

LITERATURA CHILENA

creación y crítica

OCTUBRE / DICIEMBRE / OTOÑO de 1983
EDICIONES DE LA FRONTERA / LOS ANGELES, CALIFORNIA

XXVI

SUMARIO

Vol. 7 ••• No. 4

Año 7 ••• No. 26

LITERATURA CHILENA, creación y crítica
OCTUBRE / DICIEMBRE de 1983

Editorial	1	Soberbia y temor
Federico Schopf	2	Literatura e Historia en "El Museo de Cera"
Naín Nomez	5	Ruptura y Continuidad en la Poesía Chilena Actual
Marcelo Coddou	10	La Poesía Femenina Chilena como Contratexto
Soledad Bianchi	12	Poesía Chilena Joven: Una Generación Dispersa
Ana Iglesias Antonieta Rodríguez Teresa Calderón Rosa Betty Muñoz Natascha Valdés Verónica Poblete Leonora Vicuña	17	Acción Yo siempre llego tarde Deserción Canto de una oveja del rebaño No te he olvidado La fábrica de los espejos Boite Zeppelin '81
Sergio Mansilla David Turkeltaub Eduardo Llanos Juan Camerón Santibañez Bribbo Homero Castillo Durán Antonio Vieyra	18	No se que tiene ese hombre Informe del tiempo Las muchachas sencillas Los despechados En días como estos Tu silencio y el mío A este hombre que habito / Anochece
Mauricio Electorat Jorge Torres Ulloa Raúl Zurita José Cuevas	19	Natividad, Manuela, Andrés - en el extremo de estos años Entre amigos míos Pastoral de Chile (Fragmento V) Efectos personales y dominio público (Fragmento 7)
José María Memet Erik Pohilhammer Jonás Rodrigo Lira	20	Pensar que duermes / Epigrama desde el amor / Noticia antigua Los helicópteros Oráculo Araucano Comunicado
Juan Zamorano Armando Laskar Ramón Díaz-Eterovic Carlos A. Trujillo Armando R. Rubio José Santiago Cavieres Alejandro Perez	21	Duro oficio Bailarina topless / Jamás Ayer estuve aquí Territorio de las palabras Retrato / Bufonada / Incomunicación Libre Comunicado 005 / Telegrama a Dios / Detalladísimo resumen.....
Mario Contreras Vega Aristóteles España Esteban Navarro Diego Maquiera Francisco Zañartu Julio Piñones	22	Tarea / Sopla el viento por las calles Regreso Una paloma o la libertad La Tirana IV Vocación circense Cartas al Director
Eugenia Echeverría	23	Dame de tu pelo rubio
Juan O'Brien	25	Las manos sobre la frente
Rodrigo Quijada	26	Bigote negro
Eduardo Carrasco	27	Conversaciones con Matta
Marjorie Agosín	33	El tiempo detenido abrió espacios de Isabel Velasco Entre la lluvia y el arco iris de Soledad Bianchi
Hernán Castellano-Girón	34	Nimia, poemas en prosa de Juan Pablo Rivero
Héctor Mario Cavallari	34	Pasajero de la Ausencia de Ramón Díaz-Eterovic
Juan Villegas	35	Todo esto para que . . . de Gonzalo Santelices Quezada
Guillermo Araya	35	El puente oculto de Waldo Rojas
David Valjalo		Carta del Editor. (Contra portada interior)
Ricardo Wilson		As-censor (Contraportada)

LITERATURA CHILENA, creación y crítica

P.O. Box 3013

Hollywood, California 90078

USA.

DIRECCION COLEGIADA

† Guillermo Araya

Armando Cassigoli • David Valjalo

CONSEJO EDITORIAL

LITERATURA

Jaime Concha / Juan Armando Epple

Luis Eyzaguirre / Juan Loveluck

Naín Nomez / Miguel Rojas Mix

Grinor Rojo / Víctor M. Valenzuela

PLASTICA

René Castro / Mario Toral

CINE

Patricio Guzmán

MUSICA

Patricio Manns

TEATRO

Jorge Díaz

COMITE DE SOLIDARIDAD

Claudio Arrau, Presidente

Fernando Alegría / Nemesio Antúnez

Carlos Droguett / Juan Pablo Izquierdo

Miguel Littin / Juan Orrego Salas

Roberto Matta

David Valjalo, Editor

Ana María Velasco, Asistente del Editor

Editado por Ediciones de la Frontera

Los Angeles, California

Copyright, Literatura Chilena, creación y crítica

International Standard Serial Number

(ISSN) 0730-0220

Publicación Trimestral

Enero / Marzo (Invierno)

Abril / Junio (Primavera)

Julio / Septiembre (Verano)

Octubre / Diciembre (Otoño)

SOBERBIA Y TEMOR

Los países limítrofes —anteriormente bajo regímenes militares— se encuentran en proceso de recuperación democrática, cada uno sujeto y regido por sus propios factores.

Los poseedores de la fuerza, al darse cuenta de la inutilidad de sus esfuerzos por mantenerse en el poder, reconociendo tácitamente su frustrada gestión como gobernantes, permiten al pueblo manifestar su voluntad soberana y, acto seguido, entregan el poder a los nuevos gobernantes libremente elegidos.

Nuestro país está en este compás de espera. Ya el pueblo en forma masiva ha manifestado su repudio al ostentador del poder, repudio en el cual participan incluso la gran mayoría de sus primitivos y espontáneos partidarios.

La soberbia y el temor están determinando su actuar y obligan al usufructuador a prolongar su automandato, mantenido a base exclusiva de bayonetas.

Este trágico presente que se prolonga ya por más de diez años, ha servido para que un grupo de inescrupulosos, amparados y protegidos por los uniformados, lleven al país a la total bancarrota económica, comprometiendo a la nación a hacerse responsable hasta de sus cuantiosas deudas privadas. Pero esto no es todo. Hay que agregar a ello no solamente la cesantía y el hambre colectivos, sino también la crisis moral, producto directo del reflejo del individuo que se cree poseedor de un mensaje mesiánico y no se da cuenta que no es otra cosa que un instrumento de factores internacionales. La soberbia en su actitud sólo oculta una testarudez basada en el convencimiento de que posee un mandato que limita en lo divino. Esta se apoya en una falta completa de moral pública.

“El cinismo aparece —estamos citando a Guillermo Francovich, refiriéndose al hombre en el poder— cuando niega radicalmente toda eficacia a los valores morales en la conducta de los hombres, y cree que éstos sólo pueden ser manejados por el engaño, la violencia o la opresión”. Adecuada cita para este retrato personal. Y agrega, “El cínico político no sólo cree que hay que emplear todos los medios, por muy viles que sean, para cumplir su objetivo, sino que a su juicio sólo estos medios son eficaces”. Aquí aparece la radiografía de su sistema.

De trágica actualidad son las palabras que Rauschnig cita del maniático cuyo cadáver desapareció entre las ruinas de Berlín: “No reconozco ninguna ley moral en política”. “Si no se tiene la voluntad de ser cruel no se llega a nada”. “En todo tiempo el poder se fundó sobre lo que los burgueses llaman crimen”.

¿Quién podría imaginarse que en un país que fue ejemplo de democracia, se daría un producto que heredara la mentalidad de uno de los mayores delincuentes políticos internacionales!

La soberbia - agregamos - se basa además en la certeza que de su obra una vez que él desaparezca de escena, no quedará nada, comenzando por eliminarse la mal llamada constitución política, dictada para su uso personal.

Por otro lado está el temor por su futuro personal. Al respecto no hace falta la más mínima referencia, ya que este factor está ubicado en el campo de la morbosidad, campo que precisamente es de su exclusiva práctica y dominio.

Vol. 7 / No. 4 ••••• Año 7 / No. 26

OCTUBRE / DICIEMBRE

OTOÑO de 1983

LITERATURA E HISTORIA EN "EL MUSEO DE CERA"

□ FEDERICO SCHOPF

1. Algo ha cambiado abruptamente. Basta atravesar un río, es decir, cruzar un puente antiguo que, nosotros habíamos largamente olvidado. Ya no estamos en Santiago de Chile, o mejor dicho, entramos aún más profundamente en esta ciudad y su historia, en los inesperados laberintos que nos depara y en las materias mismas en que se genera un poder que nos resultará inaccesible. El puente de cal y canto ya no existe —y nunca estuvo adornado de estatuas que hacían gestos de advertencia—, pero bajo sus arcos aún se desarrolla la animada vida de los puestos de comercio, las picanterías y la remolienda. La otra orilla del río recuerda rasgos de Praga o de París, pero no sabemos si sus calles y casas son auténticas o copias, aunque sí corresponden, en un Santiago de pesadilla, a un remedo arquitectónico que, con el paso del tiempo, se ha hecho propio.

2. El golpe que desata una tragicomedia privada, en medio de una crisis política que desemboca en otro golpe, es un matrimonio desigual y el previsible adulterio.

El Marqués de Villarrica —un aristócrata calificado de reliquia colonial— decide casarse en su ancianidad con una mujer joven y hermosa, hija de un comerciante enriquecido. La noticia sorprende a sus amigos: el Marqués ha sido por largos años presidente del Partido de la Tradición y soltero impenitente, pero les resulta comprensible. Para satisfacerse, le basta al Marqués contemplar a la muchacha paseándose en camisión transparente, durante las noches de luna o delante de la chimenea encendida. Ella vive aparentemente feliz en la lujosa mansión. Con el propósito de mejorar su formación (o combatir el aburrimiento) recibe clases de piano. Por insinuación de una vieja sirvienta (que más tarde lo traicionará), el Marqués la hace espiar durante las lecciones de música. Sorprende *in fraganti* el adulterio, pero no lo denuncia a la justicia ni lo hace de conocimiento público. Incluso para el Marqués parecen estar lejanos ya los tiempos en que un *constat d'adultère*—según un cuadro de J. Garnier, 1883, que hoy se ha vuelto obsceno— bastaba para salvaguardar el honor ante la sociedad. Pero el Marqués tampoco se limita, discretamente, a expulsar a su mujer de su casa y de su vida. Decide perpetuar la escena en figuras de cera: "Gertrudis en actitud de desmayo y de pasmo, exhibiendo los muslos de un blancor azulino, desanudadas las amarras del corpiño y la mitad de los pechos al aire; Sandro, el pianista, desorbitado, como los sátiros de las pinturas del barroco, buscando la penetración, erecto, mientras tocaba los muslos con manos ansiosas y ojos enloquecidos... y el Marqués, paralizado en el umbral de la revelación, con ojos 2 atentos, glaciales, curiosos..."

