



## PIEL DE LEOPARDO

*Revista de Literatura, Crítica y Arte*  
Número 5, Santiago de Chile  
Octubre 94 - Marzo 95

**Director y Representante Legal:**  
Jesús A. Sepúlveda Salas.

**Editores:**  
Alexis Figueroa y Jaime Lizama.

**Editor de Arte y Fotografía**  
**Diseño Gráfico:**  
Manuel Eduardo Pertler.

**Colaboradores:**  
Charles Bukowsky, Amalia Cordova, Juan Pablo del Río, Lukó de Rokha, Benito Escobar, Dicky Hogge, Jorje Lagos Nilsson, Justo Pastor Mellado, Consuelo Miranda, Felipe Moya, Kemy Oyarzún, Sergio Parra, Lucho Prieto, Marta Román, Lorena Rubio, Gloria Salas, Federico Schopf, Willy Thayer, Guillermo Valenzuela, Francisco Véjar.

**Corresponsales:**  
Patricio Arce (Hamburgo), Jorje Lagos Nilsson (Buenos Aires), Alvaro Leiva (Miami), Egor Mardones (Osorno-Concepción), Alfonso Molina (Nueva York), Alvaro Ruiz (Oaxaca).

**Suscripciones, correspondencia y colaboraciones:**  
*Piel de Leopardo*, Casilla 51230, Correo Central, Santiago 1.  
Teléfono: 555 7338. Fax: (02) 773 5961.  
PO Box 145152, Coral Gables Flo. 33114-5152, USA.

**Marketing:**  
Gabriel Pérez Hidalgo.

**Distribución:**  
Rodrigo Magnere.

**Portada:**  
Luis Weinstein

**Composición:**  
Producciones E.M.T. S.A.

**Impresión:**  
ANDROS Ltda., que sólo actúa como impresora.

*Se autoriza la reproducción de textos citando la fuente.*

"REVISTA FINANCIADA CON EL APOORTE DEL FONDO DE DESARROLLO DE LA CULTURA Y LAS ARTES, MINISTERIO DE EDUCACION".

## MEMORIA

3	<b>Editorial</b>
5-7	<b>Lorena Rubio</b> <i>Pier Paolo Pasolini: El cuerpo blasfemo</i>
8-10	<b>Willy Thayer</b> <i>Pathética de la reunión familiar</i>
12-17	<b>Dossier De Rokha: Pablo, Winett y Carlos.</b> <i>Viñeta: Juan Pablo del Río</i>
18	<b>Gráfica</b>
19	<i>Poesía: Jorje Lagos Nilsson</i>
20	<i>Poesía: Felipe Moya</i>
21	<i>Poesía: Sergio Parra</i>
22	<i>Poesía: Marta Román</i>
23	<i>Poesía: Gloria Salas</i>
24	<i>Poesía: Jesús Sepúlveda</i>
25	<i>Poesía: Guillermo Valenzuela</i>
26-29	<i>Entrevista: Gonzalo Millán</i>
30-31	<b>Justo Pastor Mellado</b> <i>Sistemas de referencia y filiación de la plástica intractora</i>
32-36	<b>Manuel Eduardo Pertler</b> <i>Sergio Larraín: La cámara lúcida</i>
37-39	<b>Amalia Córdova (Sista)</b> <i>Vibración positiva: Cronología de la Paradoja Reggae en Chile</i>
40	<b>Benito Escobar</b> <i>Narrativa: Amenábar</i>
41	<b>Consuelo Miranda</b> <i>Narrativa: Soy una C</i>
43	<b>Magazine</b>
44-45	<b>Federico Schopf</b> <i>Una crítica (im)posible</i>
46-48	<b>Crítica: Jaime Lizama, Dicky Hogge y Kemy Oyarzún</b>
49	<b>Francisco Véjar</b> <i>Conversación con Gonzalo Rojas</i>
50	<b>Lucho Prieto</b> <i>Fotografía</i>
51	<b>Charles Bukowsky</b> <i>Página escogida</i>



## EDITORIAL

*A pesar de la pretensión retro de los funcionarios culturales de sacudir el ambiente a la manera de “antes” (tiempo al parecer de las vocaciones sacras e ilustradas) y las intenciones de buena crianza de permitir un debate más intelectual que eventual, según las palabras de la personera que hizo de cabeza del ciclo “Donoso 70 años”, el tufillo oficial y el alambicamiento académico volvieron a ser soporte y alianza espúrea, que terminan, como siempre, en el lugar de los límites convenidos: el de las ceremonias oficiales y el de la complacencia crítica, que suele travestirse en el aparataje técnico de las ponencias y los “fomenajes”.*

*Los 70 años de José Donoso y, sobre todo, los 80 de Nicanor Parra, ameritan el tributo de esos mundos. No obstante, el olfato del antipoeta le ha permitido moverse por una zona deliberadamente callejera, provocando alianzas inusitadas entre estudiosos de su obra, artistas nóveles, jóvenes anarcos y otros, provistos del entusiasmo pasajero que produce el contacto con un autor que tiende a sacralizar su figura, pero, al mismo tiempo, se desacraliza radicalmente en sus textos. Así, los ochenta años de Parra, giran haciéndole guiños al oficialismo y, especialmente, al academicismo conventual: experto en hacer privado lo público, sabio en el arte del enclaustramiento. A fin de cuentas, Parra continuará homenajearlo y escribiéndole poemas a la antipoesía.*

*No queremos dejar pasar también, nuestro asombro ante el convencionalismo y la poca audacia de los refritos sobre el mismo Parra y Vicente Huidobro (recientes Premios de Poesía de ‘El Mercurio’), y de la falta de idoneidad y escasa consistencia del jurado que sancionó tan erráticamente el “Premio de la Fundación Neruda”, teniendo en cuenta el significativo número de poetas de una producción reconocidamente más valiosa que deambulan por el medio. Entre otros: Llanos Melussa, Harris, Figueroa, Marina Arrate, Montealegre, Decap, Aristóteles España, Memet, Elicura Chihuailaf, Gonzalo Muñoz, etc.*

*Finalmente, “Piel de Leopardo”, para no ser menos, en su primer ciclo de existencia (cinco números) y sin pretender competir contra el oficialismo, ha querido optar –en medio de este activismo cultural cumpleaños y obsolencia crítica– por una figura literaria que se voló los sesos allá por el año 68, sin que ello implique en sí un valor o desvalor, sino simplemente el fin de una vida en aquella década que para muchos presagiaba lo mejor. Carlos Díaz Loyola, su nombre civil, parece que creía lo contrario. A él, que pateó a todas las vacas sagradas de la literatura chilena y que fue ninguneado por todos, dedicamos nuestro especial.*





## EDITORIAL CUARTO PROPIO



• AGENDA MUJER 1995



• ALICIA SALINAS  
Mujeres de Otras Calles Poesía  
Premio Fundación Pablo Neruda  
(1994)



• EUGENIA BRITO  
Campos Minados / Ensayo  
(1990), reedición (1994)



• GONZALO MILLAN  
La Ciudad / Poesía (1994)



• CARMEN BERENQUER (Ed.)  
Escribir en los Bordes. Congreso  
Internacional de Literatura  
Femenina Latinoamericana /  
Ensayo (1990), reedición (1994)

### PUBLICACIONES

- LUCIA GUERRA  
Más Allá de las Máscaras /  
Novela (1991), reedición (1993)
- STELLA DIAZ VARIN  
Los Dones Previsibles / Poesía  
(1993)
- INGER AGGER  
La Pieza Azul. Testimonio  
Femenino del Exilio / Ensayo  
(1993)
- EUGENIA BRITO  
Emplazamientos / Poesía (1993)  
"Premio Municipalidad de  
Santiago 1994 de Poesía".
- JUAN CARLOS LERTORA  
Una Poética de Literatura  
Menor: La Narrativa de  
Diamela Eltit / Ensayo (1993).  
Coed. Cuarto Propio - Paratextos.
- MARTA ROJAS  
El Columpio de Rey Spencer /  
Novela (1993)
- VERONICA ZONDEK  
Peregrina de Mí / Poesía (1993)
- MARJORIE AGOSIN  
Las Hacedoras: Mujer, Imagen,  
Escritura / Ensayo (1993)
- ROSAMEL BENAVIDES  
Antología de Cuentistas Chicanas  
/ Narrativa (1994)
- LUCIA GUERRA  
La Mujer Fragmentada. Historias  
de un Signo / Debates (1994)
- MARJORIE AGOSIN  
Las Alfareras / Narrativa  
(1994)
- NELLY RICHARD  
La Insubordinación de los Signos /  
Debates (1994)
- LUIS PEREZ AGUIRRE  
La Iglesia Increíble / Ensayo  
(1994), coed. Cuarto Propio y  
Foro Abierto de Salud y Derechos  
Reproductivos
- BENJAMIN ROJAS /  
PATRICIA PINTO  
Escritoras Chilenas (1<sup>o</sup> Volumen)  
Teatro y Ensayo / Ensayo (1994)
- WILLY THAYER  
Post-Moderna Universidad  
(La Crisis Categorical de la  
Universidad Moderna)  
/ Debates (1995)

### NUEVAS SERIES 1994

#### SERIE DEBATES

La Editorial recoge aquí el desafío que implica regularizar la circulación de la producción crítica sobre los temas centrales a nuestro tramado cultural. Discursos, prácticas reflexiones que han innegablemente enriquecido un saber colectivo, pierden gran parte de su eficacia como agentes movilizados en el campo de la cultura por la ausencia de diálogo y confrontación.

Nuestro aporte a revertir esta situación es la creación de una serie destinada al debate sistemático de los grandes temas.

#### SERIE POESIA

Esta serie surge de la necesidad de rescatar aquellas obras poéticas que, renombradas mundialmente o perdidas en ediciones mínimas y agotadas, comparten la suerte del cuasi anonimato en nuestro continente; de abrir un espacio a las obras inéditas que, de otro modo, seguirán el mismo camino; y a las obras de grandes poetas de otras tierras igualmente lejanas a nuestros lectores latinoamericanos. Nos proponemos, en fin, abrir un espacio editorial a la poesía, en una serie que tendrá un prólogo, autosustentado, que la contextualice.

Distribuidora de: ISIS INTERNACIONAL • CEM • D.E.H. U. DE CHILE y Autores Varios

Keller 1175, Providencia, Santiago. Teléfono: 2047645 Fono / Fax: 2047622





FOTO: JARA TOMO. ENVIÓ BEINA, DE VALPARAISO, 1984

# PIER PAOLO PASOLINI:

## *El cuerpo blasfemo*

TRABAJO TODO EL DÍA COMO UN MONJE  
Y POR LAS NOCHES DOY VUELTAS, COMO  
UN GATO VIEJO  
EN BUSCA DE AMOR... VOY A PROPONER  
A LA CURIA QUE ME HAGAN SANTO (1).

LORENA RUBIO

**P**asolini vagando por los suburbios de la noche romana, de cacería, con el ojo y el oído alertas, Pasolini más tarde contemplando el sueño placido del efebo alquilado. Después, la tanta veces ensayada vuelta a casa, sentado ante la máquina de escribir, golpeando con fuerza las teclas. Con la idea encendida en el rictus y en la mirada.

Descargando toda la vehemencia que el cuerpo del *rigozzo* no retuvo, aquella verdad que ni la más tibia de las carnes logra espantar:

*La soledad: hay que ser muy fuertes para amar la soledad; hay que tener buenas piernas y una resistencia fuera de lo normal; no hay que tener*

*a atracadores ni a asesinos: si es preciso caminar*

*toda la tarde o tal vez, toda la noche es preciso saberlo hacer sin darse cuenta; no hay donde sentarse:*

*especialmente en invierno, con el viento que sopla sobre la hierba mojada (2).*

Obligado -por él mismo y por la sociedad- a vivir su diversidad en la intemperie, Pier Paolo tuvo desde joven el paisaje rural y urbano como trasfondo de sus apresuradas pasiones.

Elegido el amante ocasional del escaparate callejero no había posibilidad alguna de entablar otro diálogo que no fuera el de la complicidad de lo prohibido.

Los fugaces encuentros del transeúnte sonámbulo sólo sirven para retardar un poco el desasosiego posterior:

*El vein es un protesta. Por muchos que sean los encuentros*

*-hasta en invierno, por las calles abandonadas al viento,*

*entre los montones de basura contra los edificios lejanos,*

*son muchos- no son más que momentos de la soledad:*

*cuanto más cálido y vivo es el cuerpo gentil que mancha de semen y se va, más frío y mortal es en derredor el amado derribo (3).*

Monje y gato callejero; rebelde solitario y provocador público. Pasolini vive la angustiada contradicción del intelectual que se debate entre la conciencia severa de la realidad que lo



rodea y la necesidad imperiosa de volcar en el mundo toda la carga irracional de sus "pasiones reinventadas".

La permanente inquietud espiritual que aparece en toda su producción: sus textos tejidos de un cierto lirismo -más bien íntimo que literario; la continua alusión a su condición y situación que a veces parece sólo una forma hábil de propagar sus ideas, ayudan a delinear un poco más la tensión constante entre su vida y su creación.

Por otro lado, su ineludible búsqueda de justicia y la dolorosa necesidad de "arrojar su cuerpo a la lucha", lo llevan a instalarse en el centro del debate público de la sociedad italiana de la post-guerra.

Siendo apenas un muchacho decide que su apuesta sería por la intervención directa de la realidad.

De la contradicción entre su posición de intelectual y el dato existencial que lo vuelve decadente, Pasolini sale fortalecido y decide enfrentar a quienes lo juzgan retratando en su cuerpo y en su alma los fantasmas que lo acosan. Mediante una serie de artificios y juegos provocados, se erige él en acusador de los hechos y personajes de su tiempo. Asume la máscara que lo convierte en distinto y la transfigura en crítica frente a una sociedad hipócrita, que siente terror de mirarse a sí misma y que reniega de un pasado rico y diverso para disfrutar del espectáculo de la modernidad.

Su encuentro-impacto con el mundo de la *borgata* (mundo de los suburbios) romana le da la oportunidad de proyectar su malestar íntimo y personal en un área más amplia, la de los marginados y excluidos de la sociedad.

Se instala en el margen de la realidad y convierte los "confines" en el motivo de su creación y de su posición política. La condición de diverso se sublima enfrentando a la sociedad a sus

propios mitos y tabúes, a los crímenes que diariamente aquélla comete para asegurar su supervivencia.

Su carga antiautoritaria y antirrepresiva se torna así en participación crítica y la diversidad será, más que un motivo, su "causa" estética:

*Nada hay más terrible que la diversidad. Siempre expuesta, eternamente gritada, excepción que no cesa, locura desenfrenada como un incendio, contradicción por la que toda justicia es profanada. Ah, Negros, Judíos, pobres ejércitos de marcados y diversos, nacidos de vientres inocentes, en primavera, infectados, de guanos, de serpientes, horrendos sin saberlo, condenados a ser atrocemente manzanos, puerilmente violentos... (4).*

Hay siempre alguien a quien toca el papel -no agradable por cierto- de revelar lo que está oculto. De hacer aflorar a la luz de la conciencia, lo que por vileza o por miedo cada cual preferiría mantener escondido.

Pasolini asume ese papel desde el principio. Y, como un encargo imposible de eludir, lo cumple a cabalidad.

Su compromiso con la realidad es tan vehemente y evidente que no es difícil ver al autor en sus textos y películas. Cuando le preguntan cuál es el fundamento de los *Escritos Corsarios*, Pasolini responde: *Todo esto lo sé porque lo vivo.*

Sus imágenes poéticas y cinematográficas son el correlato de su actitud existencial. A fines de los 50 escribe:

*...continúo haciendo mi vida solitaria: trabajo por la mañana en casa, armando un nuevo volumen de versos: La riqueza; busco apuntes para mi tercera novela, comienzo a traducir La Eneida.*

*Después de comer, vagabundo y en algunos*

*casos hasta las dos de la madrugada, paso de la borgata a las periferias más familiares y también, aunque no con mucha frecuencia, asisto a reuniones con amigos, como Bertolucci, Bassani, Gadda, Moravia, Elsa Morante... Pero la mayor parte de mi vida transcurre en los confines de la ciudad...*

*Amo la vida tan ferozmente, tan desesperadamente, que no me puede hacer bien; pero quiero esas cosas cruelmente físicas de la vida: el sol, la hierba, la juventud; es un vicio mucho más tremendo que el de la cocaína, no me cuesta nada y es de una abundancia abrumadora, sin límites, y yo la devoro, devoro, devoro...*

*Cómo terminaré, no lo sé. (5).*

Todos somos adictos a algo. En el caso de Pasolini su adicción es a la belleza imperfecta y la sensualidad pagana de los cuerpos. A la plasticidad descarnada de la vida proletaria, que para él representa una vida anterior a la era industrial que le toca vivir:

*A mi traidor y paterno estado -en el pensamiento, en una sombra de acción- me he unido con el calor de los instintos, de la pasión estética, atraído por una vida proletaria anterior a ti. Para mí es religión su alegría, no su lucha milenaria: su naturaleza, no su conciencia. Es la fuerza original del hombre, perdida en el acto, la que ha dado la ebriedad de la nostalgia la poética luz. (6).*

A medida que transcurre el tiempo y que la sociedad italiana comienza a manifestar las señales inequívocas de una total transformación económica y cultural, el discurso de Pasolini agudiza su crítica y deja de ser discurso de la negación para transformarse en manifiesto de la desesperación.

Sigue tan involucrado como siempre con la realidad, pero la degradación de la escena que contempla se convierte en un espacio circular que lo agobia.

Dos son los factores de este cambio en su

## AMO LA VIDA TAN FERROZMENTE, TAN DESESPERADAMENTE, QUE NO ME PUEDE HACER BIEN.





postura: su pérdida de fe en las ideologías por un lado, y el nuevo orden que emerge en Italia producto del boom económico y del creciente poder de los mass-media, por otro.

La nueva sociedad que observa a su alrededor parece ser más represiva y poderosa que el fascismo, al que Pasolini se enfrentó en los años de la Resistencia, y mucho más intolerante que el gobierno de corte clerical que se instaló en Italia al término de la guerra:

"Ningún centralismo fascista ha logrado hacer lo que ha hecho el centralismo de la civilización del consumo. El fascismo proponía un modelo, reaccionario y monumental, que sin embargo, era letra muerta. Las diversas culturas particulares (campesinas, subproletarias, obreras) continuaban imperturbables y adaptadas a sus antiguos modelos: la represión se limitaba a obtener de ellas la adhesión verbal. Hoy, por el contrario, la adhesión a los modelos impuestos por el centro es total e incondicional. Los modelos culturales reales son rechazados. La abstracción es completa. Se puede, por lo tanto, afirmar que la "tolerancia" de la ideología hedonística del nuevo poder es la peor de las represiones de la historia humana. (7).

Ni siquiera sus antes amados jóvenes proletarios están ajenos a esta "mutación antropológica" que sufre el universo italiano. Sus cuerpos ya no representan la inocencia de una época agraria y feliz, como Pasolini pretendió representarlos en la Trilogía de la Vida (*Decamerón, Cuentos de Canterbury, Las mil y una noches*).

Escribe en junio de 1975:

Yo abjuro de la Trilogía de la Vida, aunque no puedo dejar de lamentarla. No puedo sin embargo negar la sinceridad y la necesidad en la representación del cuerpo, con su símbolo culminante, "el sexo" (...) La representación del Eros, visto desde un ángulo humano, apenas superado por la Historia, pero todavía físicamente presente (en Nápoles y Medio Oriente), era una cosa que me fascinaba personalmente como autor y como hombre. Ahora todo se ha destruido. También la realidad de cuerpos inocentes ha sido violada, manipulada, manoseada por el poder consumista.

La vida sexual privada (como la mía) ha sufrido el trauma de decir, de aquella fantasía sexual, que era dolor y alegría y que ahora se ha convertido en suicida desilusión. (8).

La intensidad de este doloroso estado de ánimo es recreada sin ningún tipo de contención en su última película, *Saló o los 120 días de Sodoma*, donde la condenación y el estado de decadencia de la condición humana son llevadas hasta el paroxismo. En este filme, Pasolini recrea los últimos días de la República fascista, utilizando como referente literario la última novela de Sade.

La provocación y la denuncia se unen en *Saló*, donde el carácter violento del escenario elegido permiten al cineasta recrear la transgresión del sexo y de la muerte como paradigma de la irracionalidad del poder.

El eros del último Pasolini está traspasado con una sospecha que lo recorre de principio a fin: una negra previsión del futuro. Es un eros violento y despiadado.

Esta película se estrenó en un festival cinematográfico en París, en noviembre de 1975, apenas veinte días después de que Pasolini fuera brutalmente asesinado, por lo que nadie pudo dejar de recibirla como una especie de testamen-



FOTO: IMAGINIO VALENZUELA

to político-cinematográfico de su autor.

Lo cierto es que no hay que ser muy astuto para leer la denuncia feroz que el último filme de Pasolini lanza contra una sociedad a la que el escritor compara con el fascismo por la homologación cultural que violentamente -aunque no lo parezca- pretende imponer; y que por otro lado, propone un hedonismo exacerbado que la convierte en una versión actual del libertinaje descartado del universo de Sade.

Sin duda esta es una de las películas más perturbadoras y violentas de la historia del cine.

La visión de Pier Paolo Pasolini resulta inquietante por su sorprendente actualidad y carácter profético. Y por la férrea voluntad de que su discurso no sea asimilado por una "oposición regular". Esta actitud es particularmente visible en su etapa corsaria: la de sus últimos escritos políticos, donde su particular postura es lleva-

Fragmento epistolar al muchacho Cosignola

Querido muchacho, efectivamente, nos hemos encontrado pero nada esperes de este encuentro.

Si acaso, una nueva desilusión, un nuevo vacío: de esos que como un dolor, tan bien sientan a la dignidad narcisista. A los cuarenta años yo estoy como a los diecisiete. Frustrados ambos, el de cuarenta y el de diecisiete pueden, claro, encontrarse balbuceando ideas convergentes, acerca de problemas entre los que se abren dos decenios, toda una vida, y que, incluso, aparentemente son los mismos. Hasta que una palabra, surgida de las gargantas inseguras, apostada por el llanto y las ganas de estar solo, revela su incurable diferencia.

Y, al tiempo, tendré que hacerme el poeta padre, para entonces repliegarme en la monía -que va a molestarle siendo, esto es el de cuarenta

#### Notas:

- (1) Pasolini, Pier Paolo, Poesías mundanas, en *Poesía en Forma de Rosa* (1964), Madrid, Visor de poesía, 1982, p. 30.
- (2) P.P.P. Versos del Testamento, en *Transumanar y Organizar* (1971), Madrid, Visor, 1981, p. 106.
- (3) P.P.P. op. cit.
- (4) P.P.P. La Realidad, en *Poesía en Forma de Rosa*, p. 51.
- (5) Laurenti, Roberto, *En torno a Pasolini*, Madrid,

da al extremo.

En este sentido, no deja de ser sintomático el *mea culpa* que hace uno de los principales representantes de la clase política contra los que Pasolini lanzó su ineludible *¡acusé!*.

Se trata de una carta que bajo el título "Pasolini, hoy te pido disculpas" escribió el ex hombre fuerte del gobierno italiano, Giulio Andreotti. Allí se lee:

"Pasolini responde acusándome de tener puntos de vista "pragmáticos materiales, casi nomencladores", hablando además de desarrollo sin progreso y de degradación antropológica. Aquí me equivoqué. Yo habría tenido que llevar el diálogo, abundar mayormente en los valores culturales y morales del análisis de Pasolini, quien, sin enunciarlo, me recordaba que el hombre no vive sólo de pan". (9). ■

más alegre y joven que el de diecisiete, dueño él ya de la vida.

Además de esta apariencia, de este aspecto nada más tengo que decirte.

Soy avaricioso, lo poco que poseo

lo mantengo pegado a mi corazón de diablo.

Y los dos palmos de piel entre los pómulos y el mentón,

bajo la boca torcida a furia de sonrisas

de timidez, y el ojo que pendiera ya

su dulzura como un hijo agrio,

iba a parecerse el retrato

precisamente, de esa madurez que te hace daño,

no precisamente fraternal. ¿De qué puede servirte

un coetáneo, simplificarle entristecido

en la delgadez que le devora la carne?

Cuanto iba, dado está, lo demás

es lírida pielada.

(De *Poesía en Forma de Rosa*, 1964).

Sedmay, 1976, p. 57.

(6) P.P.P. *Las cenizas de Gramsci* (1957), Madrid, Visor, 1985, p. 83.

(7) P.P.P. *Escritos Corsarios*, Venereola, Monte Avila,

1978, p. 28.

(8) P.P.P. *Abjuro de la Trilogía de la Vida*, en Laurenti,

R., op. cit.

(9) Andreotti, Giulio, "Pasolini, hoy te pido disculpas", en

*La Epoca*, Santiago de Chile, 18 de julio de 1993, p. 16.



"El universo de esta noche tiene la vastedad del olvido y la precisión de la fiebre. En vano quiero distraerme del cuerpo y del desvelo de un espejo incesante..."

(de *Insomnio*, Jorge Luis Borges)

## INSOMNIO

BAR-RESTAURANTE-EVENTOS

Bellavista 127, tel. 777 63 39  
martes a sábado a partir de 22 h.



# pathetica

## DE LA REUNION FAMILIAR

WILLY THAYER

### Etimología

*La palabra griega fotós nombra varias cosas: estrella, sol, lámpara. Astro que guía desde el cielo. En sentido figurado el astro que guía es el héroe, el jefe, el magnate. La luz mortal; el hombre que se presenta en público, a la luz del día, a la luz pública. También nombra al hijo, en tanto dulce luz que resplandece o brilla para los ojos de la madre: y viceversa, etc. Todas estas referencias parecen dar claves simbólicas respecto de la fotografía que el griego no conoció. El diccionario pone otras situaciones que pierden vínculo con el significante fotós, y que evidencian las proyecciones del cristianismo sobre la luz griega. Por ejemplo: fotós = María.*

### El dispositivo

Para nosotros fue primero la fotografía que el alfabeto. Antes que el silabario abrimos un álbum de fotografía familiar. No lo (h)ojeamos, al comienzo, en la lógica de la narración (prin-

cipio, medio, fin), ni linealmente (izquierda a derecha y de arriba hacia abajo). Lo asaltamos como nómades, brincando desde cualquier parte hacia atrás o adelante, sin obedecer a la secuencia contigua de las imágenes y las páginas.

El libro de fotografías, las filitonas sobre vi-



das ejemplares, los volúmenes de imágenes, antes que la escuela, constituyeron nuestro medio "maternal" de secuestro e internación en el ingenio alfabético de la linealidad, la cronología, la causalidad, la diferencia significativa / significado, el sistema presencia / ausencia / representación, la precedencia del original a la copia (foto), etc. Nos iniciamos imperceptiblemente en esta óptica mientras nos enseñaban el álbum para hacernos dormir o pasar una tarde, contándonos historias mirando fotografías, o alzando la vista por sobre ellas para recordar y fijar lo ausente; anécdotas que se liaban lejos de lo visible y que venían a verificarse en alguna zona de la imagen. La fotografía nos instaló en la serie interrogativa del ¿quién? (sustancia), ¿dónde? (espacio), ¿cuándo? (tiempo), ¿cómo? (retórica). Nos volvió metafísicos y profundos.

### La inversión de Dorian Gray

Contar historias supuso siempre, en diversos sentidos, una prehistoria que contar. Los íconos fotográficos emergieron como copias duraderas de modelos efímeros. Un tipo de repetición inmortal, semejante al retrato pictórico o al video. Restos lumínicos de sucesos pasados de jefes, héroes, madres; acontecimientos disueltos embalsamados en la foto.

Dorian Gray -merced al retrato (pintura) que encarnaba su metamorfosis corporal- se conservaba inmune al paso del tiempo, como una fotografía. Dorian Gray es la fotografía que visita, de cuando en cuando, las mutaciones de su pintura. Es la invarianza de su retrato, la fotografía que ve morir -y que mide la muerte de la pintura, la orgánica, la realidad.

Modernamente todos quisimos ser fotogra-





**El álbum de Julia Toro -y cualquier álbum de familia ajustado a género- se confecciona desde una estética pre-romántica, pre-kantiana, en que la infamiliar familiaridad y viceversa, si ha de tener cabida,**

**es subordinándose y recurbiéndose bajo el kitsch de lo bello misterioso e insondable.**

fias; deseamos ser hiperreales como Dorian Gray. No almas inmortales, sino aspectos, imágenes eternas. Y no cualquier imagen, sino una buena, una bella imagen: un kalotipo. Nos deseamos estrellas (de cine o de fotonovelas); nos quisimos fotogénicos. Aspiramos a mejorar en la foto. La fotografía fue nuestra idea reguladora del aspecto, la utopía fisiognómica en la modernidad. Y nos dispuso en el imperativo del embellecimiento de nosotros mismos y del mundo (Sontag, Morín). De brillar y ser brillantes; convertirnos en astros, en luces.

Con Dorian Gray la fotografía invierte la jerarquía original-copia. Se instala como modelo que subordina y regula lo real.

Caidos en la teleología del deterioro fuimos la pintura de Dorian Gray. Nos desvanecíamos, como malas fotocopias, ante nuestras fotografías. Giramos especularmente en torno a algunas fotos. Quitábamos la vista del monstruo carnal.

### La posibilidad

La cámara exhumó y capturó el inconsciente (Benjamín) en el tráfico de los gestos, los pasajes nómades entre las personificaciones del rostro, el trance del travestimiento. Estrenó vistas y perspectivas infrahumanas de lo humano que el ojo era incapaz de registrar. Develó lo insocial en el contrato social del gesto; lo vegetal informe (tejidos, pliegues, pelos, líquidos, poros, etc.) como soporte de la belleza. La fotografía destacó y almacenó el significante que escapa a la pantalla del significado. Abrió ventanas hacia lo secreto inconfesable, la letrina desde donde cualquier cuerpo se erige para representarse, hacerse habitable.

La posibilidad abierta de la cámara sacó a luz lo infamiliar, lo grotesco, lo asqueroso, en el seno de la familiaridad. Sustantivó (fotografió) lo extraño, amenazante, que habita en nosotros mismos: lo siniestro (Freud). Interiores, entra-

fias recónditas que no reconocemos como nuestros. Hizo posible avizorar también el significante amable, manso. Lo sorprendente infamiliar que seduce, o despierta la piedad más que la vergüenza o el rechazo. Lo sorprendente entrañable, lo encantador inesperado, la virtud fuera de forma. Lo familiar en lo infamiliar (Barthes).

