

LITERATURA CHILENA

creación y crítica

SONIA GONZALEZ / ALFONSO GONZALEZ DAGNINO
MARIA DE LA LUZ HURTADO / JUAN CARLOS LERTORA
NATALIE L. M. PETESCH / MARIA DE LA LUZ URIBE
DAVID VALJALO / FRANCISCO VIÑUELA / RICARDO YAMAL

RENE ANTEZANA / ESTEBAN BARRUEL / EDUARDO CARRASCO
ROXANA CARRILLO ESPINOZA / MANUEL ESPINOZA CACERES
JORGE GARCIA USTA / DIANA GOYCOLEA / TOMAS HARRIS
MARCO HERNANDEZ CASTRO / AMADO LASKAR
MARIO MILANCA GUZMAN / NICOLAS MIQUEA / EDUARDO MITRE
ANDRES MORALES / NAIN NOMEZ / TERESINKA PEREIRA
ENRIQUE PUCCIA / HANS SCHUSTER / CARLOS ARIEL VICUÑA

TITO ALVARADO / ANTONIO CAMPAÑA
MARCELO CODDOU / EDMUNDO MAGAÑA

OCTUBRE / DICIEMBRE / OTOÑO / 1986
EDICIONES DE LA FRONTERA
MADRID, ESPAÑA / LOS ANGELES, CALIFORNIA

38

INDICE

Vol. 10 / No. 4

Año 10 / No. 38

LITERATURA CHILENA, creación y crítica
octubre / diciembre / otoño de 1986

Editorial	1	Diez Años
María de la Luz Hurtado	2	Notas acerca del teatro chileno visto desde los '80
Juan Carlos Lértora	9	El arte de la palabra: La subversión del relato
María de la Luz Uribe	12	Empleada de todo servicio
Sonia González	14	La noche de los lobos
Francisco Viñuela	15	La inasequible transfiguración de Catalina
Alfonso González Dagnino	18	Una vez en un largo país . . .
Natalie L. M. Petesch	20	Yo Constanza
Naín Nómez / Hans Schuster Roxana Carrillo Espinoza / Mario Milanca Guzmán	23	Antología poética
Esteban Barruel / Andrés Morales Nicolás Miquea / Amado Laskar	24	Antología poética
Carlos Ariel Vicuña / Eduardo Carrasco Marco Hernández Castro / Manuel Espinoza Cáceres / Tomás Harris	25	Antología poética
Diana Goycolea / René Antezana / Jorge García Usta Enrique Puccia / Eduardo Mitre / Teresínka Pereira	26	Antología poética
David Valjalo	27	Bibliografía de y sobre Antonio Campaña
	31	Libros recibidos
Marcelo Coddou	31	Juan Villegas / Antología de la nueva poesía femenina chilena
Antonio Campaña	32	Guillermo Trejo / Huésped del gusano
Tito Alvarado	33	Patricio Manns / Acta del Alto Bio-Bio
Edmundo Magaña	34	Johannes Wilbert y Karin Simoneau / Folk Literature of the Tehuelche Indians
Contra portada		Carta del Editor
Arturo Usler-Pietri		La tarea de encaminar (cita)

Dirección / Edición

David Valjalo

† Guillermo Araya (1931 / 1983)

Escriben en este número:

Sonia González, Alfonso González Dagnino
María de la Luz Hurtado, Juan Carlos Lértora
Natalie L. M. Petesch, María de la Luz Uribe
David Valjalo, Francisco Viñuela, Ricardo Yamal

Rene Antezana, Esteban Barruel, Eduardo Carrasco
Roxana Carrillo Espinoza, Manuel Espinoza Cáceres
Jorge García Usta, Diana Goycolea, Tomás Harris
Marco Hernández Castro, Amado Laskar
Mario Milanca Guzmán, Nicolás Miquea, Eduardo Mitre
Andrés Morales, Naín Nómez, Teresinka Pereira
Enrique Puccia, Hans Schuster, Carlos Ariel Vicuña

Tito Alvarado, Antonio Campaña
Marcelo Coddou, Edmundo Magaña

Editado por Ediciones de la Frontera
David Valjalo Editor
Ana Maria Velasco, Asistente del Editor
Gonzalo Santelices, Asistente del Director

Depósito Legal M - 4247 - 1986

ISSN 0730-0220

Tipografía y montaje:
Ediciones de la Frontera

Impresores:
Gráficas Luyma, Madrid

Correspondencia:

Director/Editor
Apartado 1232, Madrid 28080, España

Subscripciones en América:
P. O. Box 3013, Hollywood, CA 90078, USA

Subscripciones en Europa:
Apartado 1232, 28080 Madrid, España.

Vol. 10 / No 4

Año 10 / No. 38

OCTUBRE / DICIEMBRE

OTOÑO de 1986

DIEZ AÑOS

Diez años, sí, son diez largos años en que primero desde California y ahora desde Madrid, mantenemos esta publicación literaria que representa la lucha por la recuperación de nuestra democracia y la supervivencia de nuestra cultura. Desde sus páginas podemos ver tanto los trabajos de valores definitivos como de autores que han publicado por primera vez. La diversidad de escuelas o modalidades han sido acogidas considerando exclusivamente su valor estético. Tampoco hemos hecho hincapié en lo generacional. La militancia de los autores no nos ha preocupado, evitando de esta manera lo que podría catalogarse como sectarismo. ¿Qué más podemos agregar en esta fecha, en que algunos ya nos dan mayoría de edad?

Una mirada retrospectiva al camino recorrido nos permite la satisfacción de haber cumplido una tarea que nadie nos ha impuesto, y que no es otra que un compromiso moral dictado por un espíritu unitario a través de la cultura, en la lucha por el restablecimiento de nuestras normas de convivencia democrática, tan a mal traer por la prepotencia del uniforme "con mando de tropas y poder de fuego" por un lado, y por otro, por los que jugaron la carta del oportunismo circunstancial y de la revancha malsana, equivocándose en sus fríos cálculos. Este error lo está pagando un pueblo inocente, ajeno a estos manejos, sometido a la falta de pan y libertad. El tiempo demuestra inexorablemente que sus actos están destinados al rincón más oscuro de la historia.

NOTAS ACERCA DEL TEATRO CHILENO VISTO DESDE LOS '80

□ MARIA DE LA LUZ HURTADO

PRESENTACION:

Ya bastante se ha discutido y escrito sobre el teatro desarrollado dentro de Chile durante el régimen militar. Los violentos cambios institucionales ocurridos en el país le pusieron crudamente contenido a aquella afirmación repetida mecánicamente por analistas e intelectuales: el teatro está estrechamente ligado a la vida social y a las condiciones históricas en que se produce.

En el primer período del régimen, la realidad copó el teatro, lo absorbió totalmente e hizo que aquellos que lo experimentaban o analizaban, resaltarán sus aspectos político-contingentes sobre cualquier otra consideración. Importaba la crítica, la denuncia, el testimonio de sufrimientos, violencias e injusticias. Importaba reunirse con otros para mantener la ilusión de identidades compartidas, de reconstitución de sujetos sociales, de memorias históricas rescatadas. Se trataba de sacar la cara, la voz y el pensamiento en lugares públicos, en rituales colectivos, que dejaran atrás las catacumbas y el clandestinaje, la atomización y la expresión de sí sólo en la privacidad.

Ya tras más de un decenio de ocurrido el golpe militar, y también tras diez años del surgimiento del primer movimiento de teatro nacional entre 1976 y 1980 (1), es posible mirar con cierta distancia estos hechos, y re-ponderar apreciaciones. Esta revisión del período 76-80 será el tema de nuestra primera reflexión.

Por otra parte, en la década del '80 se abre un espacio teatral de un dinamismo y variedad importantes, del cual profundizaremos dos aspectos que nos parecen significativos:

- La reiteración de temas comunes en diferentes autores y compañías, los que hasta entonces habían sido tratados oblicuamente, y que son abordados desde ángulos y estilos diversos.
- La renovación y ampliación del teatro realizado por sujetos populares, los que buscan en direcciones divergentes al teatro "aficionado" tradicional.

Como vemos, las observaciones que realizaré aquí no corresponden a un estudio sistemático y totalizante del fenómeno teatral chileno de estos años. Más bien tiene el carácter de apuntes libres sobre aspectos puntuales sobre los cuales quisiera llamar la atención



1. EL VALOR ANTROPOLOGICO DEL TESTIMONIO POPULAR.

Sabemos que el lenguaje supone una distancia necesaria respecto de la realidad, aún cuando intente abolirla como ocurre con las construcciones de la ciencia y del arte, impulsadas a alcanzar la máxima cercanía entre la construcción expresiva y la "verdad" de las cosas o de la existencia.

No obstante, es posible establecer niveles de abstracción o concreción de la expresión referidas a la realidad, como también, cercanías respecto a fuentes de dicha construcción, que van desde la deducción basada en la observación empírica, a la inducción de la teoría o de esquemas de interpretación. La síntesis artística pareciera recurrir por igual a ambas formas de elaboración, a la vez concreta y abstracta. Pero también recorre un camino de uno a otro lado: el realismo psicológico, analítico y demostrativo, se funda en personajes y situaciones cotidianas para, a través de su tipicidad y su simbología alusiva a niveles estructurales de la realidad, lograr la explicación del todo social. La alegoría, desde la transposición simbólica, específica y selecciona rasgos característicos de la realidad con la intención de relevar las motivaciones y el valor conductual del quehacer humano.

Es justamente este nivel de la dramaturgia chilena uno de los más conmocionados y alterados por el cambio histórico-político.

Progresivamente a través de la década del '60 y hasta el '73, nuestra dramaturgia fue expresándose y nutriéndose de abstracciones, ya fuesen esquemáticas o simbólicas. Los sketches de las creaciones colectivas solían modelar sobre la base de personajes y situaciones 'tipo', modelados previamente en el discurso ideológico-político. Asimismo, los personajes populares se idealizaban en su capacidad de lucha revolucionaria heroica ("Los que van Quedando en el Camino", de I. Aguirre), o se llevaban al límite sus condiciones de pobreza material y desamparo. No por casualidad, el personaje más reiterado de la dramaturgia de ese período es el habitante de basurales y sitios baldíos: "Los Papeleros" de I. Aguirre; "El Chatarra" de J. Díaz (2); los del otro lado del río en "Los Invasores" de E. Wolff, los papeleros en "Una Vez el Rey" del Aleph, etc. La marginalidad total de estos seres y la represión de la que son objeto habla con más crudeza de las injusticias del sistema social y de la necesidad de su cambio revolucionario. Más aún cuando la burguesía se presenta también sólo en uno de sus rasgos. El del ejercicio arbitrario y cruel del poder y la dominación.

Entre 1976 y 1980, surge una dramaturgia fundada en otro referente. Menos que justificada por la censura y autocensura vigente, esta modificación proviene de la crisis de los paradigmas totalizantes, explicativos de la realidad. Cuando muchos de los análisis socio-políticos y culturales vigentes en los ámbitos progresistas se vieron tan fuertemente desmentidos por la historia, cuando la escisión y atomización social rompió con una integración e inter-comunicación social previa, cuando las categorías de análisis de la realidad parecieron formales, vacías frente a la concreción y especificidad de la experiencia social que se vivía, el recurso al realismo, y dentro de éste, al testimonial, fue una respuesta casi natural a la urgencia de re-encontrar un sentido de la realidad. Respuesta equivalente a la que se dió, por ejemplo, en el auge de la literatura testimonial, o en un enfoque empírico-descriptivo, o de registro, de fenómenos específicos de la realidad realizado por las ciencias sociales a la época.

La antropología, la historia, la sociología, la psicología, los educadores populares, se volcaron a la observación, la entrevista, el rescate de historias-de-vida, en un intento por asir la experiencia social y develar y reconstruir la identidad de un pueblo que buscaba reencontrarse consigo mismo. En el teatro, obras como "Pedro, Juan y Diego", "Tres Mariás y una Rosa", "Los Payasos de la Esperanza", "El Último Tren", se centran en personajes populares. Ya no son, sin embargo, los desposeídos totales, sin casa, trabajo, familia, ni entorno social, sino son personas que están insertas en un complejo tejido social, de amistades, familia, amores, organizaciones y experiencias diversas, las que han tenido como una de sus bases de sustentación un trabajo estable y digno. Se valora entonces, el trabajo remunerado como un factor no sólo de sustento material sino de constitución de identidad, de articulación de la vida cotidiana.

Cuando ese trabajo falta, todo los órdenes de la personalidad y de la reproducción de la vida social entran en crisis, produciéndose la amenaza a una cultura y a una sociabilidad de cuya riqueza se ha dado testimonio elocuente.

El sistema social que provoca esta desintegración en sus miembros, que les arrebatara aquello de que habían podido disponer con libertad, respeto y tranquilidad, es visto como amenazante e injusto, retrayéndose con nostalgia hacia el próximo pasado y visto como "paraíso perdido".

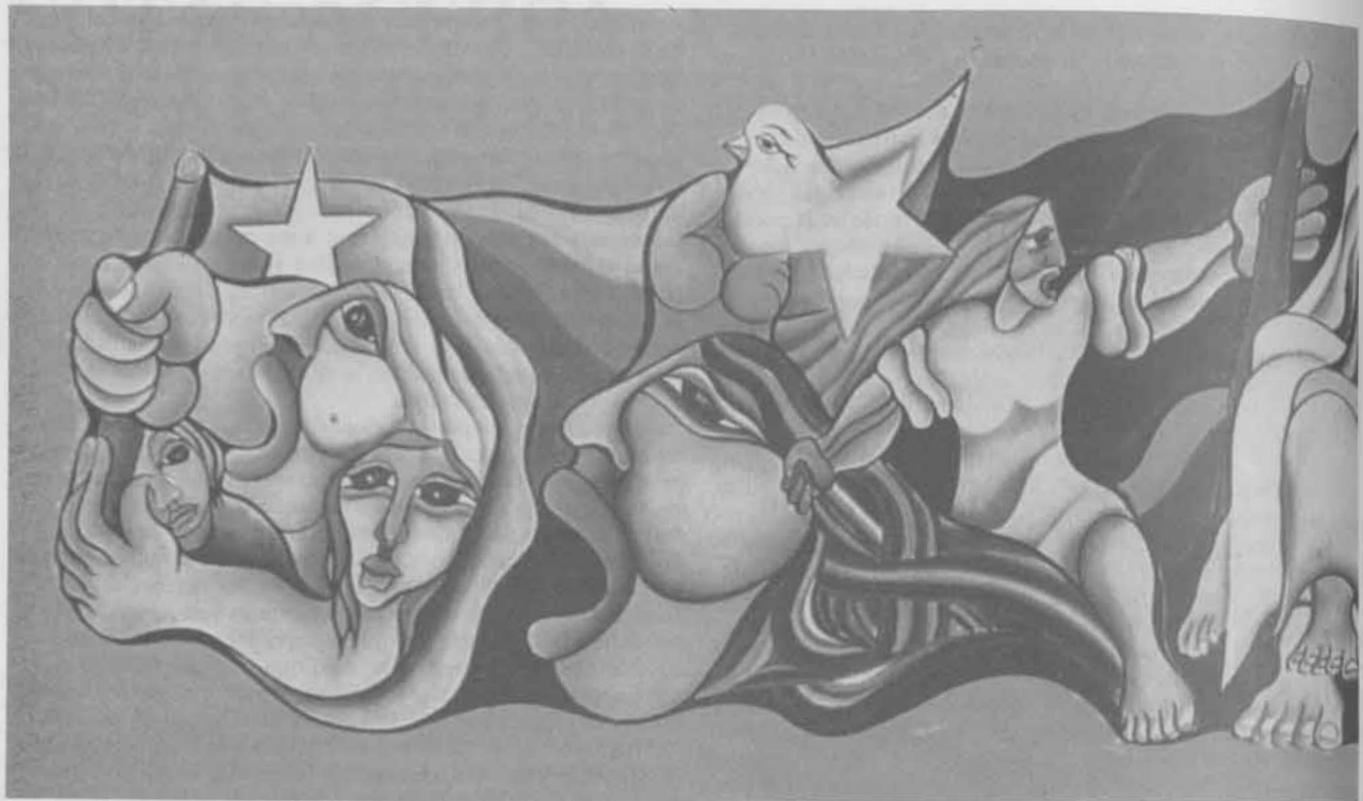
Como vemos, los caminos en el arte son impredecibles, y la

significación se obtiene más a contrapelo que como reflejo de la realidad. Cuando en Chile existía casi pleno empleo y las garantías laborales estaban en vigencia, el teatro exacerbaba su crítica y su compromiso con lo popular identificándose con los habitantes de los basurales; en los primeros años del régimen militar, en plena aplicación de la política de shock económico con una resultante de casi un 30 por ciento real de cesantía y la disolución de las organizaciones políticas, laborales y sociales en general, el tema principal es el trabajo como espacio social y la solidaridad entre los compañeros de trabajo que tienden hacia la formación de organizaciones. En el primer caso, el drama es el estilo y la atmósfera preponderante, como también el grotesco. En el segundo, el humor (aunque de aquel que duele), y la cotidianeidad más cercana a la comedia que al drama.

La densidad de los personajes es mayor, en tanto cada uno de ellos posee rasgos propios de personalidad, conductuales, gestuales y de postura ante la vida, sustentado en aquella red de relaciones interpersonales y en aquella biografía que conforma su identidad. Los dramaturgos y actores realizan auténticas investigaciones de los temas, ambientes, personajes y situaciones que luego re-sintetizan en los textos. Esta fuente directa, aún cuando obviamente es seleccionada y estructurada según géneros y lenguajes teatrales, mantiene su vitalidad en las obras. De aquí que más allá de la crítica contingente, que por cierto poseen, tienen una validez cultural antropológica que las trasciende, tornándose en un teatro "afirmativo" de la cultura y en historia nacional. El lenguaje, las peripecias, la problemática femenina, la religiosa, las relaciones padre-hijo, la amistad, están ahí presentes como parte de una cultura que se da "en el tiempo largo".

Y es justamente a estos seres humanizados, complejos, "de carne y hueso", que se les está negando la existencia al negarles el trabajo, reproductor de vida y de relaciones. Esos seres cuya vida y drama no trasciende de las poblaciones periféricas, ni de los departamentos y casas de clase media, de cuya existencia no se habla en público, son los que se reconstituyen en el escenario. Probada su existencia no podemos negarlos, ni tampoco el poder puede censurarlos tan fácilmente, ya que la autenticidad de esos trozos de vida no se compadece con prejuicios de control político-ideológico. Al no ser abstracciones conceptuales, conmueven más por su humanidad, la que desafía y denuncia desde esa fuerza a aquellos que la violentan al negarles la supervivencia (económica y social a través de la cesantía, proyectivamente, la muerte total a través del asesinato o la tortura), que se devela en aquellos instantes en que el terror y la indefensión se filtran desde ese entorno amenazante que se suspende permanentemente sobre los personajes.

En este primer período del teatro post-dictadura en Chile, el reconocimiento social que se produce entre espectáculo y espectador es lo que le confiere sentido último al acto teatral. Se ha ya resaltado en diversos escritos y comentarios sobre el período el fenómeno de complicidad que se establece entre el escenario y la platea, y dentro de la platea misma, al ejercitarse el juego de leer entre líneas lo que subyace al texto o a la acción, cargándolo con la experiencia y la comprensión del contexto que el receptor trae consigo y que se reproduce en la misma sala. No hay mayor distancia entre el miedo que siente un protagonista en escena frente al que ejerce violentamente el poder contra él, o el miedo a expresar una crítica en voz alta, con el que siente el público por haber ingresado a un lugar donde se realiza este acto público que bordea los límites de la censura vigente, frente al cual existe la posibilidad que ingrese la fuerza pública a acallarlo en ese mismo tiempo y lugar.



Este teatro recupera fuertemente funciones originarias del teatro: el ser vivido como un ritual que expresa valores y contradicciones profundas de la sociedad y de la existencia, que por ese mismo hecho genera 'comunidad' social, sentido de pertenencia a una colectividad que comparte una visión de mundo que le da un cierto norte a la existencia y a la vida social, reconociendo la crisis y controlando el terror que provoca el silencio y la atomización previa.

Dramaturgia chilena del 76 al 80 que, paradójicamente entonces, trasciende la contingencia política en su valor teatral de testimonio complejo de la vida popular, y que paralelamente, al momento de ser realizado en esos años y en el interior de Chile, era trascendida por la confluencia de energías psíquicas y fenómenos sociales que se producían al calor de esa coyuntura precisa.

2. LAS DIFERENTES CARAS DEL EXILIO Y LA REPRESION.

Aquellas realidades más traumáticas provocadas por la dictadura, como son el exilio y la represión, aparecieron como destellos en las primeras obras, o se hicieron presente por el peso de su ausencia en el escenario, del cual sólo se veían los efectos que su sombra producía en él. La supresión del antagonista principal, reemplazado por subalternos menores, mandantes del poder real, y que apenas aparecen en el escenario (aunque sean un eje efectivo en la producción del conflicto y del desarrollo dramático) son expresión de esta peculiar forma de hacer presente el tema.

Durante la década del '80, y a medida que la censura se distiende y se logra una cierta distancia para procesar estos hechos, más y más autores y compañías los abordan como tema central de sus obras. Los diferentes ángulos de aproximación, en el plano de los acontecimientos, sus interpretaciones y sus estilos expresivos, son de una gran diversidad y

nos dan luces tanto de lo complejo del fenómeno tratado, como de las fuentes interpretativas y bases de construcción de sentido al que apelan o del que parten los creadores.

2. a. EL EXILIO.

—“Regreso sin Causa”, de Jaime Miranda (3), representa el tratamiento “puro” del fenómeno del exilio, según como es vivido por una familia de clase media, residente en Suecia. El impacto del exilio en las vidas de cada uno de los miembros de la familia (una pareja con dos hijos adolescentes, el padre y el hermano del esposo), y el desafío del retorno a Chile son mostrados a través de la pareja, únicos personajes en escena durante toda la obra.

Se trata de una estética realista, de corte costumbrista, con lenguaje “típico”, situaciones cotidianas, personajes con densidad psicológico-social, que reaccionan ante la situación concreta en que están insertos y que se remiten a recuerdos y memorias que nos hablan de su historia de vida.

La pareja está ya en sus “cuarenta”, habiendo pasado gran parte de su vida matrimonial en Suecia. Ella, dueña de casa, comparte una cultura de izquierda aún cuando no es militante y está en el exilio por acompañar a su marido y la familia de él. El padre, paralítico, es una permanente carga para ella. Los hijos se han independizado tempranamente y les reprochan haberlos criado dentro de un desarraigo cultural, de nostalgia permanente por un país mítico, para ellos desconocido. El se mantiene activo en los círculos políticos de chilenos en el exilio. Se siente obligado a una solidaridad ideológica y a participar activamente en los actos de propaganda anti-dictadura, con lo cual arriesga una sentida necesidad: su vuelta a Chile, posibilitada por el ser borrado de las “listas” de los que no pueden reingresar al país.

La acción se desencadena cuando se prepara el viaje de regreso: lo real está en Chile, Suecia ha sido sólo un paréntesis, lleno de símbolos chilenos (música nortina, gredas,

ponchos). Una primera opción dolorosa surge cuando los niños deciden no ir a Chile: la disonancia cultural ha levantado una barrera infranqueable entre ellos. El conflicto se desata cuando se enteran que tampoco el padre paralítico puede ingresar; el gobierno chileno ha estampado la 'L' en su pasaporte, confundiendo con el hijo. Ella se niega a quedarse y el hermano, dipsómano y casado con una sueca, se niega a hacerse cargo del viejo.

Segundo Acto. La pareja está en Chile y el padre espera en Mendoza, Argentina, la autorización para cruzar la frontera. Pasados los primeros entusiasmos y emociones, se acaba la plata, el país ha cambiado. Han rebajado sustancialmente su nivel de vida y es difícil reconstituir amistades y solidaridades. El consigue un trabajo como profesor en una Escuela Nocturna; ella tan encerrada como en Suecia, a cargo de las labores domésticas, supliendo con ingenio y trabajo la escasez.

Termina la obra con un discurso en un acto social, en que dan testimonio de su experiencia y apelan al auditorio a convertir al país en lo que fue, a no dejarse vencer por la cultura individualista, competitiva, entregada pasivamente al sistema. En definitiva, a trabajar activamente por un Chile solidario y conciente.

Como vemos, es una lectura realizada desde un cierto tipo de exilio, nunca desgajada de una sub-cultura militante, siempre referida activamente al país que se debió dejar por la fuerza. Se define al exilio como una experiencia esencialmente dolorosa y sufrida, en la cual la vida social a la que se incorporan aparece siempre como extraña y provocadora de alienación. El idioma sueco fue aprendido para subsistir y aún causa sorpresa su uso. Ojalá se le pueda olvidar lo antes posible. Pero la vuelta al país también es un acto de violentamiento cultural: no corresponde al país que se dejó. Ha generado nuevas claves formas de comportamiento y valores. La subsistencia también se asienta en otra institucionalidad. La adaptación es difícil, y el sueño idealizado se quiebra. Los ojos de estos chilenos, que se han distanciado de la cotidianeidad y transformación paulatina de la sociedad que ha pasado inadvertida para muchos de sus actores, son más esclarecidos para conocer la realidad. Y para denunciarla. Y lo hacen desde aquel modelo idealizado que la cultura de izquierda ha elaborado acerca del "ser" nacional, especialmente del popular.

Exilio, entonces, equivale a dolor y purificación y los exiliados retornados son un aporte renovado para un Chile cansado. Se apela a la aceptación y reencuentro con el exiliado, en definitiva, tocando las emociones y la comprensión del espectador. La obra arma y cuenta muy efectivamente la situación de un tipo de exiliado; sin embargo, no cala más allá de la información y del saber convertido en sentido común acerca del tema dentro de la sociedad más sensible a esta problemática, que sin duda es el tipo de gente que asiste a un teatro de crítica social como éste.

—“Primavera con una Esquina Rota”, de Benedetti e ICTUS, tiene como uno de sus temas centrales también el exilio, esta vez, de una familia uruguaya en México. Con la diferencia que uno de sus miembros centrales —el esposo-padre-hijo— está preso en las cárceles del régimen militar uruguayo. Por tanto, la represión política y la ausencia del marido para la esposa, del padre para la hija y del hijo para el padre, son las fuentes principales del conflicto.