En pleno auge del pop-art e incluso del hiperrealismo, el Marqués ha escogido, inevitablemente, a un escultor que continúa repitiendo las normas anacrónicas de la *belle époque*. Como desea una reproducción exacta del adulterio y sus protagonistas, sugiere al escultor que espíen a su mujer y a su amante. Ante la sorpresa y la censura de sus conocidos, el Marqués termina por instalarse en casa de los adúlteros. Allí se extingue, viejísimo, sin que nadie se percate, sentado en una silla de ruedas, mirando con ojos que ya no se sabe si están vivos o muertos.

Las circunstancias, el duro golpe, han transformado al Marqués, en un perverso, o quizás siempre lo ha sido. Su perversión podría ser la de un *voyeur*, pero en un sentido muy amplio. La contemplación de lo prohibido no ocurre —como en el caso típico del voyeurismo— al margen del conocimiento de la víctima. Por el contrario, su mujer colabora cubriéndose con ciertas ropas e incluso ofreciéndose a la contemplación (y acaso esperando algo más) bajo determinadas condiciones ambientales. De esta desviación fetichista del Marqués hay antecedentes en su conducta anterior: sus conocidos comentan que, en una ocasión, había bebido champagne en el zapato de una amiga. La obsesión fetichista parece llegar a su extremo en el extravagante empeño de reproducir a su mujer en una figura de cera. Así se habría operado su sustitución completa por un objeto análogo, pero del todo inapropiado para que el Marqués lo penetre sexualmente. Está a punto de hacerlo, en cambio, el pianista, esto es, el muñeco que lo reproduce. En este momento preliminar, inminente, lo ha detenido para siempre en el arte, aunque no en la realidad, la mano del pintor y, tras ella, el extraño designio del Marqués. Una vez instaladas las reproducciones en la sala de música, su dueño cierra la mansión y decide abandonarla para siempre. No obstante, ordena la (imposible) construcción de una casa semejante en las afueras de la ciudad y —lo que es aún más sintomático— deriva perversamente a la contemplación de los adúlteros. En su intromisión en la vida de la pareja —el pianista lo tolera en la esperanza de heredar su fortuna—, ejercita una especie de autocastigo, la expiación de culpas que no conocemos y que muy probablemente él mismo desconoce. El pasado del Marqués no existe literalmente y, al parecer, tampoco literariamente. Pero es

hora de recordar que existen también los *derechos de lector*, es decir, la posibilidad de ampliar, completar verosímelmente el fantasmal mundo de la literatura, el espacio y tiempo de la ficción. En este sentido, sería edificante dirigir las linternas hacia ese pasado abisal e hipotético. Entonces, quizás aparecerían sus deseos insatisfechos y largamente reprimidos (los que le hemos inventado) por el “orden de las familias” y el orden social en que éste se promueve.

3. Mientras se desarrolla la historia amorosa del Marqués, la sociedad en que vive sufre una especie de crisis continua que se agudiza en dos momentos: durante la asunción del poder por grupos de izquierda y durante una contrarrevolución implacable. Pasajero en su carroza, el Marqués atraviesa las calles atestadas de autos y, muy pronto, escenario de violentas manifestaciones políticas. No obstante, sería un error considerarlo exclusivamente como un sobreviviente de la historia, un sujeto fuera de lugar. Quizás una característica esencial del mundo representado en esta narración sea la concurrencia de tiempos distintos y antagónicos en un mismo espacio. Pero esta concurrencia no compone —como en los relatos de Carpentier o García Márquez— el espacio, acaso sublimado, de lo *real maravilloso*, sino, por el contrario, un mundo grotescamente degradado y contrahecho. Allí pugnan confusamente fuerzas irreconciliables y da la impresión de que el predominio de una no depende sólo de su apoyo interior o de su representatividad social.

Antes, en la época en que el mundo era aparentemente autónomo y armónico, el Marqués era *alguien*: representaba políticamente a su clase y era exhibido como una figura ejemplar de los usos y costumbres que legitimaban, desde el punto de vista moral, el predominio de su clase. Ahora, no ha sido capaz de estar a la altura de las circunstancias, en un momento en que su figura parecía más necesaria que nunca. Su inaceptable conducta erótica precipita su caída en el círculo de sus amistades. Ni siquiera ha hecho el esfuerzo de guardar las sagradas apariencias. Ha llegado a ser peor que nadie: sin máscaras, aparece como un peligroso contraejemplo de decadencia moral. Sus conocidos son, desde luego, insensibles para detectar los impulsos autodestructivos del Marqués y para inquietarse por sus verdaderas causas.

El Marqués debe atenerse a las consecuencias. Ahora está expuesto, es un desclasado, alguien que ha perdido su clase, un perdido, y sus bienes serán expropiados no sólo por los extremistas de izquierda, sino también por los paniaguados de la contrarrevolución.

4. Agente decisivo para la instauración del Nuevo Orden es una antigua sirvienta del Marqués: la Cocinera. En un comienzo, parece un personaje estático, que defiende celosamente las jerarquías sociales y los valores de su patrón. Pero el desarrollo de los acontecimientos, es decir, la agudización de la crisis política y la decadencia simultánea del Marqués, hacen aflorar insospechados filones de su personalidad, tan fuerte como desprovista de cultura y escrúpulos. Cumple una función análoga a la del Mayordomo en *Casa de campo* (1978), la novela de José Donoso. Su ascenso es vertiginoso. Provista del don de mando y de organización, asume la jefatura de una conspiración, deshereda al Marqués y muy pronto ocupa puestos de importancia. Es secundada eficazmente por un joven que trabaja de camarero en un restaurante popular y que, más tarde, encontramos militando o infiltrado en un grupo de extrema izquierda. La Cocinera e Izquierdo (éste es el nombre del infiltrado) pertenecen a la falange de mayordomos, camareros, conserjes, empleadas domésticas, amas de llave, modistas, camioneros, choferes de taxi, porteros de hotel, empleadas de peluquería, administradores de fundo, pequeños comerciantes, parceleros, secretarías de gerencia que contribuyen a la victoria de la contrarrevolución y asumen puestos de mayor o menor significación en la administración política y en el aparato represivo del nuevo régimen.

En los comienzos de la nueva era, está ya la Cocinera instalada en la mansión de su difunto señor. Desde la calle, el escultor, que ahora es un anciano, observa la sala “donde antes habían estado sus tres muñecos, iluminada profusamente y recorrida por mujeres hermosísimas y por los jóvenes ejecutivos que habían logrado incorporarse al círculo social de la Cocinera”.

5. Pero no sólo el Marqués y el escultor —aunque por razones en

parte distintas— contemplan los acontecimientos desde fuera. De manera sintomática, también quisieran no haber participado directamente en ellos los diversos narradores, que en el curso del relato, evocan la figura del Marqués. Ellos son miembros del mismo club exclusivo a que, por derecho de casta, pertenece el personaje al que ridiculizan. Sentados en la eterna mesa de juego y tranquilizados por la contrarrevolución, recuerdan al Marqués en una mezcla de conmiseración, burla, amonestación y, en algunos, una dosis de secreta admiración. Pero tienen manifiestas dificultades para precisar los hechos y algunos rasgos del Marqués y otros personajes. Da la impresión de que entre los sucesos sangrientos y su recuerdo mediará muchísimo tiempo. Pero no es así, ya que incluso algunos de ellos han conocido personalmente al Marqués. Por eso, más bien tendríamos que suponer que la contrarrevolución —inusitadamente violenta— ha provocado en la conciencia de ellos una gran distancia entre el pasado inmediato y el presente, una especie de trauma histórico que prefieren olvidar. Acaso una inconsciente necesidad de autojustificación hace que la figura del Marqués vuelva a su conciencia y su reiterada rememoración se resuelva en una feroz caricatura del personaje, de la cual se desprende que se habría perdido, como muchos otros, por su propia y exclusiva culpa.

Sobre la base de estas evocaciones, surge el impreciso fantasma de un *narrador colectivo* que posee homogeneidad relativa —en cuanto sigue haciéndonos sentir *el peso de la noche*— y exhibe seguridad en la representación y valoración implícita de los hechos. Sin embargo, como en otros relatos de Edwards, el montaje de estos recuerdos y, sobre todo, el carácter abrumadoramente unilateral de su testimonio exagerado —unido a ciertas sutiles discrepancias— terminan por hacernos notoria la falta de verdadera solidez y la escasa consistencia de los argumentos y evocaciones históricas que esgrimen los personajes y el narrador colectivo que les sirve de escudo. Por lo demás, algunos fragmentos del relato traslucen también cierta consideración burlesca e incluso despreciativa de las nuevas autoridades.