### La reunión

Cualquier historia es una reunión de acontecimientos dispersos. En la historia los acontecimientos se reúnen. En los acontecimientos la historia se dispersa. La historia se reúne luego de los acontecimientos. En la muerte, *la muerte reúne lo que la vida separa*: principio político fundamental de la teología y del álbum fotográfico. Toda historia exige una genealogía constructiva de su identidad, un método de reunión, una memoria, una lápida recordatoria o panteón.

La provisoriidad y eclosividad de los acontecimientos modernos reclamaron para sí un mausoleo pocket, liviano y portable. El álbum de fotografía. De manera que cada cual -instituciones y personas-, en cualquier parte, en cualquier momento, pudiese corroborar, para sí y para otro, que tiene o tuvo historia, que en alguna parte se reúne.

### Pathética de la confección

Confeccionar un álbum de fotografía familiar es una actividad *pathética*. Nos sintoniza en las paradojas anímicas de la familiaridad y la infamiliaridad; de la infamiliar familiaridad y viceversa. Nos concierne, a la vez, en el ánimo

intelectivo de la coherencia y la decisión de lo que en él vamos a reunir o dispersar.

¿Qué incluir o instalar? ¿Cómo trazar, en el álbum, la historia o los límites de una familiaridad? Pues si lo familiar es, en un sentido, la entraña secreta, inconfesable, que no reconoceríamos como propia ante el mundo -y con dificultad ante nosotros mismos; alguna fealdad desfundada en esas fotos que se rompen sin piedad; un rictus grosero; la disimetría brutal, efecto de vivificaciones hereditarias; algún parecido desconsolador en el ademán; un puchero inverosímil que convoca la extrañeza. Algo no representable, en cualquier caso, como familia. Que incendiaba lo familiar. Un siniestro en la casa.

¿Cómo disponer -y cómo no- el siniestro fotográfico en el álbum familiar? Más aún cuando el género "álbum de familia" se destina, entre otras cosas, cual carpeta de representación de los prestigios de familia.

Lo mismo respecto de la entrañable infamiliaridad; la de la agonía sexual, por ejemplo; o la del desmaquillamiento en el festejo culinario; o en el cabeceo de la sobremesa, etc. ¿Cabrían acaso tales despersonalizaciones en un álbum de familia? O las zonas de indefensión: la cicatriz, la mancha. La zona piedad de un cuerpo, cuya exposición a una mirada standar sentiríamos violatoria. No queríamos exponer lo entrañable desvalido a la mirada standar. Y no queríamos dejarlo fuera del álbum (en el álbum de la fantasía estas imágenes entrañables de piedad y horror son las recurrentes, y las que resaltan en el recuerdo cuando lo infamiliar se ha ido).

¿Qué familiaridad resta (en) el álbum de familia, si la desfiguración entrañable; la indefensión que apiada; lo inhóspito recóndito quedan excluidos?

También la fotogenie, el imperativo de mejorar en la foto, es parte de la ética que confecciona el álbum. Mejorar, embellecer a la familia, embellecerse a sí mismo en el álbum.



Fotogenie y piedad, afecto, vergüenza, lealtad, obligatoriedad, son pasiones que se tensan y constituyen la "pathética" de confección del álbum.

### La carpeta de representación

En tanto catálogo de representación pública de la familia, el álbum está gobernado por el travestismo hacia el standar. Desear una imagen, en tanto imagen publicable, es sobrentender que otros la desearían también. No sería posible amar (para el éxito) un rostro del cual se está seguro que ningún otro podría desear (Baudrillard). Todo deseo subsiste en la mediación del imaginario colectivo. El álbum para mostrarse ante la novia o a los familiares de ella, por ejemplo, se sobrevigila, más que por la piedad afectiva respecto de la imagen privada, por la impiedad de la fotogenie. En este sentido, la estética de lo bello y la armonía sobrevivió -como kitsh- a la estética de lo sublime y lo siniestro, en los álbumes familiares. En el álbum familiar La Sagrada Familia -como kitsh- sobrevive el factum de "Los Simpson".

(Improbable en el álbum, por lo mismo, la foto carnet que registra en cualquier rostro al posible delincuente, al culpable de ante mano, al sospechoso de infracción, de criminalidad. La foto carnet, fruto de la penalidad moderna, es necesariamente profiláctica: Advierte del delincuente antes del delito; advierte del delincuente posible. Evidencia la virtualidad criminal.

Lo que está en juego en la foto/carnet es la identidad, ante la ley, de un cuerpo tornadizo, travestista. De ahí que, en el trance de la fotografía/identidad, camarógrafo y modelo insisten en explicar la representación, el disfrazamiento del rostro. Ambos buscan al rostro en su grado cero de significación o representación. El rostro plano, sin disfraz. El espectáculo del rostro, su significante demudado como objeto puro de vigilancia, el maniquí tieso, permanente y anterior a toda cosmética o personificación. En la foto/carnet, donde no nos reconocemos (excepto por piedad) como sujetos familiares, nos reconoce la ley, y es el rostro que la ley busca).

### El álbum familiar de Julia Toro

En la serie de Julia Toro el principio de la genealogía familiar ha sido sobrevigilado y calculado, en sus énfasis, desde el culto a la belleza. Es manifiesto en esta serie la exclusión de la mueca delirante, del gesto a medio camino, insocial, fuera de contrato. A la pregunta infantil ¿por que esta familia no come ni duerme?, habría que responder: porque está en un álbum fotogénico, y los gestos del "mastique" o del adormilamiento son incompatibles con la belleza y el verosímil del álbum. Comer y dormir es ponerse fuera de la estética clásica -nadie come tampoco en la última cena.



Aunque es adivinable que sólo judas comiera. Sobre todo ahora que el ojo es el camarógrafo de lo grotesco, lo asqueroso y lo sublime. Un órgano que ve el siniestro por doquier.

El álbum de Julio Toro -y cualquier álbum de familia ajustado a género- se confecciona desde una estética pre-romántica, pre-kantiana, en que la infamiliar familiaridad y viceversa, si ha de tener cabida, es subordinándose y recubriéndose bajo el kitsh de lo bello misterioso e insondable.

### La "zona de piedad" de la hiperrealidad

De niño, Einstein miraba fotos con la misma frecuencia con que observaba el cielo estrellado. Cada foto era una estrella. Cada estrella era una foto. Escuchó decir una vez, que muchas -tal vez todas- de las constelaciones que brillaban en el cielo, eran residuos umbrátiles de astros y galaxias muertas de las que el ojo humano profitaba como telón, como álbum de fotografías. El impacto de tal aserto fue, para él, sólo comparable a la idea de que tras la fotografía de su madre nunca hubiera existido madre alguna.

Einstein hiperrealizó la luz. Sustantivó la foto de su madre. Hizo de la luz (fotós) la única invarianza. Fuera de ella nunca más hubo tiempo, ni historia, ni realidad. Una fotografía sólo pudo semejarse a tratar de otra o de la misma fotografía. Sólo fue posible fotografiar, filmar, grabar, narrar fotografías, filmaciones, grabaciones, narraciones.

O bien, resistir -y necesariamente fracasar en esa resistencia- a la hiperrealidad, exhumando negativos de una época en que, además de estrellas, cámaras, fotografías y narraciones, había historia, acontecimientos que fotografiar y reunir. Los negativos que trabaja Julia Toro son cicatrices hiperreales de la historia. En medio del acontecimiento de la hiperrealización -o del fin- de la historia, Julia Toro se ocupa con tales cicatrices, asiste a la "zona piedad", la zona histórica, la zona cicatriz de la hiperrealidad. ■



*Este texto fue escrito para el trabajo "Album de Familia" de la fotógrafa Julia Toro durante el año 1994.*



# AVERROES, su dolor de cabeza y la pintura joven

A propósito de dos experiencias artísticas realizadas por estudiantes de la Universidad ARCIS, comentamos los problemas de circulación de la pintura joven y la reciente pieza teatral de Claudio Di Girólamo.

**B**orges, en su cuento *La Busca de Averroes*, narra las quebraduras de cabeza del filósofo Abulghali Mohammed Ibn-Ahmed, quien trata de entender dos malditas palabras intraducibles, en los signos de la cultura musulmana, por el tabú de la representación: tragedia y comedia.

La astucia del autor de *Historia Universal de la Infamia*, se proyecta sobre la obra teatral contemporánea. Porque, mientras para los árabes la representación es imposible, en la modernidad, la abultez de discursos y exigencias semióticas en el teatro agobia, lo que Néstor García Canelini -ha llamado- "La misteriosa elocuencia de las obras".

La necesidad de responder sobre el significado de las dos palabras desesperadas de Averroes, en el teatro nacional de hoy, es de alguna manera la urgencia de una poética de la sugerencia, del retorno y la escena.

La última obra de Claudio Di Girólamo, es averroísta, en este sentido: *Seis Juegos de Desencuentros Semifinales*, es una interrogación desplazada en seis juegos (El parecido; Viaje hacia las escarchas; Des-conocidas; A lo mejor; Tercer intento y El cero) sobre la posibilidad de

traducir lo oculto, lo agraviado, la inquieta pereza de la muerte.

Al describir el punto de nacimiento de su trabajo en los *Seis Juegos...*, Di Girólamo escribe: "La mayoría de las veces, descargamos nuestra responsabilidad en otros y tratamos de convencernos de que nuestras vidas dependen muy poco de nosotros mismos".

La puesta en escena se realizó con la primera generación de egresados de la Escuela de Teatro de la Universidad ARCIS. Catorce actores jóvenes inscribieron en sus cuerpos los abismos del texto obsesionado por los viajes de ruptura y encuentro presentes en los personajes.

Un teatro intimista, a veces citando con la sobriedad de las penas de amor curadas por el tiempo y la memoria, lo humano no desde las grandes épicas sino de los intersticios abandonados, donde junto con el frío se cuecen los olores nocturnos de los suburbios del alma.

Claudio Di Girólamo, signa el teatro con la idea del laberinto y el espejo: los territorios de la orfandad y el descubrimiento: "Las decisiones ajenas nos afectan de tal manera que logran paralizar durante mucho tiempo nuestra capacidad de soñar y de realizar esos sueños nuestros".

La propuesta escénica vuelve arbitrarias las fronteras y el drama viaja, incluso se fuga sin destino al modo, de W. Benjamin, por los recodos de nuestra errancia emocional.

Di Girólamo construye imágenes de los tránsitos, los cruces y los atochamientos de las existencias desvariadas, permisivas y entregadas a la desmesura del dolor. En el primer juego, por ejemplo, tres hermanas purgan la muerte a través de un maletín de toilette, del cual emergen

los maquillajes de su sensualidad, tristeza y desborde.

La clave como lo anuncia el propio dramaturgo está: "en un trayecto figurado y a veces doloroso... en donde la emoción se dispara y la razón se retira en un segundo plano más tenue e indefinido".

Lo efímero, la elusión -las querellas contra, esa vivir "desviviéndose", forman las atmósferas de la obra y la organizan contra el invierno de la indiferencia y esas costas de derrota que hacen de los días sitios de paso y descanso.

"En estos seis juegos de desencuentros -concluye Claudio Di Girólamo- está la apuesta de todos nosotros a un teatro sugerente, emotivo, que invite al público a resolver juntos este aparente rompecabezas y, en el intento, a reencontrarnos con nosotros mismos, abriendo de par en par las ventanas hacia nuestro interior".

El arte joven suele conocerse o al menos salir de su anonimato por la vía de los auspicios. De otra forma moriría en los talleres o en pequeñas galerías huérfanas de fortuna simbólica y convocatoria.

Las voces corporativas sitúan en la actualidad buena parte de los contextos culturales, por ello, las muestras de arte joven son una metáfora de las subvenciones escondidas. Las empresas, ávidas de reciclar prestigio y otras cosas financian oportunidades y reditúan gloria y varios minutos de televisión. Sin esta clase de apoyo, sin embargo, habría mucho silencio (¡más del que hay!).

El problema no es la ayuda, sino el hecho de que el arte sigue marcado por la precariedad del

FOTO: LEONORA VICUÑA



Continúa en pág. 42





## Carta perdida a Carlos de Rokha

Todo lo lloro en tí, Carlos de Rokha, hijo querido mío, la vida heroica acumulada grandiosa y terrible que hiciste, y tu muerte súbita. Tratas sobre la frente escrita con significado trágico la estrella roja y sola de los predestinados geniales. Y cuando mamabas leche natural, ya estabas chupando en el pecho de oro de la niña divina y maravillosa, el sentido y el destino mortal, la total congoja de la Humanidad irreductible. Perdóname el haberte dado la vida.

Entre el rumor de panal de abejas del universo de la poesía iluminada y popular de tu madre, toda de oro, y el carno de fuego que arrastra entre las masas humanas, atropellándose, mi estilo, lograste un lenguaje tuyo y puro, de metales grandes y delgados como cuchillos de sol, único en América, y para lograrlo enfrentaste y desafiaste, como un niño héroe, la locura y el infinito. Pero mi nombre rugiente te haría daño, te hería, te envenenaba, tan bueno y tan alto como eras, porque los poetas como tú y yo, no únicamente no deberíamos ser hijos de poetas, no deberíamos ser hijos, no deberíamos ser hijos de nadie, ni padres de nadie. Esta tremenda situación de interdependencia literaria, la comprendías tú y yo comprendía que tú la comprendías. Pero cuando uno de la tiniebla en la literatura, o el amigo desleal te lo planteó queriendo echar espanto o ceniza de maldición entre padre e hijo, padre e hijo lo abofetearon en todo lo hondo del pantano personal: es que te corría sangre de mártires y héroes por las arterias, tu orgullo era tan grande como tu modestia y tu grandeza.

Tu propio arte, como un mar furioso, te invadió el corazón y si te admiré tanto como hoy te admiro, fue porque enorme como tu heroísmo fue tu sacrificio de toda y cualquier forma de felicidad, a los pies de aquel enorme monstruo y mito social terrible que es la belleza, por la decisión irremediable de lanzarte al abismo del estilo en gestación hasta ver ganada la batalla, por el sentido de llegar hasta el suicidio del destino y el bienestar de las comodidades literarias, para extraer del caos y el desorden de la naturaleza bestial, la total eufonía de tus cantos de platino y rubíes ardidos.

Como para todo gran poeta, la belleza fue rigor colosal y oscuro en tus ocupaciones de artista y fuiste artista en todos los hechos y los años, como tu madre, de quien trajiste la inmensa imagen grecolatina y el vikingo en los Anabalamex -Sanderson y el español mundial, alucinado y quemante con "Días" adentro, en los Díaz y Loyola, gente de fuerte envergadura y místicos de la realidad cromática. Como el hijo mayor de un gran amor nosotros nos volcamos convulsionados en tí, con

todo el dolor, con todo el horror del amor, del amor por encima de todas las palabras y las leyes humanas y con la tremenda de la naturaleza, adentro de la naturaleza nos estreñamos con la naturaleza y la vida mágica contigo en los brazos, entre peripecias y epopeyas... (ilegible en el original)... bestias negras... literaturas amarillentas. Abriste pues entonces, los ojos a la realidad categórica con una inmensa carga de complejos y de sañosos y una gran patoma de humo en la imaginación ardida. Tu madre y yo nacimos en el hermoso y desventurado país de Chile, grandioso y épico, bañado de sangre, crucificado de héroes por el asesinato de Balmaceda, que aún bramaba en la República traicionada por la oligarquía nacional y el Gran Capital extranjero: tú, Carlos de Rokha que te tomaste al abordaje la realidad del mundo a la orilla de la Gran Mar-Deceño de Valparaíso, naciste entre clarines medio a medio del año veinte, pero como aquellos toros de oro que bramaban en el corazón del pueblo los degolló la traición ultramontana y reaccionaria, en tu infancia de creador chileno la presidió un redoble de tambores enlutados, que resonando con espanto venía de las épocas remotísimas y antiguas: un enlutamiento general nos cubrió en la cuna y nos va siguiendo como un perro de hierro ardiendo que anlla hacia la tumba. Por esa, amigo del alma, la construcción metafórica de tu lírica tan enardecida era popular en sus contradicciones victoriosas y es hecho de guerra con gallos, pájaros y sepulturas, con trigales y chacarías en tu vocabulario de finura de florete o de filo de espadas de batalla. Y existe aquella fuerza soberbia del átomo en desintegración en tu estilo de selección caballeresca, de caballería inmortal y escudo de armas del pueblo, porque pueblo es y del pueblo emergen todas las formas de la energía de la golondrina y del águila, que son equivalentes, cruzando los océanos de continente a continente o las altas montañas del mundo abalanzándose con vuelo épico.

Te quemaste el corazón de gozador goloso de vida en el oficio irreparable del poema, irreparable de catástrofe en catástrofe. Ni Mallarmé, ni Rimbaud, ni Baudelaire te influyen. Son tus predecesores y tus compañeros de jornada, es decir, estás en la línea de ellos y de todos los otros demonios-dioses de lo arcángelico-demoníaco heroico, en la creación estética, pero tú eres tú y tu poema es tuyo. Así vivías y creabas. Gozaste de mujeres y vinos, saboreaste las comidas y bebidas de Chile, como yo mismo y tus antepasados, desbordándote de abundancia y elocuencia pasional, derramándote y suicidándote en cualquier instante, para reconstruirte en la contradicción dialéctica. Por eso aquellos que



Carta. Pabla a Carlos de Rokha.

Todo lo dice en ti, Carlos de Rokha. Rijo querido mío, la vida terrena, grandiosa y terrible que viviste, y la muerte súbita. En mis años la gente cae en un profundo sueño, la estrella roja y así de los presenciosos genitros. Y cuando ingenuamente la vida natural ha estallado después de dos siglos de oro de la vida y maravillosa, el sentido y el sentido mental, la vida sencilla de la humanidad.

Entre el rumor de que los abuelos del universo de la poesía iluminada y popular de tu madre, toda de oro, y el coro de juegos que andaba entre las maras humanas, atropelladas, en estilo, forjadas en lenguaje tuyo y puro, de vestales grandes y delgados como cuerdas de violín en América, y para desahogar el espíritu y el infinito. Pero mi nombre respeta a Pabla deus, te sería, te enseñaría a ti, tu erudito y tan acto como eres, porque los poetas como tú y yo no simplemente no debíamos ser tipos de partes, nosotros nos fuimos a ser tipos de vida, Carlos de Rokha, hijo

La existencia la viviste como quisiste, en la glotonería superior de la imaginación de Pabla y de este mundo del terror de existir que planteó tu madre y yo deplora en "Morfología del espanto".  
Bodegas de compañeras y amigos muy queridos que seguramente te amaron admirándote y personándote, como es menester ser amado... (ilegible)... viste apasionadamente, o acaso, desafortunadamente, desde el instante ese "descomunal y soberbio", según palabras de don Alonso Quijano, el bueno, en que voceabas por las vías públicas de Santiago con tus hermanas y hermanas "Bandera Roja" o "Multitud", hasta la última vez que llegaste desde todo lo hondo de la noche tronada de ese septiembre lluvioso y horrendo... (ilegible)... hasta la caída en el gran sueño inmóvil de la nada, paladeante esta contradicción negra y gorgosa de ser, en la cual nos fundimos azotándonos, y la amistad fue tu ley humana. Te merecías, entonces, la superabundancia emocional, no apolínea, furiosamente dionisiaca y el deslumbramiento inmortal del Arte. Se escuchaba ahora en tu recuerdo un llanto herido de grandeza: esta familia nuestra de los de Rokha recibió la conmoción horrorizada y pasarán largos y muchos años en que estés siempre presente entre nosotros. Toda tu obra se va volviendo piedra, tu madre te recibe de muerto a muerto, eterna en la materia maravillosa y criminal, y yo abruzo tu sombra terrible.

PABLA DE ROKHA

# 6767 6767 6767 6767 6767 6767 6767 6767 6767 6767

atribuyeron tu gran bondad natural y el sentimiento de la hospitalidad chilena a ingenuidades desbordadas, se engañaban ruidosamente. Había una gran fuerza en tu carácter, ella surgía y rugía de tu vocación irreducible de artista que se realizaba victoriosamente, sola, y saliendo de adentro del pueblo, padre del hombre, de adentro del pueblo para quien escribe quien escribe. Eras y eres una lección de honor y de pasión heroica por la bella logrado y lo sublime.

Ahora, e indiscutiblemente, como la sociedad da el contenido y el artista da la forma, y contenido y forma dan la unidad del arte, los grandes artistas son héroes y son líderes de expresión, creadores de lenguaje, expresadores del idioma social de todos los pueblos, del idioma vital de la humanidad, revolucionarios, insurgentes y combativos, todas las formas del arte expresan la misma materia, la literatura, la escultura, la música, la pintura y las artesanías populares, y el pueblo entrega a los héroes y a los líderes artísticos, la tarea descomunal de dar idioma y estilo, "voz de Dios", a la batalla y a la victoria a la cual conducen los héroes y los líderes políticos. Por todo aquello la gran forma política del creador estético es la gran forma artística. Son inmensamente complejos los pueblos, no sencillos; el hombre que recorre el mundo desde la Biblia, la Grecia antigua y la Mesopotamia, el hombre y la lucha de clases los encuadraron a una técnica estratégica de la personalidad popular épica, que implica todos los modos de la astucia para la guerra social y la guerra social por la felicidad humana les engendró su problemática regiente; andan las maxas echando... (ilegible)... y son muchas las maneras de hablar que poseen y unifican la belleza sublimándolos... (ilegible)... Tú sabías eso y lo sabías por intuición poética, que es la sabiduría colosal y subterránea de los luzedores de imágenes, lo sabías, porque lo sentías y lo hacías dirigiéndote furiosamente, con ímpetu de huracán hacia tu destino: dar idioma a tu interpretación dialéctica de la naturaleza; y como te jugabas todo en la empresa maravillosa, te creías desordenado y sin método; por eso, Carlos de Rokha, por eso te estalló el corazón como me va a estallar a mí, o como debió estallarme y ser yo el muerto en ese instante y como le estalló a la estupenda y popular poetisa americana de todos los tiempos y pueblos que fue tu madre, a través de otros modos hondo de la misma tragedia.

Tus crisis épicas hallaron, desde los tiempos heroicos de Winétt, la idolatrada, a toda la familia rodeándote de cariño y de estupor emocional, y fuiste el eje familiar y el "centro de tormenta" de un núcleo de creadores de lenguaje artístico por unidos diversos, a cuya cabeza pa-

triarcal tu madre y tu padre, yo, padecíamos.

Ahora se azota tu memoria contra el resplandor de aurora de la era cósmica que la URSS capitanea, y seguramente se remoce tu acaud clamando con espanto a la China Popular y a Cuba cuya gran victoria definitiva no viviste porque moriste a la ribera misma del levantamiento general de todos los pueblos por la inmortalidad de todos los pueblos; sin embargo tu canto de santo de la poesía es tu peñascos en los cincientos revolucionarios, sin proponértelo ni siquiera; toda tu obra te coloca en la insurgencia revolucionaria porque la retrata desde tu ángulo, a la caída de una época, para la venida de otra, la de la victoria de los explotados y los expropiados sociales.

La existencia la viviste como quisiste, con la glotonería superior de la imaginación de un Rabelais, y esto te compensa del terror de existir que planteó tu madre y yo deplora en "Morfología del espanto".

Rodeado de compañeras y amigos muy queridos que seguramente te amaron admirándote y personándote, como es menester ser amado... (ilegible)... viste apasionadamente, o acaso, desafortunadamente, desde el instante ese "descomunal y soberbio", según palabras de don Alonso Quijano, el bueno, en que voceabas por las vías públicas de Santiago con tus hermanas y hermanas "Bandera Roja" o "Multitud", hasta la última vez que llegaste desde todo lo hondo de la noche tronada de ese septiembre lluvioso y horrendo... (ilegible)... hasta la caída en el gran sueño inmóvil de la nada, paladeante esta contradicción negra y gorgosa de ser, en la cual nos fundimos azotándonos, y la amistad fue tu ley humana. Te merecías, entonces, la superabundancia emocional, no apolínea, furiosamente dionisiaca y el deslumbramiento inmortal del Arte. Se escuchaba ahora en tu recuerdo un llanto herido de grandeza: esta familia nuestra de los de Rokha recibió la conmoción horrorizada y pasarán largos y muchos años en que estés siempre presente entre nosotros. Toda tu obra se va volviendo piedra, tu madre te recibe de muerto a muerto, eterna en la materia maravillosa y criminal, y yo abruzo tu sombra terrible.

Adios, Carlos de Rokha, hasta la hora en que no nos volvamos a encontrar jamás en todas las siglos de los siglos, aunque sean vecinos los átomos desesperados de abismo que nos hicieron hombres.

PABLO DE ROKHA  
1962





## carlos rokha

### Oración para la Vigilia

Escúchame

En el instante de las lilas henchidas por el viento

Nada se oye sino la canción de las piraguas

No se oye sino el reclamo de una fábula en la hierba, de una piedra en la noria.

Y eso es todo

Sin embargo, escúchame

Despójate! Vela! Avanza! Ascende!

Que tú seas el horizonte!

Tú, el clamor más vasto y lleno de sentido

Fúgate de tus ojos, sal de tu alma

Pero antes hincate en tí

Quédate! Muérete! Sollózate!

Y que a la vez tú seas la libertad y el prófugo

Mientras el perdido ropaje de la evasión y la calma constituyan tu preservación

En el instante en que el furor te golpee las sienes como una lámpara

Y tus ojos dividan el paisaje sometido, insellado, plural en fugas.

Escúchate morir y estarás reviviendo

Porque has de saber que el sueño es el vino del creyente

Y la materia el pan dual en su rescate,

en su llegada al júbilo

Vaso de luz donde se duerme el día

Has de saberlo

Y que en el espejo todo se transfigura

Como en un juego de dados

Como en la honda huella que la greda nos devuelve.

Mírate perecer y serás redimido

Sin embargo, escúchame

Escucha esta plegaria como el prisionero presiente la marcha de los jinetes

Es hora y tú lo sabes

Es la hora en que el cielo reina sobre los tejados

Entonces

Cuando la visión de las cosas te sea dada

Has de subir a la colina más honda

Que se alza como un hontanar más allá de todo promontorio

Pero quédate en tí, aunque subas!

Ovillate! Híncate!

No te cambies

Tus antepasados se despiertan de noche y velan tu sueño al lado de las fieras

Te rodean, te traen las visiones, y el libro de los círculos

Aunque tú no los llames, ellos vienen

Avazan entre las estrellas, sobre la hierba, al lado de las fieras de ojos hipnóticos.

No lo olvides

No te olvides de Isafas, que lloró por los rostros del hombre

Ni de Job, que estuvo inclinado sobre el polvo

No te olvides de tí mismo

Ni de tu sangre bajo la cual vienen y resuenan los milenios

Pero que nada te encadene

Hijo del hombre

Que tu sangre encienda las estrellas

Que tu voz abra los rojos surcos

Que tu canto haga germinar las espigas.

Acuérdate de Tubal y sus espadas

Acuérdate de Bula-Matari y sus perennes signos inscribelos en la greda

Por dónde tú mismo pases y vuelvas con un distinto rostro

Pero igual a la tierra de tu angustia

Porque has de ir desnudo de atributos

Vestido de huésped de una sed aún sin nombre

Y solitario entre deudos de cabellera nocturna

Has de ir, gritando con tus vísceras, clamando por tu espera

Que decora el alba de los alambrados, peregrinaje de tu víspera

Has de ir. Ya vas. Avánzate!

En la hora en que debes velar todo se-



llo y toda anunciación  
Cuando vacíos estén tus huesos de tus huesos  
Cuando tu vida no sea sino una interrogación pura  
No invoques a los ídolos  
Ellos no son sino como la arena que se cambia por la arena  
Oculta el rostro de tu llanto en el milagro de los trigos  
Escúchate! Clávate al fondo de tu alma!  
Porque irás entre todos como siempre  
Pero llevarás el tulipán celeste, pan de la tierra, vino del creyente.

Y la copa de tu sangre, desbordándosete  
Más allá de tu furor y de tu sed  
Más allá de tu sombra que se alza y se hinca o vélese  
Tus pequeños sueños abatirán el todo  
Aunque no seas más que un hombre  
Aunque nada te redima  
Tus sueños serán más fuertes que el océano y sus bestias de piel estrellada  
Es ya la hora. Avanza! Avanza!  
Has de saberlo  
Más allá de todo cielo empieza una tierra recién hollada por el hombre  
Despiértate! Vela! Híncate!

No llares a los dioses, ni busques la protección de sus vanas sombras  
Désatate de esas ramas que te acribillan por todas partes  
Pero no te olvides que llevas una túnica de sangre  
Una corona de tierra, una flor de agua arrancada al coral de la espuma  
No olvides que tus antepasados  
Te golpean en los oídos cuando en el infinito se levanta un puente  
Que tú debes cruzar.



### Magia del cielo

A distancia de los ciervos  
Una playa petrificada bajo sus pasos  
El sol petrificado por otros soles  
Por una cascada la más centelleante.

En las costas en todas las costas  
Yo buscaba un reposo semejante a la pereza  
Un fuego semejante a sus carbones  
Una isla semejante a los hemisferios helados.

Yo vagaba en tu sonrisa  
Yo creía ver el sol de las esfinges  
Un sol un sol más bien fuerte  
El mar aprisionado en la piel de sus noches.

Nubes prisioneras de esta lámpara  
Ellas cubrid los pantanos  
Errad os digo entre los golfos  
Tras el paisaje que no verán mis ojos.





# winnet rokha

## Santiago, Ciudad

A tus orillas cantan aún las ranas azules,  
sin embargo en tu corazón la multitud busca ritmo  
con este acento eléctrico, ardido y cosmopolita del avión en vuelo.

Ciudad americana, atrevida y triste,  
te ciñe un cerco alto, desde donde te cae  
aquel influjo blanco y boreal de las nieves calladas.

Torres como llamas, rascacielos que iluminan la tarde,  
avenidas hacia el horizonte, plazas amorosas, campanarios de ayer,  
alegría de fuentes italianas, estupefactas, erguidas aguas inocentes,  
que columpian una ley que tiembla,  
aguas de atardecer republicano,  
armonía del mar, disminuida,  
para los hombros de las mujeres rubias,  
para las piernas escolares de los niños,  
Hacia los barrios que se multiplican ingenuamente  
avanzan las gentes preocupadas, presurosas de la propia vida.