A la desadaptación propia del exilio, vivido al igual que “Regreso sin Causa” como un desarraigo doloroso, se suman entonces los quiebres afectivos de la distancia y la soledad con un ser especialmente querido. Hay más adentramiento en la psicología y afectividad de los personajes, teniendo la

esposa y la hija roles centrales. A la vez, la relación amorosa que se establece entre la esposa y un compañero político y amigo del marido pone en evidencia la profundidad del quiebre emocional y las maneras que se encuentran para seguir ligados a una afectividad primaria, grupal, surgida en la juventud y en las experiencias comunes de idealismo y compañerismo político. También están la autocrítica respecto a esa cultura política, inconsciente de los poderes a que se enfrentaban y de las implicancias de la lucha a la que se incorporaban en adhesión a posturas revolucionarias dogmáticas. Paralelamente, se plantean temas éticos de fondo como el del asesinato político, ya sea por parte del luchador social como del poder armado del estado.

Ambas obras poseen una estructura dramática lineal o aristotélica, teniendo la obra de Benedetti un lenguaje poético y un fondo melodramático, a diferencia del realismo más directo de Miranda. Temáticamente, ambas perciben un exilio centrado en el país en el que no se vive —la patria— manteniendo una distancia afectiva y de experiencias con el país en que se reside. Se yerguen, asimismo, en evaluadores éticos de sus oponentes políticos y del sistema que los ha expulsado en su país de origen.

Diferente es la aproximación que a esta temática realizan otras dos obras: “Cinema Utopía”, de Ramón Griffero y “El Pueblo del Mal Amor” de Juan Radrigán.(4).

“Cinema Utopía” yuxtapone —oponiendo, complementando, proyectando uno en otro— a dos mundos: uno, el de seres solitarios, pobres, sin función ni ocupación que le den sentido a sus vidas, como también sin afectos. Asisten todas las tardes a un decadente cine de barrio una mujer sola con su hija mongólica, un alcohólico con su botella, un caballero con su conejo regalón, una solterona, el acomodador del cine, etc. Buscan cada tarde sumergirse en la pantalla, transportarse en sus personajes, vivir vicariamente aventuras y emociones. El espacio escénico está dividido en dos partes: las butacas desde donde estos seres contemplan la pantalla, y la pantalla, que de hecho es un espacio con profundidad donde transcurre —con actuaciones en vivo— la segunda realidad. Esta es la de un joven exiliado que vive en París. Este joven se debate en diferente tipo de angustias, desde sus problemas de subsistencia, sin dinero, trabajo, ni contactos sociales, a sus recuerdos obsesivos, verdaderas alucinaciones que le traen a la mujer a quien ama a su cuarto, para luego sentir como se la llevan y sufre, torturada, sin saberse si ha encontrado la muerte allá lejos en su país. Su francés a medias, el alquiler sin pagar, las confidencias y posterior agresividad con su único amigo y compatriota, el tener que aceptar la compañía del hospedero homosexual, el estar rodeado de drogadictos lo conducen finalmente a una situación límite. Con una pistola que llega a sus manos realiza un acto final de rebeldía, para luego suicidarse en el momento en que la policía va a buscarlo, decidiendo él sobre sí mismo. Todo ello, en un clima onírico, pesadillesco, expresado con gran belleza plástica y poética.

Esta historia se va desarrollando en secuencias ante los espectadores de este cine de barrio. Sin entender demasiado lo que está ocurriendo, la niña mongólica se enamora del joven —con quien se vincula como con un ídolo de la pantalla—, los espectadores se van acercando lentamente unos a otros para comentar los episodios, quedar presos en la intriga y en la aventura, leyendo con claves de melodrama la historia del sufriente joven, y preguntándose si logrará o no salvarse gracias al amor, satisfaciendo la necesidad del “happy end” del cine popular.

En este proceso, este público del cine va también conectando con la historia sus propias historias de vida, van naciendo amistades e incluso la esperanza de un amor, que finalmente



también es incapaz de prosperar. Al retirarse de la última función, abatidos, pero también con una experiencia humana de un atisbo de amistad y solidaridad, cruzan por detrás de la pantalla y, mirando por el vidrio roto que dejaron los persecutores del joven, circulan en realidad por ese mundo que ya no es el de ficción ni el de París, sino que está en su mismo tiempo-espacio.

Es, en definitiva, el mundo del intelectual idealista que sufre las consecuencias de la marginalidad y de la pérdida del sentido de la vida en todos los planos de su existencia, opuesto a la cotidianeidad de una clase media decadente de los barrios populares, cuyas pequeñas-grandes tragedias se desenvuelven paralelas a lo anterior, leyendo el mundo según las fantasías míticas de la cultura de masas. Aún así, esas dos existencias trágicas tienen un punto de contacto en su marginalidad y sueños irrealizados, en su ansiedad existencial y pérdida de la fé. Es una sociedad disuelta, sin movimientos ideológicos o sociales que los aglutine, perdidos en la modernidad de ciudades agresivas, alimentadas por ídolos o personajes de ficción de la industria cultural. Es una visión post-moderna, irónica, desencantada, a la vez agresiva y tierna. No hay sustentos ideológicos-políticos preconstituídos que soporten la visión de los hechos.

Tampoco hay una linealidad secuencial necesaria en la acción dramática; hay una simultaneidad de planos y niveles, siendo la composición plástica y musical tan significativa como el lenguaje oral. De hecho, Griffero es autor-director, poseyendo una concepción global del espectáculo.

En cuanto al exilio, el joven vive a fondo la realidad de la ciudad que habita —París— sin aislarse de ella sino que destruyéndose en ella. Un poco, como algunos personajes reventados que tocan fondo en "El Jardín del Lado" de Donoso. Pero esta vida de aventura y desgarró límite en la agresividad de la cultura de la modernidad se opone a las vidas casi sin tiempo y sin historia de los que les agobia la cotidianeidad sin estímulos ni novedad, de los simples habitantes de barrios decadentes de Chile. En la simultaneidad de sub-culturas que hacen a la identidad de un mismo país.

"Pueblo del Mal Amor" de Juan Radrigán es una metáfora de todos los exilios, desarraigos y expulsiones de un pueblo de su tierra. Hasta ahora, Radrigán había explorado los múltiples niveles de la marginalidad social a través de uno o dos personajes solitarios, los que en monólogos o diálogos, exteriorizaban su sentimiento y experiencia entre la existencia y el sistema social excluyente y deshumanizado (5).

Ahora, por primera vez, Radrigán pone en movimiento a toda una población periférica que es desalojada de sus modestas viviendas por la autoridad y luego abandonada en un desierto. En una analogía con el éxodo bíblico, este pueblo recorre por largo tiempo caminos que nunca conducen a la tierra que les ha prometido la autoridad; de todos los pueblos son expulsados y apedreados como perros, al ser vistos como amenaza a las posesiones y bienes materiales particulares de los habitantes de las ciudades.

El líder poblacional que hace cabeza de los desalojados-peregrinos es Moisés. El propicia el diálogo, la negociación y la relación pacífica entre los pobladores y entre éstos y los habitantes de las ciudades y sus autoridades. En ese largo peregrinar, van naciendo y muriendo amores, niños, amistades; es también el espacio propicio para dar testimonio de sus vidas pasadas, de sus temores y pérdidas afectivas.

La muerte de algunos, la enfermedad de otros, el cansancio y la desesperanza de todos, lleva a que no se siga más a Moisés, y surjan líderes jóvenes, dispuestos a usar la fuerza y las armas para hacerse escuchar y lograr un espacio donde dejar crecer sus raíces desnudas. El no tener casa, hogar, un territorio donde ir dejando las huellas al circular por él en el ir y venir cotidiano, ha hecho que se vaya perdiendo no sólo la fé sino también la identidad y la capacidad de ser. El mantenerse en el éxodo y el exilio es la muerte, como también lo puede ser el enfrentarse en la lucha por forzar su incorporación a la sociedad establecida.

Primero, se enfrentan ambos líderes; luego Moisés es asesinado por quienes propician el uso de la fuerza. Se han quebrado y herido a ellos mismos con la muerte de Moisés. Van luego a exponerse todos a la muerte, al enfrentar una lucha del todo desigual. La disyuntiva queda abierta.

Esta tragedia-épica de Radrigán recorre a través de su simbolismo poético una amplia gama de dimensiones, desde el pensamiento mítico, teológico y filosófico, al psicológico, político y vivencial. La puesta en escena (dirigida por Raúl Osorio) desplegó una coreografía de la multitud de personajes sobre un escenario vacío, con sólo una muralla de adobe semi-derruida en él.

El espacio del exilio es de nuevo aquí un desierto doloroso, que no aporta más que la ansiedad del desapego, la reflexión ética acerca de la dureza de quien los mantiene en el exilio, las memoranzas acerca de una vida que pudo ser distinta. Agrega a las anteriores una discusión acerca de las alternativas pacifismo-revolución, como actitudes fundamentales frente a la convivencia social.

2.b. LA REPRESION POLITICA.

El tema del poder y de la represión bajo el gobierno militar fueron tratados sólo alrededor de la década del '80, y con más claridad, después de la pseudo apertura política en 1983. Las primeras obras que lo abordaron fueron realizadas por estudiantes de la Universidad de Chile vinculados a la Asociación Cultural Universitaria (ACU), destacando "Baño-Baño" de G. de la Parra y J. Vega. Luego, en "Lindo País Esquina con Vista al Mar", el episodio "Noche de Ronda" de Gajardo y Osses aludía muy metafóricamente al tema de los detenidos-desaparecidos.

La conmoción emocional que provoca este tema hace también difícil abordarlo teatralmente, a riesgo de ser muy directo o muy agresivo. "El Sr. Galindez", del argentino Pavlovski, es uno de los más brillantes ejemplos de cómo es posible captar una dimensión tan brutal, corrupta e inhumana de la tortura a través de la indagación en los torturadores, víctimas al fin también de todo un sistema. "Potestad" del mismo Pavlovski (1985) se remite con violenta penetración en la desesperación desquiciada de un padre de una niña desaparecida.

En el Teatro Chileno realizado en Chile, en 1984 recién aparecen obras que indagan en el represor o el reprimido. "Antonio, No Sé, Isidro y Domingo", de Mauricio Pesutic y el Taller de Dramaturgia de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica (1984) es una obra experimental, trabajada sobre el escenario por el autor y los actores. En la mirada del ángulo anverso del fenómeno, para relatar una historia de muerte se enfatizan las ansias de vida. En un sótano, cuatro hombres esperan su suerte, sin saber dónde están, quién los tiene, dónde terminarán. Sólo saben que de vez en cuando, los llaman arriba y vuelven golpeados y destrozados . . . y a veces, no vuelven. Mientras, hablan entre sí, apenas; se acompañan, se confortan. Tratan de mantenerse íntegros: juegan a estar en la plaza, con una pelota que se va agrandando inmensamente. Juegan con el único clavo que hay en la pieza, los zapatos, las camisas. Bailan, encuentran un ritmo común golpeando las manos y los pies. Finalmente, todo queda en silencio, luego que ya no queda ninguno de ellos allí.

La pregunta es: qué les ocurría a los detenidos cuando se cortaba toda relación de tiempo y espacio con el mundo de "afuera", cómo vivieron esas personas su último tiempo de vida que quedó incomunicado para siempre.

"Lo Que Está en el Aire", de C. Cerda e Ictus (1986), es una exposición descarnada y directa de una experiencia kafkiana en la que se vé envuelta una familia de clase media, testigos de raptos y asesinatos realizados por la policía política. Un ya anciano profesor de música se encuentra con un ex-alumno en el aeropuerto, y presencia su detención violenta. A él le son sustraídos sus documentos y se ve impedido de viajar. Va donde otro ex-alumno a pedir ayuda para esclarecer los hechos. La esposa de éste era amiga de

la compañera del detenido, y sin saber cómo van llegando todos a esa casa, que se va convirtiendo en casa-cárcel. La hija y yerno del profesor lo andan buscando desesperados, y también llegan a la casa. Son escépticos políticamente y no quieren creer lo que les cuenta su padre, ni aún cuando empiezan a aparecer muertas algunas personas, otras a ser interrogadas y a contar sus testimonios de hostigamiento y asesinato.

Finalmente, al llegar la situación al límite de lo pesadillesco y al resistirse el matrimonio a creer lo que han presenciado, presionan a su padre —el profesor— para que diga y crea que todo ha sido un sueño. El, a pesar de las consecuencias que pudieran seguir, hace un emocionado discurso en respaldo de la verdad y de la denuncia del crimen. La música de Mahler es el leit-motiv que atraviesa la obra, como premonición del holocausto y el horror.

Como vemos, están los hechos desnudos en escena, inspirados en casos reales, y se plantea que aún hay muchos que se niegan a creerlo, a pesar de que han estado fuertemente involucrados en ellos. El testimonio y la afirmación ética vuelven en su recurrencia a sostener esta producción cultural chilena de los '80.

"El Retablo de Yumbel" de Isidora Aguirre, estrenada en 1986 por el Teatro El Rostro de Concepción, también es un teatro de denuncia y testimonio de la represión política. Un grupo de jóvenes prepara una obra sacramental para la fiesta del mártir San Sebastián de Yumbel, que sufriera la muerte por defender su fe y su idea de la justicia y la hermandad contra un poder absoluto. Paralelamente, algunas madres y hermanas de detenidos-desaparecidos de Yumbel, familiares de los jóvenes que preparan el acto, cuentan de su peregrinaje y esfuerzos incansables por conocer la verdad acerca de sus hijos, hermanos o novios asesinados, los que, al igual que el Santo de Yumbel, con su muerte dan testimonio de la lucha por sus ideales intransigibles.

En la línea de la dramaturgia de I. Aguirre que establece paralelos e indaga en el folklore, personajes y rituales de nuestra historia y cultura nacional, Yumbel es rescatado en los diferentes simbolismos convergentes acerca de los valores y la experiencia popular relativos a la función ejemplificadora del martirio por una causa que se enfrenta al poder y la devoción y reconocimiento que ese hecho provoca en el pueblo. La significación de la fiesta de San Sebastián revitaliza y resignifica la experiencia actual, integrándola a ejes permanentes de la cultura de la zona, en un encuentro entre religiosidad popular y compromiso político. Sin embargo, el extremado lenguaje realista y de testimonio-registro le restó proyección a una obra de grandes posibilidades en su concepción básica.

Las tres obras aquí tratadas en este tema se centran en las víctimas de la represión y los represores o no aparecen ("Antonio, No Sé, Isidro y Domingo" y "El Retablo . . ."), o lo hacen a través de funcionarios subalternos de los cuales sólo se conoce su actuar externo ("Lo que está en el Aire"). "La Secreta Obscenidad de Cada Día" (M. Antonio de la Parra, 1984), indaga más bien en la psiquis y comportamientos de los opresores, y de las corrupciones y perversidades del ser humano. Dentro de una gran ambigüedad y movilidad de dos personajes que no poseen una identidad definida, se les va haciendo jugar distintos roles, que van desde el exhibicionismo ante un colegio de niñas, el voyerismo o el sodomitismo, hasta el espionaje, el ser torturador o un extremista-asesino. Desmitificando a los dos grandes padres de la generación cultural de los '60 —Marx y Freud—, se encuentran dos hombres en un banco de una plaza y se realiza este juego de identidades equívocas y móviles. Se va viendo la conexión que existe entre distintos tipos de perversidades que amena-

zan la libertad y la integridad física y psíquica del otro, que funcionan como violencias cotidianas que van formando el tejido de una cultura y una institucionalidad autoritaria y fascista. No hay buenos y malos, no hay militares ni policías estrictos. Hay dos hombres que pueden ser cualquiera, que funcionan con mecanismos y lógicas que muchos pueden ocupar. Es la autocrítica "al fascista que cada uno de nosotros lleva adentro" y que forma parte de nuestra cultura envolviéndonos a todos. En una dinámica rápida, incisiva, apela activamente a cada espectador que ha de estar alerta para captar las claves y alusiones de una obra que se va construyendo y transformando, sin descansar en personajes o situaciones preconcebidas en un discurso ideológico cristalizado.

"Maciás", de Sergio Marras (1984, T.Imagen) es también una exploración en la psicología y la visión de mundo del opresor, el que aquí toma como personaje al dictador africano. Este hace su propia defensa ante el jurado que lo juzga tras su caída, expresando el complejo tipo de razones, emociones, creencias y determinaciones que condujeron su actuar, el que por cierto no es sentido por él como arbitrario y abusivo: sólo como aquel comportamiento al que estuvo obligado al ser fiel a sí mismo, y a las circunstancias político-históricas que se fueron produciendo.

Lo multifacético de la aproximación a los temas aquí destacados —exilio y represión— nos muestran un teatro de los '80 que sigue manteniendo la veta testimonial-realista, ahora con menos o ninguna recurrencia al humor y a la descripción costumbrista, y una entrada a la metáfora, a la ambigüedad y a la poesía, en especial, en los dramaturgos jóvenes y en Radrigán.

Por cierto, estas temáticas y estos estilos y expresividad no son las únicas que se abordan en la dramaturgia y en las puestas en escena de nuestro teatro en el período considerado. Otra característica de la década del '80 es justamente la diversidad de manifestaciones y opciones al respecto, que incluso desdibujan el sentimiento de "movimiento teatral" que surgió a fines del '70 (6).

3. EL TEATRO DE ANIMACION SOCIAL.

Otra dimensión del teatro que se ha desarrollado fuertemente en los últimos años es la del teatro realizado por grupos vocacionales que lo insertan dentro de proyectos y actividades sociales y personales. Siendo el teatro escolar y universitario (vocacional) una tradición creciente en el país que ha mantenido su ritmo de ampliación, el teatro poblacional, sindical y de organizaciones sociales ha experimentado un incremento y una complejización dignas de destacar. Actualmente, más de 200 grupos teatrales funcionan en las poblaciones periféricas de Santiago. En provincias, también esta actividad nuclea a diferente tipo de personas. Los Encuentros de Teatro Poblacional organizados por CENECA en 1980 dan cuenta de este fenómeno (7). Asimismo, la Red de Teatro Zona Sur que CENECA ha colaborado a formar, integra más de 22 grupos de funcionamiento estable, entre Chillán y Chiloé. La Asociación de Teatro Popular de Concepción es otro índice de la proliferación de la actividad a que aludimos.

Habiéndose iniciado la reorganización de estos teatros cerca de 1978, sus primeras manifestaciones fueron de un teatro de denuncia política y de un teatro didáctico-político. La cesantía, el hambre, la represión, la apelación a la organización social eran los temas recurrentes, armados en sketches dramáticos, con personajes-tipos muy esquemáticos, o en realismo naturalista.

Un segundo momento corresponde a la autocrítica o a la crítica de esta concepción del teatro que reemplazaba a un quehacer político directo, y que tendía a reproducir un

discurso entre los "convencidos"; sin ampliar redes de comunicación ni apuntar a otras dimensiones de los fenómenos. Surge una inquietud entre algunos de replantear este teatro, desde sus formas de producción y la manera en que cada integrante del grupo participa en él, hasta su relación con la comunidad a que pertenece.

Diversos talleres, encuentros y hoy un boletín coordinado por CENECA, han ido elaborando una nueva práctica y experiencia teatral. Se valora el desarrollo de las posibilidades expresivas, del lenguaje corporal, del conocimiento y manejo de cada cual respecto a su propio cuerpo, emociones y capacidades de expresarse frente a otro y con el otro. Asimismo, se discuten y se descubre, mediante ejercicios, las relaciones existentes dentro del grupo: de poder, de conflicto, de resistencia, de cercanía, de creatividad.

Se introduce la evaluación como un momento necesario dentro del trabajo; se acuerdan colectivamente responsabilidades y tareas, y en especial, la definición de los objetivos, orientación y desarrollo del trabajo creativo.

Lo que subyace a este planteamiento es que el teatro realizado por grupos sociales no-profesionales suele no prosperar por la inestabilidad y discontinuidad de los grupos, los que fracasan por no tener metodologías apropiadas para desarrollar sus capacidades expresivas y para resolver los problemas organizativos y de relaciones grupales e interpersonales. Asimismo, se plantea que no es suficiente plantear en el discurso el tema del anti-autoritarismo y la democracia, de la complejización de la experiencia de vida, si no se establecen a nivel del trabajo y de las relaciones cotidianas esos mismos principios como organizadores del trabajo.

Por otra parte, dicho trabajo tendría que estar ligado tanto a las necesidades de desarrollo personal, como de la comunidad. La investigación-montaje, por ejemplo, es un método creativo que busca conocer la problemática y la historia social de una localidad y ponerla en escena para provocar una discusión y una organización que la enfrente (8). Las técnicas de Augusto Boal también han sido altamente estimulantes en este sentido.

Hoy hay grupos que trabajan con delincuentes juveniles, con las familias de esos niños-delincuentes, con grupos de indígenas huilliches, con mapuches, con diversas organizaciones de educación de adultos, de desarrollo comunitario, de comunidades de iglesia, que realizan búsquedas en el sentido arriba mencionado.

Se ha ido formando así un tejido de creatividad social que intenta reflexionar paralelamente a la realización de su práctica, para innovar en formas de concepción y realización del teatro popular.

Es ésta otra manera en que germinalmente el teatro responde a una sociedad que hoy más que nunca necesita resolver colectiva y creativamente el desafío de elaborar una identidad y una intercomunicación que la mantenga ligada a su experiencia de vida, fundida entre el hoy, el mañana y la memoria colectiva. ●

NOTAS

- (1) Ver M.L.Hurtado y C.Ochsenuis: "Transformaciones del Teatro Chileno en la Década del '70", Universidad de Minnesota-CENECA, 1981.
- (2) En la obra "El Lugar donde mueren los mamíferos".
- (3) Fue estrenada en Chile en 1984 con el Teatro "Nuevo Grupo" de J.Jung y M.E. Duvauchelle.
- (4) "Cinema Utopía" se estrenó en 1985, por el Teatro "Fin de Siglo"; "El Pueblo del Mal Amor" en 1986, por el Teatro de la Universidad Católica.
- (5) Ver: Hurtado, M.L. y Piña, J.A. "Los Niveles de Marginalidad en Radrigán", Publicación CENECA, U. de Minnesota.
- (6) Ver lista de estrenos, Boletines Centro Chileno de ITI.
- (7) Ver: "Encuentros de Teatro Independiente", CENECA 1980; "Encuentro Interzonal de Teatro Poblacional", CENECA, 1982; "Expresión Teatral Poblacional", C. Ochsenuis, 1983.
- (8) Ver: Olivari, José Luis: "Cuaderno de Capacitación Investigación Montaje en Teatro Popular", CENECA, 1983, "Métodos y Técnicas de Teatro Popular", Ochsenuis y Olivari, CENECA 1984. ●

EL ARTE DE LA PALABRA: LA SUBVERSION DEL RELATO

□ JUAN CARLOS LERTORA

La obra literaria —y el relato, en particular— puede mantener relaciones de diversa intensidad con la realidad a la que alude y de la que sólo puede crear una ilusión, una imagen. Las formas que adopta en cada texto la exploración poética de la realidad, por vastas que sean, responden siempre a las opciones que un escritor elige ante sí mismo y ante la historia, opciones que revierten siempre en una ética de la escritura: "no hay literatura sin moral del lenguaje" (1).

Se asume este compromiso ético-histórico ante el lenguaje según se adopten o se rechacen los discursos sociales dominantes, aspecto ineludible si se considera que "cada ficción está sostenida por un habla social, un sociolecto con el que se identifica" (2).

Un texto puede coincidir con el discurso social dominante para preservar sus postulados ideológicos, o puede antagonizarlo, elaborando un discurso de signo contrario cuyo propósito es el desmontar los presupuestos del discurso dominante por considerarlos inoperantes o resueltamente falsos. En todo caso, lo que un texto no puede hacer es ignorar formas discursivas existentes, sean éstas sociales o provengan de la literatura anterior. La actividad de la lectura no es únicamente el reconocimiento de una cierta realidad evocada, sino principalmente el reconocimiento de otros discursos; condición del lenguaje literario es la de guardar memoria de tipos discursivos ya existentes y de reaccionar ante ellos.

Cuando un texto rechaza abiertamente el discurso social dominante puede fácilmente inscribirse en la llamada literatura de compromiso, y afrontar el ineludible riesgo de caer en una suerte de formalismo contenidista cuyo presumible fin es agotarse en su propia institucionalización y en su repetición mecánica. Otra posibilidad de manifestar el rechazo del discurso social dominante, poco frecuente, es la de adoptar las características del discurso dominante y, mediante la parodia o el pastiche, poner en claro su ineficacia y desgaste en cuanto medio válido de comunicación. Es esta última posibilidad la que se actualiza en "El arte de la palabra", de Enrique Lihn (3).

Esta novela se apoya en la premisa de que cuando se producen situaciones históricas de imposición social, la libertad de todo decir original y verdadero está abortada, y sólo cabe la repetición del gesto, del ritual de proferir actos de lenguaje vacíos de significación pero que aparecen sancionados oficialmente como los únicos posibles justamente por no contradecir. El poder, "o la sombra del poder siempre acaba por instituir una escritura axiológica, donde el trayecto que separa habitualmente el hecho del valor, está suprimido en el espacio mismo de la palabra, dado a la vez como descripción y como juicio" (4).

En "El arte de la palabra", un lugar de privilegio lo ocupa, justamente, ese espacio vacío en(tre) las palabras que dicen sin decir.

El centro sobre el que siempre gira la novela de Lihn es la situación del lenguaje surgido en el seno de un espacio represivo que impide toda posibilidad de decir auténtico, cuestión que afecta de raíz a la forma literaria en sus posibilidades de explorar y dar cuenta de los contextos y experiencias vitales en que nace. La realidad —en su sentido más amplio posible— se puede codificar únicamente mediante discursos que la aprehendan y la puedan hacer inteligible. Pero cuando sólo está permitida la existencia de sociolectos fundados en la falsedad que distorsiona la realidad, los discursos discrepantes no pueden expresarse, y se encuentran opacados, cercados por el discurso dominante. Tal situación tiene como consecuencia inmediata el cuestionamiento del discurso literario, imposibilitado para enfrentar los sociolectos dominantes, y afecta de modo decisivo las convenciones en que se sostiene la concepción tradicional del género narrativo (literario, en general). Al ser el discurso mismo que funda el relato consciente de no poder desplegarse en toda su potencialidad, se niega a sí mismo; la novela, lejos de ser una afirmación acerca de individuos y un hablar positivo del universo que funda, se configura como una negación, consciente de su imposibilidad de ser. Esta condición afecta a todos los elementos que integran el relato e incide necesariamente en su recepción, al imponer insospechados desafíos a los hábitos tradicionales de lectura.