6. El espacio o tiempo que el autor concede, generosa o sarcásticamente, a los miembros del Club para que se expresen libremente (y que éstos seguramente no le concederían a él) es uno de los componentes del relato que le confiere una forma genérica ambigua, en que se mezclan rasgos de la caricatura, la parodia, el esperpento, la crónica social, el divertimento, la sátira política, el grotesco, el cuadro de costumbres, etc. La mediatización de los acontecimientos por los miembros del club acerca el relato a la intención del esperpento: dar la visión deformada de la realidad que nos entrega un espejo cóncavo. Es ya un lugar común repetir las palabras de Max Estrella en *Luces de Bohemia*: “los héroes clásicos han ido a pasearse en el Callejón del Gato. Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el esperpento. Las imágenes más bellas, en un espejo cóncavo, son absurdas”. El Marqués de Villarrica no es, por cierto, un noble de antigua prosapia paseándose frente a esos espejos. Probablemente confeccionado, al menos en parte, como contrafigura del Marqués de Bradomín (y en parte también como parodia de otro marqués de “antiguo cuño”), ya su título nobiliario encierra una contradicción pensosa. Pero tampoco es sólo el personaje estúpido del que se ríen sus compañeros de clase, juego, abuso, comida y parranda. Sin advertir que el autor los ha puesto frente a nosotros, como en un escenario, caídos en su trampa, ellos hablan y hablan, exhibiendo de modo casi obscuro su mediocridad y frustraciones, su incapacidad de amor y su deshumanización. Quieren divertirse a costillas del difunto Marqués —olvidándose por un momento de asuntos más serios—, pero en realidad con ello, inevitablemente levantan el tupido velo que han corrido tras los acontecimientos: “Desde nuestro lado, sabemos que algunos se habían hecho humo, y que otros habían muerto en una operación de limpieza efectuada debajo del puente... Sus cadáveres habían salido a flote en el sector de las aguas profundas, hinchados y verdes, girando en remolinos lentos”. A su vez, el narrador básico —uno de ellos, que aún quiere evitar “la muerte del humanismo en Chile”, o un humanista mimetizado, sobreviviente, ¿como alguno de nosotros? — parece entregarse también a una especie de *divertimento*: “ocupación que desvía al hombre de pensar en los problemas esenciales que deberían ocuparlo”, según define el diccionario que tengo más a mano. 3

Pero debemos preguntarnos si en las circunstancias del autor, que ha retornado a las fuentes mismas de su obra y su (des)dicha, no es éste el hallazgo de un camino en la sociedad represiva, una forma indirecta de representar lo prohibido.

7. Es en este contexto que cobra sentido preguntarse por las relaciones de este relato con la historia de Chile, es decir, con el presente y el pasado de una sociedad que, fantasmalmente como una pesadilla o un cielo gris y encapotado, lo circunscribe y ahoga. Las presumibles condiciones del trabajo literario en Chile —la censura y la autocensura— han tenido, sin duda, influencia en la composición del género de este texto y en el tratamiento paradójico de sus temas. A pesar de algunas referencias directas —y que *quieren parecer* superficiales y frívolas—, los acontecimientos y personajes históricos no están presentados directamente. Pero no sólo porque el autor haya temido represalias del gobierno y sus organismos (in)visibles de represión. Demasiados relatos han fracasado en el intento de representar directamente los sucesos del 11 de septiembre de 1973 en Chile, sus antecedentes y consecuencias. Carecen de dimensión estética y, por tanto, de eficacia literaria. Con su acostumbrada exageración —que es una manera de decir la verdad—. García Márquez confiesa que se demoró treinta años en reunir los materiales y acceder a las condiciones que le permitieron la elaboración literaria de su última novela. En el *Museo de Cera*, (1) Edwards ha preferido —consciente o inconscientemente— asumir de otro modo la necesaria distancia estética. El relato nos entrega una representación varias veces mediatizada de los hechos. Como ya sabemos, el relato se concentra obsesivamente en la figura del Marqués, pero tiene una subterránea y poderosa fuerza centrípeta: su forma grotesca —resultado de los diversos procedimientos con que se lo construye— atrae la presencia ominosa de un poder absoluto, arbitrario y cruel, que se cierne amenazante sobre las vidas de este mundo y las somete a una vigilancia y terrorismo implacables. Ante esta emergencia e impregnación del mundo literario por su entorno histórico, el narrador básico no practica la impertinencia de interponerse ostensiblemente o interponer alguna concepción de la historia que nos preinterprete los hechos y, por tanto, haga surgir nuestra desconfianza. Ni siquiera nos quiere abrumar con una actitud incómodamente seria. El narrador básico no pretende erigirse en autoridad pseudo-científica y tampoco en autoridad moral, más que dudosa dado los tiempos que corren. Haciendo gala de una “astucia” aprendida en su roce con la historia —y que le permite sobrevivir en esta atmósfera de pesadilla y peligro inminente— el narrador deja hablar a algunos de sus personajes. Estos, como sabemos, se complacen enfermizamente en componer una visión grotesca y deformada de la ya deformada personalidad del Marqués. Están convencidos de que su propia dignidad contrasta irrefutablemente con la degradación del sujeto que los obsiona. No alcanzan a percibir que han caído en la mencionada trampa del autor, es decir, que se exhiben, frente a nosotros, en toda su condición de personajes enajenados, carentes de interioridad y de conducta propias, payasos que tienen cierta libertad de movimiento, pero penden también en última instancia, de los hilos de un poder cuyo centro está situado más allá del alcance de sus manos. La legitimación ideológica de este poder no está ya puesta en la trascendencia y no se identifica con el destino o la divina providencia; tampoco con el determinismo histórico-natural del siglo XIX. Todos sus intentos de fundamentación moral y metafísica son retóricos y están al servicio de la manipulación de conciencias. En el fondo, este poder ha perdido de vista la necesidad de legitimarse auténticamente y, por eso mismo, se ha autodegradado. Los medios más poderosos en que se sostiene son la represión y la alienación, es decir, la fuerza de las armas y la manipulación (ejercida directamente por los medios de comunicación e indirectamente por los efectos ideológicos de la economía de “libre mercado”). Este poder y sus representantes y delegados en las más lejanas colonias del imperio, manifiestan en la práctica su más absoluto desprecio por el ser humano. La situación óptima es aquella en que el nuevo orden, la nueva libertad, la nueva democracia están absolutamente protegidos y

4 garantizados por las fuerzas de seguridad nacional. Adecuada

alegoría de este desprecio por el ser humano es la escena en que el Marqués, sentado en su silla de ruedas, y sus acompañantes huyen de una persecución policial y procuran atravesar el puente. Son imágenes que hemos visto demasiado en la televisión: los policías perfectamente acorazados, los robots se acercan y “después las inconfundibles orugas y el repiqueteo metálico de dos tanques que avanzaban hacia la entrada del puente”. Frente a estas fuerzas de la deshumanización, un paralítico y otros ciudadanos reducidos a la condición óptima, esto es, al más absoluto desamparo e indefensión.

Pero la historia aquí complicada no es puro presente o reiteración del presente. Ya la vida del Mariscal Aguilera —como me lo ha indicado Walter Hoefler— establece lazos con la historia anterior al tiempo del relato. El Mariscal es en el relato uno de los dirigentes del Golpe Militar. Antes, había sido capitán de caballería en los años en que se habían reprimido sangrientamente las huelgas del salitre. En este sentido —que vincula el presente con el pasado—, el Marqués y los personajes que lo zahieren semejan también figuras de cera en que —de acuerdo a la conocida frase de Portales— el prolongado *peso de la noche* ha impreso sus huellas. Leer estas huellas, es decir, penetrar en la ideología que impregna la vida de estos personajes y relacionarla con sus bases materiales y sociales, es una manera de interpretar este espectáculo de esperpentos.

Un último indicio de la voluntad de compromiso del autor es la alusión que hace el narrador —y con la que concluye el relato— a un recital de poesía en que un poeta se ha cortado la cara y luego se ha masturbado frente al público, untándose finalmente las mejillas con una mezcla de semen y sangre. Ante la actitud escandalizada de quienes exigen la prohibición de tales excesos, comenta el Mariscal Aguilera: “Si así quieren desahogar su agresividad, ¿qué daño pueden hacernos?”

De un happening semejante —que no es sólo un remedo trasnochado de los actos gratuitos del surrealismo, sino respuesta desesperada ante la represión permanente— había informado la prensa chilena a fines de 1979. La reacción de los medios de comunicación establecidos está suficientemente ilustrada por un titular de *La Tercera* (17.11.79): “Insólita reacción de un poeta en exhibición de pintura porno”. Cualquiera relación de identidad o semejanza entre ambos acontecimientos —el recital del relato y la exposición de cuadros de Juan Dávila, chileno, radicado en Australia— no es, por supuesto, mera coincidencia. Más allá de la superficie anecdótica —sin la cual no habría nada— se trasluce la inquietud del autor ante el incierto destino (función, utilidad, eco) del arte en la sociedad actual y especialmente en los países militarmente reprimidos. De manera indirecta, sarcástica, en apariencia sólo frívola, pero no desprovista de íntimo dramatismo —es decir, según lo permite el terrorismo de estado bajo el que escribe—, el autor vuelve a plantear el viejo problema de la (in)utilidad del arte. Cualesquiera que sea su actitud —o el grado de su (des)esperanza— su relato alcanza a mostrarnos, si se quiere insuficientemente, las injustas bases en que se sustenta el edificio de la dictadura. Quizás en este principio de persuasión consista la eficacia de la literatura. (2) *

NOTAS.

(1) Jorge Edwards, *Museo de Cera*, Barcelona, Editorial Bruguera, 1981.