Repercuten los tranvías por los puentes viejos de la Recoleta,  
y allí, a la virtud de las Iglesias y las casonas vastas,  
sentimos aún en las pupilas de las rezadoras atávicas,  
abalorios y sueños, mezclados a un niño-Dios, de experta sonrosada.

Ahora se asciende con el corazón sencillo y sereno,  
el hogar recóndito, el nido de cada uno, perdido  
entre las abejas y los parronales de Pedro de Valdivia  
te das al emigrante. Mucho andar, mucho andar...  
Ñufoa, El Nido, como en las palomas, las hormigas o los no-me-olvidés.  
Parque, Quinta, Alameda de las Delicias,  
la bella e incierta peregrinación del espíritu.

San Francisco, casa del Mito, no interrumpe el poema,  
que se perfuma a sus pies, por ese ramo eternamente vivo de las azucenas aldeanas;  
Santa Ana, en cuyos pórticos jugaron los abuelos y las golondrinas de antaño.

y se bautizaron las muñecas de todos.

Guardas el camino de los días evaporados;  
aquel sauce de cobre oxidado, aquel banco municipal,  
su sombra y mi sombra iluminadas de piel nueva y de esperanzas,  
la tarde, copiosamente estrellada de rumores y azules románticos,  
y, como un loto negro, imantado, abierto,  
la noche remota, abrigadora, encerrando la cantidad de nuestras almas.

Ardiendo, como la palma de una mano franca y tendida,  
te das al emigrante. Mucho andar, mucho andar...  
como en los cuentos, que no llegaban nunca al pueblo de las cúpulas de oro.

Algebras de automóviles te abrazan y te poseen,  
teatros y cines encienden su bullicio, y los cartelones pronuncian;  
Greta Garbo, la nórdica iluminada y pálida.

Te sumerges, te elevas, te extiendes, te lavas el alma, ciudad.

Hombres y mujeres-niños, tras las tiendas occidentales,  
Gath & Chaves, imposible,  
mirando las cinturas de plata del Oberpaur,  
el almacén lírico y tranquilo,  
arquitectura desentallada,  
con el número armonioso del pincel de Matisse.

Desde mi vida, miro el San Cristóbal,  
el cerro que justifica tu estilo como el acorazado en el puerto;  
aquellas lucecitas que juegan a la ola,  
los reflectores que, minuto a minuto, se entreabren, como párpados,  
y blanca, sola, muda, en lo más alto, la leyenda de Jesucristo,  
blanca, sola, muda.

En tu jardín de muertos, acostado entre estatuas pálidas,  
marchito está el mejor ramo de flores de nuestra casa,  
y la figura herida que durmió sobre mi corazón una Primavera.

En la juventud de tus parques, yo escribo



caballos y aspectos de novedad, llevando la línea de nuestros héroes, caballos de mármol, en cuyas fauces abiertas, penetrara este viento que tú y yo amamos, mariposa en Febrero, la jirafa hincada y decidida, los ojos con luz cóncava, llena de amonites y noches inmensas.

Tu orgullo provinciano escala el Santa Lúcia; recuerdo mi alegría de siete años, correteando a la rueda saltadora y cómo veía abajo un mundo pequeño.

Santiago, ciudad, despierta y dormida, igualmente, en ti misma, abres las puertas; piscinas, canchas de tennis, cárceles, fábricas, el rico todo de oro, el pobre con su átado de sombra.

Se produce vida en ti, como en Constantinopla en París, en Londres, en Ginebra, en Nueva York, en Roma; te visitan los acontecimientos y las estrellas, y acaso sea canción sin nombre o el nombre milenarjío de una canción...

### Domínguez Sanderson

Cierro los ojos anticipándome a lo definitivo, y la ventana del tiempo se disgrega,

vienes ellos y ellas, tú y yo, nuestros hijos, y vosotros todos, se ha vivido el destino y la forma: murales, conales, ébanos y estrellas,

Inútil ahorrancia, inútil afán del insecto laborioso y alas de agua, vidas que se precipitan de cerebro al mar y del mar al cerebro, allí estéis vosotros, aquí estamos, allí estaréis vosotras un largo año.

Como el viejo Domingo Sanderson, mi abuelo, en la cuadrada plaza de provincia,

soleada plaza con pesados árboles y pájaros municipales, soledad y polvo, en las carreteras, en las puertas, en los carpenterías, soledad y polvo en las almas de los muebles y los tristes, mirando cómo emigran los murciélagos que traen tiempo y miedo,

Porque una vez, entre siglo y siglo, vivió y murió entre libros y sueños, entre libros y espanto, entre libros y brujería, y demonio y sacrilegio, en el cual Voltaire, confundido en una roja capa muerta, miraba enjuto y pálido, lleno de ángulos y fosforescencia prohibida,

-libros y sueños, libros y libros- maldición y conjuro.

Hijos, voluntades dispersas, enfermizas, criaturas de dolor y de rencor, ajenas, esporádicas criaturas con un nombre en el extremo de las uñas,

Tres o cuatro fechas y en la memoria de algunas estampas, una visión equívoca,

eso, de Domingo Sanderson, el poliglota, libros y libros a la espalda, con ellos de casa en casa, libros y libros y libros,

con ellos de pensión en pensión, escogidos, flovidos, rodando, acumulados como piedras de pirata, dolor y cansancio y libros, escrituras y escrituras en caligrafía de dolor y sueños.

Setenta y anchos cuatro años sobre la irrealdad, setenta y anchos cuatro años de combate sin combate, de duelo,

LOS SUYOS, maldicen el cadáver; los libros amontonados no hablan, los libros deshechados como castaños, son quemados, y el cuerpo solo, mármoleo, inmóvil, desciende solo y sin libros, sola, absolutamente sola, inútilmente sola, con el abecedario entre los dientes.

Abro los brazos estrechando lo inútil incontenible: mitos, libros, ríos, libros, desencabos, libros, libros, libros, tú y yo entre los doscientos crepusculos.

### El Sueño de las Algas

En mi abanico de coral están pintadas las rotas perdidas del mar, en mi abanico de coral.

Los recuerdos que duermen en los cajones de caoba, peinan sus cabellos de algas submarinas con una peñeta de humo, grabada por un diente amarillo que fue poniendo, en cada diente, un beso de la aurora.

Luminosa está la arena y los pies desnudos de la luna la aumentan diecinueve.

Las palabras del mar suben con la marea: almas, peñón, gaviotas, faro, barcos, espumas y olas, soberanas, femeninas e infinitas olas!

EL SUEÑO DE LAS ALGAS, gozada un secreto escrito en siete pedras color de cuento azul, cuando las naves entran decaídas a la seda del océano



Ilustración: Angélica Llanusa

### PABLO DE ROKHA

Pablo de Rokha. El turo de oro, el diablo y el santo. El contradiccion, humano demostando humano. El renegado de críticos, de poetas, de intelectuales. Enemigo de vacas sagradas. Un hombre serio. Asesino de Dios que encuentra en la figura de Jesucristo lo sublime psolitario, Héroe-hera y dramático. Sujeto que inventa su propia alcarnia. Irumpe en este fin de siglo anunciando el 'Fracaso total del mundo'. Poeta peligroso este Pablo de Rokha, uno que no ha querido poner la otra mejilla y se ha resplado contra su propia casta. Poeta en esencia y figura, en puño y letra. Un puño fuerte ante el cual temblaba el más duro. Ser consecuente hasta las últimas consecuencias. Cargar el Yo enorme entre los demás goes. Ser más papista que el Papa. Cómo encontrar la espada para asesinar el yo. El, encontró un revólver. No existe acto más arbitrario; cesar de un golpe la venta del idealista. No-ser para siempre jamás, o quizás quien sabe.

Hombre que no atesora objetos, ni libros, ni canceles. Un deserrado sin patria o punto fijo, inasible (vulgar y tremendista para unos), inabarcable (ferragoso y demagógico para otros), irreductible en su filosofía de filósofo a la diablo. Ha negado a Dios, ha negado la negación de Dios, ha negado la negación de la negación de Dios. Porque no creó, creó. Atravesada la espalda del poeta-héroe por un horizonte que él mismo vio pasar. Quixote de hierro.

La ciudad hierve en su sin-sentido como el mundo entero. Los pobres llevan zapatos de colores maravillosos; mientras los bosques desaparecen. Lo contrario de antaño don-

de el frío ibeznaba a nuestra llamas. ¡Utopías, utopías! Piden a gritos multitudes de marchandobres. Sueños de ases nombrados nos entrega el hurda.

Poesía que se expande y se repliega, poesía que se abre y se cierra. La epopeya popular como tirar perlas a los cerdos. Pablo de Rokha es el poeta de Chile y por ende el poeta de ninguna parte. Una mentira que es verdad. Vengas entonces pandillas de doctores y especialistas a develar los signos que están escritos en la superficie del sol decapitado. La memoria es una sifa escandalosa, una vulgar estafadora. Y el horizonte se ha vuelto nuestro peor enemigo. La poesía de Pablo de Rokha (también Carlos Díaz Loyola) es el anti-evangelio, la cronología exacta de la derrota y en consecuencia el espejo donde se retratan íntegramente algunas verdades (numerosas, algunas leyes universales, que devienen de contradicciones aplastantes. La poesía que busca fórmulas y tautologías en la dialéctica; es la poesía que se sienta en el absurdo absoluto, en el espanto metafísico. Me lanzo pulados de tierra a la cara. Digo una oración que sólo yo sé, y que todos conocen. Claro desde adentro lo tapo de mi atañid y resucito al tercer día como cualquier mortal. Y celebro con vino y sangre de cordero bajo un Peumo o un Canelo sagrado, y abrazo a todos como si fuera Walt Whitman.

Juan Pablo del Río







## Post Coitum

Qué tristes los platos después del banquete,  
esos hongos que sobraron  
fríos como un caramelo de muerte  
y las paredes secas  
por donde resbaló la risa.  
Las migas de pan lo invaden todo,  
hasta ceniceros / y por cierto  
volcó la copa como un rubí derretido y hosco  
alumbrando la inutilidad del mantel.  
Es el desorden de aquello que pasó  
y luchó por su porción de infinito:  
esos tenedores fatigados sobre los platos  
esos cuchillos que no tuvieron garganta  
las velas...  
Entre la música que nadie oye  
que nadie recuerda  
que a nadie importa, en la hora  
de los tragos que también se despiden  
ocurre este vacío de madrugada

# JORJE LAGOS NILSSON

## Last Night

La observo por la noche / A veces  
se sienta y escribe cuentos con el cabello atado.  
Suelo advertir que fuma  
y tiene una botella de cuello largo  
y cigarrillos.  
Está sola: detrás de su balcón  
bebe un trago y mira la calle  
regresa y lee.  
Necesita un gato que la acompañe.

**Jorje Lagos Nilsson.** Escritor chileno, actualmente reside en Buenos Aires. Ha publicado *Cansancio en la tierra* (cuentos, Ed. Dialéctica, Santiago, 1959); *Pasaje de salida* (poesía, Imprenta de la Universidad Autónoma de Puebla, México, 1974); *Percepción del tránsito* (poesía, Ed. Constelación de Magallanes, Caracas, 1979); *Breve Historia del Pensamiento Social* (Ed. Claridad, Buenos Aires, 1988) y *Contracultura y provocación* (Ed. Al Frente, Buenos Aires, 1988). Al momento trabaja en *Arca de la alianza* su último libro, cuyo subtítulo reza: Breve ensayo sobre la inutilidad.

con palabras dichas que no debieron decirse  
con risas vergonzosas de maldades torpes  
y ofensas crueles que cubrieron  
la crueldad de las almas solas en medio de las

ensaladas

evitando preguntas viejas como el día de ayer.  
El final del banquete tiene olor  
a hotel pobre.

Es un jardín bombardeado  
un agua sucia de ventanas que no miran  
de promesas insostenibles  
musitando esas promesas dichas entre la sopa y

el postre

cuando nunca pareció que volvería a amanecer  
con su rutina solitaria  
y este decir "hasta la próxima vez"  
cuando de nuevo alguien deje caer un poco de

salsa

y todos se hagan los desentendidos.





#### IV. COMENTARIOS ACERCA DEL ORIGEN

##### 16. Sobre el origen

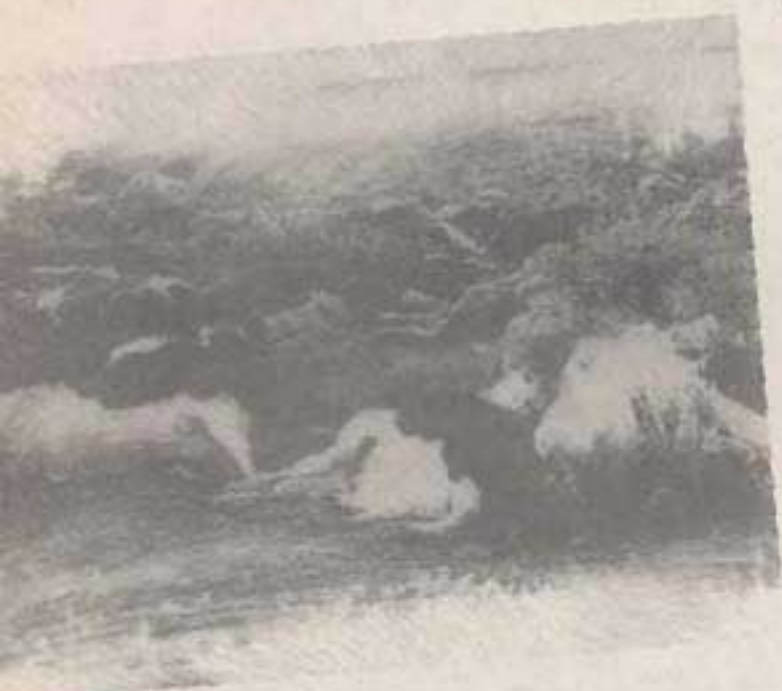
Somos de otro mundo  
triangular  
lejano  
de luz  
que llegó en destierro frustrado.

Somos los habitantes  
de pequeñas aldeas de cristal.

Amables iluminados  
de sabiduría incandescente  
en mágicas acciones  
Porque somos nosotros  
nosotros somos  
nosotros  
en la Utopía en cada amanecer.

##### 17. El ojo de la metrópolis

a) Ciudad, urbe o city  
¿por qué me vigilas?  
¿por qué nos vigilan?  
Andanadas de luces dentro



de nuestro espíritu y  
la mole nos modifica  
nuestras esperanzas  
y estamos cansados caídos frente al poder anónimo.

b) Una luz artificial  
nuestros rostros sobre ella  
nuestros rostros cortados  
sobre el tendido eléctrico.

c) La escalinata  
de mármol ocre  
hacia el reciclador  
del ser abyecto  
-Honremos los tubos fluorescentes!  
-Honremos los transmisores del deseo  
Para luego, cansados  
aullaremos:

EN LOS PARQUES SOLITARIOS  
VEGETAN LOS ANIQUILADOS  
HEROES DE LA VIDA

Para luego, cansados  
mostraremos las sonrisas  
desatadas con recurrentes tóxicos, Oh espíritu, espíritu.

## FELIPE MOYA

### HE VISTO:

a la generación  
desentradada  
Aspirando Neoprén  
'n la villa Olímpica  
sus dptos. oscuros al sol  
Los cuchillos largos se deslizan  
Por avenida GRECIA  
El bronks  
Sudamericano no  
Posee zoológico  
Sino una mueca &  
Dientes quebrados.-

**Felipe Moya.** Nace en el año 1967 en la ciudad de Valparaíso. Durante el 86 autoedita su primer libro *Chile eléctrico light*. Posteriormente aparece *Suburbios Babilonia* (Ed. Génesis, Santiago, 1989), su primer libro en off-set, como el mismo autor dice. Becario de la Fundación Pablo Neruda el año 1992. Su obra aparece en las antologías *Ciudad poética post* y *Cartas al azar*. Reside actualmente en Santiago.



# SERGIO PARRA

Mi hijo crece lentamente en otra ciudad  
su nuevo padre lo lleva al estadio los fines  
de semana

Le compró un pasa películas  
a fines del año les entregarán una cabaña en la costa

Por lo tanto debo enviarle un traje de baño talla 14  
y los regalos que les prometí para su cumpleaños

Que si soy escritor por qué no le escribo

En el colegio han leído algunos poetas  
y esperan que en cualquier momento lleguen a mí

Me comenta por último  
que a su madre se le ve muy feliz  
y me pide le haga llegar una fotografía  
donde salga escribiendo algunos poemas

O.K.



**Sergio Parra.** Chileno. Nace en San Rosendo el año 1964. Posteriormente emigra a Santiago, donde comienza su vida en la literatura. Becario de la Fundación Pablo Neruda durante el año 1988. Ha publicado dos libros, *La manoseada* (Ed. Génesis, Santiago, 1987) y *Poemas de Paco Bazán* (Ed. El Mosquito, Santiago, 1993). Sus textos aparecen en *Antología de la Fundación Pablo Neruda* 1988-89 y *Ciudad Poética Post*, amén de otras compilaciones.

...tengo horror a la patria.  
Lo mejor es dormir, completamente ebrio  
sobre la playa.

Rimbaud

Si mal no recuerdo algunos meses atrás  
mi vida era un cabaret gigante  
donde corrían los vinos

Una noche de boite  
senté a la belleza en mis rodillas  
la encontré dulce

-no tuve fuerzas para injuriarla-

Como injuriar esos pechos  
esas nalgas  
que se dejaron caer en mis rodillas

Entonces me armé contra la familia  
amigos  
poetas

HUI

Entre fierros retorcidos de estación Cartagena  
a tirones la despojé de sus ropas  
nos acariciamos entre altos y oscuros árboles

Fueron días de loco pescado frito  
ensalada chilena

Me pasaba días tendido junto a ella

-ERA UNA CICATRIZ A SU COSTADO-

Le hurgeteaba la nariz con palitos de fósforos  
buscaba en basurales pequeños obsequios  
o simples fotografías que agujereábamos con cigarrillos

-bebimos codo a codo-

nunca una señal de cansancio

Era una belleza  
cómo no dejarme boquiabierto  
al detenerse a recoger hojas secas en el parque  
dejando todo ese cuerpo ante mis ojos

-PERO YO EVITABA ESCRIBIR-

Estoy feliz de eso  
pero un día en el bar  
caminé tambaleante hacia el baño  
-no pude evitar ir a su encuentro-  
frente al baño de damas  
contemplé el inmenso vacío del water

Si mal no recuerdo algunos meses  
senté a la belleza en mis rodillas.



La muerte es una vieja forma de actuar sobre el cuerpo. Y no procede de un horizonte distinto a la vida

El campo de la bestia se corta ...el matarife perfila en su historia un gesto y un acto grotesco / encargado de la res la lleva hacia una cinta mecánica...quedando de este lado ... donde la vida es posible aún / antes frente a la res ... cerca del matarife ...gira la huincha / afuera los campos están alerta... bulliciosos... esperando que la bestia drene

La muerte y un animal son un juego de cosas... la pradera extendida una imagen / y el recuerdo del animal paciando que / la presencia no...y las palabras de las cosas...es lo que al final se recupera



# MARTA ROMAN

Marta Román. Nacida en 1963. Inédita.

En el interior de la bestia es acogido un corazón sin latidos / un lecho de carnes indescifrable... es apenas lo que puede ver el ojo / arterias detenidas en una tibieza que arranca sin percibirse

Aquí está la bestia ... nuevamente abierta ... vinculada a su carne cruda aún / para preguntarse dónde estará la forma ... pero adentro / la forma vincular

*En la piscina hubo niños... se han ido  
volverán luego... / porque comen... porque  
duermen... su familia los entra a casa /  
el agua está quieta ... mientras los niños  
[no vuelvan*



## Lucky Strike

I  
como el hilo de su mirada  
anclada en el hombro mío, en el pestañear  
del tirante de un sostén que aparece Sí. No.

II  
glameroso como el taconeo suave y melódico que precipita  
una imagen que no alcanza a su retina de hombre invocado  
por  
el ruido glameroso como el taconeo suave y melódico que  
precipita.

III  
camino atravesada  
por las miradas  
que chocan en mi cuerpo y salen distintas  
a mirar otro cuerpo. Como un filtro  
las filtro como una esponja toda  
las succiono y dejo salir sólo algunas  
entonces me convierto en puras miradas, puros ojos.



Soy un cuerpo de ojos:  
un ojo gigantesco palpitante.

...

Y echas fuera  
las ráfagas de humo. Una vez: RABIA.  
Dos veces: SUSTO.  
Tres veces: DESEO. Hasta el infinito del  
hacerse  
todo ceniza tu lucky.

Y entonces yo intercepto el trayecto mudo de tu mirada  
y sólo por esta vez sé  
lo que hay en el reverso de tus pupilas.

## GLORIA SALAS

Como gata me eché sobre el sillón. Con desparpajo  
desplegué mis pensamientos, mi voluntad y mi orgullo  
sobre los almohadones.

El sol me languidecía y chorreaban desbordantes los  
pensamientos por el suelo, la voluntad empapó la alfombra,  
el orgullo se revolcó en la madera dura del suelo duro.

...

Su voz sube y se desenrolla a través  
del hilo telefónico  
y su palabra se cuelga de mi lóbulo  
como una gota de agua,  
aferrándose a mi pendiente con peso  
hasta rasgar la oreja.

...

Aprendí de los peces a mirar de perfil,  
a ser sorda, muda y reshalosa,  
a pasar por tu lado y ni siquiera voltear.

**Gloria Salas.** Nace en 1967, Santiago. Egresada de Lic. en Li-  
teratura U. de Chile. Es inédita y los poemas que aquí se presentan  
son parte de un texto en gestación.



Volveré a una habitación sin nadie  
para adelantar el silencio que espera  
La silla que ningún hombre mece  
El mismo viento que choca en la ventana  
y renueva la tierra de los cementerios

Una habitación de fantasmas  
Inventos de un cerebro ahogado en la droga  
El murmullo de un televisor que no acaba  
La ausencia inminente

Cada día alguien desaparece  
Rostros migratorios en la imagen malformada de la retina  
Memoria que no es sino el prolongado asombro desde la  
infancia

Volveré a una habitación en cualquier ciudad  
y derramaré los ceniceros

El pasajero ignora el nombre de la próxima estación  
El corazón que no revienta  
registra el paisaje en sus ojos caídos y solos

Manuscritos ilegibles y afásicos se apoderan del cuaderno  
Postales sin dirección que nadie recibirá

Siempre estaremos solos –pienso–  
Las luces de la ciudad están en movimiento  
nada digo cuando oscurece  
Cuervos invisibles  
sonríen tras las personas que amo  
La realidad gira  
como carrusel que no se detiene y provoca náuseas  
A veces deseo saltar de un onceavo piso  
y estrellar mi billetera contra el pavimento  
El humo se desliza sobre un tablero de ajedrez  
Siluetas de edificios en construcción  
vigilan el reflejo de nuestros rostros  
sobre una mesa de vidrio cubierta de cristales blancos



# JESÚS SEPÚLVEDA

*Si tú quieres cantar  
olvida las almas que gobernaron tu infancia*

## **Elefantes Blancos**

Los elefantes blancos guardan un secreto  
Su aguda memoria registra el brillo del instante  
de la Creación

Inevitable es el fuego  
de dos coordenadas que se intersectan en un punto  
cualquiera

Toda recta es un simulacro de los ojos  
La corona es elíptica

Los elefantes blancos  
oyen mayar las almas de los gatos muertos

Saben que cantar es un acto imaginario  
y que la luz es un acontecimiento puramente reflejo  
Nada hay de malo en su apreciación de mundo  
sin embargo  
oyen mayar las almas de los gatos muertos

**Jesús Sepúlveda.** Nacido en Santiago en 1967. Ha publicado *Lugar de origen* (Ediciones de la Hecatombe, 1987) y *Reinos del Príncipe caído* (Ediciones Documentas, 1991). Ha sido incluido en las antologías: *Ciudad Poética Post*; *Antología de la Fundación Neruda 1988-89* y *Poesía a Quemarropa*. En 1989 fue becado por la Fundación P. Neruda. La muestra publicada pertenece a un libro inédito: *Hotel Marconi*.



## Notas de Arriba

Las palmeras despliegan sus brazos al viento,  
azotan el corazón venéreo de la ciudad.

Llegábamos al costado de un barrio colonial,  
próximo a la vereda del camino  
hacia los Lupaneros Colgantes de la City.

Esta maravilla, enclavada en la Casa de Cristal,  
fue a través de su larga resistencia al derrumbe  
nuestra vecina, ama de todas las llaves  
y del carrojo ocular que nos mantuvo despiertos.

Ahí limpió el nácar de sus uñas  
la madre de las batallas perdidas  
en su cama de bronce  
nos extenuaba con un sexo aún sin vello,  
bajo la amenaza de mandarnos a guardar  
los cuernos de sus concubinas.

Hasta los ventanucos los mirones arrebolados  
sabían con alas de libélula  
al nido que representaba, con imágenes de papel  
el decoro de la casa, el lugar de asalto a nuestros cuerpos  
largamente esperado para que despertáramos  
bajo las sábanas mojadas de transpiración.

La luz del sudor se adhería a los árboles que lo cubrían todo.

Y abajo Tala, húsar de la Corte  
nos recibió con desprecio de anfitriona,  
justo el día de matrimonio limpiando las copas  
se hirió y se juró ser hiriente.

Esta cenicienta, perdió con el filtro la voz  
la colilla de su lianto apagado en la almohada  
nupcial, entrecortada, decorosa  
se dejó escuchar en el pasillo de los huéspedes  
más rayada que el disco de la luna.

En la calle principal, iluminada a dos bandas  
hilamos el residuo del cobre en el asfalto,  
perlas de un collar escoriado que, pelusa a pelusa  
decoró el salón que a esas horas  
giraba irremediablemente vacío.

De regreso, una nieve rara, extraviada del tiempo  
cayó junto a los perros y sobre la lengua de los gatos albinos,  
el amanecer tocó las puertas hasta que alguien, desde adentro,  
en el reborde que acumula la basura de los días,  
descubrió entre el follaje la casa recién inaugurada.



# GUILLERMO VALENZUELA

## Callejón del Cisne

Esas bengalas que suben en plena noche  
para conmemorar el aniversario de la comuna  
con una nueva Reina, apollada entre las plumas  
de la madre y el amanecer del padre borracho.

En el Cisne acartonado brilla entre lentejuelas  
esta Reina que viaja con el peso de las nalgas  
a dos manos, en estricta posición oracular,  
preocupada por el manifiesto fervor de sus súbditos,  
y la garra con que los fieles trepan  
hasta la obsesida altura del Carro Alegórico.

En un tiempo que iguala al neón y la fogata,  
frente al paredón que hoy ocupa el lugar  
del comercio establecido, se hace un alto  
para ver la peregrinación del rosario,  
una caja de vino que corre de mano en mano  
iluminando el empedrado a lo largo de la calle.

Muy cerca al pozo de las máquinas prendidas,  
se juega la suerte de la Reina.

Su travesía terminará en el Callejón del Cisne,  
un garito donde el tropel feroz acunará  
el cuerpo eufórico de la cautiva.

**Guillermo Valenzuela.** Chileno, nacido en 1961.  
En 1987 publicó *Fabla graffiti* (Ediciones de la Hecatombe). Recibió la Beca de la Fundación Neruda en 1989. Fue editor de *Piel de Leopardo* hasta el número 4. Los textos que aquí se presentan pertenecen a su nuevo libro *Húsar*, de pronta aparición.





FOTO: CLAUDIA ROMÁN

GONZALO MILLÁN:

## "LA DICTADURA CORRIGIO MIS POEMAS"

DE LOS POETAS DEL 60, GONZALO MILLÁN (1947), SIGUE SIENDO, LUEGO DEL DESEXILIO, UN TRÁNSFUGA. SI BIEN SE LE RECONOCE FORMANDO PARTE DEL NÚCLEO MÁS ORTODOXO DEL SESENTA ('TRILCE', 'ARÚSPICE', 'TEBAIDA'), SU DESPLAZAMIENTO HACIA LO OBJETUAL Y VISIVO LO CONECTA CON ESPACIOS Y PRODUCCIONES QUE TRANSITAN DE LA POESÍA A LA PLÁSTICA Y DE LA PLÁSTICA A LA POESÍA.

DE PASO POR CHILE, NO DEJA DE SEGUIR INQUIETÁNDOSE POR UNA ATMÓSFERA CULTURAL QUE -SEGÚN ÉL- CONTINÚA AMORDAZÁNDOSE DESDE LA INTOLERANCIA. REUNIDOS CON MILLÁN EN LAS CERCANÍAS DE PLAZA ÑUÑOA, PIEL DE LEOPARDO DIALOGÓ LARGAMENTE CON EL POETA. LA ENTREVISTA PUBLICADA NO ES MÁS QUE UNA SECUELA DE UNA CONVERSACIÓN QUE YA VENÍAMOS SOSTENIENDO EN SUS VISITAS ANTERIORES.

*PL: ¿Cómo ha sido tu nuevo regreso al país?*

*GM: ...quedé preocupado, ya que al parecer en este país no se puede pensar. Así, lo primero que deseo abordar es el asunto de la tolerancia e intolerancia que hay en Chile, en el terreno cultural. En estos momentos todo desacuerdo parece ser tomado como ataque personal. Son malas costumbres que quedaron tras la dictadura, cuando no se podía hablar, opinar. Además, hay una solidificación que trae la transición y la postransición en el sentido del repar-*

*to del terreno cultural. Todo va bien, disfrutemos todos, mientras no nos pisemos las plantas ni espantemos las gallinas. Todo debate donde se problematiquen las ideas del otro se toma como ataque y se reacciona con carácter de ofendido. Y esto, según los códigos chilenos, que son los códigos de lo no dicho. Aquí las cosas no se dicen de frente, sino por debajo. Por eso, antes de entrar en la entrevista me interesa dejar claro esto: la tolerancia no es una virtud usual en Chile. Noto además, que el debate cultural es bajo, fofo, pues nadie se atreve a entrar*

*en controversias. Porque afecta las alianzas, acarrea consecuencias sociales, incluso amenaza tu sobrevivencia.*

*PL. Hay ciertos soportes tribales en la comunidad cultural, es cierto, pero siempre los ha habido.*

*GM. Esperaba encontrar un medio que hubiera superado eso... esto me determina a enfocar la entrevista de una forma: evitaré toda mención -en lo posible- de nombres y referencias perio-*



nales. Hablaré desde mi experiencia, no por grupos. Las identificaciones colectivas caducaron. Aquí estamos cada uno para su santo y sólo hablo por mí.