Un relato con tales características supone que un análisis basado prioritariamente sobre la investigación del significado sería altamente insuficiente si pretende dar cuenta de una problemática que concierne principalmente al discurso en cuanto acto de escritura que destruye hasta la contradicción su propia condición discursiva. Una lectura que persiguiera únicamente la interpretación del sentido reduciría la novela justamente a lo que ésta se niega a ser: narración de acontecimientos ordenados en sucesión lógica cuyo sentido sería desprendible a partir del estudio de las funciones que genera y despliega la estructura de su acontecer. Una respuesta más adecuada me parece una lectura que integre los distintos niveles que participan en la obra literaria en cuanto hecho semiológico: sintáctico, semántico y pragmático, y que metodológicamente se puede ordenar en torno a los planos del discurso y la historia narrada.

En "El arte de la palabra", el discurso que funda el mundo no remite a una fuente de enunciación fácilmente detectable sino que, distribuido polifónicamente, adopta la estructura narrativa propia de la literatura carnavalesca (cuyos principios y características más salientes expone M. Bakhtine en "La Poétique de Dostoievski"), tanto por la variedad de voces como por la mezcla de tipos discursivos. Las diversas voces narrativas se distribuyen fragmentadamente en la novela, y su primera señal de oscilación aparece cuando una de ellas atribuye la narración indistintamente a: "la autoría", "la redacción", "quien esto escribe", "el prologuista", "el recopilador", "el yo escribiente", entre otras fuentes. Seguidamente, la presentación narrativa se alterna entre cartas, entrevistas periodísticas, documentos, ensayos de crítica literaria, poemas, actos públicos, discursos políticos, fragmentos de periódicos, imágenes visionarias, etc.



La variedad de formas que adopta el plano de la narración recupera, para parodiarlos, sociolectos y estereotipos lingüísticos manidos cuya repetición los ha relegado a la categoría de clisés que sólo conservan la apariencia del decir comunicativo.

La imposición de determinadas convenciones y comportamientos sociales cancela formas originales y espontáneas de expresión; la repetición de actos de lenguaje ya ritualizados produce su desgaste, los convierte en "flatus voci", en retórica hueca. En el "Suplemento de colofón" que incluye la novela, Lihn considera la situación de la palabra amenazada en su capacidad de decir auténtico, cercada por la "dialéctica del decir y del no decir nada en un mundo oprimido por el 'poder de las palabras' institucionalizadas y vigiladas. Suspendeda la libertad de la palabra, el hablante individual, que siempre es a la par colectivo, debe elegir entre el silencio y la cháchara. Pues "si el lenguaje no dialoga, esto es si no discrepa, se convierte en un mero sistema de señales como el de las abejas". La disfuncionalidad de un lenguaje muerto atrae a las moscas de la retórica. Hablar no cuesta nada si se lo hace a favor de la corriente, al dictado de la corriente" (347; destacado en el texto).

Los discursos que integran "El arte de la palabra" asumen la situación del lenguaje sometido a las únicas formas de expresión aceptadas por el sistema dominante y que crean la versión oficial de la realidad; así, se reproducen el hablar del poeta servil al régimen, el del dictador (Protector de la nación), el del intelectual engolado y descomprometido, el del periodismo mendaz, etc.

Otro de los mecanismos de que se vale la novela para reflejar la ineficacia de estereotipos lingüísticos es el proceso de sistemática desconstrucción operado en los propios discursos, que constantemente se niegan, afirman para deshacer inmediatamente lo expresado, encierran su propia contradicción, se vuelven sobre sí mismos para observar su nulidad. Recursos frecuentes de desconstrucción son los anacolutos, los metaplasmos y retruécanos, además del uso abusivo de formas retóricas anacrónicas o inadecuadas a la situación en que se profieren.

Algunos ejemplos pueden ilustrar esto; en el "Discurso nacional del Protector", éste dice: "no es de mi responsabilidad, por enorme y compleja que sea, asumir toda la responsabilidad de lo que ocurre en cada caso, y yo sería pues un irresponsable si me declarara responsable de todo" (252); así también, y orgulloso de la tradición democrática de la República Independiente de Miranda, el Protector, confundido con la figura de su padre en el ejercicio del poder, exclama: "El, es decir, yo, gobernó un país que no había sido reconocido como tal por las Sociedad de las Naciones. Y yo, es decir él, he coronado la obra de su vida (. . .) hasta las tortugas que asoman la caparazón a la superficie de nuestras aguas territoriales no osan hacerlo si no llevan sobre el lomo el timbre de la República Independiente de Miranda" (243). (Otras expresiones de uso frecuente que se encuentran en la novela son del tipo de las siguientes: "de antigüedad reciente", "la insólita declaración provisional de guerra o declaración de guerra provisional"; también, a los diversos atributos con que se califica a la poetisa Urbana Concha de Andrade: "gaucha brava", "pecatriz exuberante", "reencarnación paraguaya de Semifamis o Salomé", "Diana primaria de la selva paraguaya", etc., se opone lacónicamente el personaje Gerardo de Pompier con un "vieja de mierda", rebajando la ampulosidad que los estereotipos señalados utilizan.)

La impotencia del discurso narrativo por desenmascarar lo falaz del discurso dominante lleva aparejada, en el plano de la historia narrada, el escamoteo persistente de perspectivas de acción y la imposibilidad de un consistente programa narrativo. La fragmentación del modo de presentación narrativa se corresponde con la discontinuidad de una sucesión lógica de acciones que se inician para no resolverse, para quedar únicamente como posibles narrativos la mayor parte de las veces incumplidos. "El arte de la palabra" pertenece a la especie de las obras intrínsecamente inconclusas, esto es, de las que parecen emprenderse para frustrar "continuamente" todas y cada una de las tentativas que se hagan, "desde un principio", para concluir las" (7), y "representa el objeto de por sí inasible y/o inexistente, no" (8; destacado en el texto).

La novela contiene un principio mínimo de acontecer, suficiente para crear una ambigua ilusión de realidad y para establecer el necesario pacto de veridicción con el lector, pacto que no obstante se ve marcado constantemente por la decepción; el mínimo de acontecimientos se desvirtúa aún más por la trivialidad de la mayoría de los incidentes y por su carácter inconcluso; cuando el lector (tradicional) espera que determinados incidentes concluyan o se orienten en determinada dirección, éstos abruptamente se cancelan sin indicación o adoptan giros totalmente inesperados. La ambigüedad en que se despliega el mundo narrado se complementa con lo precario de los componentes del acontecer, que se pueden reducir más o menos: al Encuentro de Escritores convocado en Miranda y del que el lector tiene muy escasa (y poco fidedigna) información; al robo de un par de zapatos y el ajusticiamiento del ladrón; a un escarceo amoroso triangular atisbado por una cerradura; a un discurso político del Primer Hombre de la Nación con motivo del asesinato de un árbitro de fútbol y espía alemán; a la desaparición de Juan Meka; a la metamorfosis experimentada por un andrógino, y a muy poco más.

De la precariedad de este mundo narrado es necesario retener el hecho de que estas situaciones narrativas no se desarrollan orgánicamente ni guardan relación de necesidad entre sí. De casi todas ellas, además, el lector se entera no mediante su narración puntual, sino a través de cartas, especulaciones de algunos personajes o conversaciones que difusamente aluden a ellas, lo que obliga al lector a inferir casi todo los incidentes a que se hace referencia si pretende reconstruir el acontecer, y debe intentar llenar las lagunas de información que el relato sugiere en grado mínimo.

Por otra parte, cuando se entregan algunos indicios que posibilitan la construcción de hipótesis de lectura relativamente sólidas, éstas se ven frustradas por el paso de una esfera de imaginación a otra. (Tal sucede, por ejemplo, con la metamorfosis de Otto Federico Hitler, o el resultado que tiene el intento de los escritores de regresar a la plaza Libertad de Palabra, situaciones éstas que acaban de manera decididamente impredecible.)

A la intrascendencia de los acontecimientos, al carácter inorgánico de las secuencias narrativas, y al hecho de que cuanto presumiblemente ocurre no está narrado directamente, sino evocado por diferentes registros discursivos, hay que agregar que por sobre las acciones posibles prevalece la verborrea incesante que opaca y anula toda posible forma de actuar en un ambiente donde no sucede nada, donde todo está regulado por formas vacías de hablar que oprimen toda acción y todo discurso discrepante. Cuanto pueda ocurrir está situado en un espacio fuera del texto y anterior a él, en los espacios dejados por la palabrería. De acuerdo con esto, los personajes representan únicamente un dato lingüístico, poseen la factura de actores que se mueven en una farsa funambulesca cuya condición es, como los estereotipos que los configuran, la de meros gestos o apariencias de personajes. Por tal razón, en la mayoría de los casos no motivan acciones de ningún tipo, no llévan a cabo funciones narrativas que dinamicen el acontecer, permaneciendo como marionetas vacías que se observan o, mejor, que escriben o reproducen gestos de lenguaje de los cuales el texto es una posibilidad entre otras.

En consonancia con esto, el espacio que recrea la novela es un espacio enrarecido cuya condición oscila entre el ser y el no ser. Miranda, lugar que puede estar aquí o allá, representa un sistema regido desde sus inciertos orígenes por dictaduras que se repiten sin cesar, situada desde siempre al margen de la historia, que involuciona incesantemente hasta ser el

prototipo de la anti-utopía, la negación por antonomasia de toda esperanza histórica. Todo lo que vagamente pueda imitar a la existencia está reemplazado por la palabrería del discurso dominante, cuya suprema encarnación es el hablar obsesivo del Protector que busca, en la repetición de estereotipos, preservar su existencia mediante un discurso que no permita su reverso.

La novela se postula conscientemente como actualización de un lenguaje imaginario que crea su propia referencialidad de manera que posibilite una cierta imagen de mundo que evoque un contexto reconocible. Esta relación metafórica está dada, en "El arte de la palabra", por la configuración de una problemática central a la situación de un contexto fácilmente detectable como latinoamericano: la imposición de sociolectos dominantes que impiden, mediante las diversas formas de censura, toda forma de decir verdadero. La manifestación quizá más ostensible del poder se manifiesta en la coerción que se ejerce sobre toda forma de expresión disidente; imposibilitado el decir como manifestación de un pensar libre (en su naturaleza subversivo), privada la libertad de la palabra, sólo queda el gesto, el ritual del decir vacío. De ahí que la única posibilidad de expresión sea el asumir el lenguaje desde el centro mismo de la censura y parodiar todas aquellas formas que adoptan los estereotipos lingüísticos que gramaticalizan toda expresión para mostrar su agotamiento. Al elaborar un discurso narrativo consciente de su fracaso para dar cuenta de los contextos en que surge, "El arte de la palabra" subvierte la condición misma del relato, al presentarse como la negación del mundo que recrea, al contradecir todo lo que afirma, postulando la existencia de un mundo condenado al silencio y la inmovilidad. La inacción y el silencio son los signos que caracterizan el contexto que el texto acota y evoca. Se complementa esta condición con las características del espacio físico en que se sitúa el acontecer, por demás alusivo. El Encuentro Cultural que presumiblemente ocurre "a espaldas del lector", se desarrolla en el hotel de Miranda denominado irónicamente Cosmos; cuanto puedan decir los participantes está severamente vigilado; el hotel tiene la forma de una swástica con laberintos interiores y espejos que impiden a los participantes el poder encontrarse o reconocer el lugar en que están. Miranda, de incierta ubicación geográfica, es una isla o territorio situado en Latinoamérica; pero aquí el texto no puede dar cuenta abiertamente del contexto evocado, y debe esquivar mayores referencias.

Es innecesario señalar que "El arte de la palabra" representa una subversión en la forma canónica del relato realista, que pretende dar cuenta de ciertos contextos sin trabas de ninguna especie. Y esta subversión adquiere, en fórmulas de Barthes, la forma de un texto de goce, de un texto "que pone en estado de pérdida, desacomoda (tal vez incluso hasta una forma de aburrimiento), hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, la consistencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje" (5). En este sentido, "El arte de la palabra" responde al calificativo de texto de goce, no como regodeo de lenguaje sino como expresión, desde el lenguaje narrativo, de una reflexión acerca de la situación que enfrenta el lenguaje creador amordazado por el lenguaje oficial. Texto, pero también, metatexto. ●

NOTAS

1. Barthes, Roland. "El grado cero de la escritura" (Buenos Aires: Editorial Jorge Alvarez, 1967, p.12.)
2. Barthes, Roland. "El placer del texto." (Buenos Aires: Siglo XXI, 1974, p.39.)
3. Lihn, Enrique. "El arte de la palabra". (Barcelona: Pomaire, 1980.)
4. Barthes, Roland. "El grado cero de la escritura", p. 23.
5. Barthes, Roland. "El placer del texto", p. 22. ●

EMPLEADA DE TODO SERVICIO

□ MARIA DE LA LUZ URIBE

De "Mi Cocina no es Problema", de Laurie Boisier de Concha, 10a. Edición, sin fecha, Editorial Orbe, Galería Imperio 256, Santiago de Chile.

EMPLEADA DE TODO SERVICIO

(Horario acomodativo a las costumbres de la casa).

- 7.00 hrs. **LEVANTADA; MIENTRAS HACE** su aseo personal, abrirá las ventanas de su cuarto y ventilará la cama. Luego preparará el desayuno, para lo cual calentará el agua, leche, encenderá el calentador y arreglará las bandejas del desayuno, con su mantelito y servilletas limpias. Servirá una compota, jugo de fruta o fruta natural, según la costumbre de cada cual. Las tostadas se pondrán sobre una servilleta, para que conserven el calor y no se humedezcan. Si fuera posible el periódico irá en la bandeja. Conviene que todos tomen desayuno al mismo tiempo, para aliviar el trabajo y economizar consumo de energía.
- 8.00 hrs. **LUEGO DE HABER TERMINADO** con el desayuno, barrerá la vereda y arreglará su cuarto. En seguida juntará la loza del desayuno para ser lavada toda de una vez y guardará las bandejas previamente limpias.
- 9.00 hrs. **EMPEZARA POR HACER** el aseo del living comedor, hall, etc., cubriendo los muebles tapizados para que no recojan tierra. Abrirá las ventanas, barrerá y doblará las alfombras, barrerá y pasará el chancho al piso y finalmente dará brillo con una franela. Sacudirá los muebles con prolijidad, dejando nuevamente todo en orden.
- 10.30 hrs. **DEBERA EMPEZAR** la preparación del almuerzo según indicación, haciendo funcionar el extractor de aire para evitar los olores a comida y que la cocina se engrase. Mientras se cocinan los principales ingredientes, podrá hacer el aseo de otras piezas, combinando con la preparación del almuerzo según le vaya indicando la organización del trabajo.
- 12.30 hrs. **DEBERA ESTAR LISTO** el almuerzo, se cambiará delantal y pondrá la mesa según indicación página 10. Terminando de servir a la mesa, almorzará, se pondrá delantal de trabajo nuevamente, juntará toda la loza y procederá al lavado de ella según indicación página 10.
- 15.30 hrs. **SE PREOCUPARA** de alguna tarea diaria organizada según las exigencias de la casa
- 17.00 hrs. **SERVIRA EL TE**, luego levantará la mesa y dejará la loza lavada. Colocará la manguera para regar el jardín y al oscurecer cerrará las cortinas y encenderá luces.
- 20.30 hrs. **HABIENDO NIÑOS**, preparará la comida para que éstos coman temprano.
- 21.00 hrs. **SERVIRA LA COMIDA**, repitiendo la costumbre de la mañana. Ver en el menú si hay legumbre al día siguiente para dejarla remojo. Apagar luz y gas. Nada debe quedar sin guardar.
Atender el teléfono y la puerta con amabilidad, anotando cualquier recado en el anotador para este objeto.

AUNQUE A PRIMERA VISTA pareciera que el horario de las empleadas es recargado, siguiendo una línea de continua organización, la mantención objetiva de la casa estará siempre en perfectas condiciones, la empleada trabajará menos, sabrá lo que "debe hacer" y contará con sus ratos libres.

De la cocina para adentro la llamábamos la Oña. Ella llevaba las riendas, como se dice, y le gustaban las cosas bien hechas y terminadas. El patrón era muy serio. Cuando ella le hablaba, él se quedaba callado. A veces ella lo seguía por la casa hablándole hasta que él se encerraba en el baño, entonces ella le golpeaba la puerta y le hablaba desde afuera. Y él, callado.

No es que fuera mala, pero era muy desordenada y yo me echaba la horita y media arreglando el dormitorio y recogiendo las cosas desparramadas por el suelo, las medias por un lado, los zapatos por otro. Aunque no sé si habrá cambiado, porque yo estuve en esa casa hace como doce años, no más. Primero estuve para todo servicio y después tomaron una de la cocina, así es que quedé de la mano, y al final me tuve que ir porque empezaron a recibir muchas visitas importantes y necesitaban buena presencia, así es que tomaron a una flaca muy blanca que parecía señorita.

(En el dormitorio grande se quitaba los zapatos, para hundir los pies en la lana de la alfombra, como antes, allá se hundían en la hierba. Si cerraba los ojos podía sentir que escuchaba el ruido insistente de la lluvia en el campo, la humedad bajo sus plantas, el olor a tierra mojada.)

Era una señora muy ordenada, y le gustaban las cosas limpias y bonitas. Hasta a mí me mandaba a bañar casi todos los días y eso que no me gusta nada el agua helada. Era como una señora modelo. Decía que la dueña de casa tenía mucho trabajo porque tenía que organizarlo todo y además saber mandar y saber comprar la carne, que es muy difícil porque te engañan. "Un lugar para cada cosa y cada cosa en su lugar", decía, y yo me tenía que fijar mucho dónde estaba el cenicero y el florero y que las sillas no se corrieran y sobre todo tenía que preocuparme por las figuras de porcelana que eran muy finas y muy caras porque si algo se me rompía, lo descontaban del sueldo y listo. Como era un poco seca, yo al principio andaba asustada y las cosas se me caían de las manos. Lo primero que se me cayó fue una bandeja con todas las cosas del desayuno. Venía bajando la escalera y no sé qué me pasó, me tropecé y me caí y se fue todo rodando escalera abajo. Así es que me costó varios meses juntar para un par de zapatos, a pesar de que fue generosa conmigo y me lo descontó de a poco. Pero es que era loza fina, importada.

(En las noches, cuando por fin estaba tendida en la estrecha oscuridad, le comenzaba a doler la rodilla. Por fuera la piel estaba lisa, sólo un poco hinchada, y durante mucho tiempo se estuvo poniendo compresas de agua hervida con sal. Luego recordó que su madre curaba picaduras de abejas, dolores de estómago, hinchazones, con barro caliente y una noche salió a buscar tierra al jardín, escondida. Pero tampoco el barro le quitaba el dolor. Desde entonces cojeaba de la pierna izquierda.)

Era muy honrada, y por eso lo tenía todo contado en la casa, las cosas y la comida. Si una se comía a la hora de once un pan con mantequilla, lo notaba, así es que una aprendía ahí a ser honrada y comer lo que ella decía y nada más, aunque a veces en la mesa se repetían y no quedaba nada para la cocina.

En esa casa es donde yo aprendí a servir, porque como venía del campo no sabía nada. Me enseñó a poner la mesa a hacer las camas, pasar la aspiradora, hacer la comida, limpiar las cosas de plata, lavar la loza, lavar la ropa. Si hasta para tender la ropa me tuvo que estar enseñando, porque yo lo hacía todo mal. Y servir la mesa, primero por la izquierda y luego retirar por la derecha, sin vergüenza. O al revés, no me acuerdo bien.

(A menudo, con la cara entre las manos, miraba la grieta oscura de la madera, donde una materia blanda hecha de migas y restos de comida parecía esperar su uña insistente. Pero no se movía. Cualquier gesto en las tardes, mientras la habitación oscurecía, podría desenmascararla ante sí misma. Y no rascaba la mesa porque no estaba desesperada, ni triste, ni furiosa. Simplemente, no esperaba nada.)

Tengo que estarle agradecida porque me enseñó a hacer postres y a no estar nunca mano sobre mano. Lo malo es que ahora no tengo trabajo y todo eso no me sirve para nada. A veces no me daban ni ganas de comer, porque discutían mucho en la mesa, ella se desvivía por sus hijos y parece que tenían siempre problemas, le sacaban el auto al papá y andaban siempre pidiéndole plata. El patrón era tan bueno que siempre les daba, y ella se enojaba por esto, le decía que no tenía que ser tan blando.

(Colgaba la ropa al aire libre, en la terraza. Ponía las pinzas cuidadosamente, mientras el viento jugaba a hacer volar faldones, mangas, orillas, y le tapaba los ojos con su propio pelo. De pronto el aire se calmó y ella pudo terminar su trabajo sin prisa. Antes de entrar, echó una última mirada posesiva a la ropa colgando. Vió cadáveres destrozados, girones de piel, brazos y piernas inertes, cuerpos lacios vacíos. Tal vez fue el viento.)

No es que yo diga que la señora era perfecta, porque también tenía mal genio y era muy gritona, pero a veces, cuando me tocaba planchar, ella venía a conversarme y me contaba que su problema era que el patrón era demasiado bueno. Yo le decía que sí, aunque muy bien no sabía, porque él era muy oscuro y nunca me hablaba ni entraba a la cocina. Cuando me tocaba abrirle la puerta, entraba no más. Lo mismo que los hijos. La única que me hablaba era la señora, algunas veces. Después de levantar la mesa del té y lavar la loza tenía que regar, que es lo que más me gustaba porque podía mirar lo que pasaba en la calle, pero un día fui tan tonta que ella me pilló distraída haciendo una poza con el chorro de agua de la manguera en un árbol y desde entonces me dió sólo media hora para regar. Lo de contestar el teléfono y abrir la puerta tenía que hacerlo rápido, porque si no me retaban. Los hijos eran los peores, pobre señora.

Ella también era muy justa, porque me daba salida domingo por medio, después de dejar todo lo del almuerzo listo y la cocina limpia, aunque yo no tenía amigas donde ir ni parientes ni nada. Pero de todos modos me decía: es tu salida, tienes que salir. Yo al principio me iba a dar vueltas por ahí, muy cortada porque no tenía ropa decente ni zapatos ni conocía nada. Hasta que le pedí que me dejara en la casa no más, y fue muy buena de dejarme haciendo lo mismo que cada día.

Lo malo fue que él se puso importante de un día para otro, y yo ya no pude seguir sirviendo en esa casa. ●

LA NOCHE DE LOS LOBOS

□ SONIA GONZALEZ

Cuando la noche se vuelve por entero silenciosa. Cuando ya hace tres o cuatro horas se han oscurecido los caminos, en Santandolida salen los lobos a recorrer las calles negras. Sus fuertes, sus terribles aullidos se repiten, se agrandan y extienden en el eco de las aceras y callejones. Sentados a la entrada de las casas, estiran sus afilados hocicos en apuesta rigidez, que es señal de obediencia al paso del mastín mayor que con andar de confiado monarca realiza la vigilia meneando su largo y peludo rabo.

Dos son los que guardan la entrada de nuestra casa de murallas blancas. Sus orines infectan los muros cerca de las ventanas. Por la mañana debo lavar la acera con agua y cepillos, con lavaza y estropajos, con cal.

Gruñen. Landran. Son esos dos. Son los otros. Gruñen, ladran para que tú y yo sepamos que están ahí, para que tu corazón galope con loca, con violenta e incontrolable angustia bajo la franela verde de tu pijama; para que mis párpados aguarden aprisionados en la telaraña del desvelo.

Entonces, arrinconados y cogidos de las manos, esperamos por las primeras luces del alba a cuyo fulgor los lobos regresan a sus cuevas. Desde ahí vigilan, observan como vamos al mercado y traemos nuestros bolsos verdes de lechugas, rojos de tomates, morados de betarragas; los carros cargados de papas polvorientas. Observan royendo la carne cruda de aquellos huesos que por la noche sepultan bajo los pastos de Santandolida, en un rasqueteo que hace gemir e inclinarse la hierba bajo sus garras.

Algunas noches, las que parecen más tranquilas, se divierten correteando por entre los troncos de los árboles que nuestros muchachos plantaron en el parque de Santandolida antes, mucho antes de que ellos los empujaran fuera a punta de aullidos y mordiscos, a fuerza de siniestras amenazas de colmillos que esgrimieron en la oscuridad de la recordada tarde de las carreras por la ciudad. Fuera, muchachos, fuera, dijeron en su lenguaje de guerreros acosados por inexistentes enemigos, volviendo sobre sus pasos una y otra vez para descubrir apenas la rebeldía de un silencio que desde entonces se adhirió a los muros de las calles; fuera, fuera, gritaron sus coletazos en la escandalosa revoltura de los cuerpos alineados. Desnudos y alineados estuvieron por días aguardando los cuerpos. Fuera, al otro lado de las montañas, al otro lado más que sea, concedieron con torpes palabras al no poder eliminarlos, en la imposibilidad de borrar sus pisadas de la tierra, porque aquellos muchachos son inmortales.

Si alguien en una casa verde, o roja o blanca, como la nuestra, logra coger la huidiza hebra del sueño, los lobos penetran su calma a través de una explosión de vidrios. Desatan un estampido de niños que lloran al descubrirse asaltados en sus azules sueños infantiles por decenas de ojos amarillos. Suben y bajan escalas.