(2) Sobre una tendencia en la narrativa chilena actual a la utilización paródica de formas genéricas anteriormente consagradas, como lo muestra este relato, puedo llamar la atención en esta nota con *Casa de Campo* de José Donoso o diversos textos de Gerardo de Pomier. Tampoco he comentado la abundancia de chilenismos en este relato —que puestos en boca de narradores y personajes— son signos y parte del mundo que se representa, y que a la vez limitan sin duda las posibilidades de recepción de algunas dimensiones del mundo narrado. Creo que hay que relacionar este “rasgo de estilo” o uso lingüístico con el problema de la autonomía y dependencia de la obra literaria y, correlativamente, con el problema de su historicidad y universalidad. Sobre este problema del estilo y otros, se puede ver dos de mis trabajos: “La narrativa de Jorge Edwards”, *Studi di letteratura ispanoamericana*, Milano, 9 (1979), pp.29-43 y “Dos novelas chilenas”, *Eco*, Bogotá, 216 (1979), pp.653-662. *

RUPTURA Y CONTINUIDAD EN LA POESIA CHILENA ACTUAL

□ NAIN NOMEZ

INTRODUCCION NECESARIA

Entrar a explicar los complejos mecanismos que rigen, fermentan y se desarrollan en la actual poesía chilena, es ya una tarea difícil. Por lo tanto, no buscamos un examen exhaustivo ni contamos con el material para hacerlo. De allí que hayamos optado más bien por un trabajo que se constituya en una contribución a la discusión colectiva. Desde hace ya algún tiempo que lo que está en discusión en el ámbito cultural es la propia idea de Cultura y Arte. Aunque no nos pongamos de acuerdo en lo que queremos decir por la primera, sabemos claramente que ella no se presenta de un modo homogéneo en una sociedad. Aparece por un lado predominantemente funcional a las instituciones y a la clase que controla el poder como la cultura dominante y por otro como la marginalidad contestataria de la cultura subalterna. La primera, representa a la sociedad global en la medida, que los elementos de violencia y consenso se imponen a las clases reprimidas. Si se desarrollan lenguajes autónomos alternativos, contracorrientes culturales, éstas son marginales a las instituciones superestructurales y a la cultura oficial. A esta marginalización ayudan hoy día, los medios de comunicación de masas que movilizan la cultura urbana-industrial del sistema en todas las direcciones, superponiéndola coercitivamente a las culturas subalternas, campesinas o urbanas, indígenas o negras. Descodificar estos diversos modos que asume la cultura, es tarea del arte. Esta tarea opera tanto a nivel de las formas como de los contenidos, de los significantes como de los significados.

Un arte que no muestre a la cultura haciéndose en su texto y en su contexto, es un Fetiche. Lo artístico es uno de los modos que nos ayuda a leer la realidad histórica, desacralizando la mirada y ejerciendo violencia sobre la ideología vigente (dominante). En ese sentido, la labor del artista y del poeta, aunque inútil en su inmediatez, representa la garantía de un mundo que aún no existe. Es --como señala Cortázar-- una levadura que ayuda a las tomas de conciencia decisivas tanto individuales como colectivas.

El arte y la literatura chilena han expresado y reflejado históricamente una realidad que emana de todos los ámbitos sociales. Durante mucho tiempo el falso folklor permeabilizó las auténticas raíces culturales de lo subalterno-popular mientras el europeísmo o la subcultura del Norte redujeron la importancia de los gérmenes autóctonos. Frente a la diversificación de mensajes de una tecnología que llenaba a Latinoamérica de contenidos consumistas y estandarizados, un arte a veces tímido y a veces creciente, se refugia en los medios pre-industriales, el canto popular, el teatro barroco o el libro. La literatura y especialmente la poesía, rebalsa sus cauces colonizados y a partir de los años 20, se universaliza. En lo cultural se empieza a romper el círculo vicioso que nos condenaba a ser una eterna periferia de la cultura europea. Escritores como Carpentier, Borges, Guillén, Neruda, Asturias, Rulfo--por nombrar algunos--con diferentes aproximaciones establecen una vanguardia creadora que empieza a crecer desde la fundación histórica del continente. En Chile, las obras de Mistral, Neruda, Huidobro, Pablo de Rokha, Díaz Casanueva, Rosamel del Valle y otros, instalan definitivamente un habla propia en el país. Se está formando una cultura artística que tiene su origen en los escritos y las luchas sociales del siglo XIX y que se desarrolla simultáneamente con una cultura política masiva, en un país donde el 90% de la población vive en la pobreza extrema.

De ahí que esta lucha por la expresión cultural no sea un territorio nuevo en la tradición chilena. La explosión literaria que desalestargó a las juventudes del mundo en la época de los sesenta, se expresó en Chile por la búsqueda de un arte más colectivo y social. Son los años de la nueva canción, del renacimiento de la novela social, de los murales colectivos, de los recitales en las poblaciones marginales, que tienen como entusiasmo vivo a la Revolución Cubana. En ese cuadro, la poesía chilena se está desprendiendo de la rica, pero a veces insostenible herencia de Neruda. Mientras sobrevive una línea poética que genera el surrealismo chileno y el grupo Mandrágora de los cuarenta, otra se vuelve cotidiana y coloquial con el anti-Parra. En el medio, quedan algunos poetas que buscan una épica hispanoamericana por el camino tortuoso que dejara el tremedista de Rokha.

Al margen de que el panorama poético no tiene la simpleza que aquí dibujo, un conjunto de escritores jóvenes empieza a escribir en esos años, al mismo tiempo que participa activamente en la vida política y social del país. Antes de ellos, la poesía se ha vuelto asfixiante y erótica con Enrique Lihn, existencial y espesa con Gonzalo Rojas, nostálgica y lírica con Jorge Teillier, metafórica y provinciana con Efraín Barquero. Frente a la exuberancia que asume la cultura de esos años llenos de entusiasmo, la poesía se adentra por los interiores de la conciencia y trata de rescatar los sentimientos, los afectos y los hechos más profundos y auténticos. Busca su camino con mucha dificultad. Se forman grupos como Trilce y Arúspice en el sur del país, Tebaída en el norte, los marginales Escuela de Santiago y el grupo América en la capital. Otros grupos más formales vegetan bajo el alero de las asociaciones de escritores. De toda esta producción, a veces desordenada y muchas veces inédita—empujada por el boom del continente, Casa de las Américas y los acontecimientos mundiales—van quedando algunos libros y revistas como testimonios y reconocimientos futuros. Son los textos de Pablo Guíñez, Alfonso Alcalde, Gonzalo Millán, Manuel Silva Acevedo, Waldo Rojas, Cecilia Vicuña, Oscar Hahn, Jorge Echeverry y varios otros más.

Durante los años 1970 a 1973, la inmediatez del proceso histórico que estaba viviendo Chile con la Unidad Popular, dejaba poco tiempo a los escritores para crear en el papel. La pintura, el teatro y el arte popular resurgieron como nunca. Los poetas continuaron escribiendo, pero con todos los sentidos puestos en las contradicciones de cada día. Los libros de poemas más representativos no son textos de referencia a lo inmediato, en su mayoría. Uno de los ejemplos más visibles, es el libro de Pablo Guíñez *La fundación de las aguas* (1), publicado en 1973, que dentro de la poesía lírica intenta rescatar las raíces de una lengua popular simple y metafórica a la vez. Lo más importante de este período son los logros materiales para la cultura, desglosados en publicaciones de 25 mil y 50 mil ejemplares por la Editorial Quimantú, sinnúmero de revistas, espectáculos de carácter popular y la existencia de más de 600 grupos de teatro, como ha señalado el escritor Fernando Alegría.

LA POESÍA CHILENA ACTUAL

Después del golpe militar de septiembre de 1973, la cultura se paralizó. En las apariencias, claro, porque después de la parálisis inicial, los escritores siguieron escribiendo como cronistas y testimonios vivientes de lo que pasaba. Editoriales y publicaciones destruidas, libros quemados, escritores torturados no fueron suficientes para detener el poder de la palabra, que siguió pasando de mano en mano y de conciencia en conciencia, para contar la verdadera historia de la barbarie. Pero el país se secó por algún tiempo como producto del exilio forzoso y transitorio de la mayor parte de sus intelectuales. Los poetas siguieron produciendo en el exilio y gran parte de esa producción ha salido en forma de libros o en revistas como *Araucaria*, *Literatura chilena en el exilio* y *Literatura chilena, creación y crítica*.

Hablaremos aquí primordialmente de la poesía que hoy se hace en Chile, pero nos detendremos unas líneas en la poesía del exilio. Ella expresa cabalmente esta idea que apuntábamos al comienzo. Desperdigada por el mundo y sin el peso de un oficialismo retrógrado, puede expresarse libremente y contar su visión de mundo. Ello da margen a una profusión de formas que van desde el panfleto utilizado como forma de lucha contra la dictadura hasta el esteticismo más decantado. Confluyen a este panorama los escritos testimoniales y la gran cantidad de chilenos que se vieron obligados a convertirse en escritores circunstanciales para expresar el trauma histórico. La cantidad de poesía publicada en el exilio por los chilenos, es extensa y variada. Después de algunos años del golpe militar, que multiplicara a los escritores por todo el mundo, se han publicado