*PL. Al parecer el espacio cultural y la sociedad chilena no se han construido conforme al pluralismo, sino más bien en función del pragmatismo. En estos años, la construcción de la comunidad cultural no se ha estructurado en razón de los ejes ilustrados, de los que se entienden por cultura en general. Y estos son obviamente el pluralismo, la tolerancia, la capacidad crítica, el respeto por la diversidad. Todo esto es en el fondo un poco un cuento y choca con la realidad factual: un país sometido a una hegemonía, que no se construye en virtud de estos ejes ilustrados.*

**GM.** Es una contradicción vista en todos los planos de esta realidad. Entre palabras y acto hay desfase, lo que podríamos llamar una contradicción moral. Esto es característico del ser chileno. Y la contradicción está en todos los planos. La intolerancia se expresa ahora en decir que es mejor callarse, aquietar, no discutir, limitar, y todo bien. Respetemos la propiedad en todo sentido, la propiedad de lo que se dice y se hace, la propiedad de las ideas. El mismo debate literario ha sido intolerante, basta ver las guerrillas literarias, toda esa relación de la poesía de edad mayor. Esas enemistades personales entre Huidobro, Neruda y De Rokha, que se tienden a ver como viria literaria, siendo sencillamente un conventillo.

*PL. ¿Y tú, cómo ves la vida literaria?*

**GM.** Que exista un espacio neutral donde se pueda discutir. Sobre todo que en Chile es tan cobarde la agresión. Hay una cosa mestizoides de sentimientos soterrados, que van creciendo como úlceras y va invadiendo a los amigos. Se crean complicidades y alianzas. Todo esto tiene un grado de perversidad, es parte de nuestro carácter poco franco. Lo ideal sería establecer una cancha, un juego neutral. El intercambio de ideas es una especie de juego, pero lo vemos más bien como una guerra.

*PL. ¿Un espacio neutral? ¿Dónde, cómo? El campo cultural siempre ha sido un campo signado, minado.*

**GM.** Pero no tiene por qué serlo.

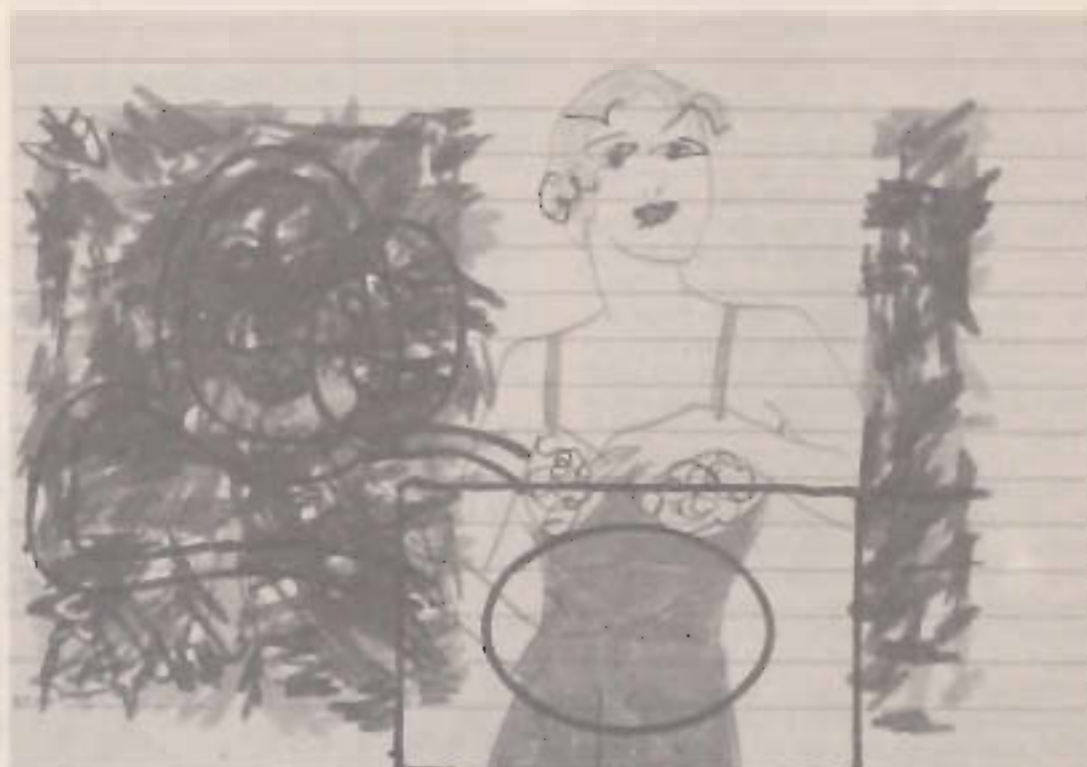
*PL. El campo cultural está cortado por ejes y centros de influencia; como todos los campos de la sociedad se estructura a través de centros de poder, ejes que articulan hegemonías.*

**GM.** La experiencia cultural que tengo es norteamericana, y allí es inconcebible esa situación. Hay no sé cuantos grupos y escuelas. Entonces, el otro sencillamente escribe distinto, piensa distinto y a nadie le importa un carajo.

*PL. Sin embargo acá se ha entendido siempre que la comunidad artística es homogénea y así, la cohabitación de todos se hace difícilísima.*

**GM.** Pienso en los experimentos con ratas. Cuando hay mucha concentración de ratas en un espacio chico y a la vez las gratificaciones son escasas, entonces se vuelven encamizadas. Hay una cosa territorial exacerbada por las pocas, mezquinas oportunidades reales.

Pero en fin, yo veo estos el patio de ratas está muy poblado y la gratificación es escasa. Les contaba de Norteamérica, donde cada uno vive



GERZALO MILLAN 57

en su estado, en su universidad, y todos tienen territorio vital.

*PL. Tampoco es un problema absolutamente geográfico...*

**GM.** Tiene que ver con el grado de frustración artística, que es alto. El poeta en Chile es como un cantante de micro. Su estatus real, es como de un cantante de micro algo apijado. Es tan mal pagado y tan maltratado como él. Y yo le encuentro la culpa a los mismos artistas. En ninguna parte del mundo la publicación en una revista no se paga. Acá, tampoco pagan los recitales, los libros no se venden, etc. En esta sociedad de libre mercado el poeta se ha convertido en tonto útil y así, tiene dos opciones: seguir siendo víctima o asumir que el sistema te obliga a ser tu propio manager. Una opción que la poesía reciente está asumiendo, la empresa de *La Dicha Verdadera* es un ejemplo.

*PL. Hace años, en un artículo tuyo publicado en *Posdata* dijiste: "la poesía atrae cada vez más y más al ejercicio de una vocación que promete si no la gloria, al menos el prestigio comparable al que podría otorgar la prosecución de una carrera profesional".*

**GM.** Es cierto.

*PL. Eso no es muy compatible con la visión que en este momento tienes del escritor chileno.*

**GM.** Es que oscila, hablo de extremos. Puedes ser agregado cultural o atorante. Los dos extremos son coherentes y tolerantes con el otro. Pero el hecho es que en una sociedad que todo lo convierte en mercancía, no hay lugar para la poesía. Los poetas deberíamos declararnos en huelga, no más lecturas gratuitas, no más colaboraciones, etc.

*PL. ¿Sería entonces un asunto de profesionalización?*

**GM.** Un poco.

*PL. ¿Un poco o en definitiva?*

**GM.** Es un problema posado, porque es en-

contrarse entre la espada y la pared, arrinconados por el mercado, pues ¿cómo entra el arte y la poesía a funcionar en esta sociedad sin que uno se vea obligado a no sé... hacer cosas para sobrevivir de la poesía, cosas que no desea hacer?

*PL. En estos momentos, socialmente eso significa convertir la poesía en una mercadería más. Y así, debiera pasar por los procedimientos del mercado, y una de los procedimientos básicos es que uno hace lo que el mercado compra.*

**GM.** Esa es la disyuntiva en que nos encontramos, en la cual la evolución actual nos pone. Es decir, vamos a inscribirnos para pasar boleta porque si una institución te paga te dice: ¿Y la boleta? Así la cosa no es una especie de limosna como ahora. Pero esto de la entrada al mercado y la competencia es algo aterrador, aunque no veo otra salida... pero ahora prefiero conversar de mi experiencia, de mi poesía. Propongo que vayamos caleteando, que esta entrevista sea una especie de travesía. Yo toco un montón de grupos culturales a lo largo de mi desarrollo. Y quiero rescatar eso, el ser itinerante, un poeta migratorio, en movimiento permanente.

*PL. ¿Puede decirse entonces que cuando ocurre el quiebre institucional del país, la salida no es tan traumática por tu misma condición existencial?*

**GM.** Salgo en noviembre del 73. Lo hago en un barco de turismo italiano rumbo a Panamá. Se suponía que iba a México, donde una fundación alemana me tenía una beca por un año. Pero la embajada de México en Chile estaba cerrada. Ellos dijeron que me fuera a Panamá, que allí podría conseguir visa. Después de un mes, llegué a Panamá y me encontré con cantidad de chilenos en la misma situación. No había visas para nadie. Por suerte la fundación trasladó la beca a Costa Rica. Estuve cerca de un año. En mi adolescencia recorrí Chile a dedo, después fui a Perú, y en mis tiempos de universidad fui a Ecuador, intentando seguir a Canadá. El eje norte-sur me interesaba... pero en Colombia vi tal despelote que volví. Pero ahora, en el 73, la cosa no era una aventura, iba con



mojer, una guagua, y había una falta de elección en ese viaje, definitivamente no era una aventura.

PL. Ubicándonos en una travesía en relación a tus libros, el primero aparece el 68, *Relación Personal* es un libro temprano, de una etapa, digamos, escolar.

GM. Está escrito entre los 16 y los 20. Se escribe en el período donde he pensado, comienza mi exilio. Porque me voy de casa. Nací y me crié en Santiago, pero después de un año en el Pedagógico, partí a Concepción. Allí estaba Gonzalo Rojas, en la universidad. El organizaba por entonces encuentros literarios muy sonados.

PL. Cuando aparece tu libro, Waldo Rojas ya había publicado *Príncipe de Naipes*, segundo libro, pero más demarcatorio de su obra, especie de matriz de su trabajo posterior; por lo tanto es un libro relativamente maduro. El tuyo también. ¿Te sentías parte de un grupo emergente?

GM. En realidad yo había publicado solo. Empecé a escribir temprano. A los catorce llevé un cuento a *La Nación*. Me lo publicaron. Con la poesía hice lo mismo. Hablé con el director de la revista *Orfeo*. En el liceo tenía una academia literaria junto con Oliver Welden, pero no me sentía parte de nada. Al salir en *Orfeo*... en el Pedagógico me contacto con la Academia Literaria y conozco a Ronald Kay, a Schopf. Schopf estaba estudiando en Valdivia. Así se hace el contacto con *Trilce*, la provincia. Me publican en *Trilce*, se organizan intercambios. También en Santiago me relacioné con Waldo Rojas y Manuel Silva Acevedo, además de Hernán Lavín Cerda.

PL. Así se forma lo que después se llama "promoción del 60". *Relación Personal* aparece el 68 y después no publicas hasta pasado el 73. ¿qué sucede entretanto?

GM. Que la dictadura me corrigió los poemas, fue una corrección drástica de lo que estaba haciendo. Tenía dos libros, que se deberían haber publicado el 73. Estaban con contrato en Quimantú y Editorial Universitaria de Valparaíso. Los nombres: *Nombres de la Era* y *Averock*. La dictadura los corrigió y lo que quedó se incorporó a secciones de *Vida*. Secciones que son *Averock* en lo que se refiere a la vida doméstica y *Nombres de la Era* que es lo que escribí tras *Relación Personal*, dando origen a varios poemas sobre el doble y después, a una poesía objetivista dedicada a los artefactos: automóviles, refrigeradores, etc.

PL. Ese mundo que de alguna forma ya estaba en los libros que no alcanzaron a ser publicados. ¿cómo se relacionaba con la atmósfera política donde la izquierda chilena dividía tajantemente la cultura en una propia y otra extranjerizante?

GM. Pregunta interesante, que permite revisar lo que fue la promoción del 60. Ha sido sin duda la más castigada. Lo sigue siendo y además está sepultada, a nivel del patio 29, bolsa 20. A nivel de resto no desenterrado. También hay otras realidades que necesitan ubicación y exhumación.

PL. ¿Cuáles?

GM. Cuando volví el 84 vi una ignorancia total, lo que han llamado los campos minados. Internarse más allá del 73 era eso, y lo hice. Por otra parte, me parece que el gran desaparecido actual es el exilio. No tiene parientes, nadie lo busca, nadie pregunta.

PL. No obstante, la construcción de la izquierda renovada es la construcción de una izquierda exiliada.

GM. Pero es una izquierda de élite, yo hablo de los que todavía están afuera, en Suecia, Australia, Canadá...

PL. Parece que hay un exilio que se reconstruyó muy bien y hoy en día tiene cuotas de poder significativas.

GM. Por supuesto, el exilio tiene jerarquías. Pero yo hablo del que no alcanza a retornar en los plazos de retorno, del que se queda definitivamente afuera.

**LA PROMOCIÓN DEL 60 HA SIDO SIN DUDA LA MÁS CASTIGADA. LO SIGUE SIENDO Y ESTÁ SEPULTADA A NIVEL DEL PATIO 29.**

PL. A tu vuelta inicial -allá por los 80- fundas una revista llamada *El Espíritu del Valle*. La editorial de la revista trasluce su propuesta: la reposición.

GM. Reconstrucción lírica.

PL. ¿Crees que se cumplió esa función de develar ocultamientos?

GM. *El Espíritu del Valle* era una brigada de exploración en un campo minado.

PL. ¿Cumplió?

GM. Sí, y la historia literaria nos dio la razón. La historia literaria oficial es cómo es debido a esa intervención. La revista contribuyó a combatir la intolerancia, la versión antojadiza e interesada de la historia literaria chilena.

PL. ¿Un ajuste de cuentas?

GM. *El Espíritu del Valle*, ganó lejos, en términos inmateriales. No agarramos el poder y yo volví a salir al exilio.

PL. Simbólicamente. Ahora, el grupo interno al cual estaba dirigida la editorial de la revista, estaba avalado por una crítica oficial y fundamentalmente estructurada en torno a un poeta.

GM. Diría que el antagonista, de *Espíritu del Valle* no era la escena de avanzada en su totalidad. La portada del *Espíritu del Valle* lo hace Dittborn por ejemplo, y no lo identifiqué con el Cada.

PL. *El Espíritu del Valle* es entonces el rescate simbólico de una generación que aparentemente muchos daban por muerta, pero volvió a reconstruirse en forma fuerte.

GM. Seguimos siendo materia del patio 29, restos que tienen que encontrar su espacio real.

PL. Al parecer algunos lo encontraron. *La Ciudad* por ejemplo.

GM. Habrá encontrado un nicho, pero no un mausoleo.

PL. Pero no se trata de que las obras caigan en cierto monumentalismo. *La Ciudad* tiene un discurso interesante en función de al menos dos libros, *Título de Dominio* de J. Montealegre y *Entre Gallos y Medianoche* de J. M. Memet. ¿Cómo ves la relación de *La Ciudad* con los nuevos poetas que había en Chile por los 80?

GM. Hablemos de *La Ciudad* se escribe en Canadá, se publica allí, después de seis años de exilio. Yo vengo a Chile el 79 y se hace un recital clandestino de *La Ciudad* en San Isidro, donde asisten Memet, Zurita, Lira, Rubio, etc. regreso con *La Ciudad* fue extraordinario, vine con el libro antes que se distribuyera y saliera



GONZALO MILLAN BT

en los diarios. Porque estaba seguro que cuando eso pasara, no podría entrar más a Chile. Fue como una visita, la última, pues no sabía cuando podría volver. Fui criticado por Valente en *El Mercurio* y sindicado como opositor. También Lafourcade, toda la oficialidad crítica del momento. Es interesante meterse con *La Ciudad* en el exilio, en el sentido de que el grupo chileno canadiense era un grupo volátil, mariposeábamos entre medio, manteníamos una característica de los 60, no entregar la oreja.

PL. *La Ciudad* debe haber sido considerada como la voz oficial de lo que era la oposición, la disidencia.

GM. No, es un libro frustrado en ese sentido. Te lo digo porque lo habría podido seguir escribiendo, cosa que voy a hacer ahora. Lo corrigo, lo amplío un poco. Lo que en el 79 habría sido mi deseo, pero lo terminé para presentarlo al Casa de las Américas, del año. Estaba seguro de sacármelo, debía, habérmelo sacado, la Historia me absolverá. No gané nada y sé por qué no lo gané... tenía las mismas características de...es raro... hay ciertas obras del exilio que demuestran ciertos paralelismos con la escena de avanzada, en el sentido de estar llenas de espinas, de no ser fácilmente asimilables en sus códigos. Y *La Ciudad* si bien aparentemente tiene una referencialidad clara, contingente, en su estructura es absolutamente indigesta para cualquier persona. Tiene elementos experimentales muy grandes.

PL. En relación al tema: el año 76 la Casa de las Américas premia a un chileno, Hernán Miranda, con *La Moneda y Otros Poemas*. Es un premio con cierta carga política, referencial.

GM. Y veo, hay ese problema. La izquierda, sobre todo la tradicional veía todo lo que era discurso realista y funcional a sus fines. *La Ciudad*, a pesar de ser un libro leído por Radio Moscú... pero claro, leían los trozos más utilizables. No iban a leer esa inmensa letanía basada en la partícula "des".



PL. Un libro que al parecer será reeditado y reelaborado.

GM. El libro también lo veo en carácter de resto, que no ha aparecido todavía. El que ahora reaparezca, me permite un trabajo pendiente y también asumir lo que en parte es mi concepción del poema. Tengo la noción de "texto abierto" y en permanente movimiento. Pienso que entre obra y concepción del mundo debe haber coherencia. Ese es el sentido de la travesía que hablo, concibo mi vida como movimiento continuo, mi obra también.

PL. ¿Cómo se relaciona el concepto de "poesía objetivista" con lo que hablas?

GM. Nunca he hecho del objetivismo un programa, incluso no uso objetivismo por el "ismo", que no me gusta. Pero mi referencia a la poesía como objetividad no es producto de una determinación teórica, sino de una proclividad. Posteriormente he sumado reflexión y teoría para apuntalar mi construcción poética.

PL. ¿Y la relación poesía-plástica? Por lo que sabemos, también eres artista en ese campo.

GM. Pinto y escribo desde niño, concibo la mirada misma como sentido privilegiador en la ordenación del mundo. Esto me lleva hacia la plástica y la objetividad, en fin, cosas que tienen que ver con mi concepción de la poesía. Sin embargo, a partir de los 60, surge un nuevo elemento: la crisis del sujeto. Yo creo que en el 60 empieza un nuevo sujeto y la desconfianza de la voz, la oralidad. Hay un deslizarse al aspecto visible, a la iconicidad del texto. Estamos así en la poesía concreta, la poesía visual y en lo que en mi práctica llamo el ejercicio caligráfico. Me interesa esto, la grafía misma. Esto es un poco una visión oriental; allá, para ser un buen poeta es fundamental ser un excelente calígrafo, cada letra es parte del poema, cómo está escrito. Es este concepto el que comienza a ser rescatado.

PL. Pero quizás, esta expresión iconográfica no es parte central de lo que uno entiende por promoción del 60.

GM. Es que éstos son campos minados donde nadie se mete. Lo son Claudio Bertoni, Cecilia Vicuña, Guillermo Deisler, Titho Valenzuela...

PL. Pero esto no llega a aportar el elemento clave de lo que es la crisis del sujeto en esos momentos, aquí no hay concretismo como en Brasil.

GM. Pero ha habido escuela y funciona actualmente. La interacción actual plástica-poesía es increíble. Yo he trabajado con Dittborn desde el 79 a la fecha. El 85 nos reunimos todos los poetas visuales, cuando Deisler visitó Chile. Estaba Montes de Oca, Codocedo, etc. Esto no ha llegado a los medios de comunicación, pero existe.

PL. Pero nosotros hablamos de lo que constituye el grupo más oficial de la promoción del 60: su rango de construcción en la literatura es bastante acotado, con cierto convencionalismo.

GM. Por eso te digo que la generación del 60 es un sujeto del patio 29. Creen que por sacar una pata o un cráneo ya la tienen entera. Y es una fosa común, con cuerpos que viven en Berlín, Canadá, Nueva York...

PL. ¿Y tú piensas que la exhumación pasa por esta poesía viva antes que por la reposición de autores oficiales?

GM. Es lo que parece más interesante para

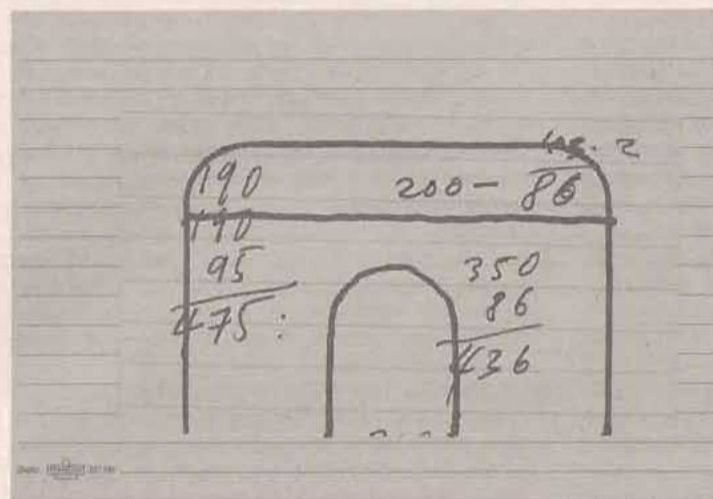
mí, esos otros aspectos de la promoción, los enterrados.

PL. Al parecer en la tradición literaria chilena siempre hay un grupo de autores que se expresan públicamente y también existe otro, el de los que se quedan en la penumbra, en lo oculto.

GM. Eso lo acepto siempre que todas las cartas estén sobre la mesa. Estamos asumiendo visiones de la vida cultural chilena que son falsas por parciales.

PL. Siempre ha habido un patio 29 en la literatura chilena.

GM. Pero ahora hablamos en términos casi literales, no figurativos. Piensa, un poeta que publica en Suecia, ¿cuál es el sentido de publicar en español en Suecia? Mi propio libro, publicado en inglés, tiene un sentido canadiense... ¿qué hago yo con este libro en Chile?



GONZALO MILLAN S/T

**AHORA, YA SE ESCRIBA UN POEMA EN EL DESIERTO DE ATACAMA O EN UN GRANO DE ARROZ, EL ACTO ES SIMILAR, SON ACTOS GRÁFICOS, TEXTUALES, QUE SALEN DEL OBJETO LIBRO Y OCUPAN OTRO ESPACIO.**

PL. Que alguien te lo traduzca. Pero hablemos de tu poética ahora, Gonzalo.

GM. Me interesa redondear el concepto de objetividad. Lo primero que lo caracterizaría sería esta ausencia del sujeto anterior: hay una falta de persona dramática, del poeta como persona dramática. Esta es característica de toda la poesía anterior, está en Lihn, Teillier, etc. Creo que en la poesía objetiva se da que el lugar que ocupaba antes el personaje -su voz-, es reemplazado por una mirada, un estado de tensión crítica, de lucidez. Respecto al lenguaje, hay un texto en producción permanente, hecho en general de restos del lenguaje e imagen. La labor del poeta es de bricolage, de chasquilleo, la actividad del poeta es imaginación, pero también artesanía. Mi poesía visual se llama "plástica" pues trabajo con cintas plásticas, bolsas, objetos, lo cual yo creo que es una característica de la nueva lírica, que comienza en los 60. Incluye al Cada y también tiene muchas otras manifestaciones. La acción, el acto poético sale de la página y empieza a funcionar en el espacio, como happening, como performance, land art. Ahora, frente a lo monumental yo elijo lo micro, de allí *Virus*, una microestructura. Me encantaría escribir un poema en un grano de arroz. Ahora, ya se escriba un poema en el desierto de Atacama o en un grano de arroz, el

acto es similar, son actos gráficos, textuales, que salen del objeto libro y ocupan otro espacio. Esto me parece una característica común de muchos poetas, de lo que yo llamo la nueva lírica, de la poesía de los 60 hasta hoy.

PL. En este periplo las influencias ya no extratextual sino textuales han sido varias, ¿a quienes mencionarías?

GM. Yo creo, en relación con la poesía objetiva, que la influencia más grande es la poesía oriental, el haiku japonés; veo allí (una mirada neutral, no importa quien mira, importa la visión, lo mirado, no la historia personal, el personaje dramático. Me atrae esto, me esfuerzo concientemente para alcanzar este tipo de mirada acerca de mí, de los demás, del mundo. También me alimenté de la poesía francesa, fueron importantes Francis Ponge, Guillevic, Follain y toda la nueva novela francesa. Sólo cuando

aprendí inglés tuve contacto con lo anglosajón. Me relacioné con W. Carlos W., Ezra Pound, los imaginistas, y también con el grupo objetivista de la poesía norteamericana donde están por ejemplo Reznicoff -que he traducido-, George Oppen, Zukosky, etc. Pero ahora acudo directamente a las fuentes, a las antologías de poesía china y japonesa. Parte de mi ejercicio poético es la traducción de poemas orientales. Esta tradición está presente, sin embargo, ya en Tablada, que tiene libros maravillosos de haiku latinoamericanos. También se presenta en Machado, en Lorca, tenemos así una tradición legítima para recuperar esto.

PL. Además en esta travesía, la misma identidad varía. ¿Cómo vas construyendo estas nuevas formas de pertenencia?

pertenencia?

GM. La nueva identidad. Eso es bien especial. Cada experiencia de exilio ha provocado distintas identidades. Entre un chileno que vive en Francia y otro en Canadá, hay cosas comunes en general, pero en lo específico son muy distintos. Yo soy un poeta migrante: en Canadá no existía el asilo político, tú entras con un permiso ministerial de 20 días, después haces los trámites de cualquier inmigrante. Se han producido increíbles efectos, en el sentido que la media nacionalidad chilena a secas nos queda chica. Desde afuera, desde esa realidad norteamericana, hablar español es un acto que hay que asumir. Es un acto racial, cultural, que nosotros asumimos. También significa un desborde de la nacionalidad estrecha, latinoamericana. El hecho de ser hispano en Norteamérica te lleva a sobrepasar las barreras de raza. Ser hispano es ser negro o indio a veces. Esto obliga a una serie de ampliaciones de la identidad, que serían deseables pues te da una mayor identificación con lo que es realmente Latinoamérica. Hay una continuidad, se trata de quebrar la división, la función de ser chilena, un dominicano, un chicano. Esos son los estandartes, las nuevas pertenencias con las que nos identificamos: las otras razas no blancas, la mezcla, el mestizaje, la identificación con sectores determinados de la sociedad que piden reivindicaciones. ■



# SISTEMAS DE REFERENCIA Y DE FILIACIÓN DE LA PLÁSTICA INFRACTORA

Existe una dificultad metodológica para abordar la puesta en circulación de obras de artistas jóvenes. No participo de consideraciones darwinianas ni de especificaciones generacionales para designar campos de emergencia artística. Es necesario distinguir entre obras de artistas jóvenes que reproducen las academias dominantes en el mercado y obras de artistas jóvenes que reproducen ejemplarmente núcleos polémicos que permiten hacer avanzar la reflexión plástica, bajo la conducción de un cierto número de obras duras.

Lo cierto es la categoría de juventud, en este terreno, está determinada por la reproducibilidad de ciertas escenas de producción. Las academias dominantes instalan una política de precios determinada y según ello abren espacios a valores jóvenes que pueden colaborar en el aumento de la variedad de la oferta. Esto, sin que se llegue a quebrar el sistema de precios. Lo anterior no tiene que ver con los modelos productivos del arte, sino con el comercio. Lo cierto es que las academias dominantes determinan cual es la frontera de la soportabilidad formal.

Las galerías buscan valores jóvenes para renovar el mercado, más acá de dicha frontera. Los gestores culturales buscan a los artistas jóvenes relativamente reconocidos por las galerías para reproducir la misma ficción de renovación. Cuando no, abren temporalmente espacios por dar cabida a experiencias "under" y recuperar las iniciativas infractoras de algunas subculturas juveniles declaradas. Algunos museos abren sus puertas a obras de artistas jóvenes, sin exhibir una política curatorial fundamentada. Esto permite a algunos curadores manipular las ansiedades de los artistas ofreciendo condiciones expositivas indignas. Finalmente, existen sociedades de apoyo a los jóvenes artistas, que gracias al desarrollo de programas de asistencia los cubre durante un año, otorgándoles un subsidio de espera, mientras buscan ser recogidos por alguna galería.

El conjunto de estas experiencias tiene lugar más acá de la frontera de la soportabilidad. Esta frontera está determinada por una red compleja de variables, entre las cuales se debe considerar el gusto plástico de grupos sociales decisivos, la política cultural implícita de los medios de comunicación, las representaciones que las galerías se hacen de la colocación de sus valores en el mercado, el grado de subordinación de los espacios académicos respecto a las presiones del mercado, la carencia de investigación en artes plásticas, las estrategias editoriales que publican libros de arte carentes de todo interés analítico. Más allá de esta frontera se sitúan los trabajos de arte que hacen, efectivamente, hacer avanzar la reflexión

y la experimentación formal.

Los artistas jóvenes a que me referiré se sitúan todos más allá de esta frontera, desarrollando trabajos de una consistencia que se mide por parámetros totalmente diferentes a los previamente mencionados. De hecho, ponen en duda el gusto plástico de los grupos decisivos, denuncian la política implícita de los medios, desmontan la representación de las galerías, elevan sus exigencias formales a los espacios académicos, sus obras son en sí mismas proyectos de investigación en artes plásticas y, finalmente, editan catálogos como concepto de trabajo autoral. Lo que hay que determinar es el tipo de traspaso de la frontera de soportabilidad, así como las condiciones de instalación en este lugar, más allá de la frontera, en la cercanía de otras obras mayores que les han servido de referencia y en virtud de las cuales se puede establecer líneas de filiación específicas.

