 1983), una antología de poetas jóvenes chilenos.

Es doctorada en Literatura Hispanoamericana en la Universidad de La Sorbonne.

EDUARDO BRICEÑO. Es licenciado en Literatura y publicó la narración *El Burrero*, en 1984.

EUGENIA BRITO. Nació en Santiago, en 1950. Es profesora de literatura y poeta. Ha publicado *Via pública* (1984) y *Filiaciones* (1986).

ERNESTO CARDENAL. Poeta nicaragüense, nacido en Granada, en 1925. Estudió en la Universidad Autónoma de México y en la Columbia University de Nueva York. Hizo estudios sacerdotales y recibió las órdenes sagradas en 1965.

Entre sus obras destacan *Epigramas* (1961), *Oración por Marilyn Monroe y otros poemas* (1965), *El estrecho dudoso* (1966), *Homenaje a los indios americanos* (1969).

Actualmente es Ministro de Cultura de Nicaragua.

HERNAN CASTELLANO GIRON (1937). Ha publicado *Kroal* (1965), *El bosque de vidrio* (1969), *El automóvil celestial* (Italia, 1977), *Teoría del circo pobre* (Ottawa, 1978) y otros libros.

ELICURA CHIHUAILAF. Ha publicado poemas en diferentes revistas.

CARLOS COCIÑA. (1950). Publicó el poemario *Agua servida* en 1981. En preparación *Del maíz*. Es profesor de Castellano.

MARIO CONTRERAS VEGA (1947). Ha publicado *Entre ayes y pájaros* (1980) y *Ceremonias de la ciudad infinita* (1982), *Palabras para los días venideros* (1984).

Fundador director de las revistas *Andrómeda* y *Archipiélago*.

EDUARDO CORREA OLMOS. Es actualmente profesor de la Universidad Santa María de Valparaíso y ha publicado dos entregas de *Bar Paradise* (1986 y 1987).

CARLOS DECAP. Es un joven escritor de Concepción, vinculado a las revistas *Postdata* y *El Espíritu del Valle*. Es autor de *Asunto de ojos*.

ERWIN DIAZ (1959). Poeta inédito. Es el Director de *El Organillo*.

EDUARDO EMBRY. Ha publicado *La gata del señor don Gato* (1979) y poemas en numerosas revistas.

JUAN ARMANDO EPPLÉ (1946). Perteneció al grupo *Trilce* de poesía. Ha publicado trabajos de crítica literaria y un libro-entrevista a Fernando Alegria titulado *Nos reconoce el tiempo y silba su tonada* (1987).

ARISTOTELES ESPAÑA (1955). Ha publicado *La guitarra de mis sueños* (1972), *Incendio en el silencio* (1978), *Equilibrio e Incomunicaciones* (1981) y *Dawson* (1985).

BLANCA ESPINOZA CACERES. Nació en Valparaíso, en 1951. Es Licenciada de la Universidad Católica de Lovaina. Ha hecho traducciones de *La Leçon* de R. Barthes y *Ceci n'est pas un pipe* de M. Foucault.

Publicó en 1985 el libro de poemas *Ojos de agua*.

JORGE ETCHEVERRY. Nació en Santiago en 1945. Perteneció a la Escuela de Santiago, grupo poético de los sesenta. Es profesor de Filosofía y de Literatura.

Ha publicado *The Escape Artist / El evasivista* (1981), *La calle* (1986), *The Witch* (1986).

CARLOS GERMAN BELLÍ. Ha publicado *Poemas* (1958), *Dentro & Fuera* (1960), *El pie sobre el cuello* (1964), *Por el monte abajo* (1966), *Sextina y otros poemas* (1970) y otros libros.

EDGARDO GIMENEZ (1943). Es un poeta que fue miembro del grupo *Arispice*.

Ha publicado poemas en *Emvès*, *Vértice* y *Fuego Negro*.

WALTER HOEFLER. Nació en Valdivia en 1944. Fue profesor de Literatura Hispanoamericana en la U. Austral y miembro del grupo *Trilce*. Vive en la República Federal Alemana, donde trabaja en una biblioteca.

Es autor de *Dos cantos* (1972) en colaboración con Enrique Valdes.

SERGIO HOLAS VELIZ (1956). Profesor de la Universidad Católica de Valparaíso, ha publicado diversos artículos en torno a la narrativa *novísima* chilena.

MANUEL ALCIDES JOFRE. Nació en Santiago en 1947. Doctorado en Literatura, es profesor de las Universidades de Talca y Valparaíso.