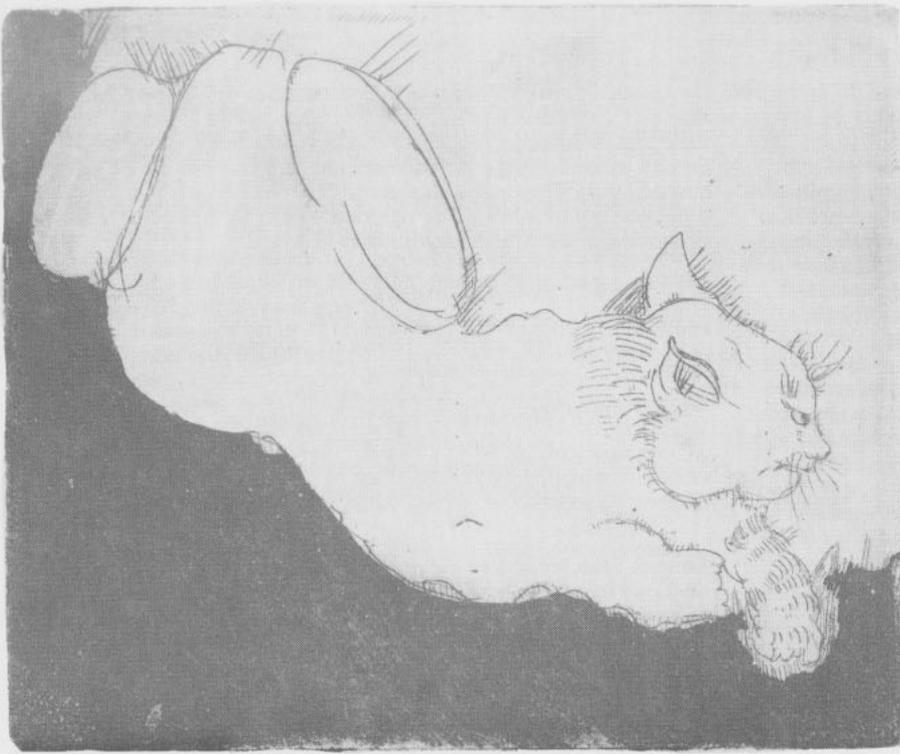
muchos libros. Algunos de real valor con una línea de continuidad marcada por el trasfondo histórico. Otros de menos valor estético, pero que se concretan en una expresión colectiva de contar lo que pasa por dentro y por fuera. Juan Armando Epple caracteriza esta nueva poesía en dos fases: una que habla de la inmediatez de la realidad histórica y otra que exalta subjetivamente lo que quedó atrás (2). Gran parte de la poesía escrita entre los años 1973 y 1975 entra en la primera categoría. Posteriormente el distanciamiento de los sucesos produce una literatura menos circunstancial y más medida (3). A la producción de los poetas jóvenes ya conocidos en Chile cuya renovación y evolución es evidente, se agregan poetas como Raúl Barrientos, Hernán Castellano, Manuel Segundo Garrido, Manuel Rodríguez, Antonio Arévalo y tantos más—espero que me disculpen—que sería largo enumerar. Porque en esta diáspora mundial, las corrientes se han diversificado. A nuestra tradición fundamental urbana y lírica en la que entrocaban las jóvenes generaciones, se ha agregado el espacio vital de cada escritor en cada país. La nieve, la selva, el capitalismo, el socialismo, la pobreza, el desarrollo, las montañas, o el mar, el inglés o el rumano, el aislamiento o el contacto con las culturas nacionales, son elementos insoslayables en esta poesía que se está haciendo. Y a pesar de la fuerza de las raíces nacionales, nuestro lenguaje a veces provinciano se ha vuelto ecuménico y ha ganado en universalidad. Sin dejar de lado el hecho de que el entrañamiento en que viven los poetas exiliados repercute de un modo nostálgico en sus poemas, que se vuelven hacia el pasado y se mediatizan a través de una represión más sutil que la que se vive en Chile, aunque no por ello menos coercitiva. Es un fenómeno que deberá ser estudiado en toda su posible amplitud y considerando a una gran masa de poetas aún inéditos.

II

En el interior del país y desde el golpe mismo, la producción poética se orienta gruesamente a la denuncia política y a la crítica social. El primer poema de este tipo es el conocido "Somos cinco mil" de Víctor Jara (4), escrito poco antes de ser asesinado en el Estadio Nacional. Un estudio de esta literatura quebrada física y síquicamente, presenta por lo menos tres formas en Chile. La primera, es la literatura clandestina, directamente política y utilizada como denuncia y guía de acción. Mucha de esta literatura es publicada en las antologías que se han hecho en el extranjero. La segunda, es la literatura pública, que tiene una fuerte dosis de autocensura y que desarrolla un nuevo modo de decir y ver. Es para nosotros la más rica y original. La tercera, es la literatura oficial—la más pobre y menos cuantiosa—que se enmarca en el territorio de la cultura dominante junto al bombardeo de la comunicación masiva. En los primeros años después del golpe, ni la poesía oficial ni la poesía autocensurada se desarrollan. La primera por una incapacidad natural de los servidores de la burguesía nacional y multinacional; la segunda, porque aún no encuentra sus mecanismos de enunciación. La poesía más importante de los años 1973, 74 y 75 se hace en las cárceles, en los campos de concentración o en la casa, para pasar de mano en mano, ser publicada en una revista clandestina o salir del país y ser recogida en antologías. Poemas anónimos son posteriormente reconocidos por algunos poetas que salen al exilio. Es el caso del poema "A una lavandera de Santiago" publicado primero anónimamente y luego firmado por Oscar Hahn (5). Es el caso también del poema "Que dígiera bien, señora" reeditado por Ana María Vergara (6). En ellos se marca lo mejor de esta poesía joven de fuerte contenido político. El poema de Hahn construido al modo del soneto clásico muestra sus deudas con el Modernismo y la poesía del joven Vallejo. Cuenta allí que

*Mi prima que vivía de su artesa
se me murió de muerte repentina:
le partieron de un golpe la cabeza
con la culata de una carabina.* Op. cit., p. 13

En su libro *Arte de morir*, publicado en Lima en 1977, reafirmará este uso de las formas clásicas puestas al servicio de una escritura directa que transgrede su propio ritmo y adquiere ese aliento existencial que un día descubriera Quevedo. El poema de Ana María Vergara, en cambio, está estructurado muy simplemente y consta de una serie de preguntas que reiteran una imagen única: la cacerola llena o vacía. En 1972 se realizó una marcha de mujeres de la burguesía chilena con cacerolas vacías protestando contra lo que ellas llamaban la falta de alimentos en el país. Así, la "marcha de las



cacerolas vacías" adquirió gran significado político para la derecha económica en la última etapa del gobierno de Allende. El poema

*¿Está llena
su cacerola
ahora, señora?
¿De qué?
¿De carne?
¿De hígado?
¿De lengua?
¿De qué
está llena
cree Ud.?
señora
.su cacerola? Op. cit., p. 19*

La simple reiteración de la pregunta en diversos tonos y el contexto social en que se formula, le dan una resonancia trágico-irónica a este poema, que termina

*¿De qué
cree Ud. señora
que su cacerola
está llena ahora? Ibid, p. 20*

En el marco de la continuidad poética coloquial, un poema que busca minar la sujeción al pasado trágico, es "Año Viejo" (7), escritor anónimo:

*Se terminó este año cabrón, se fue a la cresta,
se fue completamente a pique: capotó,
con sus camiones y médicos y cacerolas a cuestras
y los cuatro jinetes del apocalipsis. Op. cit., p. 21*

El final no puede evitar el crispamiento sensiblero, que busca superar la sombra del presente:

*"Año muerto
año puesto", me decías con una copa en la mano
corriéndote las lágrimas.
Que seas feliz. Ibid.*

Ni los desaparecidos, ni los muertos en manos de la DINA y los organismos de represión pueden evitar que los poemas perpetuen en el mosaico de la historia, una memoria colectiva siempre vigilante--por un lado--o una sensibilidad que ironiza las percepciones más profundas del ser, por el otro. Lo primero, lo enuncia el poema "No puedo dejar de hablarte, padre" (8):

*No puedo dejar de hablarte, padre,
los diarios mienten,
todos mienten,
desde el diario oficial,
el periodista,
el impresor,
la tinta,
los avisos económicos,
el canillita,
a mí me fusilaron
en la noche y a pleno campo
. . . no me arranqué.*

La imagen multívoca de "Electra" (9), es un buen ejemplo de lo segundo:

*Me desnudé nervioso
Con la misma zozobra de mis 18 años.
Y me tendí en tu cama extraña.
Cosa curiosa: ataron tu lecho a mis espaldas,
para que no me moviera.
Inesperada, recorriste mi cuerpo,
induciéndome espasmos crueles.
No, no haré más amor contigo.
Mujer vulgar y corriente.*

De la poesía permitida en esos primeros años después del golpe, queremos destacar el libro *Mi propio océano* de Lucía Peña, publicado en 1974 (10). Se trata de una poesía llena de vivencias personales que perciben el desgarramiento del mundo exterior y se pueblan de sueños inconclusos. De 1975 es el libro de Julio Barrenechea, *Voz reunida* (11), poesía llena de fantasmas anticipatorios de su propia muerte.

III

La ofensiva militar y económica contra la mayor parte del pueblo y su secuela represiva en el plano político-ideológico, no eliminan la resistencia activa ni pasiva, aunque la reducen en los primeros años de dictadura. En el plano cultural se expresa un fenómeno similar. Las escasas manifestaciones artísticas de esos años, que hacen hablar a las autoridades gubernamentales de un apagón cultural, se reactivan hacia fines de 1975. La ofensiva de la cultura oficial se refugia en una Secretaría de la Juventud y en los mecanismos tradicionales de las Casas Culturales y las Asociaciones controladas. Se utiliza el despliegue publicitario para levantar un Festival de la Canción Internacional en Viña del Mar o una Fiesta Primavera en que se invierten millones de pesos. La cultura popular sobrevive en las peñas folklóricas, los grupos musicales, las arpilleras, la artesanía, la poesía callejera y los espectáculos masivos a precios económicos. Todo ello vinculado a 7

la resistencia de diversos modos. Hasta la propia Sociedad de Escritores se desprecia de su plácido sueño institucional y protesta contra los premios controlados y el vacío cultural. Desde el año 1977 toma una decisiva actitud crítica frente al oficialismo. Uno de los rasgos más significativos de la recomodación de la cultura a la situación represiva, es el uso del chiste como material de recuperación literaria y política. En el Chile de 1976, se produce una renovación de las organizaciones sociales y populares, un financiamiento de los grupos críticos en el seno de la iglesia y una recuperación progresiva de los sectores sindicales y estudiantiles. En ese marco, se publican algunos textos poéticos de gran calidad como es el caso de *Los granos y las hojas* de Jorge Jobet (12). Como señala Alfonso Calderón, es un libro denso, hecho con un lenguaje dual: paródico y desacralizador por un lado; medido y rítmico por otro. Integrado en una tradición que habla del hombre y la naturaleza del sur del país, Jobet trabaja sus poemas hasta reducir sus sentidos esenciales creando nuevas relaciones y realidades. Dice en "No ser":

*Debo crear un nombre con mi arcilla
y salvar a mis huestes de la duda,
un nombre franco, pleno, sobrio, serio,
un rojo nombre de tabor telúrico,
fortaleza de bronce inalcanzable
para un linaje con sus manos sucias.* Op, cit., p. 20

En el mismo año, Jaime Quezada publica *Astrolabio y otros libros* (13), una especie de antología de su poesía. Vinculado a los lárlicos del sur del país, Quezada continúa una línea que se relaciona con las experiencias más vitales de su vida, empleando un lenguaje directo y coloquial. Del mismo año es *El jardín de las palabras* de Jonás (14) (seudónimo de Jaime Gómez Rogers), el cual aunque vinculado a la poesía de la naturaleza mantiene un tono huidobriano que metamorfosea las cosas (agua, pájaros, estrellas) en verdaderas entidades ontológicas.