Lo anterior establece la existencia de variadas escenas plásticas, más acá y más allá de la frontera, que por lo demás, está sujeta a ciertas operaciones de corrida de cercos por parte de artistas que operan, ya sea como usurpadores, ya sea como infractores a la ley de propiedad de la tierra. La usurpación y la infracción dará ocasión para que se desarrollen distintas modalidades de instalación en los bordes fronterizos, dando pie a la formación de culturas plásticas fronterizas, que se caracterizarán por presentar rasgos diferenciados de intercambio y de negociación plástica.

Habrà, por cierto, zonas duras, en que el rigor formal buscará refugio en la referencia filial a los modelos de obras mayores, que han logrado desarrollarse en estos últimos años al otro lado de la frontera de soportabilidad.

Algunos críticos han designado bajo el nombre "escena de avanzada" lo que yo señalo como una zona plástica dura. A mi juicio, la primera designación es el efecto de un fraude interpretacional que ha ocasionado graves perturbaciones en la comprensión histórica y problemática de las dos últimas décadas del arte chileno. Por zona dura entiendo simplemente la puesta en consistencia de obras que logran producir convenientemente el discurso de su posteridad, a partir de los núcleos lógicos y procesuales que las hicieron posibles. Las únicas obras que sostienen estas características son las de Eugenio Dittborn y Gonzalo Díaz. Ni el CADA ni Carlos Leppe, señalados como los otros polos de dicha "escena" han desarrollado una obra con efectos programáticos autónomos, convirtiéndose sólo en política de autopromoción cultural de sus agentes. En el caso de los primeros, como tarjetas de presentación para un

importante trabajo literario; en el caso del segundo, como garantía cultural de su incursión en la industria gráfica y audiovisual, ligada al espacio publicitario.

A partir de los años 85, experimentando una aceleración hacia el año 91, las obras de Dittborn y de Díaz iniciaron una "carrera exterior". Sería interesante estudiar la noción de carrera artística, en relación a la consistencia de obra. Por ejemplo, hay artistas que poseen una brillante carrera, con una obra cuya consistencia no es del todo autosustentada. Lo que caracteriza estas dos obras es, precisamente, su autosustentación. En este sentido, se trata de obras que "abandonaron" el país. Curiosa realidad, en la medida que el único abandono que tuvo lugar fue el que estas obras hicieron del espacio de más acá de la frontera ya mencionada. El espacio de más allá fue totalmente cubierto, gracias a los insumos de las "carreras exteriores".

Desde esta perspectiva, las obras de Alicia Villarreal, Nury González, Mónica Bengoa, Mario Navarro, Cristián Silva, Jorge Padilla, Ximena Zomosa, Carlos Navarrete, Rodrigo Vega, Waldo Gómez, Natalia Babarovic, Voluspa Jarpa y Juan Pablo Langlois se vinculan directamente con la residualidad interna de esas "carreras". Es lo que llamo, en esa zona de plástica dura, la cercanía de las obras mayores.

La cercanía es un estado crítico de regulación de la distancia formal entre este conjunto diferenciado de artistas y las dos obras mayores de referencia. En esta regulación actúa la denominación mítico-paródica de las Grandes Luchas de los Ochenta, que es una modalidad de designación de un conjunto de polémicas -pintura/fotografía, desplazamientos del sistema clásico del grabado, epopeya de la salida del cuadro y crítica de la representación pictórica- que caracterizan un momento de fricción formal, estilística, conceptual, entre las obras de Dittborn, el CADA y Leppe-Richard, durante un corto período de tiempo, que se establece entre 1979 y 1982 (aprox.).

Ahora bien; las Grandes Luchas de los Ochenta es una noción que recupero del texto de Marcelo Mellado, "La Carga más Pesada", Pinturas (Cecilia Jullerat, Waldo Gómez, Eulalia Carrasco, Julia San Martín), Galería Posada del Corregidor, abril, 1994. Cito textual: "Siguiendo la línea retórica de Lucha Martínez, podríamos decir: cómo olvidar aquellas memorables jornadas de las instalaciones y acciones de arte, como olvidar la polémica sobre los soportes, como olvidar aquella pintura que se interrogaba por su propia pertinencia". No había en estas preguntas ningún asomo de nostalgia, sino el saludo al reconocimiento de una herencia artística. Es decir, la herencia de una problematización sistemática, ligada a la transformación del estatuto de la mancha como un significativo pictórico.

Esto tiene que ver con la recuperación de los dos momentos desilustrativos de la pintura chilena contemporánea; a saber: el Sistema Balmes en los 60's y el Sistema Dittborn en los 80's. El hilo conductor conduce desde la mancha (informalista, en su relectura e inversión moderna de la mancha burchardiana, hasta el nudo perturbador de la mancha de aceite quemado sobre linco o tela de yute. A su modo y bajo las condiciones de la transferencia artística de los 60's, el Sistema Balmes aborda la polémica de los soportes y la interrogación sobre los límites de la pintura. En los 80's, el modo de abordamiento de dicha polémica se ve radicalmente transformado por la aceleración reflexiva interna de los mismos problemas, y no por la adición de nuevos problemas; instalaciones y acciones de arte.

Estas últimas intentan infractar la pictorialidad. De alguna manera lo hacen. Pero la base de la polémica es absolutamente pictórica. Lo interesante del asunto





to es que las instalaciones y las acciones se plantean desde una dudosa posición pictórico-fóbica, cuyo dispositivo analítico sucumbe ante el habla del inconciente pictórico.

Desde hace un tiempo, los textos de Gaspar Galaz han insistido en el rol precursor de Brugnoli en la des-pictorización. Para des-pictorizar, es preciso haber comprendido prácticamente la pictorialidad. No me parece que sea formalmente el caso: los trabajos de "collage" de objetos en soporte bidimensional o las acumulaciones "povera" del Brugnoli de fines de los 60's, no tienen que ver con la programación conceptual que da lugar al término "instalación". Sus escasas intervenciones en los 80's, sólo responden magramente a las interpelaciones de Dittborn y Díaz, reclamando siempre por el apuro de éstos, que, prácticamente hacían lo que él tenía en la punta de la lengua. Su trabajo es sólo una extensión realista socialista del objeto, condicionada por la ideología de la presentatividad. Llamarle a eso instalación, me parece que corresponde a un retoque de la memoria histórica de la Facultad de Bellas Artes de la Chile. Durante años, Brugnoli ha repetido una ficción que no ha tenido contradictores, porque lo ha hecho en circuitos que no tienen cómo comparar declaraciones inflacionarias. El estudio de las condiciones de producción artística en la Facultad de fines de los 60's nos arrojará interesantes resultados. Es importante señalar esta situación que se aprovecha de la carencia de testimonios documentarios adecuados. Sus agentes carecían de tradición plástica para densificar las instalaciones.

Hay un eje interpretativo implícito en la constitución de la modernidad pictórica chilena: ese eje es la des-ilustración del discurso de la historia. La supuesta des-pictorización de algunos grupos, no significa una ruptura radical con la ilustratividad. CADA y Leppe ilustran los discursos del tercermundismo y del formalismo francés literalizado. El Sistema Dittborn produce teoría pesada desde la programaticidad de sus obras. Esa es otra manera de hacer historia. Las obras producen los elementos conceptuales que amarran redes de interpretabilidad combinando los mitos más significativos de las ciencias humanas; o sea, de la pintura como crítica de las ciencias humanas.

Esto involucra, al mismo tiempo, el desmontaje de la impostura relacional entre arte y política durante la dictadura. El antecedente de este desmontaje se encuentra en el seminario dictado por mí en el Taller de Artes Visuales, en mayo y junio de 1983, bajo el nombre "Ensayo de interpretación de la coyuntura plástica". Es un trabajo que se refiere a la complicidad orgánica y organizacional de los discursos mítico-corporales del CADA y las recuperaciones utópicas de la "franja Mapi" de la renovación socialista. Por otra parte, prefigura el deseo de la "escena de avanzada" por conseguir una garantía política de parte de esta misma franja, reproduciendo bajo nuevas condiciones -o sea, una nueva política de "públicos relaciones" discursiva-, la subordinación de su discurso crítico a los nuevos intereses legitimacionales de las ciencias humanas criollas, convertidas en productos de consumo para las subsecretarías ministeriales. Bajo una nueva fabulación literaria reacomoda el alcance formal de obras que anteceden y anticipan la crítica del discurso político.

Desde este desmontaje, sólo me afirmo analíticamente en la procesualidad del Sistema Dittborn y del Dispositivo de Infracción pictórico-política de Gonzalo Díaz, habilitado a partir de su "Historia sentimental de la pintura chilena" (1982).

La infracción del Dispositivo Díaz parodia la "epopeya de la salida del cuadro", sostenida por el discurso de Gaspar Galaz en favor de la obra de Francisco Brugnoli, pero sobre todo, declara la determinación del (inconciente pictórico) en la diagramación de los dispositivos objetuales puestos en obra después de los años 80's.

Cuando se piensa en las Grandes Luchas, en verdad, se piensa en una representación combatiente de las escenas artísticas. La palabra escena ha sido monopolizada para designar la "escena de avanzada". En términos estrictos, escena es una noción descriptiva para hablar de momentos dramáticos de constitución de núcleos conceptuales y su deuda con el léxico teatral es evidente. Pero es con un léxico teatral repotenciado desde la lectura freudiana y paratracaniana. Grandes Luchas es una manera de referir-



EUGENIO DITTBORN - LOS HERNÁNDEZ CARRERA, ACRÍLICO 125x75, 1977

se a un momento de aceleración de la discusión formal, situado entre los años 79 y 81.

Las obras actuales de los artistas emergentes que nombre recuperan el eco de esas Grandes Luchas. Es decir, reproducen las escenas de discusión y de polémica, pero en un sentido constructivo diferente, ya que están en posesión de herramientas conceptuales que les permiten defender e instalar sus obras con mayor eficacia. En los 80's, las Grandes Luchas produjeron una gran cantidad de víctimas. Esto significó la castración de una generación completa de posible recambio, que en la lateralidad de la "escena de avanzada" dejó sus mejores energías. Los artistas emergentes de hoy, han guardado una distancia suficiente respecto de la política de intrigas que sostuvo en su momento el reconocimiento de la "avanzada".

Para que dicho eco se formalizara en efectos consistentes, fue preciso que el conocimiento del Sistema Dittborn y el Dispositivo Díaz se convirtieran en Materia de Enseñanza. Para ello debía existir una Estructura de Recepción del discurso de este sistema y de este dispositivo, sobrepasando la existencia de

**Algunos críticos han designado bajo el nombre "escena de avanzada" lo que yo señalo como una zona plástica dura. A mi juicio, la primera designación es el efecto de un fraude interpretacional que ha ocasionado graves perturbaciones en la comprensión histórica y problemática de las dos últimas décadas del arte chileno.**

las "políticas de control de Salón", que caracterizó a la "escena". Ello fue posible por su transmisión orgánica en una zona reducida pero fundamental del espacio académico. En particular, zonas ligadas a la Línea de Grabado de la Escuela de Arte de la Universidad Católica. Pequeño dato: Mario Navarro, Cristián Silva, Mónica Bengoa, son ayudantes de Eduardo Vilches. La enseñanza de éste habilitaría a este trío, y a otros más, para avanzar hacia una visualidad refractaria, gracias al fugaz, pero consistente paso de Eugenio Dittborn, que realiza en esa Escuela un Taller de Experimentaciones Visuales.

Habría otra zona, ligada preferentemente a la enseñanza de Gonzalo Díaz. Enseñanza, en este terreno, significa transmisión orgánica de un corpus de referencias y de un modelo de pensamiento visual realizado en la cercanía programática de un autor. Es el caso respecto a Díaz, en relación a cuatro nombres, que designan momentos de transmisión distintos, vinculados a situaciones diferenciadas de desmantelamiento institucional de la enseñanza de artes en la Universidad de Chile. Se trata de Rodrigo Vega y Waldo Gómez, por una parte, y por otra, de Voluspa

Jarpa y Natalia Babarovic. Los dos primeros afinan su trabajo en la significativa muestra del Instituto Lipschutz en 1987. Las otras dos jóvenes artistas resuelven su inserción formal en el circuito artístico en la realización del Mural para la Estación de Rancagua, recientemente inaugurado. Ambas son ayudantes de Gonzalo Díaz en la Universidad de Chile. Esto no sólo significa colaborar con su enseñanza, sino obtener un recurso de protección conceptual para su avance en el terreno minado por los jóvenes emúlos de la memoria (intrigante de la "avanzada"). No puedo dejar de mencionar el ejercicio docente de Juan Pablo Langlois, en Bellas Artes, de ARCIS, cuya filiación lo sitúa en la cercanía conceptual del Dispositivo Díaz.

Ninguno de los jóvenes nombrados posee existencia alguna en el espacio de las galerías comerciales. Su primer nivel de reconocimiento lo han obtenido en un cierto espacio de enseñanza. Sólo han expuesto en la Sala Gabriela Mistral, del Ministerio de Educación, en la Galería Posada del Corregidor, de la Municipalidad de Santiago y en el Centro Cultural de España, como en el caso de Jorge Padilla y (próximamente) Ximena Zomosa.

Es fundamental reconocer la existencia de un círculo autónomo, que se establece entre

zonas de enseñanza formal (escuelas), zonas de reconocimiento artístico por sus pares responsables de filiación y zonas de trabajo profesional (asistentes de artistas). Respecto a esto último, Carlos Navarrete y Mario Navarro son asistentes de Arturo Duclós, organizador de la ficción (Institucional Escuela de Santiago). Por su parte, Alicia Villarreal, compañera de generación de Arturo Duclós, ingresa con una cierta tardanza al circuito, pero habilitada por una obra reflexiva y rigurosa que pone el acento en una gramática visual que encuentra puntos de contacto con las obras de Cristián Silva y Mario Navarro.

Este circuito se sobrepone al de las galerías y posee un valor de referencia altamente significativo, desarrollando una capacidad de contacto exterior habilitados y garantizados por sus pares de referencia. Está por saber si estos pares, autores de obras duras, están dispuestos a reconocer sus filiaciones descendentes, en la misma medida que los artistas jóvenes buscan establecer las filiaciones ascendentes. Estas obras, al carecer de espacio de exhibición en el país, buscan penetrar circuitos externos presentando como garantía la filiación formal respecto del Sistema Dittborn y el Dispositivo Díaz. El peligro es que estos inicios de carrera exterior se transformen en estrategias de promoción en las que se postergue el eco de las Grandes Luchas. Por otra parte, es necesario abrir un espacio interno que consolide a estas obras emergentes como una plataforma de referencia para los estudiantes avanzados de arte. Es así que se establecen niveles de reproducción y de transferencia informativa y propositiva, potenciando el espacio de enseñanza desde los lugares de producción de arte más exigentes.

Sólo en la medida que se establezcan estas plataformas, es posible asegurar espacios de recepción de obras altamente calificadas, que pongan bajo sospecha el consumo literal de material documental. En este sentido, el Sistema Dittborn y el Dispositivo Díaz actúan como maestrías institucionales que, fuera del espacio académico, producen efectos en la consolidación de una plástica dura emergente. Dicho sea al pasar, la Universidad de Chile, en lo que a enseñanza plástica se refiere, ha dejado de ser un espacio académico.

La ficción orgánica Escuela de Santiago, que reúne a Arturo Duclós, Eugenio Dittborn, Gonzalo Díaz y Juan Domingo Dávila, ha generado una expectativa suplementaria, que puede ayudar a consolidar los aspectos de la plástica dura. Es preciso inventar formas relativamente orgánicas de transmisión, no sólo de información artística, sino de las poéticas visuales que inciden en la construcción y diagrama de las obras que reproducen el discurso de la posteridad de la Escuela de Santiago. Esto pasa, necesariamente, por formalizar la reproducción de la historia de formación de dichas poéticas, de sus variables, de sus puntos de cruce y de superposición. Pensar, pues, en una plástica dura emergente, es pensar también en producir estructuras de reproducción de la enseñanza implícita en su diagrama constructivo. Este es el desafío que las obras de los artistas jóvenes nombrados plantea al espacio plástico chileno. ■



# SERGIO LARRAÍN

## la cámara lúcida

*Una buena imagen nace de un estado de gracia. La gracia se manifiesta cuando uno está liberado de las convenciones. Libre como un niño en su primer descubrimiento de la realidad. El juego es entonces organizar el rectángulo.*

SERGIO LARRAÍN

I  
Un enigmático triángulo masculino en un cerro de Valparaíso, un quiltro chileno, un empleado público bailando con su prometida, o escenas en un tugurio del puerto forman parte de la iconografía de Sergio Larraín; tal iconografía, antítesis del imaginario de turista pequeño-burgués que se aventura por los cerros miserables del puerto, parece haber sido extraída de la "Casa del Sol Naciente" (la canción de "The Animals", por supuesto) marineros exóticos en busca de una mujer, cafres y prostitutas, configuran el archivo de fotografías capturadas por este "flâneur" que rectángulo en mano deambuló voyereando por el puerto. Sus fotografías a la distancia nos siguen inquietando.

II  
En el ejercicio de mirar las fotografías de Larraín se observan encuadres caprichosos, irregulares que paradójicamente detentan una rigurosa "organización del rectángulo". Es evidente en muchas fotografías que el ojo estuvo muy lejos del visor de la cámara al momento de obturar. Son simplemente fotografías "tomadas con la mano" y cuando digo "tomadas con la mano" quiero señalar que el ojo no estuvo detrás de la cámara. Su fotografía no obstante lo "barroco" del paisaje denota la austeridad, el ascetismo de toda obra de arte que se plantea más allá del artificio y del efectismo.

III  
Sergio Larraín, para muchos el iniciador de la fotografía de autor en Chile, comienza como fotógrafo siendo estudiante en la universidad de Berkeley. Vuelve a Chile en 1954. Desde ese momento asume la fotografía como carrera profesional. En 1961 la prestigiosa agencia Magnum lo escoge como corresponsal en Chile. A esta etapa pertenece buena parte de las fotografías publicadas en este artículo.

Autor de míticos reportajes a la mafia de Nápoles o la faraónica boda del Sha de Irán, su trabajo fotográfico es muy poco conocido por las nuevas generaciones y menos aún publicado. En la actualidad alejado del exitismo personal reside en Chile, en busca de "un orden con armonía" (sic) ...en busca de la perfección.

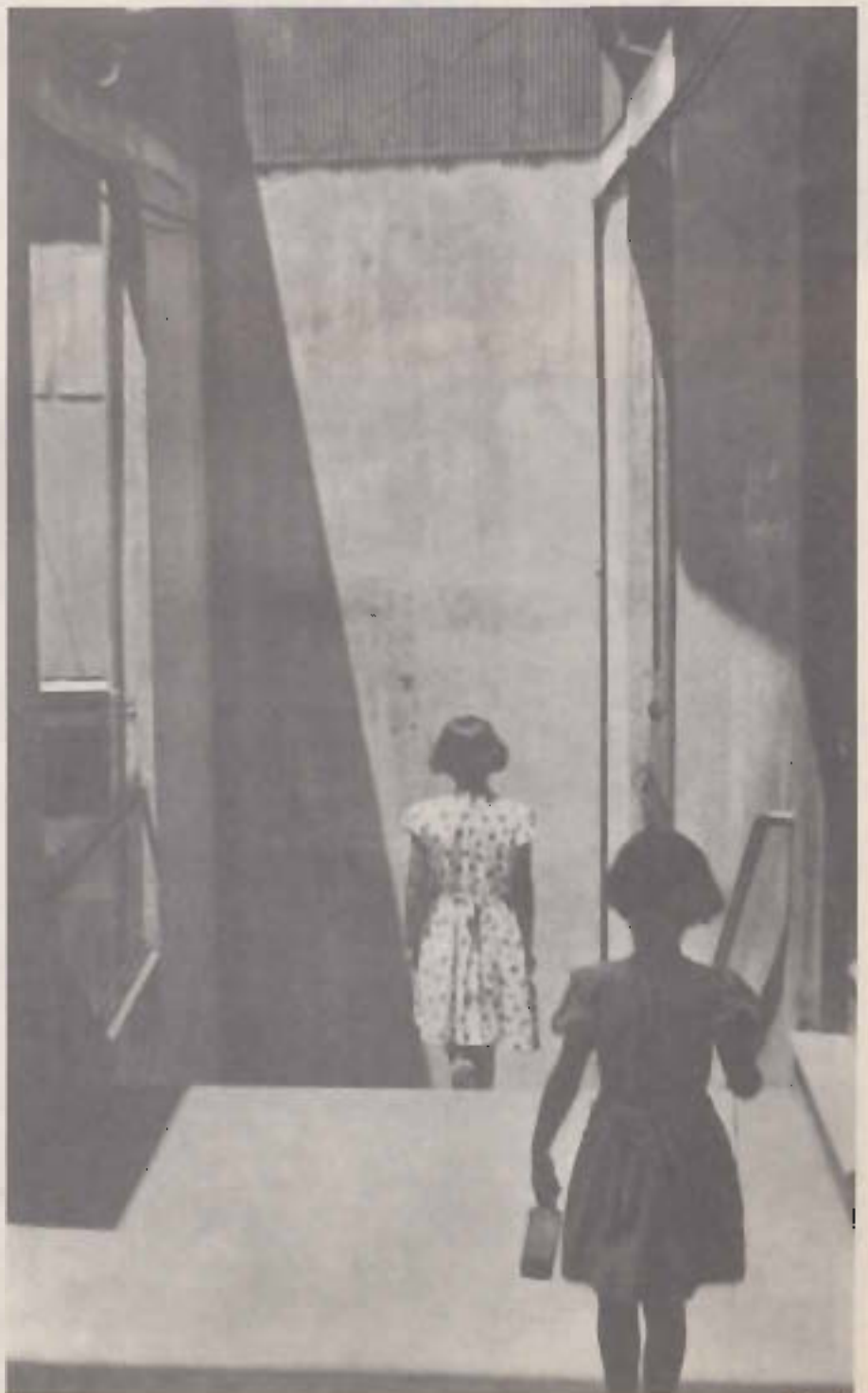
MANUEL E. PERTIER







EMAGU. RA



EMAGU. RA





©MAGNUM

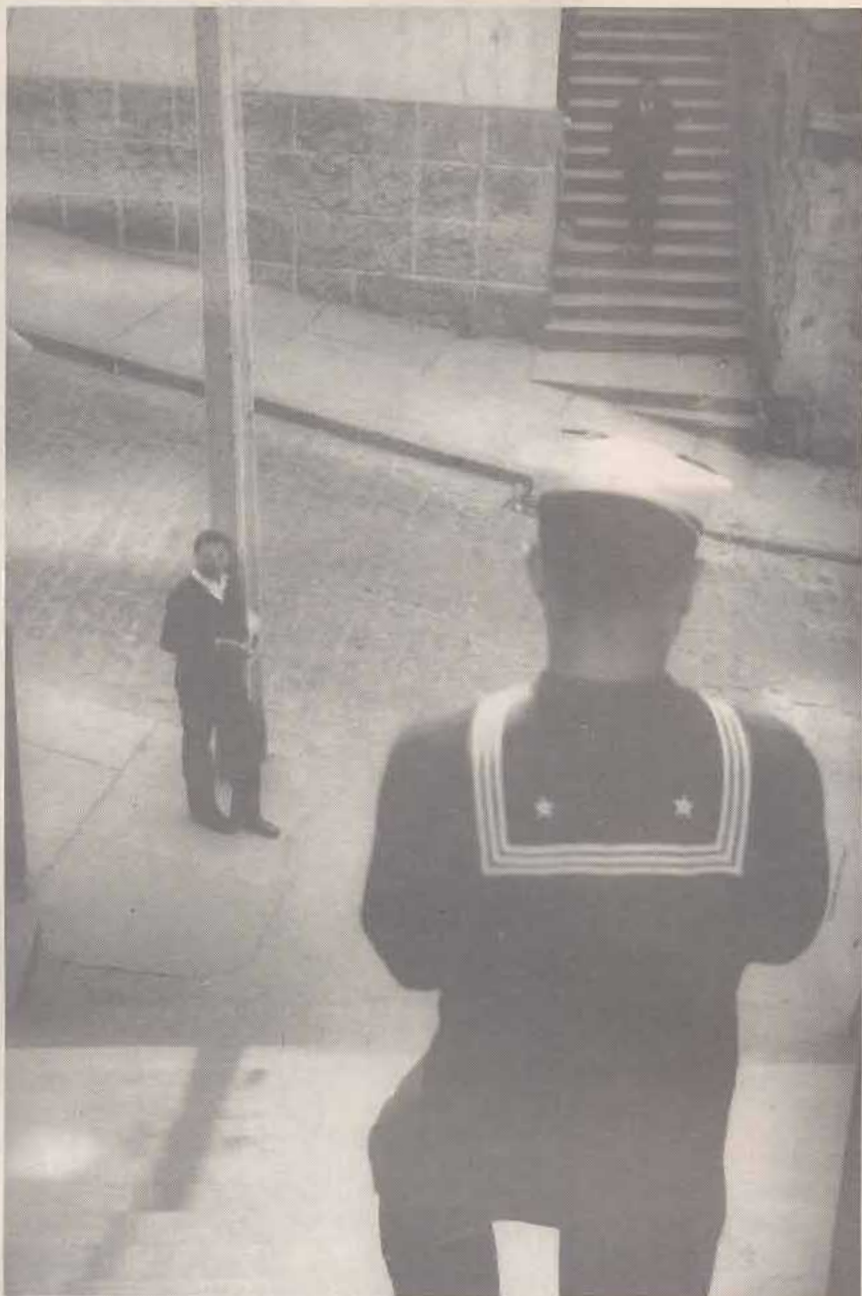


GENTILEZZA PAULINA WALSH



©MAGNUM





©MAGNUM



©MAGNUM





GENTILEZA PAULINA WAUGH



©MAGNUM



GENTILEZA PAULINA WAUGH



# VIBRACION POSITIVA

## CRONOLOGIA DE LA PARADOJA REGGAE EN CHILE

AMALIA CORDOVA (SISTA)

*El Reggae en Chile es todavía una historia que no tiene, felizmente, nada de comercial. Antes bien, su emergente periplo se sitúa exactamente en el cruce de lo musical, lo marginal y lo antropológico.*

### Los Orígenes

El reggae emana desde Jamaica, y de más atrás, desde África. Ritmos tribales africanos llegan junto a los esclavos a nuestro continente. Se mantienen vivos en el canto religioso negro en sus múltiples formas (negro spiritual, gospel, work-songs) y se popularizan debido al surgimiento del blues, rock-steady, mento, calipso y ska, todos antecesores del rock & roll norteamericano.

El blues es una forma sincrética de estos ritmos, una mezcla de África y América, del ritmo venido de oriente y la armonía de occidente. De esta cosmogonía heredamos el jazz y el reggae, cuya característica es una base rítmica

con un sentido de regularidad al que se le superpone un elemento de improvisación y una armonía accidental. La improvisación la puede realizar tanto la voz como los instrumentos, pero esta no altera el sentido rítmico global que se impone. Las voces pueden funcionar rítmica (como se aprecia en el posterior desarrollo del rap) y melódicamente (más notorio en el jazz), especialmente en los coros característicos del reggae.

El jazz sigue un camino similar y paralelo, pero a diferencia del canto religioso negro no mantiene un sentido último religioso. En América bajo la esclavitud, los cantos toman un sentido de esperanza, fuerza y resistencia. El blues se convierte en un lamento (tener los blues, es-

tar bajoneado) y el reggae surge como denuncia. El reggae se vuelve necesariamente político.

Es por esto que en Jamaica, donde se cultivó el reggae, había cierta complicidad entre las bandas. Y también cierto temor. La oficialidad de Jamaica, siendo colonia inglesa, deseaba erradicar sus raíces. El reggae, al remitirse a las raíces, era peligroso.

### Rastafari - Elegido de Dios, Rey de Reyes

Desde los tiempos de la esclavitud el sueño de gran parte del desplazado pueblo afro-americano era el encuentro de un lugar; el regreso a su tierra original y a su historia.

Entre la primera y la segunda guerra mundial Marcus Garvey, estudioso jamaicano, escribió acerca de la dispersión del pueblo africano por el mundo y de la necesidad de agruparse para dar curso a la repatriación. Garvey puede ser considerado el principal ideólogo del movimiento Rasta.

Lo que proponía Garvey se retenía en la teoría hasta que la segunda guerra mundial permitió hacer una analogía entre el Zionismo judío y la diáspora negra.

El emperador de Etiopía, Haile Selassie, fue conocido por haber resistido la invasión italiana de su país -fue derrocado y exiliado en la segunda invasión para luego volver al poder con apoyo de Inglaterra en 1941 -y por haber pronunciado un dramático y elocuente discurso ante la Liga de las Naciones en 1936.

Fue el primer líder africano que promovió seriamente la organización de todos los estados africanos. Su Majestad se convirtió en símbolo de esperanza y unidad para el movimiento zionista negro. Fue incluso considerado profeta. El Emperador, o Ras, al ser coronado tenía el nombre de Ras Tafari (cabeza creadora), hoy más conocido como Rastafari. Este nombre llegó a ser entre sus seguidores un término sinónimo de Dios en la Tierra, de ideal forma de ser.

FOTOGRAFIA: JAIME GOYCOLEA, DE LA SERIE "CON EL MAR COMO TRASFONDO"







FOTO: OSCAR WITKE

Se le refería como El Elegido de Dios, Rey de Reyes, y León Conquistador de Judá.

Su Majestad Ras Tafari fue tomado como modelo y se hizo de Etiopía una especie de tierra prometida.

Todo esto fue difundido, naturalmente, por la música. En los años cincuenta el reggae se populariza, junto a otros ritmos caribeños (recordemos a Harry Belafonte cantando calipso...).

Paralelamente surge en los Estados Unidos el movimiento antisegregación y se forman las Panteras Negras, con un importante componente religioso: el Islam. Este movimiento se sentía vinculado a África y también adhería a la repatriación.

### Leyenda

La difusión del reggae a nivel mundial se lo debemos a Bob Marley & the Wailers, grupo formado a mediados de la década del sesenta por Robert Nesta Marley, Bunny Livingston y Peter Tosh. Como la mayoría de las bandas reggae de Jamaica, The Wailers era una banda rastafari. Firmaron con el sello Studio One, produciendo las primeras grabaciones formales que llevarían al público fuera de la isla. Posteriormente incorporaron a las I-Threes, coro compuesto por Rita Marley (esposa de Bob), Judy Mowatt y Marcia Griffith.

El mensaje de denuncia, lucha por la justicia social, redención, paz y amor, permearía la imagen del reggae en el exterior. En Inglaterra tuvo un gran auge; en los setenta grupos como The Clash, The Police, The Selector, The Specials y Madness incorporaron el reggae a su repertorio y surgieron bandas reggae en Europa y los Estados Unidos.