Recorren las habitaciones gruñendo. Tiran de las sábanas bajo las cuales dos cuerpos se han buscado repitiendo el conjuro que espanta el miedo, la cábala que invoca a la confianza. La jauría escarba las macetas; abre los vientres de los sillones; orina los dibujos de las alfombras; muerde los nudos de los telares donde día a día tejen los artesanos junto a las ventanas como una manera de recuperar la lógica de la felicidad. Sus sucias patas arañan la mesa de la cocina, sobre las que vuelcan los especieros liberando una invasión de perfumes de orégano y pimienta que flota por días entre las murallas. Caen las lámparas de los veladores. La huella de sus hocicos se imprime sobre la ropa por planchar. La espuma de las babas mancha los manteles bordados en punto de cruz. Luego se van. Con su fanfarria de aullidos y estrepitosos golpes de cola desaparecen en la confusión de las pesadillas. Los moradores se preguntan entonces si fue verdad, si estuvieron; moviendo las cabezas desgreñadas los habitantes recorren la casa, toman una y otra cosa, se encogen de hombros, se miran, tú si sabes por qué, dice la mujer al hombre que tiembla junto al sillón destripado preguntándose si es odio, si es miedo al diablo que le empaña esa noche los ojos.

A veces obligan a uno a salir a la calle. De los cabellos lo jalan sus hocicos. Lo urgen a mordidas de trasero. Sobre la calzada, a la luz de un farol que permite ver las siluetas abrazadas, cercan al elegido que es tal un día porque su nombre es Pedro, o es otro porque tiene el pelo rojo, o una mujer porque la tarde anterior habló cerca de la reja a un muchacho que toca la guitarra. Lo hostilizan con sus babas y húmedas narices en los pies, desde los que asciende la corriente del miedo que le baja los ojos hasta el suelo. Dos de ellos se sientan a la entrada de nuestra casa de murallas blancas. Sus aullidos suenan como feroces y ebrias risotadas.

Junto a nuestra cama la cortina de la ventana se mece empujada por el viento.

Los vecinos preguntan por qué dejamos abiertas las ventanas. Les dices que porque se irán un día de estos, y quieres verlos caminar con sus cabezas gachas hacia el horizonte, hacia las montañas, hacia los bosques, bien no sabes adónde, pero que con las cabezas gachas quieres verlos alejarse.

Están, sin embargo, sentados a la puerta de nuestra casa, cuyos muros, digamos la verdad, se han vuelto grises con esas noches de lobos.

Lo hacen —ya lo dije— para que pienses todas las horas de la noche que tus piernas enflaquecen en el espacio de los pantalones, que nuestras cabezas se vuelven blancas sin misterio ni tregua, que mi vientre es cada vez más flojo, más triste. Lo hacen para que tu corazón se detenga en su intento de latir ancho y calmo, para que mis ojos se duerman abiertos en la espera que no cesa.

Pero, por sobre todo, lo hacen para que tú y yo, y todos en Santandolida sepamos que la noche es de ellos, y que no permitirán que nuestros muchachos regresen a ver cómo han florecido, pese a todo, aquellos hermosos árboles que pusieron hace años en el parque. Y claro que han florecido ●

LA INASEQUIBLE TRANSFIGURACION DE CATALINA

□ FRANCISCO VIÑUELA

Fue cuando doña Catalina venía bajando la ancha escalera que se había escuchado por primera vez el susurro en todos los auriculares: "con cámara tres un primer plano de perfil" entonces solamente ella se había detenido haciendo una venía como correspondía con el cuerpo todavía caliente con sus ya tradicionales poros de piedra lumbre y el incienso y el azufre habían brotado desde el trasfondo de la intensidad de su piel.

"Reflectores que cambien el foco que pongan blanco y violeta en el ruedo de la falda" la voz murmuraba su zumbido electrónico y las pantallas catódicas cambiaban de color a brincos como un saltamontes de un monitor al otro sí con llamaradas en el ruedo de su vestido y erguida frente a las cámaras para más remate ella la única se había hecho fotografiar para el futuro y luego para que lo apreciaran había levantado su mano con coquetería y había desordenado su pelo encendido sobre la frente y justamente todo el mundo se había dado cuenta de que sus ojos eran de cobre oxidado y había fijado la mirada en el auditorio y les había sonreído a través de la lente con sus labios que como ellos ya lo sabían eran de pulpa generosa y había agregado como si fuera poco la muestra perfecta de sus grandes dientes de porcelana y de leche miel y de vapor y de aire y de quién sabe cuantas cosas más y había continuado sonriendo y sonriendo por que se lo pedían en ese libreto.

Y luego siempre ella girando levemente su cabeza diminuta por un instante había parecido dar la impresión de escuchar el sonido vibrante de los motores de un Boeing que cruzaba entrando en el espacio del aeropuerto había pensado en los rumores de la tierra en los terremotos milenarios mientras que más allá de los techos de alquitrán de la National Film Board se extendían los aviones de Dorval envueltos en la solitaria pulcritud de la nieve sucia y luego se le había ocurrido pensar que aún faltaban como trescientos años para la primera explosión atómica en las tierras lejanas del oriente de manera que nada debía preocuparla aunque era cierto que ella se preocupaba frente a los importantes designios de la

historia del futuro y todo la asombraba aunque hay que confesarlo ella era más bien sensual que sensible solamente por si acaso les interesaba saberlo y ciertamente que ella había hecho un alto frente a la cámara solamente para que retrataran su cuerpo que temblaba y cuando se hablaba de retratar claro está que es solamente una manera de decirlo y si ella venía frente a las cámaras era únicamente para dar testimonio de su gesta por lo testimonial de la cosa como se diría hoy en día y ellos que la conocían bien debían saber que en noches como aquella reprimirse o contenerse habría sido una durísima disciplina y de todas maneras había que decirlo pro-forma que ella había vivido otras noches de igual intensidad como cuando por ejemplo en la adolescencia había sentido despertarse en el bajo vientre aquella como boca angustiada y había que creerle que había sido la agonía entonces y por la primera vez y por la violencia de su propia sangre había perdido la razón y luego había perdido también lo habitual de su propia fe y luego detrás todo lo inculcado hasta quedarse sin nada.

Había venido bajando hasta el largo paisaje que se dibujaba en el telón de fondo apenas iluminado por unos velones de cera que se mantenían parpadeantes de amarillo y rojo bajo los reflectores del estudio cuando afuera el viento se había desencadenado arremolinándose en los rincones embistiendo los muros como sin quererlo y el gemido que se escuchaba contraído y lejano al pasar por las juntas de las dobles ventanas y los gruesos murallones de la casa que no amortiguaban el ruido y entonces solamente una suave brisa alcanzaba a llegar a los corredores haciendo temblar levemente las velas y luego nada más había interrumpido la quietud del interior.

"Que se hagan en video los planos de frente y sin sonido", había murmurado la voz electrónica y cuando la familia de doña Catalina había ido a establecerse en las tierras de La Ligua con abuela cacique y todo se le había ocultado el lugar donde se encontraban las minas y los lavaderos de oro por órdenes precisas y expresas con el temor de que bajo su

*"and you appear in all the innocence
of those years;
slim-waisted, starched
and smiling with a kind of
lovely hopefulness
into the magician's Camera."*

Don Polson

poder infantil de transfigurar los metales fuese a ocasionar el desastre de hacer desaparecer los filones ya que hay que decirlo ella había sido una dama de la obscuridad desde el principio y nunca había podido separar los impulsos de las ideas por así decirlo y le daba risa pensar que ellos creían que las cámaras y las máquinas cambiarían el curso del sol o las pruebas cabalísticas del destino si se comprende lo que se quiere decir y en la puerta de su hacienda ella había mantenido la gran lámpara de vidrios de oro y colgando de un zuncho de plata de cruces labradas abrazando un horcón de roble empotrado en la piedra pura y bueno allí ella iba a hacerles la gran revelación y que todo había comenzado con un amor satánico y de un modo simple y desnuda bajo los boldos y como un animal a cuatro patas echando espuma por la boca y había dicho que el macho la tenía aferrada por las nalgas y que por eso no había podido librarse y bueno para qué seguir si acaso ya se sabe que era así como había comenzado la canallada aunque parece que por lo del oro que se transmutó después de todo aunque ella nada había tenido que ver aunque ella estaba segura que no hubo nada más que oropel si acaso hubo realmente algo y ella tenía que explicar previamente que no había forma de entrar a oscuras en las casas ya que el farol famoso quedaba encendido hasta cuando la llegada de don Agustín que seguramente ellos iban a oír cruzando el puente de las pataguas hasta llegar a las construcciones de adobe cocido grandes bloques acostados a lo largo como en las ruinas de Pompeya que habían dicho y unos horcones encerrados que afirmaban los torreones y unos leones rampantes pintados sobre las baldosas rojas dando vueltas para todos lados una especie de cabeza alegórica como también les habían explicado y fuera de eso nada especial nada claro que dibujar ni señalar aunque a ella le gustaría explicar y quizás a ellos les interesaría saber que por allí había pasado don Diego de Almagro un domingo por la mañana de una obscura jornada de invierno y que se había subido a uno de los torreones de greda y allí la había encontrado hilando para los indios y por la fuerza no más se la había aprovechado sin decir nada y sin sacarse ni siquiera la cota de mallas ni darse cuenta de la parálisis en las piernas y aunque es cierto que después habían hablado de Satanás y de un macho cabrío ella estaba segura que no había sido otro sino don Diego de Almagro y la verdad es que don Agustín los había juntado a todos en uno de los patios y les había hablado de los insurrectos y descreídos y de los que no tenían temor de Dios y qué sé yo pero ella sabía que no era su espantosa huella lo que se había visto encima de las baldosas y aunque se diga que era como una pata de cabra ella estaba bien segura de que no era así y ella sabía que el pavil había humeado y que sobretodo por encima del arco se había formado una especie de orla negra y ella podía jurar que no era el maligno quien la había levantado hasta el vértice solapado y cachudo ave maría purísima con un largo miembro culebrero y pelado como si fuera poco y desde luego como se puede suponer don Agustín había establecido inmediatamente que a partir de ese entonces todo el mundo volvería a las casas antes de la puesta del sol cuando se hubiese terminado las faenas del campo y la noche amenazara con la violencia del viento entre las ramas del quitral y cuando las tejas de barro sonaran como cascabeles y cuando llegase el temporal del norte y las palmeras de miel escualidas trepasen la costa fatigadas con su pollería de hojas verdes y es cierto que ella había tratado de ser como otras de su tiempo y edad aunque habían dicho con maldad que en ella latían las fiebres de los crucificados cuando todo el mundo sabía que ella tenía sangre de príncipes católicos y de reyes mapuches y que además como si fuese poco eran los únicos a figurar como reyno en el

escudo de España y por eso podían desafiar hasta al Papa si acaso se les daba la gana pero que era una mujer como cualquiera otra había quedado desmentido cuando efectivamente había desafiado al Papa y los otros que trataron de echarle leña al fuego diciendo que ella había tratado de pasar por encima del Santo Oficio es cierto que ella había sido libre pero no había durado mucho tiempo si acaso quieren saberlo ya que vinieron a acusarla esta vez de haber dado buena cuenta de maridos y amantes como si fuera poco y luego habían agregado lo del envenenamiento de su propio padre quien de todas formas no podía seguir viviendo entremedio de los atroces sufrimientos y ella únicamente le había dado unas yerbas para calmarle los insoportables dolores y además ya era anciano cuando se durmió para siempre y en paz como si fuera poco que fue mucho más de lo que él mismo hiciera en vida por los otros si acaso se entendía claramente lo que ella quería decir y sin embargo nada los hizo callar y volvieron los cargos con las cosas de la brujería y unos pactos firmados en la zona de las tinieblas que habían dicho y cosas que en el fondo la hicieron mucho más solitaria y mucho más exigente y entonces solamente ella la única había llegado caminando a tientas hasta las cocheras y había comenzado a preparar la cabalgadura que era una especie de potro cabezón y medio violento y entre las correas y los peleros y las cinchas torcidas se iluminaba la escena de un fuego casi como celeste mientras que por el murallón encalado se chorreaba el orín de los clavos y le salpicaba la cara y el cuerpo empapado mientras que desde arriba en un extremo del caserón detrás de los terciopelos lacres del ventanal la vigilaba el viejo furioso en su testaruda inmovilidad mirando fijo hacia el valle pero ella ya galopaba bajo la lluvia y brotaba el perfume de la madera del quillay y finalmente el patio de las higueras había abierto la puerta y ella veía los cuerpos entrelazados y la transpiración sobre las sábanas de hilo ya que para decirlo hay que bajar la voz Catalina había sido moldeada de tierra hirviendo ella sabía que sus pies sangraban adentro de los estribos y sin embargo galopaba como poseída sobre la primera columna de álamos cortando las sombras con el sonido de la lluvia sobre los árboles eternos el parrón desguarnecido el patio de los nogales las tinajas de greda allí se había escondido cuando se escapara por la primera vez buscando el camino ardiente y mojada bajo las mantas afirmándose en las barandas y girando la puerta enorme sobre sus bisagras de bronce y que ella tenía desde ese entonces pacto con las sombras no cabía duda y ella había sentido el deseo y desear había sido todavía muy poco para poder explicarlo por sí mismo y también que hacía brujerías a sus maridos habrase visto cosa igual y depravaciones de baja animalidad que dijeron ella no las había oído pero se las habían contado con todo lujo de detalles y luego había avanzado hasta el umbral y había llamado a Lucifer y el candelabro de plata que iluminaba los escalones del subterráneo en donde lo habían ocultado con rosas de hierro fino en los peldaños de la escalera de caracol y los nidos de las arañas del invierno ocultas en un rebozo gris en los huecos de cal de todos los muros quebrados y lo había inclinado sobre la cama y lo había acomodado y le había explicado por qué no podía salir de allí no todavía al menos ya que aún los alguaciles lo buscaban y que ella sabía que nunca vendrían a buscarlo bajo la nariz misma del correjidor y del santo tribunal y le había dado de beber aguardiente y vinagre de rosas y sus ojos de piedra le habían iluminado sus mejillas y volvió el calor y la fuerza su pelo rojo extendido sobre el pecho y habían dicho que tenía pacto con el maléfico y lo habían apodado como cachudo y cómplice de las tinieblas y le había sonreído con infinita ternura y encerrándola en un abrazo le había rodeado la cintura



recostándola a su lado y se habían reído y se habían ahogado y le había besado fugaz los hombros y ella había bajado la cabeza con una serenidad un poco triste pero ella se bastaba a sí misma para combatirlos y mantenerlos alejados y había apoyado las palmas de las manos sobre la blanca sábana hasta poder besar sus labios y se había tragado su saliva y el dolor y aquello que habían dicho del placer también y para que se sepa los nervios eran flexibles y los hombros quemados y la fue incorporando lentamente a su cuerpo y le había ido traspasando el calor de la misma fiebre y le lamía las orejas como una bestia mientras que gemía lleno de murmullos y la flor de lavanda azul le brotaba de las axilas y de sus bronquios salían ruidos terribles a medida que el ritmo de su cuerpo se había hecho más exigente y había movido su cintura y le había separado las piernas ansiosas y ella le había clavado los dedos en la cintura y le había arrastrado la piel y le había doblado la espalda vertiginosa y enloquecida y había roncado y ahogado había venido a caer profundamente en el terraplén y se había volcado sobre ella y ella lo había recibido y le había aferrado el cuello y sostenido su cabeza y explorado el vientre y reventado las enredaderas de flores moradas sobre sus ojos y lo había alzado desnudo sobre sus caderas y luego envuelto en el lienzo oloroso con pájaros de colores que habían pasado navegando y el sol que hervía en la espuma y la playa que había quedado llena de cristales desparramados con explosiones azules y naranjas y ella extendida como un arco que lo acarrearba en su cintura sangrando cilantro en la piel de su espalda y con brotes de agua y sangre y perfume de albahaca extendida y creciendo y con la garganta llena de risa y de temblor ancestral con el origen del volcán en las plantas de los pies y ese grito ella La Quintrala lo había ido a buscar desde el fondo y era un grito que había bajado como un rayo y había quebrado el árbol exactamente en su centro y todopoderoso como lava y carbón y como erupción desmedida que hubiese desbordado impúdica encima de la agonía del vegetal caramba así se había apagado lentamente sobre su piel con los estertores del sueño mientras ella se había hecho sal y sangre.

Al día siguiente y bajo la clara y transparente mañana habían bajado al viejo don Agustín a su carroza y lo habían sentado entre almohadones y había partido bordeando los roqueríos por el abrupto camino de piedra serpenteando la costa y abajo el mar se movía en cámara lenta y el coche había cruzado el famoso puente de las pataguas y la resolana jugaba en las flores de los cojines y él les había recordado que era ni más ni menos que oidor de la Real Audiencia y ellos le habían dicho que se quede usted así de perfil unos segundos y basta y él había gritado que sacaran inmediatamente aquella cámara de delante de los caballos y Catalina que se había levantado para recibirlo con un beso delicado sobre la frente aunque estaba seguro de que ella tenía un aire inhabitual y "mañana vamos a filmar con luz natural" dijo la voz electrónica desde la distancia anónima del estudio y estaba seguro que ella algo le ocultaba y ella pensaba en la orilla del fuego y él contaba que lo habían encontrado muerto en unas cuevas junto a la playa un poco más allá del molino por lo de las quebradas de las palmeras que había dicho y ella había vuelto a mirar la balastrada y "dile que no se acerque tanto al borde" había vuelto a murmurar la voz electrónica y "que corten la uno y la tres ya estamos terminando" "que dónde está que desde aquí no la vemos en el monitor de la cinco" había vuelto a gritar con impaciencia por los auriculares y cuando encendieron de un sopetón todas las luces del estudio tampoco la encontraron y había sido como si hubiese desaparecido se había desvanecido delante de las cámaras pero ellos sabían que no era posible y que todo se había producido cuando dejaron de funcionar las dos primeras y se dió la orden de pararlo todo y se formó un verdadero guirigay o revolutis como habría dicho el otro pero no fue para la risa ya que la encontraron dos estudios más abajo al pié de la baranda como si se hubiese sentado y se había quedado como mirando fijo y con un aire cansado y en verdad que para no causar un pánico general no se le dijo nada a nadie o al menos se le dijo sólo a los íntimos lo que ellos habían pensado acerca de lo que realmente había sucedido. ●

UNA VEZ EN UN LARGO PAIS...

□ ALFONSO GONZALEZ DAGNINO

CUENTO INFANTIL

I
La ranita miró las aguas iluminarse con la aurora como un toldo azul sobre su cabeza.

—Es hora de dormir— se dijo—, he cantado toda la noche. Y agregó para sí: “Además estoy algo ronca”. Entonces unas gotas rojas cayeron al lago y bajaron hasta el fondo con la luz.

—¡Qué espectáculo tan bello— salto—, en mi vida había visto cosa igual!

Y se aprestó a cantar de nuevo, no obstante ser de día. Pero ya no eran gotas las que caían sino espesos arroyos escarlatas y el agua se transformó en gelatina de cumpleaños que aprisionó a la ranita; apenas podía mover sus ojitos negros de un lado a otro. Pero ella sabía que los lagos son azules y que cuando sus aguas se enturbian, los grandes ríos que los cruzan les devuelven su transparencia. De manera que esperó tranquila el día en que volvería a cantar.

II
Ese día el volcán despertó en el Sur sacudiéndose la nube con que cubría su nariz por las noches. Vivía en lo alto de la Cordillera envuelto en un manto de nieve que cuidaba de no derretir hundiéndose en la tierra su corazón de fuego. Los volcanes tienen el corazón así.

Era una mañana de primavera muy clara y el volcán veía el país, como un tallarín interminable, empezar en el trópico y terminar en el polo sur y tan flaco que distinguía el mar destellando a lo lejos. Esta vez el mar no mostraba el lomo cargado de embarcaciones, ni veíanse pescadores arrojando redes que sacaría hinchidas de minúsculos látigos de plata; en las rocas de la orilla tampoco chiquillos y mujeres desprendían mariscos para llevar a las cocinas y hacerlos carapachos, chupes o mariscales.

Curioso, gruñó el volcán y se dió vuelta hacia los campos; pero no vió a los campesinos lanzar en el Sur las semillas, ni en el Norte segar las mieses, ni en el centro cargar remolachas púrpuras o uvas negras o de pálida esmeralda. Ni el viento jugaba en los árboles.

—Deben haberse quedado dormidos— y echó una bocanada de humo negro.

Pero no. De pronto aparecieron corriendo con sus mujeres y sus niños de la mano, perseguidos por soldados en jeeps, en tanques, en bicicletas que les disparaban. A cada disparo caían, en el trébol o junto a las barcas pescadoras caían, de bruces o encogidos caían. Caían sin gritar y un líquido rojo les escapaba del cuerpo, escurriá, formaba charcas, después arroyos, y éstos crecieron, corrieron por los campos. Uno llegó al lago de la ranita y por eso ella y el volcán conocieron el mismo día el color de la sangre.

El volcán estaba desconcertado y como hacía en estos casos, se aprestó a lanzar fuego y lava hirviendo, mas comprendió la inconveniencia de una erupción irresponsable. Con corazón de fuego y todo era muy juicioso.

—Tendré que conversar con el mar para saber qué pasa— arrojó otra bocanada de la pipa, —nos pondremos de acuerdo. Y en la espera hundiéndose más su corazón en tierra. Quienes por allí pasaran nunca sospecharían que bajo sus pies ardía un fuego tan terrible.

III
Le ocurrió también al águila en el desierto. Las pampas sobre las que volaba no reventaban en mermelada hirviendo con la extracción de los metales. Las minas parecían vacías, y no es que hubiera nubes; el aire allí es de tal pureza que por él pasa la luz de las estrellas y platea el salitre de noche. Voló el águila desde el Norte en que empiezan los bananos al Sur de los primeros cactus, y nada.

Hasta que aparecieron los militares con los balazos y los tanques y los cañones y los mineros cayendo y haciendo nacer en la blancura de la sal las flores rojas. Su padre se lo había contado, era una historia antigua, pero por primera vez veía las rosas de sangre por sus ojos. Un momento pensó congregarse las aves carniceras y precipitarse contra lo que se pusiera por delante, pero la soledad y la altura habíanla hecho reflexiva como el volcán, por lo que decidió aconsejarse antes de hacer nada. Batió sus alas de carabela perdiéndose en la altura.

Los militares mientras tanto se felicitaban por tan notables batallas y acertadísimos disparos, repartiéndose medallas de oro en grandes cantidades. Ninguno sospechó que ese punto en el cielo llevaría la noticia al mundo.

IV
Cuando a El le informaron lo que ocurría, comprendió de inmediato: había llegado el momento de correr la suerte de los campesinos, los pescadores y los mineros. Razonablemente eso carecía de sentido; ¿qué podía hacer El solo

contra un ejército? Cierto. Pero es que el Presidente era un héroe, y el heroísmo es una misteriosa campanada en el alma, tan sonora que obliga, como al águila, a volar a las alturas; una decisión tan firme, que reviste de frialdad el corazón de fuego, como el volcán; una lucidez tal, que no importa hundirse en la muerte porque se sabe —como la ranita— que las aguas volverán a ser puras.

Se dirigió pues a Palacio con fieles amigos y a la vista de los escasos medios de que disponían para resistir, ordenó de inmediato cambiar lo evidente por lo sublime. "Así —dijo— se hace la historia". Y se despidió por radio de su pueblo, diciéndole las más sabias palabras. Después ordenó desconectar los teléfonos; no había más que hablar.

Los militares no entendían a ese gobernante que no se daba a la razón, a la lógica más elemental, rindiéndose, y se obstinaba en esa loca resistencia, contraviniendo antiguas costumbres. Menos aún entendían a quienes lo acompañaban, jóvenes anónimos cuya muerte pasaría inadvertida. Su desconcierto se trocó en rabia y descargaron contra el Palacio todo el poder de sus armas. Los vidrios saltaron hechos añicos y las paredes se cubrieron de una viruela siniestra. Los defensores respondieron al ataque, dirigidos por el Presidente y aunque el ataque se renovó varias veces, no lograban acercarse al Palacio. Entonces trajeron aviones precisos como relojes para arrojar cohetes desde el cielo. Estallaron las llamas, se hundieron los venerables techos de los salones, los muros desplomáronse y de sus pedestales rodaron las estatuas con su historia. Una columna de humo negro se elevaba ya sobre los más altos edificios, pero el Presidente y los suyos continuaban la lucha. Todo era ruinas y llamas y retorcidos fierros que fueron balcones, verjas puras y el Presidente y sus amigos resistían. Nada quedaba en pie sino su resistencia. Pasaban las horas, los defensores iban cayendo uno a uno, hasta que sólo quedó el Presidente disparando rodeado de héroes muertos. Los soldados se lanzaban ya al asalto final. El Presidente lo esperó a pie firme entre el humo y las llamas y cayó junto a su astillado escritorio, envuelto en la bandera de la Patria. Los soldados al verlo caído lo acribillaron otra vez, y otra; apenas podían creer que fuera posible.

Después un gran silencio se extendió por el país. Los asesinos habiáanse llevado en secreto el glorioso cadáver para enterrarlo en un pequeño cementerio junto al mar, muy hondo, para separarlo de las olas y las gaviotas, del cielo azul y de los niños que jugando por allí pasarán. Aún muerto le temían. A continuación se aprestaron a gobernar, es decir, a construir inmensas cárceles para encerrar la peligrosa alegría, la corrosiva inteligencia, la quemante pureza.

V

Ha pasado el tiempo. ¿Cuánto tiempo? No lo sabemos. El tiempo que precisan las semillas del heroísmo es variable pues reposan en los corazones de los hombres, de misterioso funcionamiento. No puede decirse de ellas como del trigo al arrojarlo al surco: "el próximo verano lo cosecharemos". Empero suben un día hacia la luz. Se sabe.

VI

La oscuridad es profunda. A ratos brillan en las ventanas las linternas de los soldados y suenan disparos que multiplica el eco. Las estrellas miran con ojos de vidrio. ¿Qué fue de los que otrora marcharon cantando? Pareciera que todo ha muerto. ¿Muerto? ¿Pero qué pequeño, imperceptible ruido es ese que ha empezado a sonar en el cerro, junto al mar? Poned oído atento; es como un pequeño tambor bajo la tierra, como un pequeño redoble obstinado. Sí, es de no creer pero es así ¡Escuchad, escuchad, poned oído en tierra! El agua subterránea se desliza y con dedos de cristal informa

a los sepultados y sigue su camino, cuchicheándole al pasto, a las raíces de los árboles y así sube hasta las mariposas y los pájaros y vuela: como un rayo lo supieron todos: ¡el corazón del Presidente latía otra vez! Despertaron los dormidos, los presos en sus celdas dieron un grito de alegría, los que huían se detuvieron de golpe y los que atisbaban por rendijas abrieron de par en par las celosías. El redoble se multiplicó en otros pequeños tamborcitos obstinados y es ya una dulce crepitación de lluvia por los bosques, una pérdida inundación sin retorno; las lágrimas de los ojos brillan como diamantes: ¡es él, El, El! Los únicos que nada han oído son los militares; no tienen oído para estas cosas.