De las escritoras, destacan Inés Moreno con *Al umbral de la luz* y Daisy Bennet con *Vértigo* (15). La última es coautora de una antología de poetas publicada en 1977 por Tamarugal, titulada *Poetas chilenos de hoy*. Se trata de un grupo que trabaja al estilo de talleres y que aparece con una publicación de 13 escritores. En todos ellos se aprecia una preocupación desmedida por la imagen en desmedro del significado. También en ese año se publica otra antología de poesía joven, la de la Unión de Escritores Jóvenes, *Poesía para el camino* (16). Con un prólogo de Roque Esteban Scarpa y un Manifiesto de Fidel Sepúlveda, recoge poemas de 18 jóvenes, algunos de gran madurez literaria. En una introducción, el presidente de la Unión de Escritores Jóvenes, Ricardo Wilson, dice que:

*Ha quedado atrás el café con sus conversaciones de cuatro sillas.
Encerrado el murmullo de las vidrieras. ¡Perdón! ... La joven poesía sale a la calle. Va del árbol hasta el bosque, va de sur a norte, enraizándose con los hombres, arremangándose la camisa en su paso cotidiano.* Op. cit., p. 9

Destacamos de este libro un poema de Erik Pohlhammer, titulado "Algo que no tiene nombre le ha ocurrido al gallo":

*Algo que no tiene nombre le ha ocurrido al gallo.
Le han apretado un perro para la ropa en la mitad de la garganta,
Y el gallo ya no puede cacarear
Ya no puede despertar al vecindario
Ni a diario saludar a su corral.
Por las colinas el día se abre anónimo
Sin nadie que propague que ahí está.* Op. cit., p. 8

En este nuevo lenguaje lleno de signos secretos y al mismo tiempo límpido y diáfano, se anuncia una poesía trabajada y meditada para ser difundida bajo la dictadura. El mismo signo recoge a la vez connotaciones poéticas y denunciatorias. Dice al final

*... y para terminar quiero decirles
no mejor no
no importan se preocupen lo que quiero decirles en el fondo
es que algo que no tiene nombre le ha ocurrido al gallo.
El que sea gallo, que le ponga nombre.* Ibid, p. 70

Dentro de esta misma línea se inscribe el libro de Manuel Silva Acevedo, *Los lobos y ovejas* (17). Aunque escrito mucho antes, tiene una vinculación indudable con la poesía de los más jóvenes. Con un tono distinto al de Pohlhammer, son este distanciamiento de posición y de temporalidad así como la síntesis lingüística, los que producen la multiplicidad de significaciones. Su actitud de desmantelar la ideología institucionalizada es la misma:

*Se engaña el pastor
se engaña el propio lobo
No será más la oveja en cautiverio
El sol de la llanura
calentó demasiado mi cabeza
Me convertí en la fiera milagrosa
ya tengo mi lugar entre las fieras
Ampárame pastor, ampárame de mí
Lobo en acecho, ampárame.* Op. cit., p. 17

Enrique Lihn publica en ese mismo año, *París, situación irregular* (18), obra que reitera las búsquedas del autor. Situada dentro de la emotiva angustiada que caracteriza sus libros anteriores, surge la sátira de una cultura asfixiante bajo la forma de textos de diverso estilo y límites. Su delirio representativo permite una serie de lecturas, dependiendo de la posición del lector. También aparece el libro de poemas de Alfonso Calderón, *Isla de los bienaventurados* (19), que asume sus claves personales frente al terror y a la angustia.

IV

En los años siguientes (1978-79) proliferan las publicaciones poéticas, tanto dentro como fuera del país. La Sociedad de Escritores inicia una serie de concursos literarios anuales que tienen por centro el homenaje a los grandes poetas chilenos: Mistral, Huidobro, Neruda. Jonás edita un nuevo libro titulado *Signos* (20), bajo el auspicio de la Unión de Escritores Jóvenes. Una antología de poetas jóvenes publicada por Nascimento y titulada *Uno más uno* (21), recoge en 1979 trabajos de nueve poetas, algunos muy explosivos como Teresa Calderón:

*Decapítese al amanecer
a los dirigentes extremistas
ya conocidos como:
Libertad, Igualdad y Fraternidad
por tratarse de elementos peligrosos
para la seguridad interior
del Estado.
"C'est la vie", op. cit., p. 23*

En esa misma línea aparecen posteriormente una serie de libros de poetas jóvenes que se caracterizan por su lenguaje coloquial, un tono satírico hacia la realidad establecida, una defensa del Yo frente a la alienación de lo circundante y un contraste brutal entre apariencia y realidad, que a veces se descarga en lo simbólico. Es el caso de Raúl Zurita y el libro *Purgatorio* (22), donde el desierto de Atacama y la imaginaria que provoca, mediatizan la realidad degradada

*Dejemos pasar el infinito del Desierto de Atacama
Dejemos pasar la esterilidad de estos desiertos...
Y si no se escucha a las ovejas balar en el Desierto
de Atacama nosotros somos entonces los pastizales de
Chile para que en todo el espacio en todo el mundo en
toda la patria se escuche ahora el balar de nuestras
propias almas sobre estos desolados desiertos miserables.*
Op. cit., I-IV

En otros libros el contraste es abierto, por lo cual la degradación es más evidente, como en *Hombrecito verde* de David Turkeltaub (23). Anotamos un fragmento de su poema "Informe del tiempo":

*Hay una persona que ya no sirve para nada
la taparon con diarios para esconder esta pálida vergüenza
oh gritaron todos los periodistas
morir es una experiencia inolvidable
.....
la poesía se sienta a la diestra de dios
y espera las noticias
hay una gotera en el cielo
pero el resto del país está tranquilo.*

Por su parte, Jorge Teillier publica la colección *Para un pueblo fantasma* (24), en que se reiteran las nostalgias del autor y se ofrece una continuidad de su propia aventura creadora iniciada con *Para ángeles y gorriones* 25 años antes.

La aparición de la revista cultural *La Bicicleta* durante el año 1978, marca una nueva etapa en la lucha de los jóvenes para hacer hablar el arte. Los poemas aparecidos en la revista hasta ahora reafirman este tono de lecturas multívocas, de enunciaciones sumergidas y de visiones apocalípticas del mundo en que se vive.

De 1979 es el surgimiento de la revista *Pazquín*, órgano de expresión de la Unión de Escritores Jóvenes, que tuvo corta duración pero que mostró una viva gama de formas y expresiones literarias. A la vez se replanteó el problema de las posibilidades rupturistas de los escritores jóvenes y su papel en la democratización de la sociedad. Otra del mismo año es la del Taller "Ariel", hecha a mimeógrafo y con las publicaciones de los ganadores de su propio certamen anual. Leonora Vicuña organiza el *Cuaderno de poesía* que reúne trabajos de unos 30 poetas jóvenes (25).

Otros libros que destacan en ese año son *Variaciones ornamentales* de Ronald Kay (26), y el ya nombrado *Purgatorio* de Raúl Zurita. Hacia 1980, con el auge del modelo económico de la Junta, los Chicago Boys, y el avance del consumismo, las actividades culturales son coartadas y reprimidas a través del gravamen de impuestos, el acrecentamiento de la censura y el ahogo de toda empresa artística. Decaen o mueren revistas y proyectos iniciados con antelación. *La Bicicleta* se reproduce con grandes dificultades y sin aparato difusor como la mayor parte de los medios de comunicación opositores. Un esfuerzo editorial importante es el realizado por la naciente Editorial Ganimedes. Entre las obras publicadas figura una antología de poetas titulada *Ganimedes 6*. Su editor es el poeta David Turkeltaub, quien señala en el prólogo: "Creemos no equivocarnos al sostener que la poesía chilena moderna es uno de los hechos literarios más importantes del mundo de habla hispana, y que la actual situación del país ha estimulado en ella desarrollos imprevistos y agudizado su creatividad" (27). Otro libro importante de este año es el nuevo poemario de Jonás, *Tierra madre* que continúa la línea de exaltación de la naturaleza del autor (28).

En 1981 y 1982, la literatura chilena y especialmente la poesía adquieren un ritmo constante de producción, si bien no de publicación. Proliferan los escritores inéditos en la medida en que la sociedad se centraliza cada vez más en las leyes de la oferta y demanda. Con la privatización de la cultura resulta siempre más fácil hacer negocios con un cuadro o una escultura que con un poema. Por otro lado, la bancarrota oficializada del modelo económico de la Junta, achicó aún más el espacio en que los productos culturales podían moverse. De este modo, se multiplican las hojas mimeografiadas y las reproducciones de textos por medios artesanales. A pesar de todo, algunos escritores consiguen ver editadas sus obras. David Turkeltaub publica *Códices*; Juan Cameron, *Apuntes*; Antonio Gil, *Los lugares habitados*; Ramón Díaz-Eterović, *Pasajero de la ausencia*. Este último es también responsable de una nueva revista de poesía que surge en Chile en 1982: *La gota pura* (29). Raúl Zurita prepara un nuevo texto: "Cordillera de los Andes", José María Memet trabaja en cerca de 10 libros de poesía inédita. Poetas que circulan en revistas o de mano en mano como Mauricio Electorat, Diego Maquieira y Rodrigo Lira anuncian las ediciones de sus primeros libros. Al terminar este recuento es necesario señalar que esta muestra es incompleta.