Como investigador y escritor, ha publicado *Supermán y sus amigos del alma* (1974) con Ariel Dorfman, *Historia natural* (1980) y *Cabos sueltos* (1986).

PEDRO LASTRA (1932). Ha publicado *La sangre en alto* (1954), *Traslado a la mañana* (1959), *Y éramos inmortales* (1969), *Noticias del extranjero* (1979) y *Cuadernos de la doble vida* (1984), entre otros libros.

HERNAN LAVIN CERDA (1939). Ha publicado numerosos libros de poemas y narraciones. Entre ellos *Neuro-poemas* (1966), *La conspiración* (1971), *Ciegos los ojos* (1977), *Ceremonias de Afaf* (1979), *Alucinación del filósofo* (1983). Es profesor de literatura hispanoamericana en la UNAM en México.

SAMUEL LEAL. Es un joven poeta inédito.

PEDRO LILLO (1957). Integró el Colectivo de Escritores Jóvenes. Poeta inédito, ha publicado poemas en revistas.

EDUARDO LIZALDE. Es un poeta mexicano nacido en 1929.

EDUARDO LLANOS MELUSSA (1956). Publicó *Contradicciones* (1983).

Colabora con las Ediciones del Maitén.

FRANCISCO MADARIAGA. Poeta argentino nacido en 1927. Cercano a las experiencias de la vanguardia y dentro de un tono surrealista. Tiene una obra breve influida por el paisaje de Corrientes, su provincia. Entre su obra se destaca *El pequeño patíbulo* (1954), *La jaula del sol* (1960), *El delito natal* (1963).

SERGIO MADRID SIELFELD. Nació el 24 de octubre de 1967, en Iquique.

Actualmente cursa segundo año de Licenciatura en Literatura y Ciencias del Lenguaje en la Universidad Católica de Valparaíso.

Participó en el Segundo Encuentro de la Nueva Poesía Chilena, efectuado en Viña del Mar.

Es un poeta inédito.

ERIK MARTINEZ. Nació en Santiago en 1944. Perteneció a la Escuela de Santiago y ha publicado trabajos en revistas de literatura y cine.

Entre sus obras está el libro de poemas *Tequila Sunrise* (1985). Actualmente trabaja en traducciones y es profesor de literatura en la Universidad de Western Ontario, London, Canadá.

MARIO MILANCA GUZMAN. Autor de varios textos de poemas, entre los cuales destaca *La Isla El Reino El Sueño* (1986). Vive en Venezuela.

GONZALO MILLAN. Nació en Santiago en 1947. Es profesor de Literatura y ha vivido en Costa Rica, Canadá y Holanda.

Entre sus libros, *Relación personal* (1968), *La ciudad* (1979), *Vida* (1984), *Virus* (1987).

Es el director de *El Espíritu del Valle*.

JORGE MONTEALEGRE (1954). Ha publicado *Huíros* x (París, 1979), *Lógica en Zoo* (1981), *Astillas* (1982) y *Cuenta regresiva* (1983).

GONZALO MUÑOZ (1956). Ha publicado tres libros de poemas: *Exit* (1981), *Este* (1984) y *La estrella negra* (1987).

Los poemas que aquí aparecen son de este último libro.

JORGE NARVAEZ (1945). Ha publicado *The Hudson Towers* y ha escrito sobre el testimonio chileno y latinoamericano.

NAIN NOMEZ (1944). Poeta y crítico, autor de varios libros de poemas. Entre ellos *Países como puentes levadizos* (1986) y *Burning Bridges* (1987). De próxima aparición su *Nueva Antología* de Pablo de Rokha.

RAQUEL OLEA. Se doctoró en Alemania y publicará próximamente un libro sobre Ernesto Cardenal.

CARLOS EDMUNDO DE ORY. Poeta y narrador español nacido en 1923. En 1945 fundó con Eduardo Chicharro y Silvano Sanusi, el Postismo, movimiento que buscó superar al Surrealismo. Es un poeta maldito. Entre su nutrida obra se destacan: *Energeia 1947-77* (1978), *La flauta prohibida* (1979), *Miserable ternura*, *Cabaña* (1981) y la novela *Mephiboseth en Onou* (1973).

FLORIDOR PEREZ (1937). Ha publicado *Para saber y contar* (1965), *Carta de prisionero* (1985), *Señoras y señores* (1986) y *Cielografía de Chile* (1987), entre otros libros.