A una voz los ríos se sumergen, los trenes se inmovilizan sobre los rieles como lagartos soñolientos, apagan sus hornos las fábricas, el trigo derrama sus granos en la tierra seca, las vacas aspiran de sus ubres la leche hasta que los ojos se les ponen azules. Entonces los volcanes inician el ataque con la artillería del cielo: vuelan negras catedrales de roca, y serpientes de lava fulgurante se arrastran quemándolo todo; los mantos reales se fundieron y torrentes de agua pura lavaron la sangre. Súbitamente nuestra ranita quedó libre y cantó en pleno día, cantó por años de silencio.

Los militares corren desatentados: ¿qué pasa, qué es esto?; uno escuchó croar una rana y se le pusieron los pelos de punta: las ranas ahora croaban de día. "¡A las armas, a las armas! Nos embarcaremos en nuestros buques de guerra". Pero el mar levanta una muralla de luz de obsidiana con los rostros de los niños que asesinaron. Se cubren la cara con las manos y retroceden tambaleantes a buscar refugio bajo los grandes árboles y sobre sus rodillas cae un pájaro ensangrentado. "¡Correremos a las ciudades donde los ríos y el verde mar no llegan sino apenas un desfallecido sol! "mas las calles están desiertas y por las ventanas los observan puñales de ojos fríos.

—¿Dónde están nuestros amigos —se revuelven buscando— los ricos de aquí y de allá?

Pero los ricos se han ido antes que ellos. Saltan entonces a sus tanques para abrirse paso como sea y un terremoto vuelca los vehículos.

El tambor redobla.

—¡Piedad! —emergen de los volcados carros de combate— ¡piedad!

Se han acordado de la antigua palabra que habían prohibido. Entonces sin prisa, desde los socavones de las minas, atravesando los tupidos matorrales, levantándose bajo las barcas pescadoras, del fondo de las dormidas calderas, descolgándose del pito de las locomotoras, surgen hombres y mujeres; hombres, mujeres y niños negros de muerte y llanto, que avanzan. Recogen las armas abandonadas y avanzan. Van tomados de la mano porque el sufrimiento los hemanó para siempre.

Y cogen a los asesinos.

VII

Los ríos afloraron, las redes salieron pletóricas, las fábricas encendieron sus fuegos, el trigo se hizo pan, las uvas vino y la alegría canciones y todo fue como en tiempos de El, pero mejor, porque es mejor lo que se ha perdido y se ha recuperado.

Tranquilo en su picacho, el volcán se arrebujó en su manto regio, el águila navegó en el libre aire transparente y la ranita regularizó sus horarios de canto. Y en el cementerio junto al mar el corazón del Presidente latió para siempre porque era inmortal.

Así termina esta historia en que los buenos vencieron a los malos. Es una historia simple. Pero las cosas simples las entienden los que trabajan, los que sueñan y los niños. ●

YO CONSTANZA

□ NATALIE L. M. PETESCH

(Traducción de Ricardo Yamal)

In memoriam

Víctor Jara: "brutalmente torturado y asesinado en la prisión por las fuerzas armadas chilenas el 15 de septiembre de 1973. Su último poema fue compuesto en aquellos cuatro días antes de ser fusilado".

¿Se puede una enamorar de un muerto? ¿Cómo podría contestar esto? He tenido amores antes, bien sé lo que pueden ser: pero qué triste es escuchar una voz y darse cuenta que tú la has oído antes, para que luego te digan que tu amado está muerto, muerto, muerto. Ni siquiera el amor adolescente más desesperanzado me ha llenado de ese sentimiento de pérdida. Me dije: tonta, solían encerrar a la gente que le pasaba este tipo de cosas . . .

Nunca había oído nada acerca de Victorio Esteban hasta aquella noche fría de diciembre cuando fui a ver un nuevo film extranjero que iba a ser exhibido por primera vez por un grupo cinéfilo. Llegué temprano —el film estaba programado para las ocho— pero después de esperar ahí por más de una hora me di cuenta que el evento era en especial una oportunidad para que un grupo local de emigrados se juntara y conversara. A medida que los escuchaba deduje que la mayoría pertenecía a repúblicas gobernadas ahora por juntas militares; comparaciones entre los antiguos gobiernos constitucionales y los nuevos gobiernos militares era el quemante tema de sus conversaciones. Debido a que yo crecí en el centro de los Estados Unidos no tenía nada que decir sobre el tema, así es que me resigné a lo que seguramente iba a ser una larga espera; pronto alguien anunció que el filme se exhibiría a las once. (Las explicaciones no eran necesarias.) Sintíendome yo misma un poco exiliada (mi matrimonio se había terminado ese año y estaba divorciándome), me senté a rumiar amargamente mi café, hasta que, inesperadamente, el grupo comenzó a cantar en coro. (Hay un decir, donde quiera que se hable español, siempre se escuchará una guitarra, y así fue; un guitarrista se levantó del auditorio en un pequeño escenario improvisado).

Estar solo es un tipo de sufrimiento, pero estar solo cuando otros cantan es completamente otro nivel de miseria; crucé los brazos con un aire de desapego e impaciencia, como si estuviera tratando de encerrarme en mí misma. Entonces alguien (por compasión, sin duda), me pasó un cancionero, y aunque no tenía ganas de cantar, hice un esfuerzo por unirme a los demás. Algunas letras de canciones me resultaban sorprendentemente conocidas; era como si ellas hubieran estado a mi alrededor por generaciones y fueran ahora reconfortantes como una manta con la que uno se ha cobijado de niña cuando despertaba asustada por la noche. Sin embargo esto era mejor que sentirse excluida del resto del mundo . . . Así es que canté también, o a veces tan sólo susurraba.

Al mirar a mi alrededor me llamó la atención que, al contrario que yo, ellos habían heredado esas tristes canciones a través de su mutua historia. Aparentemente ellos estaban muy enterados de esto, dado que la mayoría cantaba con emoción, algunos con lágrimas. Comencé a sentirme más alienada que nunca cuando, de pronto, a medida que sus voces crecían en una excitada marcha de una brigada española, algo tan extraordinario como espantoso me sucedió: ante mis ojos los soldados en marcha se transformaron; sus uniformes parecían derretirse en su carne mientras se les conducía a una caldera ardiente desde la cual ni Shadrach, ni Meshach, ni Abednego podrían milagrosamente emerger jamás. Todo mi cuerpo se puso tenso de temor; de repente, hasta parecía peligroso respirar... El guitarrista dejó de tocar abruptamente. En el enrarecido silencio, el grupo se llenó de inquietud. Alguien comenzó a toser nerviosamente e intermitentes gemidos sacudieron el pesado silencio: todos esperaban, en una especie de latente angustia, que el canto se reanudara.

Y entonces milagrosamente el canto comenzó de nuevo, aunque no como antes. En el aire se levantó una voz tan rica y dúctil como un campo de hierba; a las primeras notas brotó en mí una visión, de una oscura cabeza cantando, de poderosas manos corriendo por una guitarra, de pies descalzos siguiendo un arado . . .

Callamos mientras la grabación llegaba a su fin. Cuando la canción hubo terminado, una mujer sentada cerca de mí hizo la señal de la cruz. Ella había conocido a Victorio Esteban, o mejor dicho, lo había visto sólo una vez, pero era como si lo hubiera conocido. La escuchaba hablar sobre Victorio Esteban —como él, un humilde campesino había llegado a ser un gran artista; cómo él había sido amado por su pueblo, que cantaba sus canciones en todas partes, a veces en secreto, como los cristianos en las catacumbas— y a medida que escuchaba a esta mujer, una desconocida total, llorando por Victorio Esteban, sentí una nueva clase de celos. Envidiaba su persecución, la huida de su país que también había sido el de Victorio Esteban. Le envidiaba su terrible prueba en la Noche de los Prisioneros cuando ella también había estado cantando con los otros hasta que la noticia de su muerte reverberó a través del recinto. . .

Cuando ella hubo terminado, sus compañeros comenzaron a intercambiar historias —al comienzo cautelosamente y luego más abiertamente, urgidos por la necesidad de

compartir sus experiencias— experiencias que me aterrorizaban pero que ellos escuchaban con cierto sufrimiento solemne como aquel que se ve entre los sobrevivientes de un campo de concentración. Cuando finalmente la película hubo terminado, todos se levantaron y salieron, uno por uno, hacia la oscura noche de frío glacial.

Esa noche llevé conmigo a casa uno de los álbumes de Victorio Esteban y aunque era cerca de la una de la mañana, escuché sus canciones una y otra vez. Y así por muchos días: si hubiera tenido veinte años menos, habría parlotado de mi amor a mis amigos y ellos me habrían puesto en ridículo. Pero esto no era un enamoramiento de chiquilina, era una crisis espiritual: en vez de sentirme exaltada, había enfermado. Cavilé muchos días acerca de los detalles de la vida de Victorio Esteban. Pero los cuentos de otras personas no eran suficientes para mí; lo que quería era respirar el aire puro de su lugar natal, ver el para mí místico lugar de su sepultura.

Afortunadamente era la época de Navidad y no tenía que volver a las aulas hasta enero. Así que una clara mañana compré un pasaje para las perfectas vacaciones románticas que mis amigos me habían recomendado contra mi melancolía. Estaba ahora preparada para seguir esas sugerencias —sólo que en vez del equipaje usual llevaba libretas de apuntes, grabadora y cintas, una fotografía de Victorio Esteban y todos los álbumes suyos que pude meter en la maleta. También compré una nueva cámara: cuando se va a visitar a un muerto, me dije a mi misma, tienes que aparentar ser una turista norteamericana corriente.

Pocos días después, subí al avión con alrededor de una docena de otros turistas que iban asombrosamente rumbo al mismo lugar —un pequeño país que sólo unos pocos años atrás había sido bañado en sangre y lágrimas y que ahora se estaba convirtiendo en un excelente lugar de vacaciones para turistas que buscan sol y tranquilas playas interminables. Una vez allá, pasé el primer día tranquilamente visitando el principal museo en el centro de la ciudad, no lejos de mi hotel, como si tratara de convencerme a mi misma de la verdadera razón para visitar este país donde todo el mundo hablaba el idioma de Victorio Esteban, con sus líricas voces sonando como tantas canciones conocidas tocadas en un lejano estereo . . .

Pero en la mañana del segundo día tomé un autobús hacia las afueras de la ciudad donde, según mi libro turístico, el gobierno había erigido en la Plaza del Llanto un cenotafio a la memoria de Victorio Esteban, ya que el cuerpo había desaparecido. Me parecía extraño que ellos hicieran lo que fuera necesario para honrar la memoria de alguien como Victorio Esteban; pero estaba dispuesta a aceptar sus incongruencias como signo de la locura generalizada de esta clase de gobiernos. En la Plaza del Llanto descubrí que el guía turístico estaba equivocado; no había cenotafio, sólo una pequeña placa cuadrada apoyada en el suelo con algunas flores a su alrededor. Había muchas otras placas además de la suya: evidentemente hubo muchos otros en la Noche de los Prisioneros, pero por alguna razón, egoístamente, no se me ocurrió pensar en ellos hasta este momento.

La pequeña placa decía simplemente: "Victorio Esteban (Juan Jesús Ruíz) / 1934-1973".

Me pareció lógico que su nombre verdadero fuera Juan Ruíz en vez del más sofisticado Victorio Esteban. Esa contrariedad no me sorprendió para nada. Lo que sí me sorprendió —aunque por supuesto no debería— fue que no tenía nada que hacer, nada que decir . . . Sin embargo, ¿qué esperaba? Recuerdo que era un día muy tibio y que me arrodillé a acariciar el enmarañado césped; también lloré un poco, mientras me sentía avergonzada de esos llantos; mis lágrimas

no me parecían sino un ritual, una gratificación que no podría cambiar nada. Saqué una foto de la placa con mi nueva cámara y dejé la tumba con un fuerte sentimiento de desilusión como si Victorio Esteban de alguna manera me hubiera rechazado. El resto del día estuve solitaria y deprimida; hacia el atardecer rompí en lágrimas y decidí que era hora de regresar a casa. Me acosté temprano, con intención de marcharme al día siguiente.

Pero desperté en la noche con una dolorosa contracción en la cabeza —no era realmente eso, sino cierta clase de intensa presión que a veces viene por extrema concentración. Escuché un ruido estrepitoso y al incorporarme descubrí que se habían caído todas las cosas de mi mesita de noche— libretas de apuntes, cintas, discos.

—“Constanza”, dijo.

Ahora al fin todo se había vuelto perfectamente razonable: ya no estaba ansiosa ni tenía miedo.

—“Mi nombre no es Constanza”, repuse. El mío es uno británico común. Emma. Mis padres eran—”

—“Exactamente . . . Emma”, dijo en esa voz que sólo puedo describir, diciendo que me hizo sentir como si en un momento hubiera estado de pie sola, desamparada, en alguna estepa siberiana con los vientos árticos congelando mis huesos y, luego, como si hubiera tomado un licor milagroso que me llenó de calor y me quitó el temor, para dejarme preparada —fueran cuales fueran las dificultades— para marchar a través de la helada tundra. Ah, no me extraña, Victorio Esteban, que ellos tuvieran que silenciar tu voz.

—“Tal vez . . . Por supuesto, ‘ahora’ tú eres Emma, pero cuando te conocí . . . tú eras Constanza, en ‘aquella’ vida, desde luego”.

No sonreí. Eso lo explicaba todo. —¿Y tú? ¿Eras tú entonces . . . Victorio . . . también?

El negó con su cabeza. Por un instante pareció triste y avergonzado, su voz resonó apasionada con un quejumbroso timbre. —“Constanza —dijo— . . . Emma, debo decirte: tu dolor no me dejaba . . . no me dejaba solo. Por tí no puedo descansar”.

Lo que él hablaba, según luego me dí cuenta, era un dialecto de un lugar muy remoto de su país, donde los campesinos todavía iban descalzos tras del arado; sin embargo, yo comprendí todo. Más todavía esto no me asombró más de lo que debería haberme asombrado que Victorio Esteban estuviese hablando, hablándome a ‘mi’, entre todas.

—“Sí, ya ves como es, tu amor no me dejaba descansar . . .” Estaba avergonzada; no me parecía justo que él se tomara tal confianza, sin embargo, era verdad que yo lo amaba, me pareció inútil negarlo. ¿No había hecho acaso este largo viaje sólo para ver dónde descansaba él?

—“Debido a esto quiero compartir contigo mi historia. Así sabrás lo que ellas, las otras, no saben . . .”

—“Ah . . . Entonces hubo otras”. A pesar de mi sentimiento hacia él, sentí que era indigno que él usara esa palabra, que —si la noción no era demasiado despreciable para atribuírle a aquella voz— había sido usada con la intención de herirme en mi propia estima o para producirme celos, competitividad, con . . . mis rivales.

—“Victorio —protesté— mi lenguaje por alguna razón se hizo extrañamente formal, como si estuviera traduciendo. No es necesario. No te rebajes de este modo. Haré lo que se te ocurra pedirme. No es necesario provocar en mí . . . estas indignas emociones”. No dije “celos”: habría sido absurdo. Después de todo, muchas mujeres lo habían amado. ¿Tenía yo que comportarme como una enamorada

herida por las infidelidades de una década atrás?

—“Oh, no. No hay un intento de mi parte de hacerte tal cosa. Menos a tí que a nadie. Sólo quiero darte . . . —él se detuvo— . . . pruebas. Aquello que canté para tí antes, una vez. Aquello que hemos tenido en esa vida anterior. ¿Recuerdas? . . .” —Su voz arrastraba una pregunta.

Un temor me invadió. Me pareció escuchar cascadas de caballos, el sonido de disparos, de gritos de los espectadores, la línea del pelotón de fusilamiento. Susurré —“no, no recuerdo. Por favor, no me fuerces a recordar”.

Su suave voz se suavizó aún más. —“Muy bien. No mencionaremos ese tiempo, Constanza. Pero a Eugenia Van der Kieper tú la recuerdas bien, ¿verdad?

—“No, no —negué. No sé nada de ella”.

Esteban inclinó su cabeza y me miró con pena. “¿Por qué lo niegas? Eras tú, no otra, tú la que se escondió conmigo a través de todos los años de la guerra: qué delgada estabas, un atado de huesos. Sin embargo, cuando te vi . . .”

—“Por favor, te lo suplico. No era yo, estás soñando . . .”

El murmuró —“Los muertos no sueñan, Constanza. Ellos ‘saben’.”

Lloré. Quise abrazarlo. Aunque rehusaba recordar, estaba segura que nos habíamos escondido casi hasta el final de la guerra, en la pequeña salita de coser afuera del lavadero de Eugenia Van der Kieper . . . Pero el resto era demasiado doloroso. No quería recordarlo. Finalmente, al último, todos habíamos sido atrapados, incluso Eugenia. Sólo unos pocos meses después los campos de concentración eran liberados, nuestros opresores eran enjuiciados y ejecutados. Me encontré ahora sentada en el suelo, las lágrimas nublaban mi vista. Esparcidos cerca mío, en el mismo lugar donde habían caído, estaban los cuadernos, las cintas, los discos. La verdad es que ahora quería que él se fuera, sólo deseaba que esta conversación terminara, para que yo pudiera reintegrarme a mi vida acostumbrada, a mi soledad completamente trivial.

—“¿Y Dublín? Era Pascua de Resurrección, ¿te acuerdas? —él preguntó rápida, desafiadamente, incluso brutal. —1916 . . . Y tú, ‘Megan’ . . .”, enfatizó suavemente.

Negué con mi cabeza en arisca protesta. Entonces fui yo la brutal. Girando mi cabeza levemente hacia él dije con fría furia: “¡Estúpido! Tú insististe en ir. Estabas loco por ir . . .”

—“¿Y el niño?”

—“Ah, no lo sabes todo, finalmente. ¿No eras todo sabiduría, todo poderoso y todo bondad? El niño murió . . .”

Mi corazón estaba roto, sin embargo, me veía insultándolo vengativamente, cuando había venido tan lejos sólo por verlo. El rompió en fuertes sollozos, como si de alguna manera hubiera continuado creyendo que al menos el niño había sobrevivido.

Entonces, a pesar de mi rencor, sentí pena por él. Ya había soportado esto, pensé, ya no tenía más lágrimas que derramar. —“¡Perdóname, Constanza . . . Megan” —murmuró.

—“¡No sigas! —grité. ¡Nunca te perdonaré, nunca! . . .”

Repentinamente, entonces, cambié el tono: “No, no recuerdo nada —dije con rencor. Lo he inventado todo sólo para herirte. No hubo niño. Ni rebelión, ni problemas. Nada, nada, nada. Excepto un grupo irlandés de locos y poetas”. Aquí, él levantó la cara, repentinamente de entre las manos y me sonrió. “Y poetas. Lo mismo, sin duda”.

También sonreí tristemente.

Animado quizás por mi cambio de comportamiento él ahora prosiguió implacablemente: “Pero, ¿y Cataluña? No negarás cómo cantamos y marchamos y rehusamos morir...” Ahora fui yo quien estaba desconsolada. “¿Rehusar morir?”

—sollocé. No, tú nunca rehusaste. Te arrojaste a ello cantando. Nuestra sangre está en tus manos, Victorio. Nos abandonaste, nos abandonaste. Tú siempre me abandonas...” Recliné la cabeza hasta el suelo.

Fue entonces cuando se arrodilló y sacó de mis brazos sus álbumes de canciones (no me había dado cuenta hasta ese momento que los había estado acunando). —“Ahora, mejor —dijo suavemente—dejémoslos a un lado, y te canto una nueva canción”.

—“¿Una nueva canción, Victorio? ¿Cómo puede haber una nueva canción? Tú estás muerto. Muerto, muerto, muerto” —lo acusé con malicia, pero sin éxito, pues no estaba tan segura de que yo no estuviese muerta también (sin saberlo, quizás) y que lo mío fuese una malicia piorrética.

—“Oh, sí. Ahora sí recuerdo —dije amargamente. Haces esto por mí siempre antes de marcharte nuevamente”. (Pero, ¿cómo sabía yo esto? , me pregunté.)

Inclinó la cabeza con ese modo suyo, sabio y paciente que me era tan familiar. —“Veo que estamos de acuerdo en casi todo. Escúchame, ahora, y también podrás comprenderlo todo, y no sólo aceptarlo como una mujer amante y dócil... Ahora eres libre para comprender, ¿verdad?”

—“Lo que no comprendo —repetí con aturdimiento, debido a que esta parte era como un sueño, aunque el resto de lo que él dijo era tan claro como la luz del sol— es esa pregunta tuya de ‘Tú eres libre para comprender, ¿verdad?’ . ¿Qué significa éso?”

—“Escucha, y todo se aclarará”.

Entonces en sus brazos donde no había guitarra alguna, con sus amadas manos, en las cuales el escuadrón de la muerte había molido cada hueso para que ‘nunca más’ pudiera tocar su guitarra, él empezó a tocar, y desde afuera de la nacarada caverna de su pecho salió esta nueva canción, la que cantó en español y que, de alguna manera comprendí:

Vuela, alma mía, vuela vuela:

Entra al alma de otro.

Vuela, alma mía, pequeña mariposa:

Sé el capullo para mi hermano,

Sé la flor, sé la crisálida,

Sé la hoja en la que descanse,

Sé la larva, sé la mariposa,

Sé la flor donde yo muera . . .

Vuela, alma mía eres más que yo.

Vivirás con mis hermanos,

Cantarás mis canciones,

Morirás con mis hermanos,

Y les harás justicia.

Vuela, alma mía,

Vuela, vuela.

Después que hubo cantado esta canción, me besó en la frente. Me empujé, deseando abrazarlo una vez más y palabras de amor brotaron torrentosamente de mis labios. Pero él se había ido. Esperé alguna señal de su presencia hasta mucho después que el sol hubo salido, pero no volvió . . . Hace meses que espero, suspirando en la oscuridad: Regresa, regresa, Victorio Esteban, y cantarás en las minas de cobre de Rodesia, en las sabanas de Sud-Africa, en las afiladas hierbas de las Filipinas, en las rugientes junglas de Uganda, en los archipiélagos del mundo occidental. Pero no ha habido respuesta desde la oscuridad. El sabe, sin duda, que lo seguiría adonde fuera, pero sabe también que es demasiado pronto para que yo lo haga, que todavía no he cumplido mi destino, y mi tarea está aquí, por ahora. Y él debe saber por cierto que sólo puedo esperar que Constanza, Megan, Emma, serán llamadas nuevamente para ser el amor de Victorio Esteban. ●

EXPERIENCIA CANADIENSE I

Recuerden que un día nos sentaremos en las plazas
a rememorar el país de la nieve y el oso,
buscando por el cuarto del tiempo
con largas botas de felpa oscura
las llaves color sepia, que se desmenuzaron
en los lagos de Ontario.
Seguiremos un día juntando los incendios
que flotaban radiantes y el primer vino ofrecido
como un desastre amado en sus riberas.
Recuerden que seremos los ancianos
que evocan sin nostalgia, los transuránicos
peregrinos acometiendo el asado desbordante
sobre la barbécue y esos huesos innumerables
diseminados cuidadosamente por las carreteras de asfalto.
Recuerden que un día nos sentaremos a la orilla
de ese único pueblo que jamás dejamos
y nos pondremos a llenar la memoria
como si no hubieran pasados los trenes
ni tantas tempestades en la espera
mientras la hierba recobra la dimensión del hombre.
Recuerden que todavía hablaremos de las walkirias
tapándose los pechos con la risa, que todavía
veremos crecer la maleza en nuestro patio
y las gaviotas silueteando por la isla central,
que aún el triciclo se quejará en las subidas
y quedará volcado con las ruedas girando
y que seremos como un bosque caminante
con sus desmemoriadas hojas dispersas por el mundo.
Recuerden que un día
seguiremos habitando el país de la piel y el arce,
de la lengua torcida y aplastante
y volveremos una y otra vez
a cruzar sus fronteras,
todavía atrapados,
cegados por la lluvia,
extranjeros.

PARAFRASIS

Como decía José Emilio, también este poema
sigue consagrado al capitalismo:
escrito en una IBM con borrador KRT,
corregido con un lápiz a pasta Bic
en papel Rag content number 2,
publicado en meteórico sistema offset
con traducción al inglés,
para una revista norteamericana que paga en dólares
los vegetales de Florida o California,
las reprimidas leches de Carnation y Nestlé
el yogurt y los tubos de Colgate,
la gasolina Shell, el Nescafé
y las películas de Hitchcock
a que están destinados.

El poeta arriba mencionado
sugiere que ya todos sabemos
para quienes trabajamos.
La verdad, la verdad,
es que todavía
nadie sabe para quién trabaja.
You never know
For whom you are working.

de: "Países como puentes levadizos"
Ediciones Manieristas
Santiago, Chile, 1986.

ME ALEGRO . . .

me alegre . . .
me alegre de tu futura muerte
realmente no quedará nada
no habrán inocentes en esta zancadilla de huesos
hasta los codos serás enterrado
junto a tus víctimas
y se entreabrirá tu mano
para descuartizarte al amparo de estos muertos

NO TE FIES . . .

no te fíes . . .
ningún juez podrá doblar la máscara
de su sentencia
dilatando con hojas tu agonía de criminal

TE SEGUIRE . . .

te seguiré con los ojos más allá de la muerte
arrojando aspas de sangre sobre tu descendencia
e imaginarán que avanzan en orden

de: "Tras la muralla del paisaje"
Ediciones Unión de Escritores del Sur
Valdivia, Chile, 1985.

● ROXANA CARRILLO ESPINOZA

CARA Y SELLO

Sólo cuando existe
un proyecto
presentan el antiproyecto
Quisiera conocer
al antihombre

RELIEVE HUMEDO

El margen de tu silencio
envuelve mis palabras,
dibujo en las sábanas poesía
y firmo con el orgasmo
Hago danzar tu silueta
y me escondo en una lágrima.

de: "A la vuelta de la esquina"
Santiago, Chile, 1986.