Mientras los sectores sociales dominantes del país se enfrentan a una crisis cada vez más aguda y prolongada que recorre no sólo la estructura económica, sino también la afasia política, la ideológica y la moral, el carácter contestatario de la cultura nacional sigue buscando cauces de expresión y formas de sobrevivencia que le permitan cumplir su trabajo como crítica social y forma artística. En esa tarea los poetas tienen un papel fundamental.

Los poetas del exilio denuncian la quebradura irremediable de su vida cantando la extrañeza del mundo en que sobreviven, volviéndose nostálgicos hacia el pasado-futuro paraíso perdido e irreencontrable o buscando integrar su pasado cultural con la experiencia presente. En Chile la poesía asoma por las grietas de la represión con una voz a veces cálida o fraterna y a veces enigmática. ¿Son poesías distintas? Sí, son poesías distintas por el contexto en que surgen. Pero se identifican porque tienen una misma trizadura en común y una misma voz reprimida cercana o distante las recorre en el presente. Y porque ambas quieren crear para un futuro que las une. Gonzalo Rojas, en su

libro de exilio *Transtierro* (30), ha expresado la tarea de estos poetas con signo inconfundible:

*Por un Gonzalo hay otro, por el que sale
hay otro que entra, por el que se pierde en el áspero
del páramo hay otro que resplandece, nombre por nombre otro
hijo del rayo, con toda la hermosura
y el estrépito de la guerra, por un Gonzalo veloz
hay otro que salta encima del caballo, otro que vuela
más allá del 2000, otro que le arrebató
el fuego al origen, otro que se quema en el aire
de lo oscuro: entonces aparece otro y otro. **

NOTAS

- (1) Pablo Guíñez, *La fundación de las aguas*, (Santiago: Nascimento, 1975).
- (2) Juan Armando Epple y Omar Lara, *Chile: poesía de la resistencia y del exilio*, palabras preliminares (Bucarest: s/e, 1978).
- (3) Varias antologías han reunido parte de la literatura. Destacamos aquí la de Epple y Lara ya mencionada; la de Sergio Macías, *Los poetas chilenos luchan contra el fascismo* (RDA: 1977); *Chile: poesías de las cárceles y del destierro* (Madrid: 1978); la de Raúl Silva Cáceres, *La Libertad no es un sueño* (Estocolmo); *La sangre e la parola* (Roma: 1978) y el No. 570 de *Europe*, Octubre, 1976, dedicado a la cultura chilena.
- (4) Este poema apareció en varios sitios. Entre ellos Epple y Lara, op. cit., Sergio Macías, op. cit., y *Literatura Chilena en el Exilio*, No. 4 Oct., 1977.
- (5) Oscar Hahn, "A una lavandera de Santiago", en *Literatura Chilena en el Exilio* No. 6, Los Angeles, California, 1978.
- (6) Ana María Vergara, "Que digiera bien, señora", en *Literatura Chilena en el Exilio* No. 6, Los Angeles, California, 1978. Aparecieron anónimamente en la antología de Epple y Lara, de donde se citan.
- (7) Anónimo, Epple y Lara, op. cit., p. 21.
- (8) Anónimo, "La sangre y la palabra", op. cit.
- (9) Anónimo, Macías, op. cit., p. 29.
- (10) Lucía Peña, *Mi propio océano* (Santiago: Del Pacífico, 1974).
- (11) Julio Barrenechea, *Voz reunida* (Santiago: Gabriela Mistral, 1975).
- (12) Jorge Jobet, *Los granos y las hojas* (Santiago: 1976) 2 tomos.
- (13) Jaime Quezada, *Astrolabio y otros libros* (Santiago: Nascimento, 1976).
- (14) Jonás, *El Jardín de las palabras* (El Tabo: 1976).
- (15) Inés Moreno, *Al umbral de la luz*, (Quilla de Navío: 1976); Daisy Bennet, *Vértigo*, (Tamarugal: 1976).
- (16) Antología, *Poesía para el camino*, (Santiago: Universidad Católica de Chile: 1977).
- (17) Manuel Silva Acevedo, *Lobos y ovejas* (Santiago: Ediciones Paulinas, 1977).
- (18) Enrique Lihn, *París, situación irregular* (Santiago: Aconcagua, 1977).
- (19) Alfonso Calderón, *Isla de los bienaventurados* (Santiago: Nascimento, 1977).
- (20) Jonás, *Signos*, (Santiago: Alfabetá, 1979).
- (21) Antología, *Uno más uno*, (Santiago: Nascimento, 1979).
- (22) Raúl Zurita, *Purgatorio*, (Santiago: Universitaria, 1979).
- (23) David Turkeltaub, *Hombrecito verde*, (Santiago: Ganimedes, 1979).
- (24) Jorge Teillier, *Para un pueblo fantasma*, (Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1978).
- (25) Antología, *Cuaderno de poesía*, Encuentro de arte joven presentado por Leonora Vicuña, (Santiago: 1979).
- (26) Ronald Kay, *Variaciones ornamentales*, (Santiago: Ediciones Estudios Humanísticos, 1979).
- (27) David Turkeltaub, *Ganimedes 6* (Antología), (Santiago: Ganimedes, 1980).
- (28) Jonás, *Tierra madre*, (Santiago: Alfabetá, 1980).
- (29) David Turkeltaub, *Códices*, (Santiago: Ganímedes, 1981); Juan Cameron, *Apuntes*, (Santiago: Ediciones del Café, 1980); Antonio Gil, *Los lugares habitados*, (Santiago: Ediciones del Ornotorinco, 1982); Ramón Díaz-Eterović, *Pasajero de la ausencia*, (Santiago: Ediciones La Gota Pura, 1982); *La Gota Pura*, revista de poesía, año 1, No. 1-2 (1982).
- (30) Gonzalo Rojas, *Transtierro*, (Barcelona: Taranto, 1978).

LA POESÍA FEMENINA CHILENA COMO CONTRATEXTO

Quiero sugerir, en las escasas líneas de este trabajo, una posible manera de entender el *corpus* de la poesía femenina chilena actual a partir de ciertas premisas teóricas que urge esclarecer si se quiere operar con rigor en la consideración crítica de lo que una literatura femenina latinoamericana significa en el proceso de liberación de nuestros pueblos. Me atrevo a proponer —no sin reservas—, pautas de análisis no muy frecuentes entre nosotros en el estudio literario y lo hago desde un profundo respeto por la literatura y la *literaturidad*, a las que concibo poseedoras de una riqueza que el estudio llamado “inmanentista” más niega que destaca.

Lo que presentaré son unas muy discutibles consideraciones teóricas, útiles, si llegan a afinarse, para el estudio de varias formas posibles de cumplimiento de una literatura femenina en nuestra América. Su base de sustentación, las obras a partir de las cuales estas reflexiones se fueron configurando, no tendrá aquí cabida por razones de espacio.

Si no fuera demasiado riesgo, me atrevería a postular como el elemento que mejor define a la actual poesía femenina de Chile, su carácter de “contratexto”.

La teoría contemporánea de la escritura muestra que todo texto es absorción y réplica de otro(s) texto(s). La práctica literaria ha podido así definirse como una “intertextualidad”. Según lo ha enseñado Julia Kristeva, literatura es todo discurso que se especializa inscribiendo en la superficie de su propia estructura, singularizada por la relación destinador-destinatario, el espacio de un texto extraño al cual modifica. Puede también hablarse de *transtextualidad*, término con el que Gérard Genette denomina la manera en que los textos se refieren a otros textos o grupos de textos, aún si no se los cita de manera explícita.

Mi postulado en esta ocasión es que en el caso de los textos de la actual poesía femenina de Chile tal reescritura se hace con respecto a las formas más difundidas de la subliteratura femenina tradicional en sus múltiples manifestaciones: fotonovelas, revistas publicitarias femeninas, novelas rosa, etc. Más que un diálogo intertextual con un *corpus* precedente de estricto carácter literario, esta poesía pareciera construir sus textos transformando el discurso del poder tal cual éste se materializa en formas aledañas de la literatura.

Diría que el sentido de sus textos se construye en relación con discursos “naturales” o de una literatura que no es la lírica. Si bien es cierto que este fenómeno con que se nos aparece caracterizada la poesía femenina chilena actual no es totalmente nuevo, hay que reconocer que sobre los elementos componentes de cualquier obra actúa una acumulación de pasado que se reactualiza a la luz de las circunstancias concretas del momento histórico, por lo cual sus comportamientos se determinan en el cruce de estas fuerzas.

Un presupuesto teórico básico en el cual sustentamos nuestra interpretación es que la poesía, definida en palabras de Angel Rama, es un sistema productivo privilegiado donde se conjugan los más variados niveles conscientes e inconscientes, así como los diversos discursos que de ellos proceden, mediante un positivo esfuerzo de opciones, *rechazos, equilibrios de fuerzas e invenciones, de modo de superar las con:radicciones y responder a ellas mediante una proposición estética en que se asume la totalidad actuante, pasada y presente, procurando darle un sentido, tarea en que la ideología*

□ MARCELO CODDOU

Así, con un análisis como el que proponemos, puede llegar a destacarse el hecho de que las obras literarias integran una historia que es una serie específica —según subrayara hace ya tantos años Tinianov—, ligada a otras series históricas. Este concepto, que la crítica literaria debe fundamentalmente al formalismo ruso, es preventivo y de innegable importancia, ya que reconoce una especificidad —la tan enfáticamente destacada por Jakobson y sus seguidores—, que al mismo tiempo permite que penetre la noción de ideología en la consideración de la serie literaria, pues ella es el vehículo que puede dar substancia a esa vinculación entre series. De tal modo puede superarse el “representativismo” y sus pretensiones de que tales vínculos se cumplen sólo por imposición de ciertos “contenidos” o “imágenes”. Con una propuesta como la que aquí estamos haciendo, la especificidad del discurso literario de la poesía femenina chilena de hoy y su autonomía, necesariamente se mediatizan: la textualidad entra en dependencia respecto de la historia, plantea el carácter de producción social de sus códigos.