MAURICIO REDOLES (1953). Ha publicado *Poemas urgentes en 1982* y *Poemas y canciones* (cassette, 1986). Volvió de Inglaterra en 1985.

PABLO DE ROKHA. Nació en Licantén en 1894. Ha sido

uno de los poetas chilenos más importantes de este siglo. Perteneció a la "vanguardia" con Neruda y Huidobro.

Entre sus obras *Los gemidos* (1922), *Jesucristo* (1933), *Morfología del espanto* (1942), *Genio del pueblo* (1960), *Estilo de masas* (1965).

Pronto aparecerá su autobiografía inédita en Editorial Pehuén.

GRINOR ROJO. Ha publicado *Los orígenes del teatro hispanoamericano contemporáneo* (1972), *Muerte y resurrección del teatro chileno 1973 - 1983* (1985) y diversos trabajos de crítica literaria.

De próxima aparición su libro *Crítica del exilio. Ensayos sobre literatura latinoamericana actual*.

Es profesor en la Universidad de Ohio.

ALBERTO RUBIO (1928). Ha publicado *La greda vasija* en 1952 y otros libros. Ejerció Derecho en la Universidad de Chile.

THORPE RUNNING. Es un investigador y académico estadounidense, especialista en literatura hispanoamericana y que trabaja actualmente en la Universidad de Saint John's. Ha publicado *Borge's Ultraist Movement and Its Poets*. En 1984 recibió una beca Fulbright para investigar la poesía argentina.

BRUNO SERRANO (1943). Ha publicado *El antiguo ha sucumbido* (1979), *Poesía subterránea* (1981) y *Pais sin territorio* (1983).

CRISTINA SHANTZ. Es una joven escritora y traductora canadiense. Ha traducido al inglés varios libros de escritores chilenos radicados en Canadá. Actualmente trabaja como traductora para el gobierno canadiense.

JORGE TEILLIER. Nació en Lautaro en 1935. Poeta fundador de la poesía lárca, cuenta entre sus publicaciones: *Para ángeles y gorriones* (1956), *Poemas del país de*

nunca jamás (1963), *Para un pueblo fantasma* (1978), *Cartas para reinas de otras primaveras* (1985) y otros libros.

DAVID TURKELTAUB. Nació en 1936. Ha publicado entre otros libros *Hombrecito verde* (1980) y *Códices* (1981). Es director de Editorial Garmínedes.

JORGE TORRES ULLOA (1948). Nació en Valdivia. Ha sido autor, actor y director teatral. Ha publicado *Recurso de amparo* (1976), *Palabras en desuso* (1978), *Poemas encontrados y otros pre-textos* (1980).

JOSE LEANDRO URBINA. Nació en Santiago en 1949. Ha estudiado literatura en las Universidades de Chile, en Santiago y Carleton, en Ottawa. Entre sus obras está el libro de cuentos *Las malas juntas* (Ottawa, 1978; Santiago, 1985). Ha hecho teatro, video, cine y tiene dos novelas inéditas.

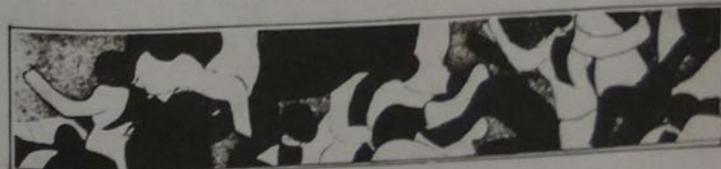
Dirige la Editorial Cordillera, en Ottawa.

JUVENCIO VALLE. Nació en 1900. Autor de numerosas obras poéticas, entre las cuales están *La flauta del hombre Pan* (1929), *Tratados del bosque* (1932), *El hijo del guardabosque* (1951), *Un grito en el cielo* (1966).

Sobre su obra hay trabajos de Alfonso Calderón, Ignacio Valente, Ariel Dorfman y otros críticos.

CECILIA VICUÑA (1948). Ha publicado *Sabor a mí* (1973), *Siete poemas* (1979), *Luxamei o el traspie de la doctrina* (1983), *Precario/Precarious* (1983), *Palabramas* (1984), entre otros libros.

JUAN VILLEGAS. Ha publicado *La interpretación de la obra dramática* (1971), *La estructura mítica del héroe* (1973), *Estructuras míticas y arquetípicas en el "Canto General" de Neruda* (1976), *Interpretación de textos poéticos chilenos* (1977), y *Estudios sobre poesía chilena* (1980), entre otros.



EL ESPIRITU DEL VALLE



2/3