● MARIO MILANCA GUZMAN

ACTO DE FE

En el próximo exilio
haremos todo mejor.
No escribiremos poemas
amargos.
No viviremos pensando
en el absurdo regreso.
Cambiamos 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.

de: "El Asco y Otras Perspectivas"
Ediciones "Envés"
Caracas, Venezuela, 1986.

● ESTEBAN BARRUEL

ETERNAMENTE

*Eternamente cae tu silencio en la noche equinoccial.
Afuera el viento toca su clavicordio de alerce.
Alguien espera,
alguien herido
por la mueca de tu sonrisa.
Nosotros (todavía) tenemos algunas flores
en el jardín de los sueños.*

NOCTURNO

*Un pensamiento vuela en la noche.
Un pensamiento sin metamorfosis
que el viento ha depositado
en las hojas de los árboles.
Un pensamiento con forma de corazón
y mirada de invierno.*

de: "Impulsos y Fantasmas"
Edición Alta Marea
El Tabo, Chile, 1986.

● ANDRES MORALES

LLORANDO COMO ...

*Llorando como un buey por la mañana
en cada esquina giro la cabeza
y siento que persigo sacerdotes
y sueño en una playa de mosaicos
Por los parques pasean caballeros
de otros tiempos con levita a mediodía
niño yo con mi globo dominguero
contando hasta un millón junto a mi abuelo
Ciudad abandonada por los niños
pasadizos pendaños monumentos
El cielo de cristal ya se ha caído
Recuérdame tal cual te he condenado
a sentir los cerrojos de tu cuerpo
Ahora llora ciudad que yo no vuelvo
Arrepiéntete del sol que no me mira*

de: "Lázaro siempre llora"
Editorial Universitaria
Santiago, Chile, 1985.

● NICOLAS MIQUEA

20.00 HORAS SOBRE NUESTROS LUGARES

*Al oscurecer, mientras sueño, escribo
poemas. Pinto de colores mi casa, huelo
la lluvia pudriendo la cerca de madera.
La mancha verde de los pinos hendiendo
sus púas en el cielo. Después beso a mi
mujer y juego con los hijos. Sé que no
habrá luz que azote las tejas de la casa
ni perturbe mis recuerdos. Al oscurecer,
cuando sueño, creo ver mi nombre escrito
sobre los muros con extraña caligrafía.
La ilusión no tiene memoria, es la resaca
que lo barre todo. Lejanos están los días
en que deambulaba por los cementerios
y se me subía por la garganta el olor
de las flores marchitas.*

Del volumen inédito "El viento en el llano suspende su aliento"
Concepción, Chile

● AMADO LASKAR

CARTOGRAFIA

*Quisiera que inventaran
el mapa de la vida
para saber en qué mundo
estamos exiliados.*

EXILIO

*Nos hemos venido
haciendo idea
de la patria
aunque seamos
de nosotros mismos
extranjeros.*

ACCION DE GRACIAS

*¿Qué sería de los ciegos
de los mongólicos
de los leprosos
qué sería de las prostitutas
si dios no fuera
infinitamente bueno?*

FRONTERAS

*Existe un puente colgante
entre el bien y el mal
donde guardias armados
vigilan
que no cruce nadie.*

AD-HONOREM

*Somos espías
de la muerte
en misión
suicida.*

DIPLOMACIA

*A una hora prudente
el creador
envió a sus ángeles
a desarmar
el escenario,
antes que los
personajes
buscaran un nuevo
libretista.*

QUIEN PARTE REPARTE

*A cada hombre
un trozo de realidad:
un cuello
un botón
un fleco.
A dios y sus favoritos
la tienda completa
a puerta cerrada.*

ACUSACIONES

*Me acusarán de
olvidarme del pueblo:
yo acusaré entonces
de contarle
el cuento del tío.*

TAMBOR MAYOR

*La muerte es la
abanderada
de la vida.*

ALAMBRADAS

*Cuando la libertad
es casi nada
como la vida misma;
el hombre es aún
menos hombre
y sus sueños
aún
más sueños.*

HERENCIA

*Somos
los que tal vez
quisieron
que fuéramos
los que ya
no son,
pero
si ellos volvieran
a ser,
por un segundo
lo que fueron,
no podrían creer
lo que hoy
somos.*

URBANIDAD

*La ciudad
es una novia
vestida de
negro,
que no sabe
si irá
al altar
o al
cementerio.*

EQUIDAD

*Mi carcelero
piensa
que también él
tiene derecho
a existir,
aún
como carcelero.*

5a. COLUMNA

*Tengo mi alma
invadida
por un ejército
invisible;
sobre mis sueños
cavan trincheras
enredan infinitas
alambradas.*

CIVILIDAD

*Maldigo mi disfraz
de persona razonable
maldigo esta inútil
debilidad de mendigo
cuando el niño
que conservo
en algún bolsillo
comienza a envejecer,
a morir
esperando su día.*

de: "Traspuerta"
Analogía Ediciones
Santiago, Chile, 1984.

EPIGRAFE

*He recordado cosas
de mis años futuros,
acaso tan remotos
como este mismo tiempo.*

EL HUMO

*Como el humo de mi cigarro se vuela,
así me gustaría
que se volara la vida en volutas,
mientras estoy en diestra y siniestra,
según viaja el cigarro entre mis manos.
Pero advierto cómo late
la hora funesta
en aquel corazón de cuerda
que llevo atado a mi mano izquierda,
y entonces me abandono entre los pasos sin sentido
de ese fantasma que, decimos,
se llama tiempo.
Mi cigarro está por acabarse
y me da fastidio
volver a la realidad,
cuando el humo
me acompaña en el llanto,
introduciéndose en mis ojos.*

de: "Cruel Verdugo"
Ediciones Balandro
Santiago, Chile, 1985.

● EDUARDO CARRASCO

NO ES DE SILENCIO, EN EL FINAL, EL HUECO. . .

*No es de silencio, en el final, el hueco
ni de voces, ni huellas, ni de signos.
No hay en las sombras de la luz, benignos
indicios, ni mandatos, sendas, eco.*

*Lo que no cesa deja aquí su fleco,
en el instante mismo que designo
con esta frase que por tí signo.
Escucha atentamente el verbo seco*

*donde calla la imagen del poeta:
al final del oscuro firmamento
en la paz de la noche más secreta*

*donde el mar ya detiene el movimiento
desnudo el ser de soles y planetas
no hay nada sino tiempo, tiempo, tiempo.*

HE VISTO UN ELEFANTE TRANSPARENTE. . .

*He visto un elefante transparente,
un helicóptero caballeresco,
un pez con esqueleto picaresco
y la dulce glorieta de un vidente.*

*Luego he visto trompetas inocentes
de la fiesta final, en arabesco,
la cabeza de Ulises como un cuesco
y un general de tez irreverente.*

*He visto las extrañas geografías
de un planeta amarillo en movimiento
y un pájaro de roja profecía,
un cielo parecido a la alegría
y de un color azul renacimiento,
pero nunca un Matta que no ría.*

Sonetos inéditos
París, Francia, 1986.

LA SEÑAL DE LA CRUZ

*Una vez oí que la masturbación
es una ceremonia religiosa,
¿me persigno ahora
o cuando termine?*

AMERICA LATINA

*La policía no logró sacarle nada
lo único que consiguieron
fue una pierna.
Ahora es lustrabotas.*

de: "A la vuelta de la esquina"
Santiago, Chile, 1986.

● MANUEL ESPINOZA GACERES

ALGUIEN VIENE . . .

*alguien viene
alguien concedió la mano de su hija a alguien
alguien canta a algunos
alguien ha hecho algunas cosas
alguien y alguno toman el té
alguno y alguna hace el amor
alguna se va del brazo de algun otro
no se trata de argumentar un tiempo inexistente
no se trata de proyectar un espacio permanente
es la línea el equilibrio en el arriba y abajo
una ambigüedad subyugadora
y entonces, ¡helo aquí! tres veces uno
o uno, dos y tres.*

de: "substituciones"
"cielo raso ediciones"
Berna, Suiza, 1986.

● TOMAS HARRIS

BAJO LA SOMBRA DE UN MURO

*Bajo la sombra de un muro encalado,
entre las consignas eróticas, apenas nos
rozábamos los cuerpos. No sé si previo a todo
ya estábamos condenados. Había más cuerpos
entre nosotros, no sé si muchedumbres,
pero no estábamos solos. (Yo entonces recordé
que Genet quería que la representación teatral
de Las Sirvientas fuera personificada por
adolescentes pero en un cartel que permanecería
clavado en algún vértice del escenario se le
advertiría al público la investidura y la ficción)
pero no estábamos en el teatro: yo quise tomarte
el cuerpo en la oscuridad; había más cuerpos
entre nosotros, no sé si muchedumbres; los cuerpos
tenían ojos los cuerpos no tenían ojos: jamás sabré
si había ventanas o si estábamos a la intemperie;
es una barraca como las de Treblinka dijo alguien,
pero yo escuchaba como en onda corta los sonidos
de la ciudad. Nunca sabré si hubo una ventana,
pero se filtraba sobre el muro blanco el fulgor
verde de un aviso luminoso y en el delirio que
acompaña al amor, en el delirio impune en que
terminábamos todos, comenzamos a imaginarnos cosas:
yo, en la penumbra, te abrazaba el cuerpo pensando
que te abrazaba el cuerpo en la claridad: el letrero
luminoso verde del Hotel King sobre el muro
era el único sol.*

Del libro inédito "Zonas de Peligro"
Santiago, Chile

● DIANA GOYCOLEA

ENCUENTRO EN TIERRA DE CIEGOS

Como de costumbre,
no llevo puestos los lentes,
y cual una miope irredenta
frunzo el ceño
de mesa en mesa.
Veo tu mano que se agita
entre tenedores y servilletas...
Tu bella mano,
tu mano tibia.
Y presurosa me lanzo a tu cuerpo.
¿Por qué ninguno
de los asistentes a esta cafetería
mira el millón de mariposas
que en círculo nos rodean?
¿Por qué todos están ajenos
a esos acordes de Bach
que resuenan sin tregua?
El aire huele a yerba
y nadie parece notarlo.
Pero tú y yo
sí lo sabemos.
La magia recorre
hasta el rincón más áspero,
cuando un hombre y una mujer
se aman sin remedio.

de: "Constantina Soror"
Editorial Leega
Mexico D.F., Mexico 1985.

● ENRIQUE PUCCIA

OTROS TOPICOS

Se puede
palpitar la vida
en una sola palabra.
Mas no se puede
justificar la vida
con todas las palabras.

NATURALEZA DE LAS COSAS

Porque, sin darme cuenta, ha
anochecido
y entre
las ramas del ligustro
y la activa
presencia de sus pasos
la poesía no vuela,
se confunde
con los ruidos
cercanos a la puerta

de: "Itinerarios y Regresos"
Ediciones "Libros de Tierra Firme"
Buenos Aires, Argentina 1985.

● EDUARDO MITRE

EL SANTO

Si, de pronto, me desnudaras
de tantas muecas
y razones en que me escondo,
Si por un instante
—lo que dura un fósforo—
me obligaras a mirarme
desde Tus ojos,
no podría sobrevivir
a mi verdadero rostro.

SOLOS

Solos
Abandonados
El uno
En el otro
Nuestros cuerpos
Cruzaron
La noche
Sin nosotros

de: "Fosa Común" (Antología)
Ediciones del taller
La Paz, Bolivia, 1985.

● RENE ANTEZANA

CUATRO

Hace mucho tiempo
prestaba mis ojos a un niño
que le agradaba jugar con ellos.
Ahora busco a ese niño
que en un momento de distracción
huyó por mis ojos.

de: "Fosa Común" (Antología)
Ediciones del taller
La Paz, Bolivia, 1985.

● JORGE GARCIA USTA

HIERBA

Ya no hay respeto dicen los abuelos
Los caballos van buscando hierba
y es mediodía
Yo te lo dije Walt
aunque dormías sobre esa tarde
fundando palomas:
dile a Dios que cuide sus pañuelos.

PROPOSITO DE LUIS TABOADA

Hacer hijos duros, fijos en su rumbo
que tengan hombros altos y rompan tierras
buenos desde los ojos y al dar la mano
que canten antes de acostarse
y vayan al bar un día
sin olvidar mi sombra.

de: "Noticias desde otra orilla"
Ediciones "En tono menor"
Medellín, Colombia 1985.

● TERESINKA PEREIRA

A ALBÁ LANZILLOTTO DE PEREYRA

En la muerte
de Ariel Ferraro

Tú me mandaste la palabra,
tú, que consechaste la muerte
y la combatiste en vano
¿y como recordar a un
compañero poeta
sin rencor contra esta muerte
combatida a distancia
con prematuridad y abstenciones?
¡Tantas preguntas!
Cada vez que muere un hermano,
un amigo, un poeta,
mátanos un poco a nosotros
enajenados de la paz
nostálgicos de esperanzas que se fueron
sin concretizarse.
No quiero medir tus palabras
ni quiero enviarte pesames
porque hay que incrustar los sueños
de barricadas para que el mal tiempo
no nos contagie de desilusión.
Hay que creer que el sueño sigue ileso
y que mañana lloraremos juntas
y después, recordaremos juntas
lo fundamental de la vida.

Ínédito.- Brasil

BIBLIOGRAFIA DE Y SOBRE ANTONIO CAMPAÑA

□ DAVID VALJALO



1 / LIBROS

LA CIMA ARDIENDO, Ediciones Acanto, Santiago, 1952, 88 pp. Premio Municipal de Poesía.
EL INFIERNO DEL PARAISO, Ediciones Acanto, Santiago, 1957, 80 pp. Premio PEN Club de Chile.
ARDER, Colección Extremo Sur, Santiago, 1961, 112 pp.
EL REGRESADO, Ediciones Renovación, Santiago, 1966, 24 pp. Premio Sociedad Bolivariana de Venezuela.
CONCIERTO AUSTRAL, Ediciones de La Frontera, California, USA, 1967, 8 pp.
EL TIEMPO EN LA RED, Ediciones de la Librería de Luis Rivano, Santiago, 1971, 44 pp.
POEMES CHOISIS, Ediciones Profils Poétiques des Pays Latins, Niza, Francia, 34 pp.
LA PRIMAVERA JUNTA, Ediciones Letras de Ultramar, Santiago, 1974, 56 pp.
CORTEJO TERRESTRE, Ediciones Extremo Sur, Santiago, 1986, 108 pp. (*).
(* Nota: "Cortejo Terrestre" reúne, en una muestra antológica, la obra del poeta hasta la fecha según se menciona, indicando nombre del volumen y cantidad de poemas: "La cima ardiente", 7; "El infierno del paraíso", 14; "Arder", 7; "Concierto austral", 1; "El tiempo en la red", 7; "La primavera junta", 4. Y de los volúmenes inéditos "Conjuro del mar" (1976), "Cuarteto de cuerdas" (1978), "En tela de juicio" (1980) y "A pie en otoño" (1982), diez poemas de cada libro.

2 / ENSAYOS Y ARTICULOS

ZURZULITA DE MARIANO LATORRE, El Diario Ilustrado, Santiago, 26-12-44.
VIENTOS DE MALLINES DE MARIANO LATORRE Ultima Hora, Santiago, 11-11-44.
NICOLAS GUILLEN, SONES Y ANGUSTIAS, Atenea, Concepción, Nov-Dic. 1946.
EL LIDER DE SUDOR Y ORO, Atenea, Concepción, Abril 1947.
EL LOBO ESTEPARIO, Atenea, Concepción, Abril, 1947.
DON ENRIQUE MOLINA Y "DE LO ESPIRITUAL EN LA VIDA HUMANA", Las Ultimas Noticias, Santiago, 2-3-47.
ARENAS DEL MAPOCHO POR RICARDO PALMA, La Hora, Santiago, 22-6-47.
O'HIGGINS DE JAIME EYZAGUIRRE, La Hora, Santiago, 6-7-47.
FRENTE A LA OPINION DE "ALTER" SOBRE LA POESIA JOVEN, La Hora, Santiago, 14-11-48.
FRONTERA DE LUIS DURAND, Atenea, Concepción, Nov-Dic. 1949.
SOMBRA Y SENTIDO DE OMAR KHAYYAM, Atenea, Concepción, Marzo, 1951.
AMOR HUMANO EN LA POESIA DE PEDRO SALINAS, Occidente, Santiago, Dic. 1952.
MERINO REYES, HOMBRE DE HOY Y DE MAÑANA, Occidente, Santiago, Mayo, 1953.
A VEINTE AÑOS DE LA MUERTE DE UN POETA, La Nación, Santiago, 28-10-56.
MARIO FERRERO, UN NUEVO POETA, Atenea, Concepción, Oct-Nov. 1957.
NUEVA DIMENSION EN LA POESIA DE MARIO FERRERO, La Nación, Santiago, 11-6-61.
TENDENCIAS CULTURALES EN CHILE, Americas, Washington D.C., Abril 1962.
LA VIDA ADULTA, La Nación, Santiago, 30-9-62.
LA POESIA DE DAVID VALJALO, Atenea, Concepción, Julio-Septiembre, 1962.
LA POESIA DE ALEJANDRO ISLA, La Nación, Santiago, 18-2-62.
EL PENSAMIENTO CRITICO DE LOS CRITICOS, La Nación, Santiago, 3-2-63.
EL TEATRO, EL MIMO Y EL POETIZAR, El Mercurio, Santiago, 17-2-63.



ALGO MAS SOBRE LA POESIA ACTUAL, La Nación,
Santiago, 20-1-63

POETICA DE DAVID VALJALO, El Universo, Guayaquil,
18-12-66.

EL TIEMPO EN LA POESIA DE FRANCISCA OSSANDON,
Occidente, Santiago, Oct. 1967.

POETAS Y POESIA, Occidente, Santiago, Julio 1969.

DESDE EL ABISMO, Occidente, Santiago, Junio 1970.

NICOLAS GUILLEN; ANTOLOGIA CLAVE, Ultima Hora, 3-7-71.

VERSOS DE SALON DE NICANOR PARRA, Ultima Hora,
Santiago, 21-8-71.

LOS "TRECE POEMAS" DE DAVID VALJALO, Ultima
Hora, Santiago, 15-8-71.

DIAZ-CASANUEVA, PREMIO NACIONAL, Ultima Hora,
Santiago, 9-8-71.

FERNANDO ALEGRIA, AMERIKA, Ultima Hora, Santiago, 7-11-71.

VICTOR CASTRO: POESIAS, Ultima Hora, Santiago, 14-11-71.

POESIA NEGRO—AFRICANA, Ultima Hora, Santiago, 21-11-71.

PEDRO LASTRA: Y ERAMOS INMORTALES, Ultima Hora,
Santiago, 26-12-71.

FRANCISCA OSSANDON, DIALOGO INCESANTE, Ultima
Hora, Santiago, 5-12-71.

LO EXISTENCIAL EN LA POESIA DE PEDRO SALINAS,
Occidente, Santiago, Dic. 1971.

POESIA Y SITUACION DE NICANOR PARRA, Occidente,
Santiago, Nov. 1971.

EL GRAN GATSBY, Ultima Hora, Santiago, 2-1-72.

MARIO FERRERO, ESCRITORES AL TRASLUZ, Ultima
Hora, Santiago, 23-1-72.

NERUDA: CREPUSCULARIO, Ultima Hora, Santiago, 28-1-72.

JORGE TEILLIER, MUERTES Y MARAVILLAS,
Ultima Hora, 27-2-72.

LUIS DOMINGUEZ, CITRONETA BLUES, Ultima Hora, 18-3-72.

ANTONIO AVARIA, PRIMERA MUERTE, Ultima Hora,
Santiago, 4-3-72.

NICOLAS GUILLEN, EL SENTIMIENTO COLECTIVO,
Occidente, Santiago, Marzo 1972.

APROXIMACIONES A VICENTE ALEIXANDRE, Occidente,
Santiago, Abril 1972.

EL REALISMO NOSTALGICO Y DAVID VALJALO,
Occidente, Santiago, Mayo 1972.

ULTIMA NARRATIVA, Occidente, Santiago, Junio 1972.

ACTUALIDAD DE VALLE INCLAN Y SCOTT FITZ-
GERALD, Occidente, Santiago, Agosto 1972.

TRASCENDENCIA HISPANA EN LA POESIA DE GARCIA
LORCA. Occidente, Santiago, Diciembre 1972.

CAMBIO DE PALABRA, Occidente, Santiago, Abril 1973.

LA VIDA SECRETA, POEMAS DE VICTOR CASTRO,
Occidente, Santiago, Mayo 1973.

A MANOS LLENAS DE HUGO MONTES, Occidente,
Santiago, Junio 1973.

HERNAN CAÑAS, CANCION DE LA NUEVA ALEGRIA,
Occidente, Santiago, Julio 1973.

POETAS CHILENOS DEL SIGLO XX, Occidente, Santiago,
Agosto 1973.

NICANOR PARRA: ARTEFACTOS, Occidente, Santiago,
Septiembre 1973.

ANTONIO DE UNDURRAGA, EL ECLIPSE DE NARCISO,
Occidente, Santiago, Octubre 1973.

EUGENIO VELASCO LETELIER Y SU VISION DE CUBA,
Occidente, Santiago, Diciembre 1973.

PARRA: ACTITUD TESTIMONIAL Y RELIGIOSA,
Occidente, Santiago, Oct-Nov. 1974.

MATTHEW JOSEPHSON: MI VIDA ENTRE LOS SURREALISTAS, Occidente, Santiago, Abril-Mayo 1974.

UNDURRAGA, JESUS EL DESCONOCIDO, Occidente, Santiago, Junio-Julio 1975.

UN NUMERO PARA OTRO NIVEL, Occidente, Santiago, Ago-Sept. 1975.

HISTORIA DE SANTIAGO, Occidente, Santiago, Oct-Nov., 1975.

POESIA DE DELIA DOMINGUEZ, Atenea, Concepción, 2do. Semestre 1982.

EL RODEO Y OTROS CUENTOS, Atenea, Concepción, 1er Semestre 1983.

HOJAS DE ACANTO, Atenea, Concepción, 1er Semestre 1983.

LIBRO DE POEMAS, Atenea, Concepción, 2do. Semestre 1983.

POEMAS DE STEVEN WHITE, Atenea, Concepción, 2do. Semestre 1983.

RELACION DE CHILE DE JORGE JOBET, Atenea, Concepción, 1er. Semestre 1984.

NICOMEDES GUZMAN Y LA GENERACION DEL 38, Atenea, Concepción, 1er. Semestre 1984.

EL TIEMPO DETENIDO ABRIÓ ESPACIOS DE ISABEL VELASCO, Atenea, Concepción, 2do Semestre 1984.

TIEMPO DE POESIA DE MARIA SILVA OSSA, Atenea, Concepción, 2do Semestre 1985.

UNIVERSO PRIVADO DE LUIS MERINO REYES, Atenea, Concepción, 2do Semestre 1985.

3 / SOBRE EL AUTOR

(EN LIBROS)

ADRIAZOLA, XIMENA. "Lugar y Tiempo de Poetas", Ediciones del P.E.N. Club de Chile, Filial Internacional, Santiago, 1984.

ALEGRIA, FERNANDO. "Panorama das Literaturas das Americas", Edición de Joaquín Montezuma de Carvalho, Lisboa, 1965.

ANDERSON IMBERT, ENRIQUE. "Historia de la Literatura Hispanoamericana", Editorial Fondo de Cultura Económica, 1961.

ARTECHE, MIGUEL. "Antología Personal de la Poesía Chilena Contemporánea", Biblioteca Zig-Zag, Santiago, 1985.

BAJARLIA, JUAN JACOBO. "Notas sobre el Barroco", Santiago Rueda Editor, Buenos Aires, 1950.

CASTRO, VICTOR. "Poesía Nueva de Chile", Ediciones Zig-Zag, Santiago, 1953.

CORREA, CARLOS RENE. "Poetas Chilenos del Siglo XX", Editorial Zig-Zag, 1973.

DURAND, LUIS. "Gente de mi Tiempo", Editorial Nascimento, Santiago, 1955.

GINES DE ALBARREDA Y FRANCISCO GARFIAS. "Antología de la Poesía Hispanoamericana", Biblioteca Nueva, Madrid, 1961.

LASTRA, PEDRO. "Estudios de Lenguas y Literaturas como Humanidades", Santiago, 1960.

LATCHAM, RICARDO. "Carnet Crítico", Editorial Alfa, Montevideo, 1962.

LIGALUPPI, OSCAR ABEL. "El Soneto Hispanoamericano", Ediciones del Fondo Editorial Bonaerense, Buenos Aires 1984.

MENGOD, VICENTE. "Libro Anual de Poesía", Ediciones de la Revista Atenea, Concepción, 1964.

----- "Historia de la Literatura Chilena", Editorial Zig-Zag, Santiago, 1967.

RUIZ DE TORRES, JUAN. "Cuadernos de Poesía Nueva", Ediciones Asociación Prometeo de la Poesía, Madrid, 1986.

SANTANA, FRANCISCO. "Bosquejo del Movimiento Literario", Ediciones de la Revista Atenea, Concepción, 1961.

----- "Evolución de la Poesía Chilena", Editorial Nascimento, Santiago, 1976.

SILVA CASTRO, RAUL. "Panorama Literario de Chile", Editorial Universitaria, Santiago, 1961.

SZMULEWICZ, EFRAIN. "Diccionario de la Literatura Chilena", Editorial Andrés Bello, Santiago, 1984.

UNDURRAGA, ANTONIO DE. "Atlas de la Poesía Chilena" Editorial Nascimento, Santiago, 1958.

----- "Doce Poetas Chilenos", Cuadernos Julio Herrera y Reissig, Montevideo, 1958.

----- "Archipiélago de Poetas", Ediciones de la Biblioteca del Congreso Nacional, Santiago, 1981.

----- "Breve Antología de 14 Poetas Chilenos", Edición Q-21, New York, 1984.

----- Y VICTOR PHILLIPS. "Pen Club 84-85", Ediciones del P.E.N. Club de Chile, Santiago, 1985.

4 / SOBRE EL AUTOR

(EN REVISTAS Y DIARIOS)

AIRO, CLEMENTE. "La Nueva Poesía de Chile", El Tiempo, Bogotá, 20-9-1959.

A.L.C. "La Cima Ardiendo por Antonio Campaña", Vistazo, Santiago, 2-12-1952.