Con la muerte de Marley -debido a un cáncer cerebral- nace la leyenda del Rey del Reggae, profeta y hombre Rasta, hombre-emblema del reggae, la paz y la justicia a nivel mundial. Fue un momento duro para los Wailers. Peter Tosh fue asesinado en la puerta de su casa por desconocidos. No sorprendió a nadie, ya que vivía asediado constantemente por amenazas, al igual que el resto de la banda:

siempre fue criticada su actitud desafiante y abiertamente crítica del sistema.

Los Wailers y las I-Threes siguieron carreras como solistas, trabajando a veces en proyectos en conjunto. La comunidad rasta-reggae de Jamaica se unificó en cierta medida con la muerte de dos de sus líderes. El lamento y los homenajes a Marley, Tosh y otros se recibían desde otras comunidades y los actos conmemorativos que se realizaron luego se consagraron como festivales.

### Santiago Reggae

Muchas han sido las bandas chilenas que han incursionado en el estilo reggae; Los Prisioneros, Upa! y De Kiruza iniciaron la transmisión de este contagioso ritmo en nuestro país, pero ninguna de estas bandas se podría definir como una banda reggae, ni menos como una banda rasta. En Argentina y Brasil ya existían: Zimbabwe, Los Pericos, incluso Sumo y los Fabulosos Cadillacs.

El reggae nunca llega solo, siempre está latente el mensaje religioso y político de la fe rasta (que en chileno suena bastante como rata, no confundir). Las bandas que tocan reggae saben y reconocen la importancia de esta influencia aunque no se habla demasiado de ello. Mas resalta siempre en los medios la aparente relación entre el consumo de marihuana y el usar dreadlocks, o "trenzas". Cuando en Chile aparecen las primeras bandas reggae, aparecen también los rastas chilenos. Y no digo los primeros rastas chilenos porque rastas en Chile siempre han existido, sólo que no se identificaban como grupo.

La primera manifestación pública de tal espíritu ocurrió con el recital de UB-40 en Santiago, el 19 de marzo de 1987, que probablemente se llenó por ser un mega-evento taquillero más que por ser música reggae. Los intentos de hacer fiestas reggae o de mostrar videos culturales y musicales acerca de los rasta (en Santiago y Valparaíso) no tuvieron un carácter masivo.

El primer conjunto que intentó ser una autén-

tica banda reggae fue Tam Tam Reggae, liderada por un ex integrante de Upa!, Mario Planet. Tocaron en Santiago en 1990 en La Batura. Interpretando esencialmente covers de canciones de Bob Marley. Al poco tiempo se disolvieron como banda.

El mismo año ya estaba en el aire -lunes a viernes a las once de la noche por radio Tiempo un programa de música llamado Sesión Reggae, conducido por Richard Pollmann, más conocido como el Doctor Reggae. Este programa fue de vital importancia para la futura comunidad de amigos del reggae.

A través de este espacio radial tomaron contacto las personas interesadas en hacer esta música en Santiago y la Quinta Región, y se dieron a conocer las bandas que ya lo estaban haciendo. De esta manera se armó la banda Niyabinghy y se descubrió de que en Santiago ya existían las bandas Gondwana (reggae) y Santiago Rebelde (ska). Además en Valparaíso tocaba el Club de la Mente (rock/reggae/ska), banda argentina radicada en Chile con bastante influencia del desaparecido grupo trasandino Sumo.

Con posterioridad (1992) ataca la banda Monsieur Bambú, formada en 1990 en Santiago, que comparte el sentimiento rasta, pero que trabaja un estilo funky/soul/reggae. Ellos lanzaron su primer disco a fines de este año.

### Niyabinghy - fe y fusión

En 1991 se conocieron Fernando Cañumil, Richard Pollmann y Esteban Rodríguez. En una estrecha pieza se juntaron a tocar, cantar y reflexionar en torno a lo rasta. Luego llegaron Ali y Sista a cantar coros. Llegaron a ser en un determinado momento doce personas -batería, bajo, guitarras, percusiones, coros, saxo-, las que se presentaron ante unos mil espectadores en la segunda fiesta Spandex, a tocar reggae bajo el nombre Niyabinghy.

El término Niyabinghy dentro del movimiento rasta se refiere al grupo que cultiva a las raíces africanas; son los únicos dedicados a oficiar ceremonias culturales rasta por medio del can-



to y la oración. Los miembros de la banda habían estado en contacto con rastas de otros países, pero no todos los integrantes sabían lo que era ser rasta o llamarse niyabinghy. Todos se sentían identificados por el reggae y por la vibración positiva que traía.

Los tres rastas fundadores de la banda lucían sus dreadlocks al cantar y a menudo debían soportar todo tipo de comentarios y miradas sospechosas por usar sus melenas sin peinar (pero limpias). Se respetaba la imagen de Bob Marley como músico y profeta, y en los temas se hacían referencias (casi reverencias) a Haile Selassie, Emperador de Etiopía.

La banda siempre se preocupó por demostrar su identidad rasta: dentro de la banda y en los recitales se usaba la terminología Rastafari-jamaíquina, que incluía los conceptos de Babylon o "babilónico" para referirse al sistema explotador o a cualquier acción de mala onda y el concepto de irie (pronunciado ay-ri), que expresa todo lo contrario: lo placentero, tranquilo y relajado.

El mensaje aspiraba a ser rasta: se cantaba a la resistencia mapuche, se criticaba el sistema y se proclamaba la fe rastafari como camino de salvación, paz y amor. Oscar Vega, bajista y el más joven de los integrantes (estaba aún en la enseñanza media) diseñaba logotipos, afiches, poleras y banderas para la banda y para los recitales, creando una imagen rasta -tanto interna como externa- para el grupo.

Ingenuamente fueron a un sello a presentar sus grabaciones. La negativa se expresó así: "Independiente de la calidad de la banda, esta música no se vende en Chile". Bajo este régimen de visionarios del mercado musical, la única forma de grabar siguió siendo la autoproducción.

La preocupación por difundir lo rasta los hacía caer con frecuencia en un tono predicador ante el público. La fuerte convicción que sentían algunos integrantes no era del todo compartido, al menos en la forma que se expresaba.

Como en todo grupo existían diferencias y ocurrieron cambios, incluso en el nombre de la banda. Niyabinghy Reggae Combo surgió de una combinación de dos rastas, Richard Pollmann y Esteban Rodríguez, y tres jazzistas que se fueron incorporando de a poco a la vibración reggae. El baterista, Alexci Cárdenas, el mismo con que habían empezado, provenía del ámbito del jazz, pero ya se sentía muy a gusto en el reggae. Claudio Barría (bajo) y Waldo Valenzuela (guitarra) eran netamente jazzistas. Se hicieron conocidos tocando en todo el circuito de Bellavista, incluyendo el desaparecido Café del Cerro, con su mezcla de fusión-reggae.

Problemas tanto musicales como personajes -como pareciera ser siempre el caso- eventualmente causaron la disolución de este interesante proyecto en 1993.

### Gondwana, la palmera en La Pincoya

Distinta es la historia de Gondwana, que comienza en 1987 cuando tres amigos de la Pincoya -Isaac Lagos (guitarra, voz), Bernardo Aravena (guitarra) y Claudio Labbé (bajo)- se reunieron a tocar. Sus tendencias musicales eran bastantes dispares, desde baladas hasta metal. Claudio recuerda que le gustaba mucho Police, pero que le interesaba "el fondo... llegar lo que había detrás de su música". Llegó al reggae, que en esa época sonaba sólo en la voz de Bob Marley & the Wailers y los UB40. Aún así, todos se apasionaron por esta música y fueron conociendo a otros artistas que dejarían sentir su influencia: Alpha Bondly, Burning Spear, Gregory Isaacs, Yellowman y Steel Pulse.

### "INDEPENDIENTE DE LA CALIDAD DE LA BANDA, ESTA MUSICA NO SE VENDE EN CHILE"

La banda se dedicó a hacer temas reggae, sin un conocimiento formal ni de música ni de lo rasta, pero bajo un concepto fundamental: tomaron el nombre de Gondwana, continente formado por Africa y América del Sur antes de la separación de Pangea.

Para Gondwana el programa del Dr. Reggae sirvió como vínculo al medio que no los habría reconocido de otra manera. Fue la instancia de inscripción para la banda, desde la cual se pudieron conectar al circuito de los rastas más conocidos y en ese entonces voceros del reggae.

La relación entre las bandas Gondwana y Niyabinghy oscilaba entre fraternidad y rivalidad. Los orígenes de cada una eran opuestas y su discurso era distinto (ver letras, por ejemplo).

"Reggae en Chile" se llamó el único evento en que Niyabinghy tocó junto a la banda Gondwana y se realizó el 23 de julio de 1992 en conmemoración del centenario del nacimiento de Su Majestad el Emperador Haile Selassie.

Al poco tiempo Gondwana traslada su sala de ensayo al Barrio Bellavista. Se incorpora a Gondwana un manager (Dago Pérez), otro guitarrista (Alberto Bravo), un coro (Valentina Carrillo y Sista), saxo (Diego Sepúlveda) y percusiones (Oscar Urrejola y Víctor Valenzuela). Reciben el apoyo de Pedro Foncea y de algunos locales para tocar y autoproducen un caset promocional de seis temas. Diseñan un logotipo, una media agua debajo de una palmera, que se remite al origen de la banda.

Del Gondwana original hoy sólo quedan dos integrantes, Isaac y Claudio. Hay nuevas influencias: Alexci Cárdenas del ya disuelto Niyabinghy está en la batería; Oscar Urrejola, que trabaja con Foncea, canta varios temas además de hacer percusión y coros.

Gondwana, después de años de lucha por su sobrevivencia parece ser la única banda reggae (pero no rasta) que nos va quedando. Y la mejor, pues el sábado 21 de mayo recién pasado se presentaron como teloneros de la banda de reggae argentino Los Pericos.

### Rascafari

Resulta curioso que el proyecto de rasta/reggae no haya funcionado y que un grupo reggae de la Pincoya haya salido de la marginalidad cuando en Chile solemos aceptar las propuestas extranjeras con bastante naturalidad. (Es que somos rascafari... decían por ahí.)

Cabe señalar que en todas las bandas antes mencionadas la participación pública de mujeres ha sido transitoria y siempre limitada al coro, haciendo del circuito rasta/reggae en Chile otro ámbito dominado por lo masculino.

Lo rescatable, creo, de la presencia y la actual popularización del reggae en Chile es que a través de él se nos permite reconocer las raíces negras que existen en Chile, como en toda América, y que este país nunca ha aceptado.

Lo lamentable es que lo que tenemos hoy -con la ambigua presencia del Dr. Reggae en la televisión- es un indiscriminado uso de parafernalia rasta/reggae; un consumo de sus formas sin un conocimiento de su mensaje: una moda. ¿Sabrán los jóvenes el significado del rojo, amarillo y verde que lucen, de lo que significa ser identificado como un rastafari? Puede ser hasta peligroso.■



### PARA NO CONFUNDIR LAS MOSCAS CON LAS ESTRELLAS

ARLT-BORGES-CORTAZAR  
GIRONDO-PARRA-ROJAS  
UNGARETTI-MONTALE  
CORSO-KEROUAC-OE  
GINSBERG-ELIOT-POUND  
BAUDELAIRE-BUKOWSKI  
RIMBAUD-RILKE-BLAKE  
PESSOA-ASHBERRY-LOWELL  
ISHIGURO-MISHIMA-POE  
KAWABATA-CHAR-PEREC  
SUN TZU-FOUCAULT-LIHN  
LAO TSE-FONTANARROSA  
BLANCHOT-QUASIMODO  
SCIASCIA-CENDRARS-ENDE  
MC LUHAN-CAPOTE-CELAN  
BERGSON-SALINGER-SADE  
PONIATOWSKA-CARPENTIER  
ADORNO-BENJAMIN-LLUL  
KRAUS-CHION-ALMENDROS  
BERGSON-LEZAMA LIMA  
TZARA-LIPOVETSKY-MUTIS  
BRADBURY-LE GUINN-JARRY  
SEFERIS-ELUARD-CHANDLER  
HAMMET-CLARKE-DIOGENES  
DELEUZE-SARDUY-TOLKIEN  
BERNHARD-SADOUL-CHION  
MASTRETTA-HÖLDERLIN-RILKE  
TRUFFAUT-VALLEJO-ELYTIS  
BRUNO-BUFALINO-TANIZAKI

### LIBROS

### EL JUGUETE RABIOSO

HUMBERTO TRUCCO 45  
PLAZA NUÑO  
FONO/FAX 2045802



# AMENABAR

BENITO ESCOBAR VILA

**A**menábar; chileno ejemplar y ampliamente reconocido en su barrio por unas u otras razones. Amenábar; simpático, sonríe a la cámara, acércate un poco más, eso es; Amenábar; trabajador, tipo afinado o lo que diríamos, y ya un poco más en confianza, un buen chato, quédate así, mira el pajarito, es decir, de aquellos a los que, por ejemplo, si fuésemos niños y él también, le prestaríamos la bicicleta. ¡Oh, Amenábar! Cuentan a propósito de esto que en la escuela, no sé si con ayuda de tus compañeros o no, fuiste elegido presidente de curso, pero ahora si te consultamos lo niegas, miras para otro lado, haces como que no quiere la cosa, qué más da. Amenábar sufre en silencio y no por lo de su chilenidad, su fama en el barrio o los recuerdos de escuela, no señor. El dolor de Amenábar es más cercano en el tiempo. El lápiz se seca, me refiero al lápiz pasta. Aquí él pide una pausa, paramos la grabadora, nos cuenta un chiste mientras bebemos dos excelentes vasos de agua, donados por la esposa de Amenábar. Y aquí se desencadena el estrépito, la risa nuestra contenida y el dolor de Amenábar. Lo hemos descubierto. Por aquí y por allá, enunciando uno que otro verbo, haciéndole al parloteo, la falencia queda al descubierto. Amenábar tiene hipo. Rechazo, caos, su casa la más fea, sus hijos los más torpes para el fútbol. ¿Origen? ¿Explicación posible? Lo reitero: Amenábar igual hipo. Corría el año 89 cuando el chileno que refieren estas páginas cayó en cuenta, a raíz de un brindis mal hecho o un tropiezo en el catre, aún no se aclara, que padecía, lo que se dice padecer, un hipo que válgame Dios. Hipo estudiado a fondo. Hipo analizado en seminarios, congresos, fuentes de soda. Amenábar fotografiado, luce calamitosas chapitas del santo de moda; besa cercanamente en la mejilla a la modelo del programa especial "Chile ayuda a Amenábar". Se junta dinero. Con qué ahínco, aún lo recuerdo, seguimos atentísimos esa noche la televisión: "Por encargo del Banco de Copiapó, a través de su Gerente General Stewart James, se le hace la siguiente donación al señor Amenábar... ¿qué pasa con los aplausos? ¡Vamos! A ver, maestro, un redoble de tambores... ésta es una gran cifra... tafatán... para el señor Amenábar la suma de (un enorme estudio, muchos colores, mucha luz, Sr Amenábar se mareo, ve imágenes borrosas, toma el micrófono para agradecer, pero se equivoca e interrumpe la numerosa alocución limosneada de los pesos del Copiapó Bank)... "cuatrocientoship tentaycuatrohip llones novecienhiptamilechochip pesos!!!". Pese a todo pienso en que es una buena entrevista, le pido a Carlitos que saque más fotos. Amenábar ha ido al baño, vuelva rápido le digo, y así lo hace, vuelve rascándose la cabeza con el lápiz de regalo, con el que el dueño del lavalozas Júpiter firmó, ahí, delante de la cámara, en el dichoso programa de caridad nacional, el segundo cheque de la noche con números redonditos y lentos como de imbécil. Las muchachas, preciosas ellas, del Ballet de Quilicura, donan una función a entero beneficio del desdichado. Una morenita del elenco de nombre Abrixjlina Pérez -se alcanza a distinguir- pide el micrófono, lo toma mal, lo aleja mucho, y se larga seseando hasta las erres: "que yo n ssea todass estamoss ssuper preocupadass SSUPER PREOCUPADASS porque todavíass no alcanssa con esta plata ¿así sí? ¿ya? eso no máss. -Se da vuelta demasiado rápido; breve resumen: minifalda nimia, ley de gravedad, la inercia, las piernas y los calzones, todo a la vez, y ello apuntando al tablero marcador electrónico habilitado para la ocasión con galácticas letras fosforescentes que nadie mira, La Pérez goza de un culo fenomenal. El animador de la jornada resiente por escasos momentos su atención en lo trasero de la bailarina y fija el micrófono cerquita, muy, muy cerquita del hociquito de Amenábar que goza como gozo yo, amigo, y de tanto gozar no amanece más temprano, pero sí se le altera el cucharón y en directa proporcionalidad, el hipo. No es que ahora lo tenga, de hecho su currículum hipae nos habla de una ejecución cada diez segundos, pero now, justito en la tele, con platita y con modelos -recuerda Amenábar- suácate que le viene un ataque, de esos que ametrallan los atentos oídos de los transeúntes a dos cuadros a la redonda. "Vamos a comerciales" vocifera exhausto el domador, llamado, y no sin menos eficacia, animador, de los espectáculos esos. La pantalla a negro, luego a Júpiter, al lavalozas Júpiter quiero decir, que, caridad y todo lo que quieras, "pero ¿cómo me van a cobrar por pasar un corto avisito de mi producto si le acabo de regalar un cheque enorme al hipótico ese?". (Hipótico?, casi dice hipotéticos, ¿ignorancia?, ¿vanguardismo?). Amenábar, solo, ausente a los gentilicios de su nación del hipo, empapela el estudio 3 con su mal a sesenta veces por minuto; lo sacan, lo ambulancian, lo hospitalizan, lo operan. "Por conceptos de pabellón, anestesia, internación, gastos profesionales, medicamentos y otros -siempre abundan los otros-, la dirección del hospital notifica: y considerando que han viajado tres especialistas desde Hamburgo y considerando la alarma pública..." y considerando la cacha e la espá y considerando y considerando: 12 millones de pesos. Total recaudado en tele: 10 millones. Lógica simple, aritmética básica, tac tac, tuya, mía, para ti, para mí: Amenábar debiendo dos millones y considerando. El hipo, bueno, el hipo... Pasados ya dos meses el diario de Renca visita a Amenábar, cuasi héroe patrio, y lo encuentra regando sus plantas. Cada cierto tiempo ríe, limpia el mueble del living, moja el retrato de sus padres, le saca brillo, y, mes a mes, impasible, imposible, acude al banco a pagar las cómodas cuantías en las que pactó su deuda, porque usted sabe esto de los intereses, si yo sé -lo pienso pero no lo digo-, yo sé lo de los intereses, yo sé que ya es tarde y el hipo de Amenábar ya lo veo en primera página y mi sueldo subiendo... si quiere lo dejamos aquí nomás, me interrumpe en mis cavilaciones mi entrevistado, claro, claro, digo yo. ¿Prendamos la tele a ver si le hacemos empeño a tomar té? Prendámosla, ratifico. Tele chica, blanco y negro con trece numerositos para cambiar de canal y entre canal y canal la coreografía de Amenábar que sintoniza su hipo con la televisión chilena y me pregunta: "¿hip-la dejo aquí-hip-o le gustan las telenovelas?". ■





C

CONSUELO MIRANDA

Soy una C compacta, nada de contrahecha y mi fisonomía es desde principio a fin controlada.

El contrabando, es una de mis características ya que tomé algo de la Q, de la O, y casi, casi la G fui yo, y yo fui G. Esto me ha contrariado, sólo un poco, lo cual ya es una contradicción. Nacer C, pudo haber sido contraproducente, pero con ciertas habilidades propias y otras adquiridas yo he contrarrestado los avatares innatos de mi condición de C. Por lo tanto, aquello que pareció un contrasentido, sobre todo, a mis hermanos mayores llegó a ser una consolación para mis padres y unos pocos afligidos con los cuales he compartido mi cama, mi casa, mi cariño.

Y, en este oficio de ser C llevo ya casi cuarenta años. Pero, no se engañen que la literatura como el amor, sabemos que miente. Mis rasgos me fueron dados por el azar y la genética. Acepté esa parte del contrato. El resto no lo dejé a las coincidencias. Es así que confié en mi intuición, mi competencia, y rechazé el sentirme condenada en medio de tanta confusión.

¿Acaso era una ambición inalcanzable el querer conducir y confeccionar mi camino? ¿O por el contrario mi condición de C me obligaba a escuchar a tanto conferenciante estúpido que confabulaba congelando mi congénita curiosidad? Si se trata de confesar, debo decir que esa parte del convenio no me pareció del todo convincente.

Me sentí convicta, en el claustro de los convencionalismos. ¿Debía sentirme culpable por desear ser una C, consagrada? Fueron muchas las citas, cláusulas, y cobranzas con las cuales la sociedad, mi familia y la iglesia me censuraron. Ciertamente, al caerme llegué al cementerio, lo cual no es sinónimo de cielo.

Es por eso que no creo en cronologías, cronómetros, cronistas, porque el tiempo nos engaña con su silencio. El año que aparece en mi certificado de nacimiento corresponde al de mi muerte. Y el año de mi certificado de defunción corresponde al de mi nacimiento. ¡Qué complicación tan complicada! Sin duda, ustedes saben que para vivir es necesario morir. La ley de los contrarios, es tan vieja como la Esfinge.

Es cierto que mi fisonomía es compacta, pero también es cierto que mi alma es un crucigrama. Acepté ese compromiso, así como acepté el compromiso que nos impone la creación. Y tantos otros, que se cruzan como hilos en un mantel de punto cruz.

Durante los años que estuve muerta, el castaño de mis dientes era el sonido de mi pobreza y mi hambre. En ese cuartito, tan tuyo tan mío y sólo a veces, tan nuestro. Los cuadrados del cubrecama eran similares a los cuentos que tú me contabas: coloridos. De no haber existido tú, habría muerto mucho antes y aunque tu abandono me colgó de frentón, hacia ya años que yo me venía muriendo al igual que mis creencias frente a Dios, la familia, el país y yo misma. Las mismas mentiras, se renovaban cada año como las estaciones, ya que me apoyaba en ellas para creer que al menos había tenido un pasado, ya que me era imposible vislumbrar ningún presente o futuro.

En mi calidad de C, yo sabía que mi contienda era desigual porque a mi sexo le determinaron ciertos atributos que me limitaban y me relegaban al tercer patio. ¿Es posible renegar de la propia esencia? Yo morí porque en realidad nunca existí. Mi país me negó mi calidad de ciudadana, me negó mis derechos cívicos, y dejó mi civilidad marginada incluso antes de brotar. La comedia consistía en creerse libre, no acepté la coima. Yo deseaba ser considerada como ser humana, pero la sociedad me consideraba sólo como mujer y como tal debía responder y conducirme. Yo aspiraba a una igualdad que nunca recibí y de la cual en verdad nunca tuve un buen ejemplo, sólo los que me otorgaron los libros del "Castor".

Fue así como morí, prisionera sin rejas gritando por una libertad que sentía me habían arrebatado sin consultarme, una violación no sólo de derechos sino de ser. Morí, sí, sin competencia ni gloria como tantos otros conciudadanos, en los cuales pienso a menudo. ¿Habrá para ellos también una segunda vuelta? Mi corazón les corresponde la cortesía de cartearnos.

Ignoro si fueron mis cacareos, o mis arrebatos de ira que me llevaban a arrancarme los cabellos, los cuales hicieron que el castigo fuera conmutado y concluido como un cigarro consumido. ¿Quién dio esa orden? No quiero pensar que fue la casualidad, quiero creer que fue el clamor y la claridad con la cual presenté mi cuestionario. Lo conciso fue que se me dió otra ciudadela, otra ciudadanía, otra vida, pero esta vez, sin custodia ni crédito: la única condición fue la vida conyugal. ¡Qué sorpresa! ¡Yo casada! ¡Pues sí! ¿Qué letra escogería? Pues bien la F, de forastera.

A veces, es porfía o coraje, no lo sé, pero decidí aceptar, por segunda vez, el desafío de ser C. Después de tantos años juntas la C y yo eramos dos convalescientes en una sala común. Puede parecer controvertido, el haber insistido en continuar con las características que el azar y la genética me dieron. (En un principio). No sé, tenía confianza en que mi esencia de C no era tan cretina y criticable, como me lo habían hecho notar y sentir. Al mismo tiempo, cuando se ha muerto uno pierde hasta el respeto por uno misma.

La crueldad no consiste en morir, sino en vivir como una muerta. Eso era yo. ■





Viene de pág. 11

esfuerzo simpático, pero en el "fondo patético" -como advierte el crítico uruguayo Luis Camnitzer-. Un arte que pugna por entrar en la globalización y es tratado -con el cuento de la fragmentación y la diversidad- como un expediente periférico de la nueva homogenización visual. Las distancias se mantienen como las cicatrices de una venganza. El artista Eugenio Dittborn, lo evidencia desde su mirada rotunda y mínima: "un fax demora aproximadamente un minuto entre Santiago de Chile y Nueva York. Un alumno de una escuela de arte de una universidad de Santiago de Chile puede demorar más de un año en tomar contacto con una información impresa en la revista "Art Forum".

Los abismos están ahí, por eso, cuando el Museo de Bellas Artes decide contemporizar las exhibiciones y concebir un programa para mostrar el arte joven realizado en las escuelas de arte, tiene que abrir los brazos y esperar un poco. ¿Por qué? El museo convertido en una institución del sidario cultural (contagiada con el síndrome de la indolencia presupuestaria) sin alianzas de cooperación con los "privados" se queda mirando el techo. Claro, si no son muestras de sujetos famosos que atraigan prensa, autoridades y buenos cocktails, brilla poco el interés por la difusión de la cultural chilena.

La iniciativa que lleva más de tres años ha sido apoyada por Librería Nacional. El evento organizado por el museo y la casa comercial se titula Arte en Vivo y ha procurado ser un espacio donde -en realidad- se van a mirar los artistas, los profesores de los talleres y se establecen comparaciones en torno a la "movida" de las propuestas, los acentos experimentales y las furias expresivas.

En la versión de Arte en Vivo 1994, participaron alumnos de la Universidad de Chile, Católica, ARCIS y el Instituto de Arte



FOTO: DOIFEL VIDELA

Contemporáneo. Diez representantes por cada centro de estudios.

El director de la escuela de Bellas Artes de ARCIS, Fernando Undurraga, comenta: "Nosotros fuimos invitados por primera vez. Y el hecho fundamental fue en esa convocatoria participar por la posibilidad generacional de alumnos que no tienen ninguna oportunidad de mostrarse".

Respecto al tipo de obras instaladas en el Museo, Fernando Undurraga, dice: "...para definir la muestra nuestra, en relación a otras escuelas, diría que es el grado de experimentación lo más notorio. El imaginario, a partir de los terceros años, es más fresco, es más contemporáneo, los desplazamientos son mayores. Y eso habla de los modelos que se trabajan en la escuela, donde la relación entre el marco teórico-reflexivo comienza a cruzarse con la práctica en los signos de la modernidad".

De acuerdo al académico el conjunto total de las pinturas se caracterizó por ser "distinto", se podía apreciar desde la rúbrica fuerte de una academia disciplinadora y estricta con la búsqueda de lo "inmaculado" hasta los furros irracionales: libertades honestas y exhibicionismo. "Hay un discurso de cada escuela, un cierto poder, un imaginario planteado. En nuestra perspectiva lo central fue un concepto de taller amplísimo, escuelas diferentes y las mismas generaciones, de propuestas que obligan a mirarse unos con otros... en una época en que las cosas son más cerradas, más apretadas, por el exceso del individualismo. Ahora, como planteamiento no hubo una crítica en general...".

El flujo de demandas artísticas sigue centralizado y los públicos de arte se dejan seducir por lo conocido, el arte joven no prestigia y la atención es escasa. A los periodistas culturales -la mayoría descriptores de espectáculos- los mueve el prurito del rating estético y hablan de pintura y neumáticos con la misma naturalidad.

El círculo es estrecho para la pintura joven y las iniciativas del museo como Arte en Vivo salvan en algún grado de la omisión, pero algo pasa y este tipo de encuentros obliga a hacerse algunas preguntas: ¿quién piensa al arte, el artista o el mercado?; ¿algo mayor los contiene y contradice?; ¿desde qué pensamiento visual podemos dialogar con los desgarros y complacencias de la pintura?■

UNIVERSIDAD **ARCIS**

**AREA DE ARTES**

- CINE Y T.V.
- ARQUITECTURA
- BELLAS ARTES
- PEDAGOGIA EN DANZA
- ACTUACION TEATRAL
- DISEÑO GRAFICO

**AREA DE CIENCIAS SOCIALES**

- DERECHO
- FILOSOFIA
- INGENIERIA COMERCIAL
- SICOLOGIA
- MAESTRIA EN CIENCIAS SOCIALES
- SOCIOLOGIA
- SERVICIO SOCIAL
- PERIODISMO Y COMUNICACION SOCIAL

HUERFANOS 1710  
 TELEFONO \*6955238 FAX 6974023  
 Horarios de Atención: 9:30 a 18:00 hrs. de Lunes a Viernes

Tenemos fe que todos los miembros de la Universidad, sin distinción de jerarquía, edades o conocimientos - nuestra **COMUNIDAD EN TRABAJO** - irá avanzando sostenidamente por el camino del perfeccionamiento, invirtiendo para ello todos sus recursos humanos y económicos, para ser cada día mejor y cada día más de todos.

En nombre de nuestra Comunidad, te saludamos fraternalmente,

Fernando Castillo Velasco  
 Presidente

Luis Torres Acuña  
 Rector



Santiago, 9 de Junio de 1994

Señor Director:

Sin lugar a dudas, su revista evoluciona positivamente, tanto en los aspectos gráficos y formales como de contenido. Por lo mismo, creo, se han sostenido en el tiempo y han generado un espacio, que si bien no se perfila del todo, presenta un esbozo más que interesante como propuesta.

Pero mi carta tiene como objetivo manifestarle una inquietud (molestia en realidad). En el último número Uds. publican una carta al director que me parece logra bajar el nivel de toda la revista. La carta, a pesar de su tono jocoso y de alterar los nombres de los afectados, cae en un juego que demuestra poca inteligencia, falta de agudeza y precisión en la crítica.