BAJARLIA, JUAN JACOBO. "Tronera", Contemporánea, Buenos Aires, 8-8-1948.

BARROS, LEON. "Entre Prosistas y Poetas", La Nación, Santiago, 22-4-1962.

BASCUÑAN, HOMERO. "Al Pairo: Arder", La Segunda, Santiago, 6-1-1962.

CARMONA, DARIO. "Poeta del Infierno", Ercilla, Santiago, 23-10-1957.

CASTRO, VICTOR. "Poetas Jóvenes de Chile", El Diario Ilustrado, Santiago, 18-5-1958.

----- "La Poesía de Antonio Campaña", El Mercurio, Santiago, 24-10-1971.

----- "Un Libro de Antonio Campaña", Occidente, Santiago, Noviembre, 1971.

----- "Poesía de Antonio Campaña", Occidente, Santiago, Abril-Mayo, 1974.

----- "La Primavera Junta de Antonio Campaña", Las Ultimas Noticias, Santiago 13-4-1974.

COLINA, FERNANDO. "La Cima Ardiendo poemas de Antonio Campaña", Atenea, Concepción, Nov-Dic. 1953.

CONCHA, EDMUNDO. "Oleaje de la Poesía", Las Ultimas Noticias, Santiago, 3-2-1962.

----- "Nuestra Poesía Viaja a Europa", Las Ultimas Noticias, Santiago, 8-11-1953.

CORREA, CARLOS RENE. "Poesía de Antonio Campaña", El Diario Ilustrado, Santiago, 9-11-1952.

CRUCHAGA SANTA MARIA, ANGEL. "Poesía de Antonio Campaña", La Discusión, Chillán, 25-5-1953.

----- "La Cima Ardiendo de Antonio Campaña", Occidente, Octubre, 1953.

CHUAQUI, BENEDICTO. "La Cima Ardiendo de Antonio Campaña", El Diario Ilustrado, Santiago 28-12-1952.

DRAGO, GONZALO. "El Tiempo en la Red", La Nación, Santiago, 16-5-1971.

----- "Poemas de Antonio Campaña", La Prensa, Curicó, 19-5-1971.

DROGUETT, LUIS. "El Infierno del Paraíso poema de Antonio Campaña", Calicanto, Santiago, 1957.

ESPINOZA, JANUARIO. "Un Torneo de Poetas", El Mercurio, Santiago, 19-11-1943.

- FERRERO, MARIO. "Correo Literario", La Nación, Santiago, 5-7-1957.
- "La Poesía está Viva", La Nación, Santiago, 29-12-1957.
- FUENTE, EFRAIN DE LA. "Arder", La Segunda, Santiago, 17-3-1962.
- FUENZALIDA, MERCEDES. "El Infierno del Paraíso de Antonio Campaña", La Nación, Santiago, 8-12-1957.
- GOIC, CEDOMIL. "Poesía de Antonio Campaña", Atenea, Concepción, Marzo, 1954.
- GONZALEZ ALLENDE, RODRIGO. "Venezuela premia a poeta chileno", La Nación, Santiago, 11-2-1964.
- HUERTA, ELEAZAR. "Crítica de Libros", Las Ultimas Noticias, Santiago, 8-4-1948.
- IGLESIAS H., JULIO. "Arder", La Nación, Santiago, 11-2-1962.
- "El Tiempo en la Red", Occidente, Junio-Julio, 1974.
- LASTRA SALAZAR, PEDRO. "La nueva Poesía a través de uno de sus representantes", La Discusión, Chillán, 3-1-1954.
- LATCHAM, RICARDO. "Poetas Chilenos del Ultimo Tiempo", La Nación, Santiago, 4-3-1962.
- LATORRE, SERGIO. "El Desesperado Amor", Última Hora, Santiago, 23-3-1953.
- MARTINEZ WILLIAMS, JAIME. "Arder de Antonio Campaña", El Diario Ilustrado, Santiago, 10-6-1962.
- MATKOVICH, HERMOGENES. "El Infierno del Paraíso de Antonio Campaña", Atenea, Concepción, Oct-Nov. 1957.
- "Poemas de Antonio Campaña", Occidente, Santiago, Mayo-Junio, 1957.
- MATTE ALESSANDRI, ESTER. "A Vuelo de Pájaro: Antonio Campaña y el Tiempo en la Red", Última Hora, Santiago, 15-5-1971.
- MENDEZ CARRASCO, ARMANDO. "El Infierno del Paraíso de Antonio Campaña", El Clarín, Santiago, 11-8-1957.
- "Arder de Antonio Campaña", Golpe, Santiago, 5-4-1964.
- MENGOD, VICENTE. "Canciones y Sonetos", Zig-Zag, Santiago, 9-2-1962.
- "Antonio Campaña", Atenea, Concepción, Enero-Abril, 1964.
- MERINO REYES, LUIS. "Poesía Chilena", Las Ultimas Noticias, Santiago, 31-5-1947.
- "Poesía", Las Ultimas Noticias, Santiago, 15-11-1952.
- "Antonio Campaña", Las Ultimas Noticias, Santiago, 30-5-1953.
- "El Infierno del Paraíso por Antonio Campaña", Atenea, Concepción, Enero-Marzo, 1959.
- "Contrapunto", La Nación, Santiago, 8-7-1962.
- MONTAÑA, PEDRO. "Arder de Antonio Campaña", La Segunda, Santiago, 27-1-1962.
- ORREGO, GONZALO. "Poemas de Antonio Campaña", La 3a de La Hora, Santiago, 13-10-1965.
- OSSES, MARIO. "La Cima Ardiendo de Antonio Campaña", La Nación, Santiago, 17-5-1953.
- OYARZUN, MILA. "Poesía de Antonio Campaña", La Nación, Santiago, 1-3-1953.
- "La Cima Ardiendo de Antonio Campaña", Atenea, Concepción, Marzo, 1953.
- PALMA ZUÑIGA, LUIS. "Arder de Antonio Campaña", La Nación, Santiago, 25-5-1962.
- POBLETE VARAS, HERNAN. "El Correo Literario", El Mercurio, Santiago, 10-2-1962.
- PUIG, MARIA EUGENIA. "La Poesía Chilena", El Universo, Guayaquil, 16-5-1959.
- "Antonio Campaña: un poeta", El Universo, Guayaquil, 23-8-1959.
- REYES COVARRUBIAS, VICTORIANO. "De Domingo a Miércoles", Las Ultimas Noticias, Santiago, 10-1-1962.
- ROJAS GOMEZ, ANTONIO. "Así son los escritores" (entrevista), Las Ultimas Noticias, Santiago, 3-11-1986.
- ROJAS PIÑA, BENJAMIN. "El Infierno del Paraíso por Antonio Campaña", Boletín No. 59 del Instituto Nacional, Santiago, 3-4 Trimestre, 1958.
- ROMERA, ANTONIO. "La Cima Ardiendo", La Segunda, Santiago, 10-2-1953.
- "Un libro: El Infierno del Paraíso", La Segunda, Santiago 30-8-1957.
- SAAVEDRA, MIGUEL. "Poemas de Antonio Campaña", La Crítica, Santiago, 26-6-1942.
- SABELLA, ANDRES. "Un Libro y sus Amigos", Las Ultimas Noticias, Santiago, 7-5-1949.
- "Nuevos Poetas", Las Noticias Gráficas, Santiago, 14-12-1952.
- "El Soneto a propósito de Antonio Campaña", La Segunda, Santiago, 15-3-1962.
- "Linterna de Papel: Antonio Campaña", El Mercurio, Antofagasta, 2-11-1986.
- SANCHEZ LATORRE, LUIS. "Escritores se Unen", Las Ultimas Noticias, Santiago 14-6-1949.
- "Nueva Actitud Poética", Las Ultimas Noticias, Santiago, 21-8-1957.
- "Sonetos de Campaña", Las Ultimas Noticias, Santiago, 27-1-1962.
- "Notas Críticas", Las Ultimas Noticias, Santiago, 7-11-1964.
- "Dos Poetas Chilenos", Las Ultimas Noticias, Santiago, 3-11-1986.
- SANTANA, FRANCISCO. "Movimiento Literario 1961", Atenea, Concepción, Octubre-Diciembre 1961.
- SHARP, BECKY. "Polyglot 1986", Southeast Missouri State University, Cape Girardeau, Missouri, USA, 1986.
- SOLAR, HERNAN DEL. "La Cima Ardiendo por Antonio Campaña", El Debate, Santiago, 20-12-1952.
- "Libros y Autores: 4 Poetas", El Debate, Santiago, 16-11-57.
- "Libros y Autores", El Día, Santiago, 24-11-1957.
- "Nuestra Literatura Sesquicentenario", La Nación, Santiago, 18-9-1960.
- "Nuestra Poesía 1910-1960", Revista En Viaje, No. 323, Santiago, 1960.
- "Antonio Campaña: Arder", La Nación, Santiago, 26-2-1962.
- "Poemas Escogidos de Antonio Campaña", La Nación, Santiago, 6-12-1964.
- UNDURRAGA, ANTONIO DE. "Antonio Campaña en su último libro", Revista Literaria de la Sociedad de Escritores de Chile, Santiago, Diciembre, 1957.
- "Poesía Chilena: Antonio Campaña", Las Ultimas Noticias, Santiago, 13-9-1957.
- "Escritores de América: Antonio Campaña", El Día, Tegucigalpa, 20-2-1969.
- VALJALO, DAVID. "Tres Poetas Chilenos", Literatura Chilena, creación y crítica, Año 8, No. 28, Ediciones de la Frontera, Los Angeles, California, 1984.
- VATTIER, CARLOS. "Un Poeta Chileno: Antonio Campaña", Ercilla, Santiago, 1-4-1942. ●

LIBROS RECIBIDOS

RESEÑAS

NARRATIVA

Hernán Barrios
El discurso de la Macarena
éditions d'Orphée
Montréal, Qc., Canada
Sofía Cáceres
M. Cristina da Fonseca
Las voces del silencio
Nueva Sociedad
Caracas, Venezuela, 1985
Ilario Da
Una máquina para Chile
Pehuén Editores
Santiago, Chile, 1986
Carlos Droguett
El enano Cocorí
Edicions Arxipèlag
Universitat de les Illes Balears
España, 1986
Sonia González
Tejer Historias
Ed: Ergo Sum
Santiago, Chile, 1986
Antonio Montero Abt
Historias para contar
Editorial Emisión
Santiago, Chile, 1986

TEATRO

Jorge Díaz
Las cicatrices de la memoria
Ediciones Cultura Hispánica
Madrid, España, 1986

ENSAYO

Fernando Murillo Viaña
América Latina en los ochenta
Ediciones Cultura Hispánica
Madrid, España, 1986
Víctor M. Valenzuela
Fernando Alegría:
el escritor y su época
Gráficas Benzal
Madrid, 1985
Juan Villegas
Interpretación y análisis
del texto dramático
Giroi Books
Canada, 1982
Oscar Weiss
Chile Vivo
Centro de Estudios Salvador Allende
Madrid, España, 1985

POESÍA

Esteban Barruel
Impulsos y Fantasmas
Edición de Alta Marea
El Tabo, Chile, 1986
Antonio Campaña
Cortejo Terrestre
Ediciones Extremo Sur
Santiago, Chile, 1986
Javier Campos
La ciudad en llamas
Ediciones LAR
Concepción, Chile, 1986
Sergio Canut de Bon
Aforismos y Poemas
Editado por LAIFE
Estocolmo, Suecia, 1986

Carlos Cortínez / Ralph Slotten
Twenty Poems
Carlisle, PA, USA, 1986

Nelson Espinoza Flores
Caracol
Editado por LAIFE
Estocolmo, Suecia, 1986

Jorge Etcheverry
La Calle
Editorial Sinfronteras
Santiago, Chile, 1986

Jorge Etcheverry
The Witch
Split Quotation
Ottawa, Canada, 1986

Jorge García Usta
Noticias desde otra orilla
Ediciones "En tono menor"
Medellín, Colombia, 1985

Fernando González-Urizar
Arbol de batallas
Editorial Aconcagua
Santiago, Chile, 1986

Aurelia Rosa Iurilli
Diez
Editrice La Vallisa
Bari, Italia, 1986

Amado Laskar
Traspuerta
Analogía Ediciones
Chile, Diciembre 1984

Mario Milanca Guzmán
El asco y otras perspectivas
Ediciones Envés
Caracas, Venezuela, 1986

Andrés Mistral
Poesía abierta
Edición clandestina, 1986

Carlos Alberto Muñoz
Aquí estamos
Estocolmo, Suecia, 1984

Silverio Muñoz
Post-coup Chilean Poetry
Ediciones Arauco
Minnesota, USA, 1986

Teresinka Pereira
Poesía no Inverno
International Poetry
Colorado, 1985, USA

Enrique Puccia
Itinerarios y regresos
Libros de Tierra Firme
Buenos Aires, 1985

Humberto Quino
Fosa común (Antología)
Ediciones del Taller
La Paz, Bolivia, 1985

Vincenzo Rella
Luna di mare
Ediciones La Vallisa
Bari, Italia, 1986

Taller Literario Pepe Duvauchelle
Siete poetas chilenos en Estocolmo
Estocolmo, Suecia, 1985

David Turkeltaub
La guerra de los poemas de amor
Libros del rectángulo
Santiago, 1985 ●

Juan Villegas, ANTOLOGIA DE LA NUEVA POESIA
FEMENINA CHILENA. Santiago, Editorial La Noria, 1985,
179 pp.

por Marcelo Coddou.

Si bien hasta hace poco era notable la escasez de estudios sobre la literatura femenina hispanoamericana, no costaba mucho explicarse tal falencia dentro del subdesarrollo generalizado de la crítica. Nutrida ésta por visiones prejuiciadas y carente de instrumentales aptos, mal podía, al poner bajo su mira la producción literaria de las mujeres, darnos perspectivas óptimas. Los pocos ejemplos existentes asumen, con no poca frecuencia, una actitud paternalista. Aceptemos que toda reflexión teórica y toda praxis analítica constituye una proyección en la cual se registra el funcionamiento de códigos ideológicos. La historiografía literaria, en particular, es una construcción en la que se juegan tales enfrentamientos de un modo muy nítido. Y por ello es que allí se transparentan los códigos dominantes. Así, a la mantención de un modelo de mujer que responde a las estructuras patriarcales de la sociedad latinoamericana, correspondió, necesariamente, una desconsideración y una ineptitud para apreciar lo constitutivo de la escritura femenina y sus logros. Si bien es ésta una realidad que se ha impuesto con fuerza incontestable por ya demasiado tiempo, ha sido desde la misma subordinación y marginalidad que se ha desarrollado lo que Josefina Ludmer tan bien describiera como "las tretas del débil". El estudio donde la ensayista argentina reflexiona sobre este fenómeno forma parte de uno de los tantos volúmenes aparecidos en los últimos años con el objetivo programático y exclusivo de abordar el estudio de la literatura femenina en Latinoamérica. Es el que, expresivamente, se titula "La sartén por el mango" (Puerto Rico: Edcs. Huracán, 1984, editado por Patricia González y Eliana Ortega). Otros —y obviamente no vamos a nombrarlos todos— son: el excelente volumen de la Revista Iberoamericana editado por Rose Minc ("Número Especial dedicado a las Escritoras de la América Hispánica", julio-diciembre 1985); los muchos trabajos de Gabriela Mora, el más importante de los cuales es "Theory and Practice of Feminist Literary Criticism" (Michigan: Bilingual Press, 1982); de Lucía Guerra-Cunningham (su libro sobre María Luisa Bombal, sus varios ensayos en "Fem" y en "Hispanamérica"; de Marjorie Agosin, etc.

Es a esta lista —insisto: ampliable— que viene a sumarse la "Antología" de Juan Villegas. No es la primera vez que el prolífico ensayista muestra su preocupación por el tema: a sus sustanciosos estudios mistralianos debe agregarse, por ejemplo, el trabajo titulado "Poesía femenina y valor literario", incluido en sus "Estudios sobre poesía chilena" (Santiago, Nascimento, 1980). El presente libro debe ser considerado desde una perspectiva dual: la referida a los textos y autoras seleccionadas y la que dice relación con el estudio introductorio, la información bio-bibliográfica sobre las escritoras y la bibliografía sobre literatura femenina que nos entrega el antologador. Nos referiremos brevemente a este último aspecto.

Dos son los problemas centrales sobre los que Villegas nos pide reflexionar: la posible existencia de un lenguaje poético femenino y las relaciones entre la posición social de la mujer y el predominio de definidos rasgos —estilísticos,

estructurales— de los textos. Para poder cumplir con tal intento, muy sensatamente, se nos indica que algo previo es “demostrar”, precisamente, “la existencia” del fenómeno lírico femenino, lo que implica contar con tal material y hacerlo accesible. De allí, entonces, la razón de ser de esta antología. Y, en efecto, basta revisar las selecciones de poesía chilena circulantes para confirmar —una vez más— cuán desmedrada es la figuración que ellas le otorgan a la producción femenina. Meritorio empeño, pues, el de reunir un grupo tan amplio (19 en total, nacidas entre 1942 y 1965) poseedor de dos características especiales —además de su sexo y de su edad—: su intento por innovar los códigos poéticos establecidos, ampliando también el espacio y el referente poéticos y, consecuentemente, su original inscripción dentro del discurso lírico dominante.

Con sagacidad Juan Villegas atiende a las circunstancias históricas condicionantes y a los factores mediatizadores que marcan la plasmación del lenguaje poético y, así, a la existencia de elementos diferenciadores entre la literatura de la mujer y la literatura del hombre. La mujer que escribe —sostiene el estudioso— “se encuentra en la necesidad de utilizar el código poético producido y acuñado por la cultura masculina para expresar sentimientos y visiones de mundo desde la perspectiva del hombre” (p.20). Lo resaltante es que, frente a este desafío ineludible, las escritoras antologadas, en su gran mayoría, se orientan hacia una poética autóctona y diferenciada, hecho explicable tan sólo por “la transformación valorativa que ha traído el movimiento de liberación de la mujer” (p.21). (Lamentablemente la limitación del espacio disponible le impidieron a Villegas desarrollar más “in extenso” en qué ha consistido tal proceso en la específica circunstancia chilena). Junto a ese hecho de amplias dimensiones sociales, el estudioso observa que, al constituirse la “poesía de lo cotidiano” y “la antipoesía” en parte de los códigos poéticos hegemónicos, se favoreció la incorporación de materiales y discursos poéticos marginales, con inclusión, por tanto, de la experiencia y la retórica femeninas.

Habría que discutir —no en esta breve nota, por supuesto—, la siguiente afirmación del antologador: “mientras que en el discurso lírico de los hombres (se refiere a Chile en 1982) era fácil apuntar la presencia de textos consagrados e insistencia en ciertos motivos de protesta o insatisfacción social, con lenguaje que sonaba a conocido, las poetas traían una vibración lírica y una pluralidad temática y poética que las hacía sumamente contemporáneas” (p.22). Peligrosa categoría está última. Dudo que no sea también válida para Zurita, Cociña, Muñoz, Montealegre, Llanos Melussa y tantos otros varones coetáneos de las mujeres a que se refiere Villegas.

Lo que sí resulta evidente es otra conclusión a la que llega el antologador y confirman los textos seleccionados: tipo de hablante, motivos, espacios, destinatarios y referentes implícitos en el discurso femenino chileno del último plazo, son muy diferentes a los de las autoras consagradas o reconocidas antes de 1973. Sobre cada aspecto —tampoco podemos aquí comentarlos— la “Introducción” está llena de sugerencias válidas y deben ser tenidas en cuenta en una recta lectura de los poemas aquí reunidos. Todo esto hace de la nota previa —inusualmente extensa, casi treinta páginas— así como de la utilísima información sobre las autoras y la bibliografía final, materiales de primera importancia para quien desee (como debiera ser obligación para todo aquel que se interese por la producción “total” de una cultura) enterarse de lo que efectivamente acontece con la literatura chilena actual. Incluidas las “marginalidades” existentes. ●

Guillermo Trejo, HUESPED DEL GUSANO. Santiago, Ediciones Trevi, 1984.

por Antonio Campaña

Estamos en presencia de un poeta y de una poesía que de ninguna manera quiere renunciar a su herencia. Por el contrario, ésta surge tan naturalmente en su desarrollo que parece constituirse en algo así como el signo ordenador de su actividad. No intentamos sugerir que estos síntomas se circunscriban sólo a la forma y su desdoblamiento sino, también, a la fuente natural de donde son recibidos estos perturbados interiores de la realidad en que este proceso lírico desenvuelve sus vivencias. Estas estimulantes herencias que Guillermo Trejo pone en acción en “Huésped del Gusano” son más intuitivas que elaboradas por el pensamiento poético: las pensamos fluyentes por un impulso creador que sabe incorporar el drama propio al descubrimiento o construcción de un lenguaje que no exhala modelos y a que elige los elementos útiles para destacar su universo. El poeta ha podido así encontrarse con la alegría de hablar con la propiedad extrema de la palabra para explicar su experiencia humana. De tal manera logra que su poesía no se cargue de un ácido o banal virtuosismo por un simple y desencadenado poder ni por teorías adjudicadas puesto que ella viene hacia él por un trasvasamiento de herencias, por un poder que lo obliga a escribir bien.

Este escribir bien a que el poeta nos asocia y que parece tan convencional sin serlo, esta expresión rigurosa no quiere ser ni pretende ser una separación del pasado reciente sino, simplemente, mostrar el camino unificador de épocas que sigue toda constitución poética que quiera trascender. No avanzaremos mayores juicios sobre esta problemática que el talento de Trejo actualiza, de manera tan singular como apropiada, a fin de no entrar en la consideración de las formas, algo tan pasado de moda como lo fueron aquellos momentos en que se llegó a criticar a ciertos poetas por saber bien escribir. Pero de alguna manera queremos dejar constancia, a propósito de esta poesía de Trejo, que el poeta realza o renueva formas de lenguaje que no quieren contaminarse con aquellas instancias de empobrecimiento expresional y buscan una salida a estos eclipses. Nosotros no tenemos predilección alguna por un determinado movimiento expresivo y sólo nos interesa el poeta cuya poesía está más allá del lenguaje de apoyo sea este remoto, nítido, laberíntico y hasta, desagradablemente o descoyuntado. Pero Trejo ha entendido —o así lo comprendemos— que entre lo que algunos entienden como poesía de la claridad se ha tendido a menudo un puente sospechoso con la vulgaridad. El poeta no ha querido cruzar el puente y cargado de una necesidad vital, ha preferido dar el salto con sus significados a cuestas para dejarlos sin novedad en el lugar que él desea, sin necesidad de evadir su vocación de artífice y vivir su arte a sus anchas.

“Huésped del Gusano” nos coloca, sin preámbulos, frente a una exploración o necesidad de nexo con la idea o revelación de la muerte sin las limitaciones objetivas que pudiesen diluirse en supuestos metafísicos sin profundidad. Al revés, el poeta siente la necesidad de expresar sus relaciones desde una propia, íntima, encendida explicación. Aquí la realidad exterior, tan traída y llevada en todos los tiempos, tiene cabida únicamente en cuanto se transforma en materia

esencial de esa otra realidad por la que el poeta se encuentra amenazado. El libro íntegro surge así como una larga vigilia para la muerte, en que hay un impulso por descubrir ciertas veladas grandezas que no se encuentran así como así dentro de una certidumbre inmediata o carente de sentimiento. Se observa como los estímulos van entretreídos de sustancias existenciales hondas y no por azar surge la destrucción en el paisaje que rodea al poeta desde el primer poema:

"Pero sordo el mundo y sin su cielo;
la muerte con sus bombas nos baladra
los nombres que, a montones, en sus eras
recoge en soledad tras la metralla.
Y cuando salgo aún frío de mi espera,
la muerte, en soledad, siempre me llama".

En todo ello es evidente la existencia de una identidad religiosa de contemplar la vida, una revelación reclutadora que pretende hablar, como sostiene Jaspers, a los recintos más oscuros, pero que a nuestro modo de ver no es sino otra forma de mirar el ser o sentirlo a la manera agustiniana. El poeta intenta, por haber atravesado la experiencia, llevarnos por esa larga ebriedad de la angustia que se soporta, que se lleva junto así, pero que todavía quiere ir más allá de las realidades aprehendidas pues su vida, que es toda la vida, es un "nacer con gusanos" y también un "pelar de a poco los huesos". Está claro aquí como el poeta ha dispuesto ir tras lo que puede ser. Sabe que esa realidad existe como resaca aún cuando sólo la percibe como sombra, pero que sus adivinaciones le auguran la posibilidad de hallar esos temidos e inexorables tiempos de muerte. A veces los observa a través del ser amado tras la memorización del padre que adviene al lado de la madre; de esa autoridad decapitada por el tiempo cual una cruel exigencia del mundo de la naturaleza:

"En la muerte los tengo ahora juntos,
—conmigo muy aparte—,
y firme de caudales.

Los tres formamos mestas, y presumo
que moriremos juntos cuando calle".

Esa necesidad de redescubrir o encontrar sus reflujos, de rechazar las vísperas que nada bueno le ofrecen, no es sino otro acto de negación del desastre. En "Grito de Polvo" vive esta circunstancia suprema que no ha sido únicamente intuitiva y ante la que se rebela hasta chocar con el sentimiento porque agrieta y destruye. Así, junto al amor por la existencia, el poeta vive anticipadamente su muerte momento a momento, en cada acto que realiza puesto que tal vez sea el único capaz de presentir el instante de traspasar el límite desde sí mismo hacia lo desconocido. El poema, a más de grito, entraña una certeza primordial:

"¡Tan presente por mí! : siempre te hablo
y parece a los otros que hablo al viento
cuando a mi me parece que me callo.
Estamos tan unidos en lo lejos
como no lo estuvimos en el tálamo.
Y desolado, sin saber callarme,
proclamo y vocifero mis cenizas:
¡señor y monseñor de mi hosco lodo!"

La visión humana que Guillermo Trejo nos revela en "Huésped del Gusano" es un mensaje lírico que pretende, ennoblecido por los giros felices del lenguaje, una reafirmación de la autenticidad del ser con una pretensión jubilosa de ir hacia las sinuosidades que nacen de lo verdadero. En ello queremos ver el tema fundamental de esta poesía que no pretende ni alejarnos de la realidad ni echarnos encima de ella en una suerte de limitación. El poeta se contempla desolado porque no le es posible desechar las causas primeras. Pero este designio nos lo traspasa razonado ya que no es un designio

nuevo y lo arrastra tal una orfebrería de colección. La muerte está, pues, reflejada como un accidente, igual que una confidente o compañera de pleitos. En ocasiones Trejo expulsa su tema como un repertorio de formas móviles, a ratos como cierta ronda jubilosa que forcejea por evadir el dramatismo que pesa. En el poema "Ad Vitam Aeternam" nos dice:

"Vamos ahora a divertirnos junto
a los payasos tristes de la pena que ríe,
detrás de aquellos circos donde murió mi infancia".

(...)

"Moriremos felices, Buscaremos lo propio,
lo perdido en el tiempo".

En otra parte trata de explicarnos que
"La muerte nos dirá su secreto en silencio"

para concluir que

"moriremos plenos de alegría completa,
allá abajo, en lo hondo
de la halda del tiempo".

En estos significantes poemas de "Huésped del Gusano", existe un estricto equilibrio, una trascendente descarga que es, ciertamente, una sensorial actitud ante la vida la que es comunicada con serenidad, sin angustias delirantes. El poeta sabe que se hunde cada vez más en sí mismo y emprende este trayecto con una noble dignidad. ●

Patricio Manns, ACTAS DEL ALTO BIO-BIO. Madrid, Ediciones Michay, Colección Libros del Meridión, 1985.

por Tito Alvarado.

Después de pasar siete horas contando los cadáveres que pasaban río abajo, Angol Mamalcahuello y Anima Luz Boroa se quedaron dormidos hasta hoy. Ahora puede ser el momento en que se realiza la entrevista, cuando se publica o cuando terminamos de leer. El tiempo se vuelve relativo; vertiginoso o estancado; apacible o violento según los intereses con que se mire.

En tierras de mapuches, al oeste de Lonquimay, ahí mismo donde nace el río Bío-Bío, convergieron hace muchos años, el joven profesor José Segundo Leiva Tapia, una comunidad indígena, sin más medio de vida que la tierra y los apetitos nunca saciados de un terrateniente originario de Alemania, quien a fuerza de "balas, aguardiente, sífilis, juzgados de indios y cohecho organizó su imperio".

El profesor, con la fuerza de la razón, señala un camino a los mapuches para defender su tierra. El terrateniente, con las razones de la fuerza, por medio de "leyes", carabineros y jueces arremete contra los legítimos dueños.

Patricio Manns recrea una de nuestras páginas de historia amarga en "Actas del Alto Bío-Bío". Bien podría llamarse "Memorial del Alto Bío-Bío", ya que está basado en siete esfuerzos por recordar, siete intentos de la memoria para despertar y destruir el letargo de olvidadas injusticias. El autor provisto de una grabadora escudriña en la ancestral memoria de Angol Mamalcahuello, cacique, protagonista de los hechos relatados y juez impasible en el tiempo.

"...media hora,... dos horas,... cinco horas,... siete horas contando cadáveres. Cae la noche y tomados de la mano, Angol y Anima Luz, afirmados en un árbol se quedan dormidos. Dormidos hasta hoy".

La conclusión que se desprende del relato es que tan solo el amplio conocimiento de aquellos hechos tiene poder para despertarlos. Conocer es despertar.

"no es bueno olvidar, señor. El que olvida prepara su derrota futura. Hay que aprender a recordar. Olvidar es un pésimo negocio. La sabiduría está hecha de entendimiento y memoria". Tal es la filosofía sencilla y profunda del sobreviviente.



Para el cacique, José Segundo Leiva Tapia no está muerto mientras ellos, y ahora nosotros, lo recordemos. Bellísima lección moral. No olvidar para que los muertos de ayer sigan, de algún modo, vivos. No olvidar para que las derrotas no vuelvan a repetirse.

Siguiendo estos principios es que me atrevo a sostener que este nuevo libro de Patricio Manns se publica con 15 años de retraso. Debió aparecer en 1971 y en gran tiraje. Con tiempo aún de asimilar las lecciones que contiene. Con tiempo aún de conocer a los "respetuosos de la constitución". Con tiempo de palpar el "honor" de ciertos jefes y subalternos. Y lo que es más importante, con tiempo para ser menos ingenuos y aprender de las derrotas. Aprender que es hora de luchar para vencer.

El auténtico valor de "Actas del Alto Bío-Bío" no reside solamente en lo literario o testimonial. Su valor consiste además en ser un esfuerzo serio y bien logrado contra el olvido. Es una especie de advertencia no sea cosa que mañana algunos quieran hacer borrón y cuenta nueva. Hay profundidad en este libro sencillito. Bien leído, muestra acontecimientos terribles de chilenos matando indígenas para favorecer a magnates de apellido extranjero. ¡Qué similitud con los últimos años! Uniformados matando chilenos por encargo de las multinacionales.

También apreciamos la grandeza moral de un pueblo luchando hasta morir por lo que es suyo y ama. Recordamos al Presidente Allende en La Moneda... y al pueblo en las calles... Más que actas fieles de lo ocurrido, "Actas del Alto Bío-Bío" es profundo respeto al pueblo mapuche y es camino a seguir. ●

Johannes Wilbert & Karin Simoneau (Eds), *FOLK LITERATURE OF THE TEHUELCHÉ INDIANS*. Los Angeles, California, UCLA Latin American Center Publications, 1984. Pp.266. Mapa. Indices. Bibl. Glosario. ISBN: 0-87903-059-3, UCLA Latin American Studies Vol.59. por Edmundo Magaña

"Folk Literature of the Tehuelche Indians" es el volumen 9 de uno de los proyectos más importantes que se han emprendido en los últimos años para cubrir la mitología de las tribus marginales de América Latina. Desde 1970, Johannes Wilbert y Karin Simoneau han hecho accesible al público de habla inglesa colecciones importantes de las artes narrativas de los Warao, Selknam, Yamana, Gê, Matabo, Toba y Bororo. Además los editores proyectan cubrir también la mitología de otras tribus suramericanas. Al hacer accesibles las narrativas indígenas, ellos logran no solamente contribuir a la mitografía y literatura suramericanas sino que, y especialmente en este caso (Tehuelche), rescatar del olvido la extraordinaria riqueza de la mitología de tribus que bajo muchos aspectos han sido consideradas 'pobres' o 'primitivas'. Los Tehuelche, hoy culturalmente extintos, habitaban el territorio que se extiende desde el río Colorado hasta el Estrecho de Magallanes. Tribu de cazadores similar a los Selknam de Tierra del Fuego, los Tehuelche no fueron nunca bien cubiertos etnográficamente. A partir de mediados del siglo XVIII y comienzos del XX, los tehuelche se vieron envueltos, primero, en guerras con los mapuches y después, sometidos a las fatales "campañas de pacificación". El resultado de las primeras guerras fue una considerable reducción del territorio tehuelche. Las "campañas de pacificación" son uno de los peores casos de genocidio y etnocidio conocidos en América. Estos acontecimientos han conducido a la extinción cultural del grupo. Prácticamente todo lo que se sabe de las narrativas de este pueblo ha sido obtenido de boca de los pocos sobrevivientes que aún recordaban las tradiciones tribales.

Este volumen es introducido por Johannes Wilbert que se extiende brevemente sobre la historia tehuelche, los registros de las narrativas y los rasgos más sobresalientes de algunos ciclos míticos. Las 110 narrativas incluídas fueron registradas por M. Borgatello (1857-1929), M. Bórmida (1925-1978), R. Casamiquela, M. Echeverría Baleta (1938-), F. Escalada (1909-), Th. Harrington, W. Hughes, R. Lista (1856-1897), M. Llarás Samitier y A. Siffredi. Las narrativas fueron traducidas al inglés desde los varios idiomas en que fueron registradas. Los 110 mitos incluídos han sido agrupados en cinco partes: Cosmología, El Ciclo de Elal, Hombre y Cultura, Plantas y Animales y Seres Extraordinarios.

En la primera parte se agrupan los mitos (7 en total) que narran el origen del sol, la luna y las estrellas. Los tehuelche creían en un dios creador que vivía rodeado de nubes oscuras donde el cielo topa con el mar. Entristecido por la soledad reinante, comenzó a lamentarse y a llorar. Sus lágrimas formaron el mar. Cuando advirtió esto, temiendo que el agua aumentase aún más, dejó de llorar y suspiró profundamente. Esto último originó el viento que disipó las nubes. Deseando mantener su creación, Kóoch (este era su nombre) se retiró aún más alto en el cielo pero como las nubes le impedirían observar su obra, trató de apartarlas con la mano. Al hacer esto, una chispa surgió y devino el sol. Kóoch se vio pronto preocupado por la intensa oscuridad que cubría la tierra cuando el sol se retiraba a descansar. Entonces creó la luna para que iluminase por las noches. De acuerdo con los

tehuelche, en el firmamento vive el pueblo del sol. Se distinguen de los humanos en que carecen de ano. La mitología estelar tehuelche parece ser pobre o no fue registrada. El lucero de la tarde es una mujer, hija de Sol y Luna, y las estrellas son las almas de los indios muertos.

La segunda parte (El Ciclo de Elal, un héroe cultural tehuelche) es la más extensa del volumen e incluye narrativas muy variadas (49 mitos). El que narra el origen de Elal evocará probablemente temas conocidos en las tradiciones míticas de otros pueblos. El mito narra que un gigante, Nóshitex, rapta y viola a una Mujer-Nube. Se entera que su hijo —pues Mujer-Nube ha quedado encinta— será más poderoso que él y para evitar perder su supremacía mata a la mujer y extrae al pequeño del vientre para devorarlo. El ratón Terr-Werr, sin embargo, logra rescatar al pequeño y huye. El gigante obtiene la ayuda de Condor para localizar al hijo pero éste que crece rápidamente, se entera a tiempo. Para escapar y confundir a su padre, crea los bosques y los hombres. Su padre envía a otro gigante con la orden de devorar a todos los muchachillos que encuentre con la esperanza de deshacerse así de su hijo pero Elal lo derrota, vence también a otros gigantes y a sus ayudantes, las aves carroñeras. Elal y los hombres vivían entonces en una isla, también habitada por caníbales gigantes y para poner fin a una vida siempre en peligro y temor, decide junto con sus amigos animales, emigrar. Ratón convoca a una asamblea: asisten Armadillo, Mofeta, Gorrión, etc., y logran que Cisne transporte a Elal a la Patagonia. Otros mitos sobre este episodio narran las diferentes tareas que los animales realizan para engañar a los gigantes y poder escapar de la isla. Elal enseña a los indios las artes de la civilización: hacer fuego, fabricar armas, a cazar, a hacer herramientas, etc. Casa con la hija del sol, el lucero de la tarde en algunos casos, una sirena en otros. Previamente logra pasar con éxito la prueba que su suegro le exige: que mate al guanaco cuya mirada petrifica a los hombres. Otros mitos narran las aventuras de Elal con Condor, Puma y otros personajes animales. Algunos mitos tienen a Terr-Werr como abuela de Elal. La abuela trata de tener relaciones sexuales con el nieto y es aparentemente por esta razón que Elal la transforma en ratón. Cuando Elal termina su tarea en la tierra decide emigrar al cielo. Para ahorrar dolor a los indios, se transforma en una pequeña ave y vuela al cielo con Cisne. En esta sección se incluyen también mitos sobre el matrimonio o la unión de Elal con la hija del sol.

La tercera parte (19 narrativas) se extiende sobre otras aventuras de Elal. De acuerdo con un mito, los tehuelche descendieron de la unión de Elal con una hija del sol; la otra hija del sol casa con otro hombre y de esta unión descendieron los selknam de Tierra del Fuego. Otro mito narra que en tiempos remotos, quienes habitaban la tierra eran leones de mar y otros animales mientras que los hombres mismos vivían en el océano. Elal conquista la tierra firme para los hombres y destina al mar a los animales. En una versión se lee que los hombres, entonces, eran de agua. El tema del diluvio era también conocido por los tehuelche: una narrativa nos dice que la primera humanidad era mala y belicosa. El dios sol causó un diluvio para aniquilarla y creó enseguida a los seres humanos de quienes descendieron los hombres de hoy. La muerte, que entonces no se conocía, la originó León-de-mar al transgredir una orden de Elal de no tener relaciones sexuales. Entonces los hombres no sabían lo que era el acoplamiento sexual. El fuego lo obtuvo Elal de Armadillo. Los hombres no conocían el fuego y se alimentaban de carne cruda. Otros mitos narran el origen de las estaciones del año, de la división sexual del trabajo, etc.

La cuarta sección incluye 30 mitos sobre animales y plantas.

Urcurioso mito concierne a la mujer de roca. La historia cuenta que la primera mujer era de piedra. Un día Zorro provoca una gran estampida de los animales y la mujer, a quienes pertenecían, los sigue para no perderlos. Su hijo para detenerlos, se transforma en Potro y la mujer misma en Yegua. Su hijo cae a un lago y muere ahogado y la mujer para velarle, retoma su forma humana. Más tarde se transforma en (un trozo de) meteorito para dejar memoria de su desdicha. El mito gira en torno a un meteorito caído en esas regiones. Zorro es personaje de varias narrativas y es comparable al Coyote de la mitología nativa norteamericana. Zorro tiene varias desaventuras con Armadillo, Topo, Perro, Jaguar, etc. Los mitos con las aventuras de Zorro con Jaguar son muy interesantes: aquí aparece Zorro como sobrino de Jaguar. Seduce a la mujer de Jaguar —como en la mitología amazónica: Lobo americano seduce a la mujer de su hermano Jaguar— y Jaguar fracasa en castigarlo (Zorro escapa montado en una rhea). El papel de "trickster" del Zorro aparece más claramente en algunos episodios: así, por ejemplo, para atraer a Zorro después de la seducción de su mujer, Jaguar se finge muerto. Zorro desconfía y comenta en voz alta que, por lo que él sabe, los muertos sueltan pedos. Al escucharlo, Jaguar suelta pues uno y zorro descubre entonces la treta. Más tarde Zorro huye al cielo y encuentra allá a gente que se alimenta de humo. Desciende luego a la tierra por una cuerda. Otros mitos de esta parte van sobre las aventuras de Zorro con otros animales: Puma, Carancho, Caballo, Rhea y otros. La quinta sección incluye 5 narrativas sobre seres extraordinarios. Hay una historia sobre el hombre que nunca mentía. Con su ayuda los indios se deshacen de otro hombre, un gigante canibal, que caminaba en cuatro patas y cuyo cuerpo estaba cubierto por una caparazón o concha. Otro monstruo, Okpe, era un hombre con forma de cerdo hecho de roca sólida. También antropófago, cazaba a los pequeños indios pero un día cae y como es de piedra no puede volver a levantarse. Comienza entonces a llorar y sus lágrimas originan una gran inundación. Finalmente hay dos mitos sobre las mujeres que vivían sin hombres (amazonas) y que se alimentaban robando las presas de caza de los hombres. El hombre que nunca mentía se transforma en bola y cuando la líder de las mujeres la toma, el hombre recupera su forma humana y la atrapa. Así terminan las mujeres sin hombres. Como en los otros libros de esta serie, este volumen incluye completos y meticulosos índices: por distribución de motivos míticos, por narrativa, por tópico ("Topical Motif"), por motivo en orden alfabético y por distribución de motivos por grupo o categoría de narrativas, siguiendo el "Motif Index" de Thompson. Los motivos o personajes particulares de la mitología tehuelche van acompañados de un signo +. Estos índices facilitan enormemente la lectura y permiten una apreciación rápida de la mitología tehuelche para propósitos de comparación.

"Folk Literature of the Tehuelche Indians" es un trabajo bellísimo y de gran valor que será de provecho para todos los interesados en las artes orales de los pueblos aborígenes sudamericanos y en particular de los pueblos de la Patagonia. Los lectores de habla hispana deben tener en cuenta que los mitos ofrecidos en el volumen provienen de registros hechos en varios idiomas (alemán, italiano, etc.) y de fuentes que son a menudo inaccesibles (periódicos locales, manuscritos, etc.). Como no hay nada comparable en castellano la consulta de este volumen es prácticamente el único modo de acceder a las ricas tradiciones narrativas tehuelches. De gran valor, este volumen permanecerá por mucho tiempo una obra de consulta obligada para los interesados en literatura nativa americana y un testimonio de los logros narrativos de los tehuelche.●

LITERATURA CHILENA

creación y crítica

Con este ejemplar cumplimos

10 AÑOS

de lucha por la recuperación de nuestra democracia
y la supervivencia de nuestra cultura.

LITERATURA CHILENA, creación y crítica,
Director / Editor, David Valjalo.
Apartado 1232, 28080 Madrid, España.

Aparece cuatro veces al año
INVIERNO / Enero / Marzo
PRIMAVERA / Abril / Junio
VERANO / Julio / Septiembre
OTOÑO / Octubre / Diciembre

Subscripciones en Europa, al Apartado en Madrid.
Subscripciones en América:
P. O. Box 3013, Hollywood, CA 90078, USA
Subscripción anual:
Individuales 2.500 Pts. US\$ 16.-
Instituciones 3.500 Pts. US\$ 22.-

CARTA DEL EDITOR

Nuestros lectores deben darse cuenta de los inconvenientes en preparar un número monográfico. El anterior —número doble, 36/37, dedicado al Teatro— suponía un trabajo de María de la Luz Hurtado, socióloga especialista en estudios de la cultura. Desgraciadamente su valiosa colaboración, "Notas acerca del teatro chileno visto desde los '80" nos llegó algo tarde. Reparámos esta omisión publicándolo ahora. A propósito de María de la Luz Hurtado, de reciente publicación, aún con la tinta fresca, recibimos el volumen "Apuntes", de la Escuela de Teatro de la U.C., que contiene el trabajo bajo su firma titulado "Teatro y sociedad chilena: la dramaturgia de la renovación universitaria entre 1950 y 1970". De Juan Carlos Lértora (Skidmore College, USA) entregamos el interesante ensayo relacionado con la subversión del relato basado en el libro de Enrique Lihn "El arte de la palabra".

NARRATIVA. Una vez más contamos con una colaboración inédita de María de la Luz Uribe (residente en Sitges, Cataluña) titulado "Empleada de todo servicio". Este relato tiene una introducción a modo de cita que como tal es bastante larga. Sin embargo, valga la ironía empleada por la autora para justificarla. Editorial Ergo Sum, con presentación de Ramón Díaz Eterovič, ha entregado (julio 1986) el volumen "Tejer historias" de Sonia González (1958). Son once relatos. Hemos seleccionado el titulado "La noche de los lobos". "La inasequible transfiguración de Catalina" de Francisco Viñuela, poeta y narrador con exilio en Canadá, quien nos presenta una anécdota de La Quintrala vista desde los ochenta. Alfonso González Dagnino (1925, médico cirujano con exilio en Madrid) publicamos el cuento infantil inédito "Una vez en un largo país..." Su novela corta "Die Erste Tage" ha sido publicada en Alemania y los Estados Unidos. Libros (política y ensayo) sobre nuestro país, en las últimas dos décadas, sin exagerar, creemos que ya sobrepasan los cientos. No abundan los de creación en prosa, ya que en poesía también la cantidad es grande. Recordamos la novela "Sweet Country" (Dulce Patria) de la novelista Caroline Richards, trabajo del cual dimos cuenta en su oportunidad, incluso reproduciendo la singular portada del volumen. Ahora entregamos un cuento titulado "Yo Constanza" de Natalie L. M. Petesch, quien ha publicado hasta la fecha cinco novelas y varias colecciones de cuentos. La traducción ha sido realizada por Ricardo Yamal (Rice University, Texas). La originalidad del relato es que está basado en la muerte de Víctor Jara.

POESIA. Superstición aparte, trece son los poetas chilenos, de preferencia jóvenes, que se incluyen en esta breve antología de poesía recientemente publicada o inédita. Con residencia en el exterior: Mario Milanca Guzmán (Puerto Montt, 1948) en Venezuela; Manuel Espinoza Cáceres (Valparaíso, 1962) en Suiza; Andrés Morales (Barcelona) aunque su edición es de la Universitaria, y Eduardo Carrasco (París) de quien está demás dar antecedentes ya que dirige el conjunto Quilapayún. En los tres casos anteriores al pie de los poemas indicamos el volumen correspondiente de publicación: la excepción son los dos sonetos de Carrasco que son inéditos. Desde el país, con volúmenes recientemente publicados, tenemos a Nómez, Schuster (1957), Vicuña (Carlos Ariel) —hablando de poetas de apellido Vicuña en Chile, hay que dar el nombre completo—, Barruel (Calbuco) y Laskar (Santiago?). De originales inéditos seleccionamos a Harris (suponemos Santiago), Miquea (Concepción). De Roxana Carrillo (Stgo. 1963) y Marco Hernández Castro (Stgo. 1965), desde algo que ya es usualmente cotidiano dentro del país. Esto es, la hoja tamaño carta impresa por dos lados, doblada en tres (tamaño justo para que quepa dentro de un sobre), tipografía domiciliaria y por último la prensa rápida offset. En este caso debemos agregar, volumen titulado "A la vuelta de la esquina", Analogía Ediciones.

POESIA DEL CONTINENTE. Esta muestra es un tanto de preferencias. De "Fosa Común" una antología de poesía boliviana (selección de Humberto Quino, Ediciones del Taller, 1985) con 21 poetas escogimos dos, ambos de Oruro. Antezana (1953) y Mitre (1943). Luego Enrique Pucciá (Buenos Aires 1941) ya con cinco libros a su haber. De Colombia, a García Usta (1960) De México Diana Goycolea, su libro "Constantina Soror" (1985) trae una presentación del poeta colombiano Germán Pardo García. De Teresinka Pereira (Brasil/actualmente Univ. Colorado, USA) incansable difusora de nuestra cultura en el exterior, tomamos el poema inédito con motivo de la muerte del poeta argentino, Ariel Ferraro. Con la incomunicación a que estábamos sometidos (tanta y tanta frontera de por medio) ignorábamos el fallecimiento de Ariel. Nos hemos impuesto que murió en su patria de vuelta de un forzado y dificultoso exilio.

BIBLIOGRAFIA. No siempre mantenemos constantemente esta sección en la revista. Las veces que lo hemos hecho hemos recibido de los estudiosos efusivas gracias. Jorge Román-Lagunas (Concordia College, Minnesota) nos enviará en breve la de dos novelistas que consideramos valiosos: Alberto Romero y Daniel Belmar. En el presente entregamos la relacionada con el poeta Antonio Campaña (Stgo. 1922). Ocho libros publicados. Todos con unánimes elogios —entre otros— de Federico de Onís, quien dice: "uno de los poetas más originales y valiosos de hoy"; como también de Vicente Aleixandre, Guillermo de Torre, Federico Carlos Sainz de Robles y un largo etcetera, están demostrando la calidad de su obra. Sus numerosos ensayos y artículos abarcan en su diversidad, su permanente preocupación por el quehacer literario.

LIBROS. De los últimos recibidos damos la lista, por supuesto, indicando editorial y fecha. Respecto a las reseñas. Marcelo Coddou (Drew University) comenta la "Antología de la nueva poesía femenina chilena" de Juan Villegas. De esta manera, por lo menos para nuestras páginas este importante volumen no pasa inadvertido. Antonio Campaña agrega un comentario más a los que constantemente escribe, para preocuparse de "Huésped del gusano" del poeta Guillermo Trejo. Tito Alvarado comenta "Actas del Alto Bío-Bío" del poeta y compositor Patricio Manns, quien esta vez trata, como lo ha hecho anteriormente, acápites de nuestra historia y su desenvolvimiento social. Edmundo Magaña desde Amsterdam nos comenta el volumen de Wilbert y Simoneau, dedicado al estudio de la literatura folklórica de los indios Tehuelche, editado por el Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de California.

Como nuestros lectores ya saben, con este volumen completamos diez años de publicación. Aprovechamos esta página para agradecer públicamente a nuestros amigos las numerosas cartas recibidas con este motivo.

Las ilustraciones corresponden a Patricio Madera, pintor y muralista, actualmente exiliado en Estocolmo.

Patricio Madera

LITERATURA CHILENA

OCTUBRE / DICIEMBRE / OTOÑO de 1986
AÑO 10 / No. 38 / MADRID / LOS ANGELES

La inteligencia latinoamericana tiene algunos rasgos peculiares que la distinguen notablemente de la europea y de la americana del Norte. Son rasgos que le vienen de su pasado y de su situación presente. No es ni puede ser la suya la posición de los llamados hombres de letras profesionales en las zonas avanzadas de la civilización occidental, es decir, la de gentes que tienen por oficio y actividad dominante las de producir obra escrita para el uso de grandes mecanismos editoriales y de comunicaciones y para el consumo de agotados y perezosos lectores. No es la suya una literatura literaria, confinada al mercado del libro impreso, sino una forma de participación en lo colectivo y de influir en el rumbo histórico.

Se la ha podido acusar, como muchas veces se ha hecho, de ser una literatura furiosamente encerrada en una lucha localista, de estar teñida de preocupaciones y fines políticos y pedagógicos, más allá, acaso de lo conveniente para su validez universal, pero tal vez, en un mundo donde la literatura corre el riesgo de convertirse en mera diversión y pasatiempo, en higienizado producto de grandes factorías de tranquilizantes mentales, esto no sea precisamente un defecto, sino una virtud.

La tarea de hacer a América, la empresa antigua y viviente de hacer el Nuevo Mundo, ha estado en el meollo de la vocación de nuestros escritores. Es posible que esta actitud de compromiso tienda a dividirlos y hasta a hacerlos sospechosos y a cerrarles un poco las puertas que conducen al pingüe mercado mundial de los libros, pero es el hecho real y es un hecho difícilmente condenable.

No es sólo la tarea de comprender y expresar a esta América la que corresponde a los escritores. Ellos entienden, y así lo han entendido magnífica y hasta heroicamente por varias generaciones, que les incumbe también la tarea de encaminar a sus hermanos.

Esta tarea es mucho más exigente y responsable ante las encrucijadas oscuras y las difíciles alternativas que caracterizan la escena presente del mundo. Escenario y hora para muy difíciles decisiones de los pueblos latinoamericanos.

Arturo Úslar - Pietri, "La tarea de encaminar"