Se plantean como una revista distinta; sin embargo, caen en la más común institución: la del chismorreo y el descrédito fácil. Además si se lee entrelíneas vemos varias cuestiones peligrosas. Por ejemplo, hay un discurso desde la moral: se descalifica la opción homosexual (parecen la sotana del leopardo) y contradictoriamente, en el mismo número va un extenso artículo sobre Severo Sarduy. Qué pasa, entonces, con el doble standard, algunos maricones sí y otros no (¿?). La consecuencia cuesta "sangre, sudor y semen", por parafrasear a un poeta consecuente con su estética. Recordemos, además, que más de un miembro de su revista, (Ud. sin alejarnos demasiado), participó en un taller de una fundación que dirigió don Jaime. Cabe preguntarse entonces, y discúlpeme, ¿Ud. sopló nuca o mascó almohada? ¿Ve que cuesta poco ser acusado de lo mismo? Hay que tener ojo para lanzar cualquier piedra.

Si entendemos el alcoholismo como "la torre de mimbres", pretender que éste es el "arcano mayor" exclusivo del poeta Harris, me parece excesivo (por no decir fresca de raja). Ese arcano se hace extensivo a casi todo el gremio de escritores, y por lo tanto, a algunos (seamos condescendientes) de los miembros de su revista. Sin decir que dicho "arcano" es "el santo patrono" de varios gremios más, de instituciones particulares y estatales y de un porcentaje que supera el 50% de los honorables

## ACANTILADO

1. *Sorpresas de una tarde repetida*, Alfredo Decker, Editorial La Trastienda, Santiago, Chile, 1993.
2. *Cantología*, Eduardo Peralta, Ediciones Platero, Santiago, Chile, 1993.
3. *Hombre sangrando a solas*, Rodrigo Gaínza, Editorial Barba de Palo, Valdivia, Chile, 1993.
4. *Ajedrez paralapitario*, Eduardo Robledo, Ediciones Andesgraal, Santiago, Chile, 1993.
5. *Mozambique metropolitano*, Alejandro Cerda y Pablo Villablanca, Chile, 1994.
6. *Dominey en la Vía Crotona*, Jaime Retamales, Pentagrama Ediciones, Santiago, Chile, 1994.
7. *Razones personales*, Carmen Gloria Berríos, Editorial La Trastienda, Santiago, Chile, 1994.
8. *Brindis*, Germán Carrasco, U. de Chile (Vicerrectoría Académica y Estudiantil, Depto. de Investigación), Santiago, Chile, 1994.
9. *Limeta Topacio*, Tristán Altagracia, Ediciones del Angelus, Corporación Sto. Tomás, La Serena, Chile, 1994.
10. *Revista Casa Silva*, N° 7, Corporación La Candelaria, Alcaldía Mayor de Bogotá, Bogotá, Colombia, 1994.
11. *Nexo* (publicación irregular de crítica social), N° 1, Santiago, Chile, Junio, 1994.
12. *Simpson siete*, Revista de la Sociedad de Escritores de Chile, Vol. 6, Santiago, Chile, 2° Semestre, 1994.
13. *Ionesco en el salón*, María Luz Moraga Espinoza, Santiago, Chile, 1994.
14. *Babas de la agonía*, Francisco Castillo, Hugo Cortez Zúñiga, Benito Cortés Chacana, Enrique Acuña Gerli, Colectivo Babas de la Agonía, La Serena, Chile.
15. *Rerum terraquea*, Víctor Vera, Ediciones Alter Ego, Santiago, Chile, 1994.■

compatriotas. Por lo tanto el chiste no es tal, es simplemente un golpe bajo, muy mal dado.

Creo que, bromas más bromas menos, existen muchos funcionarios o personas con poder que manejan mal los concursos, becas y viajes. Es verdad que el pituteo es la más asquerosa costumbre de este país y lo más grave, es el descaro con que se despliega. Por eso exige a quien pretende atacarlo, honestidad, fuerza y seriedad. La burla de esa carta fue una risita de pasillo, un gesto por la espalda. En conclusión fue un mal ataque.

Parece una propuesta de la revista el atacar lo establecido, la apuesta por la poesía, la joven, la de otros países, la disidente; por ahí veo lo medular de una estética posible, de un espacio para y por la literatura. Y si me di el trabajo de criticar una carta que es sólo una página en una revista, es porque siento, que para un escritor, como Ud. lo es, cada página merece la misma atención y cuidado. Además Ud. no está solo y tiene un staff, más o menos estable de gente seria y respetada en círculos académicos, que no sé si comulgaría con este tipo de ruedas de carreta.

No pretendo que publique esta carta, por el contrario le agradecería que no lo hiciera. Pero estimo necesario que entienda lo imprescindible de cambiar totalmente las formas de demostrar hastío; se debe ser más inteligente en democracia. No se puede dar el lujo de mantener una sola actitud para enfrentar los complejos mecanismos de poder, ya no es uno solo, son varios y nunca tendrá Ud. la certeza del lugar exacto de su posición, sobre todo si se camufla tan burdamente. Se ha convertido Ud. en blanco fácil y me preocupa, prefiero ver caer a otros y no a un joven director de una revista que comienza.

Se despide atentamente de Ud. (sin pseudónimo alguno).

Isabel Larraín

N. de E.: Estimada Isabel: Dada la dificultad de remitir directamente tu colaboración al autor de la carta aparecida en el número anterior de nuestra revista, es que hemos decidido publicar tu respuesta dirigida erróneamente al Director. Por lo demás, ni nuestro Director ni ningún miembro de la revista ha participado en taller alguno de fundación ninguna conducido por el personaje en cuestión. El taller que tú lamentablemente confundes, fue dirigido por Don Jaime Valdivieso, que por lo que sabemos, no "sopla nuca ni masca almohada", ni obliga a los talleristas a una actitud similar.

## II PREMIO INTERNACIONAL DE POESÍA CIUDAD DE MEDELLIN

(Convocan: Revista Latinoamericana de Poesía *Prometeo* y Corporación de Arte y Poesía *Prometeo*)

## BASES:

1. Obra inédita escrita en español, firmada con seudónimo. 4 copias. Mínimo 30 cuartillas, máximo 50.
2. Premio único e indivisible: TRES MILLONES DE PESOS (moneda colombiana) o su equivalencia en dólares.
3. Cierre: 31 de marzo de 1995.
4. Los trabajos deben ser enviados a: Corporación de Arte y Poesía *Prometeo*, Calle 65, número 48-100, Medellín, Colombia; o, Apartado Aéreo 7392, Medellín, Colombia.
5. Enviar junto al paquete con las 4 copias, en un sobre sellado aparte, los siguientes datos: lugar y fecha de nacimiento, país de residencia, dirección, teléfono, número de documento de identidad, título de la obra y reseña biobibliográfica.
6. El jurado se dará a conocer el día de cierre del Concurso, y podrá sugerir autores para que participen en el VI FESTIVAL INTERNACIONAL DE POESÍA EN MEDELLIN.
7. Los organizadores se reservan el derecho a publicar la obra ganadora así como una muestra antológica de aquellas obras que el jurado considere como finalistas.

N. de E.: Para mayor información, dirigirse a Piel de Leopardo.

## libronovedades

\* Todo Benedetti

\* F. Kahlo y todo Taschen

\* Todo Eliseo Diego

## musicanovedades

\* Todo "Los Jaivas"

\* Todo Joaquín Bello

## LIBROS

Irarrázaval 3097  
2º Piso  
Tel.: 204 54 10

## DISCOS

## MILNOVECIENTOS

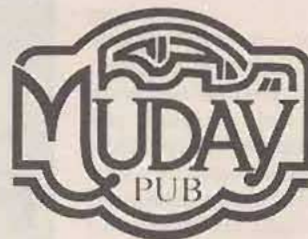
## TALLERES LITERARIOS

## PIELDELEOPARDO

• Poesía • Narrativa • Crítica

Inicio: Marzo 1995

Información e inscripciones al teléfono:  
555 73 38



## ARTE INTEGRADO

• TEATRO • POESÍA • PINTURA • MUSICA

Los Mejores Tragos desde las 19:00 hrs.

Brasil 659 - Fono: 22 15 56  
La Serena

## POSTALES

Verlaine • Baudelaire • Rimbaud  
Nietzsche • Huidobro • G. Mistral

PEDIDOS POR MAYOR

POSTCARD - Fono/Fax: 293 26 83



## I La escritura crítica

La proposición de que la escritura crítica ha de ser seductora -como dirían algunos, engañosa- conduce al problema de su moralidad, al antiguo problema de las relaciones entre moral y literatura.

Desde el punto de vista de la autocrítica es deseable que la crítica conozca las reglas de su censura, aquellas que aplica. Aunque no es esta moral explícita, la que nos interesa, sino la otra, aquella que reprime, censura, inhibe al mismo crítico, sin que éste -supuestamente libre en el ejercicio de su escritura- tenga plena conciencia de su autorepresión y más bien prefiera, oscuramente, no averiguarla, ya que cierta comodidad: el no darse por enterado de sus propios supuestos, le permite exhibirse en el escenario de su aparente libertad.

Es en relación a esta moral subyacente que sugiero la indagación autocrítica, la que transforma al sujeto de la escritura en un sujeto frágil, inestable. En este sentido, el sujeto de esta crítica no sabe desde que moral actúa, que serie de prejuicios canaliza su praxis crítica. La moral explícita no es la que sustenta y exhibe su práctica -o lo es sólo en parte.

Un procedimiento deductivo parece anacrónico en las actuales circunstancias. Los conceptos totalizantes de época, período -para no hablar del peregrino prójimo de las generaciones- no me parecen ya suficientemente gratificantes o productivos, salvo a partir de la revisión crítica de la complaciente noción de historicidad que subyace a ellos.

La crítica ha perdido -lo que ahora parece una ganancia- sus bases ideológicas, sus apoyaturas, su credibilidad en tanto se afirmaba en ellas.

El estructuralismo -entre otros métodos- ha mostrado que no puede separarse la pura descripción de los textos literarios -la descripción de sus estructuras, contenidos, relaciones de referencia- de su valoración. La diferencia literaria de una escritura surge de su valoración.

Me oriento más bien hacia las contigüidades. No sólo -o básicamente- a las relaciones del texto literario con otros textos, o situaciones contiguas, sino hacia los conceptos, imágenes, pulsiones, deseos, provocados o invocados por contigüidad en el despliegue del texto y que estarían en condiciones de modificar sus significados y referencias.

Pienso que la crítica más bien puede (re)construir o anticipar los nuevos parámetros, incluidos aquellos con los que se juzga la tradición. La crítica puede (re)construir los conceptos para la comprensión y análisis de las nuevas obras y las antiguas a la luz y sombra de la situación actual. Su contacto con la escritura que se está configurando en la práctica literaria del momento es más indirecto.

El texto no puede ser sólo pretexto de la crítica. La crítica literaria es una escritura sobre el texto. Escribe acerca del texto, se acerca, lo cerca. No puede perder de vista su posición -su interposición- entre el texto y sus lectores. La crítica quisiera ser una guía, pero por el momento es una guía algo errática. Propone un sentido -o varios- del texto: los quisiera extraer del contacto entre el texto, los otros textos, el contexto, sus lectores.

La crítica no es sólo representación conceptual de un texto literario que permanece intocado. Es una interferencia, una mediación, aunque pretenda absoluta transparencia. En su lucha contra las mediaciones, en su operación de transparencia, la ensombrecen las huellas de su pugna.

Quizás habría que recordar que la crítica es una mediación, entre la literatura y sus lectores, pero que también ella misma puede ser, **suplementariamente**, un texto literario en la medida en que se ofrece como espectáculo, en cuanto atrae a su propia escritura y a su referencia.

El crítico no sólo utiliza el lenguaje

# UNA CRÍTICA (IM)POSIBLE

FEDERICO SCHOPF

**La crítica no es sólo representación conceptual de un texto literario que permanece intocado. Es una interferencia, una mediación, aunque pretenda absoluta transparencia.**

para comunicar un contenido anterior o exterior a su escritura. Al contrario, es en ella que se produce y se refiere su pensamiento, se hace literatura en la medida que se introduce en el escenario, desarrolla su espectáculo.

La crítica es también -y ahora este también ha pasado a primer plano- emergencia del deseo, su expresión. Su camino es vincular su deseo al texto, hacerlo surgir del texto. La crítica se hace escritura del deseo, aspira a compartir este deseo, a provocarlo o reencontrarlo en el otro.

La crítica es indirectamente productiva en la medida en que inyecta nuevos conocimientos -o nuevas ilusiones de conocimiento- en la conciencia pública, en el escenario público.

La crítica ha de romper las expectativas tradicionales que velan la actualidad de las experiencias que el sujeto de la escritura literaria -y el sujeto mismo de la nueva crítica- comunica y refiere.

No me refiero aquí sólo a la crítica literaria o cultural. Predomina hoy cierto desasimilamiento, cierta indiferencia o, en su defecto, una especie de euforia. Pareciera que la vida es un desastre. Pero ¿en relación a qué "visión del mundo", proyecto o sensación de plenitud es un desastre?

## II Escritura literaria

La escritura literaria se construye en la desestabilización de las relaciones entre las palabras y sus significados. La escritura literaria no descansa ni se desliza sólo sobre las relaciones heredadas, convencionales, aparentemente estáticas, entre las palabras y las cosas. Su lugar de trabajo es el cruce entre palabras, significados, objetos referidos.

La intención -o la serie de intenciones- que (des)orienta a la escritura no coincide necesariamente con la intención del autor. El sujeto de la escritura se le escapa de las manos: aparecen otros en él, amplifican y disgregan simultáneamente su identidad.

El aquí y ahora es un cruce que afirma cierta estabilidad, cierto reconocimiento o sensación de identidad que paradójica, inquietantemente apunta a la falta de identidad.

La escritura literaria no se apoya en significaciones esenciales. Las lenguas históricas no constituyen sólo un conjunto sistemático de significados esenciales. Los códigos pueden ser violentados -ellos mismos son resultado de la violencia-, pueden ser modificados, acorriados para alcanzar ciertos fines. La escritura literaria trabaja con sus residuos, en sus intersticios, en sus puntos débiles, de fisura.

El lenguaje no es un medio neutral: es una mediación veladamente autoritaria, abusiva incluso, que no necesariamente cubre la totalidad de la experiencia. Sin referencia no hay lenguaje, sólo códigos estáticos. En el lenguaje resiste la tradición, hay un impulso letárgico, conservador, autocomplaciente, que es necesariamente quebrar.

Para que surja -se produzca- la obra literaria no es necesaria una correspondencia total o del todo sistemática entre la intencionalidad que comunica la escritura y la disposición de los lectores. Los códigos a que se refiere la escritura son suficientemente ambiguos como para permitir el despliegue de la obra en varias direcciones que no siempre confluyen. El sentido literal del texto es resultado de una elección y sirve sólo de base para su dispersión semántica.

El texto literario es un momento de un acto comunicativo distendido en el espacio y en el tiempo. Es parte -la parte materialmente presente- de una situación comunicativa que se reconstruye no sólo a partir del texto. El texto es, en este sentido, más bien un pretexto, la parte visible de un tejido más amplio.

La significación -el horizonte de sus referencias- surge del texto en su relación

FOTO: XIMENA LABRA





con otros textos, retenidos en la memoria del lector o inscritos en el cuerpo mismo de su escritura, delatados por ella, al margen de la intención del autor, confundida, desdibujada, abriéndose paso, con frecuencia negada en la discontinua historia de la recepción del texto. No es -como asegura Harold Bloom- una sinecdoque respecto a un todo que no existe completo en cada lectura, sino como una totalidad que se niega a sí misma, que se difiere, la pseudo totalidad de la plenitud ilusoria de cada lectura.

La nueva significación no surge, es claro, sólo en relación a otros signos, sino del contacto con lo no dicho, el correlato de experiencia que excede las significaciones anteriores. Vid. sobre este problema, "Contra el optimismo crítico", *Piel de Leopardo*, 4 (1993).

Creo que en el nuevo parámetro -o más bien en uno de los que conforman o figuran más que prefiguran la relación actual con las obras de arte- está incluida la presencia de dimensiones o partes facultativas del texto, que pueden estar de una manera u otra y que no sólo delatan al sujeto, son señas de sus debilidades o carencias, sino que se refieren también a la excesiva transparencia de los correlatos que motivan a la escritura misma. El exceso de transparencia se transforma en opacidad. Es difícil producir sombras.

### III El sujeto de la crítica

La (dis)posición moral se ha descompuesto en la actualidad. Ha dejado de ser solvente un crítico que opera sólo a partir de principios. El sujeto crítico que, en su escritura, indaga la que apenas puede reconocer como su propia moral, resulta ahora más deseable. El crítico actual provoca desconcierto, hace sentir al lector que no aspira a engañarlo moralmente.

Es en este sentido que le resulta más productivo deshacerse no sólo de moralinas, sino de cualquier moral previa, incluida la que, en parte, delata su escritura como residuo de alguna ideología ya inválida. El crítico actual es un sobreviviente en busca de una probable, insegura validez de su texto y del texto que critica.

Este crítico -en el caso óptimo- tendría que desconcertar a sus lectores. No puede actuar de cómplice y caer con ellos en la satisfacción de sus supuestos, débiles, introyectados principios. Debe sacar al lector de sus cómodas complacencias. El deber a que esta crítica se atreve a apelar es negativo, pero no simétricamente inverso al de los principios establecidos. Su canal de ruptura, de destrucción, es la negación en principio. Este es, desgraciadamente, uno de sus principios. Pero quiere abandonarlo. Quiere llegar a principios, no partir de ellos.

Todavía hoy sobrevive un tipo de crítico -es la mayoría- que insiste en considerarse instalado por arriba de su tiempo, que maneja categorías como si fuese omnisciente y tuviera la historia a sus pies. Parece participar -como los otros: los que nos interesan- de la idea de que vivimos un tiempo epigonal respecto a un ya lejano comienzo.

La subjetividad asumida -no la pseudo objetividad pedante de un sujeto que se niega a sí mismo, se pierde a sí mismo en la apariencia autocomplaciente de su reducción a pura racionalidad- nos conduce a la visión de que la crítica cambia con el tiempo, la crítica comprendida como operación en que se expone el sujeto en el medio turbio de su escritura.

La unidad del sujeto de la crítica es un presupuesto que debe revisarse. Nada garantiza su unidad -su identidad estable- frente a las disociaciones que va descubriendo en el sujeto de la escritura literaria, la que le sirve de texto y de pretexto sobre el que trabaja. La autoridad y la consistencia del sujeto crítico es una representación, un golpe de mano. El crítico

## La lectura tiende a producir la ilusión de plenitud. Sabemos que, de hecho, es precaria, transitoria, destinada a su reemplazo.

co no se resta a las circunstancias, no queda intocado por el contexto común a su escritura y a la escritura que (mal)trata.

El sujeto y el objeto de la crítica están situados, las situaciones los modifica y modifica sus sentidos. El signo no sólo significa sino que opera como seña: indica y exhibe huellas, efectos de su contigüidad con otros signos ausentes, no sólo signos lingüísticos, que ocupan el lugar de los signos esperados en las frases fantasmales que acompañan a la escritura.

El yo se desata en el ejercicio de la escritura crítica. No sólo propone: se expone. Se deshace la quimera de su unidad substantiva. Su cuerpo se hace escenario del juego de sus marcas, de las que reconoce como sus marcas en un cuerpo que, con inquietante frecuencia, se le vuelve extraño.

### IV Lectura, lector

La lectura es aparentemente sólo una imitación del texto: la planificación imaginaria de sus significaciones sería una descodificación a partir de los códigos que el lector estima pertinentes, pero es una descodificación intervenida por otras mediaciones: como lo observó H. R. Jauss hay, en cada momento,

un horizonte de expectativas desde el que se efectúa la lectura. Las formas significativas del texto están modificadas y orientadas desde este horizonte de expectativas.

Creo que la lectura no es sólo una operación pasiva de entrega a las indicaciones más explícitas del texto -aquellas que corresponderían a una intencionalidad visible, a una voluntad declarada del sujeto de la escritura-: introduce también cierta pugna, se abre paso en el texto, lo descifra articulándolo con otros textos ausentes, pero que irradian todavía su eficacia y resultan pertinentes en el desciframiento de la escritura, en la instalación de su diferencia literaria.

La lectura tiende a producir la ilusión de plenitud. Sabemos que, de hecho, es precaria, transitoria, destinada a su reemplazo. Pero su influencia, sus efectos, se producen a partir de su plenitud ilusoria, llevada a término por un derrotero sobre el que se cierne el recuerdo y el presentimiento de otras direcciones.

Parece que no hay textos absolutamente completos e independientes. Serían parte de una totalidad textual que nunca alcanzamos. El mismo sujeto plural, colectivo, no puede ser convocado como presencia. En este sentido, la dialéctica no resulta creíble como mecanismo de superación, de (re)olución, sino como esquema metafórico de una parálisis, de un éxtasis que es concentración del movimiento, movimiento centrífugo en busca de la totalidad o, al menos, de un centro absoluto que huye, se rehuye, nos rehuye.

La probable autoridad del crítico que imagino -en el caso que se desee una autoridad crítica- surge de los otros, de los lectores a que se dirige, un público disperso, camuflado en la multitud anónimo y -en nuestra escéptica esperanza- en la disposición de una deprimente espera.

Estos lectores son el vaciado de una escultura, el hueco, las carencias que esperan ser concretizadas, ilusoriamente planificadas por obras de arte que no repiten parámetros, modelos, valores anteriores, que aparentemente triunfan en el mercado. Trabajo del crítico sería detectar, indicar estas carencias (anhelos, ensueños, deseos, frustraciones) del presente y conectarlos con las obras que parecen referirlas, configurarlas, retenerlas en su tejido escritural.

El crítico quisiera aprender de este lector repartido en la mesa de lectores. El crítico quisiera aspirar -en el sentido de una máquina aspiradora- a estos lectores, desea, necesita indagar sus frustraciones en relación a la literatura institucionalmente legitimada (representativa llamaba Nietzsche a la opereta en que se desplega una "visión del mundo" frente a un receptor que asumía el papel de sujeto crítico, esto es, como hoy se diría, dispuesto a descodificar alegremente, en la insensible convicción de haber accedido a una experiencia estética).

El crítico quisiera articular estas frustraciones y las escrituras que pudieran representarlas o tener el poder de su convocación. En este sentido, el crítico quisiera dejarse (des)orientar por sus lectores. Pero ni siquiera sabe bien donde están. Los busca a ciegas, porque los imagina a la espera de cierta literatura, cierta crítica. No sabe siquiera dónde instalar -en qué instancias de la comunicación literaria- las operaciones figurales, destructivas que, según propone De Man, constituyen "propriadamente" la obra literaria: si en indicaciones del texto o en agregados que proyecta el lector sobre el texto y lo transforma en texto literario. ■

N del E.

Esta serie de 'alcances' son parte de un texto leído en un Seminario sobre "La crítica literaria en Chile entre 1983 y 1993", que tuvo lugar en la Universidad de Concepción los días 28 y 29 de abril de 1994.

FOTO: XIMENA LABRA





# Una Aproximación a *Transmigración* de Roberto Merino

Hace bastante tiempo —demasiado quizá— regresaba, después de un pequeño viaje, al departamento donde viví en Buenos Aires. Al abrir la puerta me tropecé con un sobre que contenía exclusivamente este libro del cual intento dar cuenta hoy, a siete años de su publicación y a trece de su escritura. Supe, luego, que fue entregado a unos amigos míos por el mismo autor en aquella ciudad. Recordé a un Roberto Merino, poeta, que apenas conocí en Santiago; sabía de él casi lo mismo que ahora sé: había sido compañero de generación de Rodrigo Lira (?), amigo de Enrique Lihn (?) y de Juan Luis Martínez (?). Había escrito una extensa memoria de título sobre la escritura de este último y ahora constataba que tenía publicado un breve libro de tapas negras, termolaminadas, extrañamente espejantes, con el título de *Transmigración*, bajo el sello de Ediciones Archivo.

A mi lectura del texto, en aquella época, se interpuso la distancia que existía entre estos datos y el "difícil" recuerdo de los únicos versos que conocía de Roberto Merino, leídos como epígrafe en un poema de Rodrigo Lira: "Ven para acá hombre y te mostraré mis petardos / mis más secretas y obscuras detonaciones". No es que entendiera aquellos versos como algo comparable al libro que tenía en mis manos, lo que pasaba era que me remitían a una idea más torpe y envalentonada del sujeto emisor que *Transmigración* me presentaba. Este nuevo sujeto estaba enlutado, entre las negras y elípticas tapas donde habitaba, por la fría certeza de un hablante que ya no tiene nada que ofrecer ni esperar del amor: "Mira: descubrí las luces del amor (que ya nadie puede esperar encender) (...) las luces: los tubos, estaban hechos trizas a pedradas".

Hoy, recuerdo haber leído este libro como el tránsito del dilema de un individuo literario, castigado por la pérdida de la esperanza, que al minuto en que prefigura la imagen del amor la sabe destruida; imagen que no engendra más que el exposito de sus ruinas. Un sujeto atribulado por presencias oscuras "de fina sonrisa y antifaz perfecto" que han destruido ese amor y sus libertades para dar paso a una desolada atmósfera existencial que le fuerza a él y a los demás a vagar por laberintos culturales, ciudadanos, emocionales y eternamente nocturnos porque "dónde acaba la noche no comienza el día". Y lo que es más singular, utilizando el vehículo del lenguaje como algo irredentorio: "Las palabras disueltas —extraviados sus significados— caerán por el rostro del perdedor del ludus mortal". Este hablante que ofrecía Roberto Merino no era sino el vidente que sabe inútil el comprenderlo todo: "De nada te sirve a un pobre narrador ser omnisciente. Los indicios de un dios no constituyen la felicidad".

A través de los años varias veces releí este libro y, al recordar aquellas lecturas, puedo decir que esencialmente hoy pienso lo mismo. Me siguen gustando las mismas cosas y me siguen molestando otras pocas.

Cuando se me encargó dar cuenta de la escritura de *Transmigración* titubeé al decidirme por donde comenzar su análisis, no sólo por que reconozco en este texto varios pasadizos burrascosos y seductores como juegos de lenguaje,

estructuras, intertextualidades e imaginario personal, que hacen difícil la tarea de apretar, en una sola y corta mirada, una aproximación cabal al texto sino también por el silencio de Roberto Merino. Hablo de silencio por la ausencia de un nuevo libro que consolide su particular propuesta como algo definitivo y fértil. Si uno lee el colofón de *Transmigración* se encontrará con una frase que, si bien sorprendió en un comienzo, hoy puede inducir a barajar la hipótesis que el poeta intenta publicar el antónimo de éste: "El texto de este libro fue escrito fundamentalmente durante el mes de octubre de 1981 (...)". O quizás Merino es asociable a cierto dicho que hace alusión a caballos de carrera, lo que dudo bastante, más bien prefiero inclinarme por la primera hipótesis.

Como dije, el libro presenta varios pasadizos o laberintos por los cuales uno puede introducirse, detenerse y hasta perderse (cosa bastante singular en una publicación de apenas 33 páginas). Al deambular por los laberintos de su conformación, sostenida entre otras cosas por un andamiaje de paréntesis dispuestos, en muchos casos, uno luego de otro, el lector se encontrará con interdiégesis que proporcionan una



ILUSTRACIÓN MAX ERNST

especto de embudo conducente al corazón de la imagen. Lo mismo sucede en la utilización de los dos puntos dentro de otros dos puntos: "Pero quedamos así: los amantes despojados sobre el lecho": figuración: el blanco de las sábanas es el blanco del mármol". Y otro tanto se produce con algunas repeticiones inmediatas de frases que machacan la idea hasta traspasar y trascender su contenido. Zancadillas, vallas, telegrafías que la mayoría de las veces logran proporcionar una oferta de lectura a la par y no sólo al servicio de su lenguaje verbal.

En esta escritura el sujeto poético se metamorfosea constantemente cambiando de género y de número e intercalando destinatarios con una especial tendencia a la pluralidad que ocupa para ocultarse de su flujo de conciencia en estado de alarma, al tiempo que desarma su sentido como forma de seguridad para borrar huellas de información. Pero esto sólo son trampas en la superficie del hablante transmigratorio, del sujeto en estado nómade. Es él quien pasea valiéndose de su personaje femenino-amado (transportando en ella sus propios deseos, y su

fantasía) de un lugar o de un país a otro sin moverse, él, de su sitio: ¿dónde estarías tú? (te habías helado como un cadáver). (...) Figuré que andabas por las costas de gales (o de italia o de francia). (...) Faltó que alguien llamara a la puerta, y percatándose de la circunstancia exigiera explicaciones (...) yo le habría espetado lo siguiente: "¡Ah!... ¡qué imaginativa es ella! Mire, anda ahora por las costas de gales (o de italia o de francia)... ¡y sin moverse de su lecho! (de su cuna de su tumba). Su fantasía es una virtud de dimensiones insospechables (...)". Es en este tipo de imaginario donde Merino logra traspasar el alma de su hablante de un cuerpo a otro, es ahí donde aparece el *transmigrare* con una voz sólida y personal, más allá de las citas que remiten a traslaciones intertextuales.

Es cierto que cada bloque escritural de este libro viene acompañado de epígrafes que aluden a viajes materiales o intelectuales, como "Qué mares qué orillas qué islas de granito..." T.S. Eliot (*Marino*), y también existe una serie de otras referencias, en el contenido, semi ocultas o algunas bastante explícitas que obligan al destinatario a mediatizar la recepción del texto con otras lecturas: "el tipo sustentaba la convicción de que la destrucción de sí mismo implicaba la destrucción de no menos de tres personas inmediatas. Para que su afección resultara contundente el muy carajo no pudo cagar solo en su tiesto: se quería lanzar a la laguna Estigia arrastrando consigo a Dante Alighieri y al buen Virgilio". Estas menciones o alusiones de otras escrituras podrían inducir al receptor a encontrar en ellas el pasadizo de viaje, de traslación, a la matriz temática de este libro, y desde luego que es una opción más que posible, de hecho cada cual tiene sus inclinaciones que lo arrastran, *Trahit sua quemque voluptas*. Aunque creo que se corre el riesgo, en esto, de desviarse del laberinto que se entrecruza con los otros y que al mismo tiempo es el que converge en su conjunto.

Sin lugar a dudas el poeta durante su acto de escritura pensó en la vasta información literaria que poseía, pero no escribió hacia ella ni desde ella; participó con su voz de un paisaje que le era propio y con esa naturalidad, como la de un marinero que no escucha el mar (porque sólo lo escuchan los turistas), hizo su recorrido, su desconstrucción, su *Transmigración* más allá de la estructura y de la intertextualidad. Si alguna influencia hubiera que reconocer sería cierta similitud constructiva con la escritura de Juan Luis Martínez: "Para finalizar, una pregunta de cultura general: quién es más importante, Shakespeare u Ofelia muerta: marca con una cruz el nombre correcto (...)". También, sería injusto obviar la presencia de un tono —aunque completamente personalizado por Roberto Merino— que recuerda a Enrique Lihn, el mismo que dijo de *Transmigración* que "Este libro odia el lenguaje en que se sabe escrito, del que no puede sustraerse y que emplea con el mayor refinamiento. Tengo la cara sucia —dice el libro— como las palabras, el público ha hecho abandono de la sala (sobre qué ripios construyes tus castillos? Ya se sabe que ripio significa *destritus verbal*". Las palabras, en *Transmigración*, son el inevitable vehículo para expresar un dilema que las sobrepasa. Dilema que atiende a su impulso personal fuera de toda moda o contingencia. Un discurso atemporal, en el primer y único libro hasta el momento (espero), de un poeta que provoca el mismo efecto leído diez años atrás o diez años adelante, en Buenos Aires, Santiago o cualquier otra ciudad. ■

DICKY HOGGE

(\*) Virgilio, *Eglogas*, II, 65.



Parador El Frutillar

J.J. Pérez s/n. Teléfonos: 243 785 - 244 043 - Fax: 222 853 - Peñuelas  
IV Región - Chile



De los poetas circundantes, colaterales y decididamente disidentes de la llamada generación del sesenta y posteriormente designada generación diezmada, Claudio Bertoni resulta ser uno de los más llamativos. En efecto, hacia fines de los años sesenta, mientras la mayoría de los poetas de esa generación se encontraba en proceso de instalación e institucionalización tanto en las Universidades como en los medios literarios, mediante encuentros, premios, publicaciones, críticas, talleres y revistas grupales: *Arúspice*, *Tebaida*, *Trilce*, etc., Bertoni, Cecilia Vicuña y otros, daban cuerda a una experiencia provocativa y contestaria que, por lo mismo, poco tenía que ver con la causa literaria: *La Tribu No*. Aquella experiencia consistía en un colectivo de artistas que se la jugaban en el terreno de las "acciones de arte", interviniendo museos, el espacio urbano, el parque forestal, no proclamado una avanzada política o un supuesto neovanguardismo, sino, simplemente, al hombre de los trópicos y de la escritura biográfica: Henry Miller. De esa tribu, sólo Vicuña y Bertoni, han continuado un desarrollo artístico y vital a través —y mediante— una búsqueda intensamente personal.

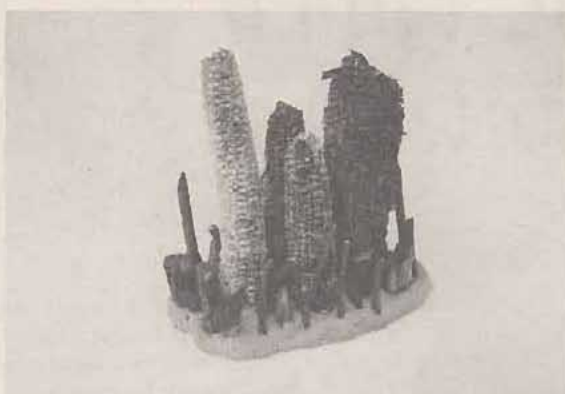
La búsqueda personal, la pasión por la música y la fotografía, dan su sello a la poética minimalista de Bertoni y a su condición de artista que ha desbordado las convenciones del género y, por lo mismo, las pretensiones de hacer una carrera a costa de cualquier precio, incluso de los que hay que pagar indefinidamente. Por ello, no dejará de llamar la atención la gran diferencia entre esa poesía ordenada, pulcra y oficiosa de los poetas del sesenta y la poesía bastarda, intrascendente y desesperadamente erótica de Bertoni. Si uno quisiera ir un poco lejos, tendría que decir en cuanto a este último *viciosillo*, que no sólo anticipa y dialoga con los textos de Rodrigo Lira y Mauricio Redolés —en lo relativo al *descartuchamiento* de la poesía chilena—, sino probablemente sea el mentor del poema erótico chileno más singular-



CLAUDIO BERTONI S/T 1989

mente jodido: *Malta morenita*. Todos estamos al tanto —qué duda cabe— de la irreverencia rigurosamente antipoética de Parra y del erotismo poderosamente gozoso y literario de Gonzalo Rojas, pero la desfachatez casi candorosa de Claudio Bertoni, nos hace recordar más bien los buenos momentos de la literatura beat, de Kerouac a Frank O'Hara, fuera de todo programa trascendente o estrictamente literario. Tal como dijo Enrique Lihn en 1987 "se mueve, casual y libremente, en el mundo de las relatividades, negándose a la falsedad de la trascendencia y de ciertos saberes fraudulentos".

Bertoni, hasta el momento, ha publicado tres libros de poemas: *El cansador intrabajable* (Londres, 1973), *El cansador intrabajable 2* (Santiago, 1986) y *Sentado en la cuneta* (Santiago, 1990). La historia personal, el pulso bio-



CLAUDIO BERTONI S/T 1989



## CLAUDIO BERTONI Y LA INTRASCENDENCIA P O E T I C A

gráfico, gufan esta lírica desenfadada, aleatoria y anárquica, que si bien pareciera contigua al programa antipoético, no se funda precisamente allí, como suele ocurrir con la mayoría de los epígonos de Parra, sino en un cierto balbuco, una in-significancia vital que atraviesa el cuerpo entero, por lo general, un cuerpo en pelota y no revestido de un cuidadoso temple lírico, impostado o fraudulento, tan habitual en nuestros vates mayores y menores.

Ya los títulos de estos libros podrían hablar por sí solos; a la productividad capitalista o a la especulación neoliberal, Bertoni opone un gesto contracultural: lo intrabajable, el desprendimiento, el desapego, actitudes vitales éstas desprovistas de todo rendimiento económico, de todo régimen de poder. Podría haber aquí cierta anorexia, cierta falta de apetito por los puestos, por los espacios "ganados" laboriosamente; sin embargo, el desprendimiento es una economía que no tiene nada que ver con el Capital ni con los afanes burdamente solidarios, es más bien un despojo que Lihn (otra vez) lo retrata en forma admirable: "Entiéndase aquí vacío en clave Zen, en como esa forma de reflexión que hace el espejo al reflejar las cosas sin guardar para sí mismo ninguna de ellas".

Es indudable que la figura del vate no está en el horizonte y el destino poético de Claudio Bertoni, más bien el afán de esta lírica apela a un cierto *des-generamiento*, la desmesura onanista por lo personal, lo biográfico, lo íntimo, sin el cual el sujeto es pura retórica, puro alarde; no es que la poesía de Bertoni sea sólo confesión o un relato más o menos narciso, se trata, lisa y llanamente, de un constante "pichuleo" a lo trascendente, lo sublime, lo épico, que más que a Nicanor Parra nos recuerda el humor irrisorio y balbuco de Rodrigo Lira, con toda su vocación desintegradora y

anarquizante. Como este poeta, Bertoni nunca ha sido (felizmente), un asiduo cortesano de los medios literarios, de ese tufillo provinciano por la figuración consoladora y reaccionaria, tan ansiada y perseguida por poetas que sólo tienen como destino emular a otros.

En pleno auge y neurosis de consumo neoliberal, Claudio Bertoni ha profundizado su opción por los objetos residuales, objetos que hablan desde la precariedad y la pérdida, no como un coleccionista más o menos exótico o estafalario, sino como un vagabundo, un nómada y un recolector de determinadas *basuras* —zapatos viejos tirados por el mar, corontas de choclos—, las cuales instaladas en viejas maletas, nos hablan en silencio, de la fragilidad o desnudez del mundo, no obstante la parafernalia o la estupidez de una sociedad banalizada por el mercado. Ese afán de vagabundo, de recolector de lo que dejó o botó la ola, no sólo señala el homenaje de Bertoni a los infinitos "vagos" que deambulan entre las urbes, amnésicos y marginales, sino también da testimonio de una acuciante voluntad ecológica, precisamente a partir de lo mínimo, lo precario y lo intrascendente; sin aquel clamor retórico o mesiánico de algunos que posan y pasan por defensores de aquellas causas.

Así como por los "artefactos" y las fotografías de Bertoni, se pasea cierta ausencia o invisibilidad, su poesía no podría sino estar desbordada por un jadeo febril, el constante arrebatado de una escritura que exuda y goza hasta el exceso, el exceso que se extralimita en textos inolvidables y fantiosamente pueriles. La intrascendencia ha cobrado aquí categoría patafísica, un aliento arbitrario, una levedad insolentona y, porque no decirlo, una calentura que le hacía demasiado falta a una literatura muy respetuosa de sí misma, es decir, de sus géneros y de sus instituciones. ■

JAIME LIZAMA



# ENGENDROS DE PAPEL:

## Sayal de pieles, de Carmen Berenguer

"Se soltó de su casta y de su carne"  
Gabriela Mistral

En algún momento Don Quijote evocó con nostalgia que en la Arcadia se hablara "simple y sencillamente", "sin malicia" ni "engaño", sin "mezclas".

¿Cómo hablar en estos tiempos, tan lejanos de la "verdad y la llaneza"? ¿Cómo inscribir una mayor flexibilidad de los géneros sexuales en el seno del orden patriarcal? La lectura de *Sayal de pieles* (Francisco Zegers Editor, Santiago, 1993), cuarto poemario de Carmen Berenguer, se genera a partir de esas interrogantes.

Julietta Kirkwood afirmó que aún en las sociedades más "modernas", los géneros operan como sistema de castas. ¿Incluirá esta democratización que tan tímidamente se esboza en Chile, espacios y dispositivos para escuchar a las mujeres y las marginalidades desde *sus propias orillas*?

Hasta aquí el habla mujeril expresa malestar en el seno de los signos y tenderá a dislocarlos. La propia Carmen Berenguer escribe desfigurando: genera cambios de género, número, sintaxis, léxico, fonías, afonías, cacofonías.

Entre el "hablar natural" que añora el Quijote al trizarse la Arcadia y el "hablar difícil" de muchas mujeres de hoy media el derrumbe de unas cuantas "arcadias": marginalizaciones insidiosas, cooptaciones, múltiples carencias, mapas invisibles de miseria en la utopía del libre mercado latinoamericano, despojo de bosques y mares, desapariciones y escamoteos institucionales de verdades.

No privilegio el "hermetismo" como única modalidad de lo marginal. Defiendo el derecho a la más plena libertad en la búsqueda de identidades y formas escriturales: disensiones, estropeos de código, disonancias, polifonías. No sólo lo consensual es real.

### Arcadia y Basural: (Pos) Modernidades Periféricas

*Sayal de pieles* opera el tatuaje sobre el cuerpo micro y macro social. Pero el tatuaje (escritura = *papiro de pieles*) es doble: corte sobre la piel y sobre las confecciones culturales. Nombrar/nombrarse es nombrar las pieles, los piélagos, las pieles, los cueros, las charquis. Bajo un pliegue, otro y otro. Dobleces culturales, identidades múltiples, dúctiles y mudables; cambios de pieles y cambios de registros.

Se produce un texto como quien produce un engendro: fraude a lo natural y a los aparatos ortopédicos del poder sobre los cuerpos. La escritura grafica un proyecto fallido —aunque estéticamente productivo— por escribir el cuerpo. He aquí lo imposible/posible: escribir la marca, el tajo, la bolita, la verruga, las "dermatitis seborreicas", "coral de herpes", ronchas, "herposa papilomas pilosas", carcinomas, sida.

Máquina médica y máquina escritural: dos máquinas de corte y sutura. Luego las máquinas se separan. El discurso médico opera una cosmética de la muerte, oculta tras las taxonomías y los cortes quirúrgicos. La ciencia interrecta los cuerpos en el Nombre del Padre. Dime qué enfermedad tienes y te diré cuán marginal eres.

Hacia el final del texto: cirugía plástica; se

(d)enuncia el intento por borrar las manchas de la muerte y la miseria (en el consumo Eros es vanidad). *Sayal de pieles* se vuelca contra la cosmética. Aquí Eros es Tánatos. La muerte enganchada a la vida; verruga cancerosa, trágico fichaje del sida, la propia sarna urbana. Trastierra latinoamericana.

En este poemario, "el mapa no es un territorio". La escritura no es un lugar: fuga de puntos, graffias y símbolos sobre una tierra también escurridiza. Tierra de nadie, trastierra, desechos: "cajita leserita". La arcadia quijotesca desembarca en un basural; natura enlatada, cultura envasada: "Salados en latas quedos/ enlatados en latas quedos", "damascales sufurosos/pehuén sufro".

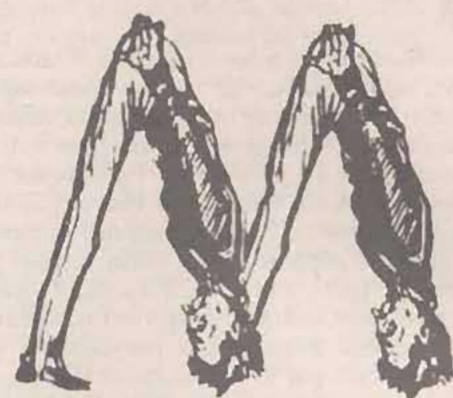
La palabra de Berenguer no es nunca lisa: granos, granas, salpullidos, esporas. No hay pieles sin rastros, sin marcas, sin sus propios artefactos de memorias. *Sayal de pieles* va manchando el espejo de las superficies lisas: dice "no" al lenguaje ortopédico. Otra piel, otra cobertura, otro desliz, otra tinte. El espejito lacaniano en su paso por la trastierra latinoamericana descubre siempre una "basurita en el ojo" del cerrojo. El texto de Berenguer erotiza, estetiza y (d)enuncia los despojos.

Al final de *Sayal de pieles* se produce un engendro de identidad trizada y múltiple: cuerpo más allá del edipo. En vez de una auto-imagen completa, una fuga de identidades: más cueros que cuerpos. El texto subvierte la identidad del varoncito de Occidente: este *no es* un espejo jubiloso que ficcione una imago única, indivisible. Aquí en lugar de pavura, se celebran las diferencias, los cruces, las mezclas. Texto y engendra son híbridos, marginales, "tiznados": "pigmento oscuro no otro, más que oscuro"; "crin sufroso el sayo que lo cubre y tizna".

Entonces *Sayal* opera un retorno maquínico del cuerpo sin órganos (lo reprimido) en la identidad del Occidente. Sin mamá/papá. Sin representaciones reconocibles, desterritorializar partes, fragmentos, cueros y sayales. Para ello, *Sayal* se apropia de la "máquina ritual": el tajo, el tatuaje, marcas "naturales" sobre la piel. Esa máquina estropea el ropaje cosmético de la cultura envasada de la (pos)modernidad latinoamericana. Afloran la "carnada rolliza" oculta, el "verde luce", el "gangocho carnal". Se inscribe un doble imperativo: "danzen las charquis" y "zarpe la espalda de la esclava".

¿Cómo hablar lo que aún no está inscrito en el orden patriarcal? El inconsciente no habla: sopla, marca, hace cortocircuitos. *Sayal* interrumpe los códigos antropocéntricos y masculinistas, pero comunica —que duda cabe—. Intenta poetizar la zoosemiótica, la biosemiótica: no todo lo que suena ha de estar registrado en el Logos de Occidente. Al cerrarse el texto, la engendra no bien parida ha sido territorializada, colonizada. Se pierde la batalla por nombrar lo innombrable, pero queda el carnaval, la chispa fugaz y dislocada de la escritura. Este texto de Carmen Berenguer da cuenta de un imaginario mujeril en gestación.■

KEMY OYARZÚN



## LIBROS MIMESIS

nuevos &  
de ocasión

portugal 48 / torre 6  
local 1 B

Fono:

222 53 21

### EDICIONES BAJO EL VOLCAN

UNA  
ESTADA EN  
EL INFIERNO  
Artur  
Rimbaud

EBRIO  
INMORTAL Y  
OTROS POEMAS  
Charles  
Bukowski

POEMAS  
Derek  
Walcott

Traducción de  
Braulio Arenas

Traducción de  
Claudio Bertoni

Traducción de  
Verónica Zondek

LO QUE TU QUIERES LEER



Librería

RUCARAY

- FILOSOFIA
- CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES
- LITERATURA

COMPRA Y VENTA  
DE LIBROS

MERCED 350

FONO:

6396046



A pesar de sus continuos viajes y obligaciones, Gonzalo Rojas siempre se da tiempo para participar en encuentros como el realizado durante el mes de febrero en Puerto Varas. Allí lo encontró *Piel de Leopardo*, al presentar su cuarto número en la Feria del Libro de dicha ciudad.

Rojas, merecedor de premios significativos como el Nacional de Literatura y "Reina Sofía" de España, todavía gusta de relatar sus comienzos en la escritura, guardando interesantes recuerdos de poetas ya casi olvidados, los que a la hora de situarlos en relación a muchos escritores de una desmesurada vigencia, recobran un lugar importante dentro de la literatura chilena.

Reunidos Jesús Sepúlveda, Alexis Figueroa, Francisco Véjar y Gonzalo Rojas en la misma sureña pensión, lo que sigue fue un diálogo fuera de todo programa, que Francisco Véjar grabó en la informalidad solitaria de la mañana.

*F.V.: Yo quería comenzar conversando acerca de la Generación del '38, de la cual ya prácticamente nadie habla.*

Es que el '38 es un período bien diversificado y múltiple, en el cual había un promedio de diez grupos literarios muy distintos. Mirado desde ahora, desde lejos, fue tal vez el proyecto común de reencontrar los grandes ejes de Chile. No ya los del siglo XIX porque nosotros no eramos criollistas, ni teníamos proyectos de vuelta hacia atrás -y eso fue malo por un lado-; pero había un propósito de búsqueda de lo genuino, de la autenticidad, de eso que llaman "identidad".

Entonces surgieron varios grupos, unos de mejor concentración en lo nacional que otros; porque había algunos bien distantes de lo nacional. Recuerdo, por ejemplo, a un grupo de escritores que circulaban en torno de la revista *Estudios* del señor Jaime Eyzaguirre. Eran buenos, eran estudiosos, pero creían que estábamos todavía amarrados a España... y lo peor es que, sin ser franquistas, estaban muy cerca.

*F.V.: Pero, ¿cuál era la configuración entre todos estos grupos, donde también estaban La Mandrágora con su propuesta surrealista y otros más del suburbio, como lo que hacía Nicomedes Guzmán?*

Nicomedes Guzmán, a quien conocí trabajando como carpintero en el barrio Matucana, era un muchacho absolutamente autodidacto. Tenía su impulso y su gracia y "le hacía", como dice el huaso, a la cuéntística mejor que a la poesía. En su barrio de calle Andes, había varios curiosos personajes nacientes en esos días a las letras. Incluso "el filebo", Luis Sánchez Latorre -éste que parece hoy día tan singular-, andaba por ahí por esas cuerdas, sin ser neocriollista ni nada de eso. Había también otro que se llamaba Hugo Goldsack, quien se ha perdido bastante y que tenía su talento y era buen lector. Todos ellos vivían detrás del internado Barros Arana, es decir, se juntaban por ahí por esos barrios en unos cafetines de la calle San Pablo abajo.

Los "Mandrágora", no tienen más importancia que la de haber pensado en una especie de salida de los



FOTO: XIMENA LABRA, 1984

## GONZALO ROJAS: Nunca fui sino un protodisidente

eso no tiene ninguna importancia en la vida de Teófilo Cid. Era gracioso; un encantado conversador con él, muy interesante.

chilenos hacía afuera, con bastante audacia y a la sombra de Huidobro, esa es la verdad. Sin Huidobro ese grupo no habría funcionado. Fue un grupito muy minúsculo... todas estas cosas se exageran en Chile. Son pequeños organismos, casi protozoarios, en los que va germinando algo sin que se sopa muy bien qué.

*F.V.: Pero siempre se ha mencionado a La Mandrágora como el verdadero grupo de vanguardia surrealista en nuestro país.*

La verdad es que para ser surrealista había que ser conocedor de ese pensamiento, ojalá haber vivido en París. El surrealismo del primer período, aquel "bretoniano puro" se podría decir, hijo del dadaísmo y que va desde 1921; era de una ortodoxia implacable, un grupo que funcionaba como tal, hermético. La prueba es que desdijeron a Huidobro. Yo conversé una noche del año '53 -muy tarde y con mucho hervor en el pescuezo-, con un hombre que se llama Benjamín Peret, una de las estrellas mayores del surrealismo, y a quien le pregunté por Huidobro. El me dijo "ese era un jovencito que tenía plata, no más, y que nos invitaba a su departamento. El no tiene ninguna importancia. El verdadero escritor de la línea creacionista, que Huidobro cree que es de él, se llama Pierre Reverdy". Es que los franceses son insoportablemente cerrados.

*F.V.: También está Emar, el cual está un poco olvidado y que tiene un libro interesante, extraño, que se llama Ayer.*

Juan Emar sí que es bueno, es de primera clase. Yo lo conocí como alguien más bien callado; me parece que lo estoy viendo en las reuniones en casa de Huidobro. Era muy silencioso, muy sigiloso, no aparecía con el talento mayor que tenía.

En todo caso yo no tengo grandes conocimientos ni recuerdos al respecto. En esos días no fui tan activista como, por ejemplo, Anguita o Volodia. Yo era distante, un muchachón más bien de provincia que miraba con sospecha todo esto. Nunca fui sino un protodisidente.

*F.V.: Pero conoció a gente muy interesante. Háblame un poco de este verdadero "mito" que es Teófilo Cid. Según Gómez Correa, con quien conversé hace como un año, sus relaciones con él no eran muy buenas.*

No podían ser muy buenas. Teófilo también era de

provincia, pero había sido richón y yo no. Él era muy letrado, buen lector de la literatura clásica española y de la literatura clásica francesa, y estaba bien informado. Tal vez le faltaban algunos conocimientos elementales de filosofía, pero tenía mucho talento. Talento que perdía él en la cháchara, en la conversación incesante de las noches, embriagando a los demás con su talento expresivo que era mucho y muy comunicante.

El pobrecito terminó su vida muy difícilmente pues fue perdiendo lo que tenía y lo que le habían dejado sus padres; creo que heredó dos veces. Pero

*F.V.: Ya a propósito de Gómez Correa, ¿qué recuerdo guarda usted de él y de otros poetas como Jorge Cáceres?*

Yo tengo muy buen recuerdo de Gómez Correa. Era un estudiante de derecho muy aventajado. Tenía incluso, un impulso teórico mejor que el de Arenas, quien era más lector y más esquemático.

Es que, en ese sentido, creo que *La Mandrágora* aportó una cosa clara: el rigor verdadero en la responsabilidad de escribir. Es decir, nada de improvisación, nada de iluminaciones súbitas. Había que leer, leer, leer. Recuerdo a Teófilo, a Gómez, también a Cáceres; leyendo insaciablemente en la Biblioteca Nacional, horas y horas en un tiempo en que había pocos libros en Chile y las bibliotecas particulares eran escasas.

A Cáceres lo conocí a los 15 años de edad. Él era alumno de cuarto año del internado Barros Arana, del cual yo era inspector con 20 años. Un día me llamó la atención que este joven me mostrara unos escritos bastante bien hechos, pero fuertemente influidos por Alberti -por el Alberti de *Sobre los Angeles* de 1930- y por Gil Vicente, poeta de moda en esa época a pesar de haber nacido cuatrocientos años antes. Entonces yo le dije "mira niño, es bueno este trabajo pero no es tuyo", y le pasé algunas revistas surrealistas y algo de Breton. A los quince días se presentó a mi cuartucho de inspector, con unos papeles preciosos de imitación perfecta; la capacidad de mimesis de este chico era impresionante. Yo le dije "tú sigues teniendo un talento imitativo enorme, pero tienes que ser tú mismo". De ahí se puso a hacer algo de poesía, aunque no mucho, pues entró en una ortodoxia excesiva, parece que por una mala influencia de Arenas que lo orientaba hacia un surrealismo estrecho y estricto.

Yo lo dejé de ver, aunque lo quería mucho, y cuando murió le escribí un poema que se llama *Una vez el azar se llamó Jorge Cáceres* y que aparece en mi segundo libro: *Contra la Muerte*.

*F.V.: Pasemos ahora de La Mandrágora a tu visión de la actualidad de la poesía chilena. En mi modesta opinión, creo que los poetas vivos actualmente importantes son Gonzalo Rojas, Nicamar Parra y Jorge Teillier.*

Sí, a mí me parece que Jorge es un gran poeta. Y los otros dos somos unos viejos ya, pertenecemos a otro ciclo. Yo no sé si estemos vigentes en cuanto a que los jóvenes miren con algún interés nuestra poesía. ■





## LUIS FERNANDO PRIETO

Luis Fernando Prieto es un artista que también toma fotografías. Lo ha hecho durante años como parte de las necesidades de su diario de vida, como bitácora de un deambular. Nacido en 1944, ha expuesto colectiva e individualmente. Su archivo contiene un valioso cuerpo de negativos por recuperar.



¿HAS BESADO

## ALGUNA VEZ A UNA PANTERA?

Esta mujer se cree una pantera  
y a veces cuando hacemos el amor  
ella gruñe y escupe  
y su pelo cae  
y ella mira a través de las mechas  
y muestra sus colmillos  
pero yo sin embargo la beso y continuo el amor.  
has besado alguna vez a una pantera?  
has visto a una mujer pantera gozando  
el acto del amor?  
no has amado, amigo.  
tú con tus pequeñas rubias teñidas  
tú con tus ardillas y ardillitas  
tus elefantas y ovejas  
deberías dormir con una pantera

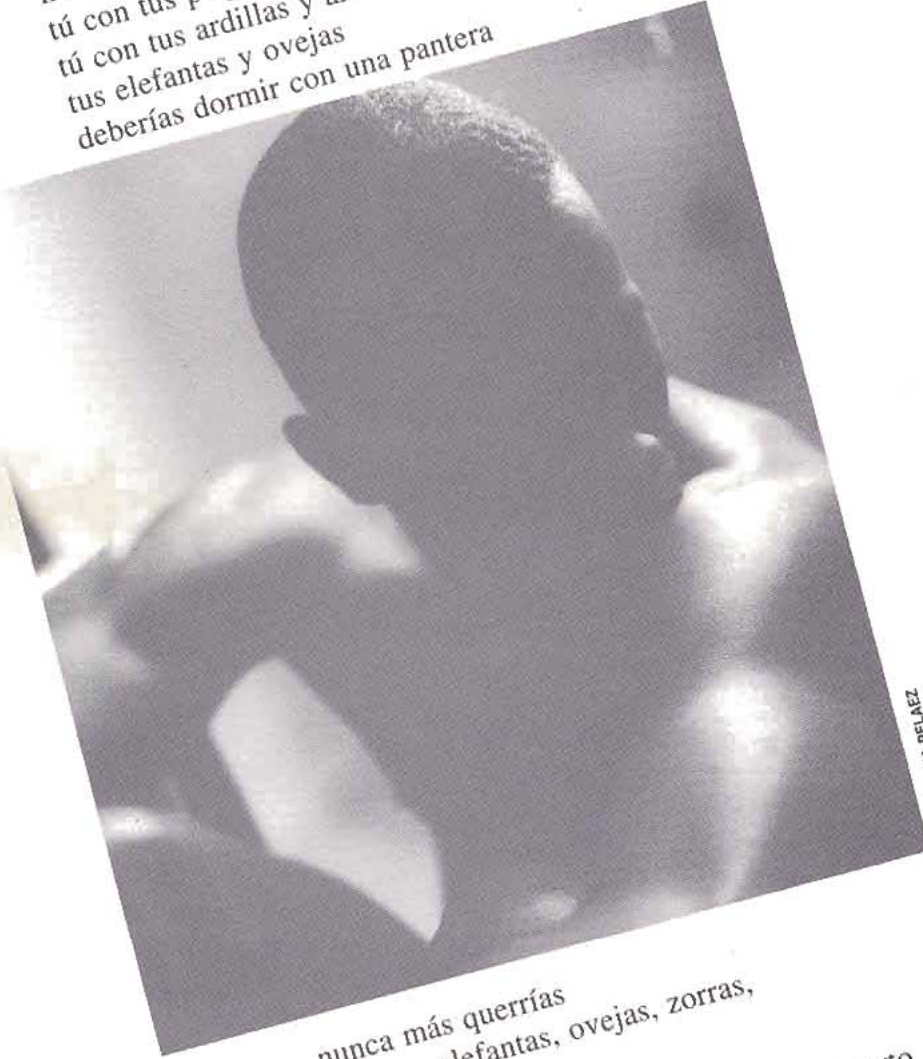


FOTO: WIVIANA PELAEZ

nunca más querrías  
ardillas, elefantas, ovejas, zorras,  
lobas,  
nada sino la mujer pantera  
la pantera hembra paseándose por tu cuarto  
la pantera hembra paseándose por tu alma;  
todos los otros cantos de amor son mentiras  
cuando esa suave piel negra se mueve contra ti  
y el cielo cae sobre tu espalda,  
la pantera hembra es el sueño hecho realidad  
y no hay retorno  
ni deseo de retornar;  
la piel contra ti,  
la búsqueda ha acabado  
cuando tu verga se mueve contra el borde del Nirvana  
y estás abrazado a los ojos de una pantera.

Charles Bukowsky

### HAVE YOU EVER KISSED A PANTHER?

this woman thinks she's panther  
and sometimes when we are making love  
she'll snarl and spit  
and her hair comes down  
and she looks out from the strands  
and shows me her fangs  
but I kiss her anyhow and continue to love.  
have you ever kissed a panther?  
have you ever seen a female panther enjoying  
the act of love?  
yo haven't loved friend.

you with your little dyed blondes  
you with your squirrels and chipmunks  
and elephants and sheep.  
you ought to sleep with a panther  
you'll never again want  
squirrels, chipmunks, elephants, sheep, fox,  
wolverines,  
never anything but the female panther  
the female panther walking across the room  
the female panther walking across your soul;

all other love song are lies  
when that black smooth fur moves against you  
and the sky falls down against your back  
the female panther is the dream arrived real  
and there's no going back  
or wanting to-  
the fur up against you,  
the search is over  
as your cock moves against the edge of Nirvana  
and you are locked against the eyes of a panther.