En este respecto es que puede ser útil el empleo —no extremadamente atendido a la noción barthiana estricta —de *contra-texto*, término con el cual se designa, como todos sabemos, uno de los procesos intertextuales literariamente más importantes. Barthes lo define como *contraverdad*, en cuanto es una escritura que transgrede los sentidos establecidos. Son poemas, los de la literatura que aquí nos interesa, que instituyen su ley refutando o desvalorizando la ley de textos precedentes y que pertenecen a un género de una serie determinada cuya legalidad se sustenta tanto en su anterioridad como en el valor que le otorga el hecho de construir formas de manifestación del discurso dominante. Si todo significado es la ley del discurso que lo porta (así lo enseña Kristeva), el contratexto podría definirse como texto que construye su sentido refutando, de modo implícito o explícito, el sentido de otro(s) texto(s) de la serie discursiva. Ahora, lo que estamos proponiendo es que la construcción de sentido cumplida por los textos de la poesía femenina chilena actual se logra en refutación de textos de una serie discursiva diferente (no lírica). La materia misma del contratexto es un diálogo polémico con el texto o textos reescritos. El texto transformador instaura una axiología discursiva donde se oponen disyuntivamente un discurso que plantea definidos modos de concebir el papel de la mujer, con otro discurso en el cual tales concepciones se niegan para afirmar sus opuestas. Mientras la cualificaciones del texto re-escrito son negativas, las del que re-escibe son positivas. De ahí su carácter de *contra-verdad*, de *anti-significado*, de *contra-texto*, en definitiva, que ellos ofrecen.

Dicho entonces con relación a lo que es objeto central de nuestra atención: la actual poesía femenina chilena, considerada como un *corpus* orgánico unitario, constituye un contratexto que produce sus sentidos a través del enfrentamiento, en el estrato de las ideas de los poemas, de los valores tradicionales asignados a la mujer con otros que la afirman en una condición distinta: la de su plena realización. En el estrato del significante también opera una subversión del código discursivo, expulsando del texto los rasgos inherentes a la escritura rosa, la escritura de las revistas publicitarias femeninas y las fotonovelas.

La relación intertextual es una en la cual las proposiciones últimas —con apoyo en una cosmovisión— se desvalorizan a partir de otras proposiciones. El diálogo intertextual polémico se cumple aquí de forma implícita, instituyendo una axiología regida por la oposición

escritura veraz vs. escritura falaz
escritura desmitificadora vs. escritura mistificadora.

De tal modo la re-escritura en que concebimos consiste la poesía femenina chilena actual, se convierte en el proceso dominante del texto, donde su materia misma lleva el diálogo entre un texto transformador —los poemas de nuestras poetisas mujeres— y un texto transformado —el material de lecturas para mujeres auspiciado y difundido por el régimen.

La forma de intertextualidad dominante es la inversión, en la que existe esa desvalorización a la que aludíamos. Los textos cuyos fundamentos aparecen desvalorizados no se incluyen literalmente en los textos poéticos, sino que ellos inscriben sus inclusiones implícitas en un nuevo espacio axiológico que desmitifica sus convenciones. La “ley” que pretendía ser imagen cabal de la “naturaleza” y el papel de la mujer, en el texto re-escrito demuestra ser pura convención, restricción arbitraria de lo decible. Por eso, entre las figuras de intertextualidad posibles de singularizar, la poesía femenina de Chile privilegia la de las inversiones: inversiones de la cualificación (personajes líricos o circunstancias poetizadas aparecen cualificados antitéticamente con respecto a los de los textos originales) e inversión de los valores simbólicos.

A fin de adecuar la imagen femenina a las necesidades de una sociedad que se sustenta en el consumo, el aparato ideológico y publicitario ha ido creando un *modelo femenino* que reúne las condiciones de la mujer ideal para el sistema. *La poesía femenina chilena crea el contramodelo* haciendo cumplir a la literatura así una función de rechazo de lo establecido y de fortalecimiento de las tendencias contestatarias, progresistas y revolucionarias. El modelo ideal del sistema abarca desde el rasgo físico a los aspectos psicológicos y los determinantes de su quehacer afectivo, cultural, social y político. El modelo se ofrece con el fin de producir en la mujer una *identificación*, en la forma estudiada hace ya años por Erich Fromm:

proceso mediante el cual un sujeto asimila un aspecto, una propiedad, un atributo de otro, se transforma total o parcialmente sobre el modelo de éste.

Esos textos —de los cuales por relación intertextual la poesía femenina chilena constituye contratexto—, van conformando un “carácter femenino”, parte de lo que se reconoce como *carácter social*, cuya función consiste en moldear las energías de los individuos de modo que su conducta no sea asunto de decisión consciente en cuanto a seguir o no la norma social, sino asunto de querer obrar como *tiene* que obrar, encontrando al mismo tiempo placer en obrar como lo requiere la cultura. En otras palabras, canalizar la energía humana a fin de que pueda seguir funcionando la sociedad de que se trate.

Tal modelo tiende a que la mujer acate sin discusión, de manera acrítica, las normas sociales emanadas de una estructura que pretende su alienación. Precisamente es en contra de esa alienada actitud —que lleva a la mujer a actuar como aliada de los aparatos ideológicos del *status quo*—, que alza su significado mayor la poesía femenina, la cual favorece, por el contrario, toda actitud destinada a provocar el cambio.

El gráfico de este proceso intertextual demuestra que la escritura de la poesía femenina chilena niega dialécticamente la escritura que prevalece en la literatura publicitaria femenina, es decir, que suprime conservando lo suprimido, inscribiéndose así dentro de la serie de contratextos artísticamente superiores, pero a partir de una transtextualidad cumplida entre textos de series diferentes:

Textos que prevalece en la “literatura femenina”.

Valores propuestos.

- rol de ama de casa
- rol de madre
- trabajos “femeninos” fuera del hogar
- doble rol trabajo-hogar
- la mujer en función del hombre

- rol de objeto sexual

- rol de objeto

- rol estético

- restricción de roles

Texto de la actual poesía femenina.

Valores propuestos.

- desarrollo intelectual
- participación en la producción
- creatividad

- participación política

- trabajos domésticos compartidos con el hombre

- pleno desarrollo sexual

- responsabilidad económica

- participación en actividades comunitarias

La poesía femenina chilena concebida como contratexto es transgresiva porque su re-escritura es predominantemente crítica. Su programa es la búsqueda de la producción de nuevos sentidos —o de recuperación de los perdidos—. Forma privilegiada de la re-escritura, asume el rol de transformar, *en el nivel del lenguaje*, la conciencia humana. Alza su significación y razón de ser en la confrontación con todo el cúmulo de textos que son producto de una cultura que quiere presentar a la mujer como un ser sentimentalizado, sometido y trivializable. Estos aspectos de la cultura imperante en todo a lo que se refiere a los papeles históricamente asignados a la mujer, han sido suficientemente inventariados y discutidos en obras ricas en ejemplos y convicción. En contraposición a ellos, la poesía femenina de Chile subraya justamente las posibilidades de la realización integral de la mujer, su desempeño de funciones dentro de un proceso que cumple con un proyecto de cambio. Si en el discurso del poder leemos —y cito el mejor ejemplo, del cual constituyen sólo variantes los que podríamos entresacar de la subliteratura femenina: un fragmento de Pinochet en un aniversario de la Secretaría Nacional de la Mujer—

la mujer desde que se hace madre, ya no espera nada en el terreno material, busca y encuentra en su propio hijo la finalidad de su vida, su único tesoro y la meta de sus sueños, (sic)

la poesía de nuestras mujeres revela que esa imagen que el régimen respeta, la de una mujer mítica que no necesita nada, que no pide nada y, por tanto, no exige nada, es pura falacia. La poesía femenina, muy por el contrario, identifica salidas posibles a los temores que sí acosan a las mujeres de Chile —madres y no madres— y se enfrenta de este modo a los que crean y manejan un orden sostenido en los privilegios de minorías opulentas.

Los desafíos del Chile contemporáneo hacen que mujeres y hombres enfrenten una misma lucha nacional, popular. En la búsqueda por concretar aspiraciones de las mayorías postergadas, a las que sistemáticamente pretende silenciarse, se requiere creatividad, esfuerzo, acción conjunta, donde hombre y mujer se hermanan haciéndose compañeros en la construcción de las bases para una futura sociedad, nueva, participativa, desalienada y justa. Por ello no creo que exista —por lo menos no la conozco— una escritura estrictamente “feminista”, esa que surge con el propósito de reivindicar un lenguaje de mujer que sea propio de ellas y que busque algo directa y exclusivamente relacionado con la identidad femenina.

Si yo elaborara una antología de la poesía chilena actual, la haría preceder de dos textos breves a modo de epígrafes, uno de la poeta chilena Cecilia Casanova que dice “La poesía no se escribe para hoy sino para mañana” y otro del uruguayo Mario Benedetti, constituido por dos versos:

*Si te quiero es porque sos mi amor, mi cómplice y mi todo. . .
Y en la calle codo a codo somos muchos más que dos.. * 11*

POESIA CHILENA JOVEN: UNA GENERACION DISPERSA

□ SOLEDAD BIANCHI

Con frecuencia se ha dicho que Chile nació de *La Araucana*, poema épico escrito por el conquistador español Alonso de Ercilla y Zúñiga que fue publicado entre 1569 y 1589. Este origen (poético) y esta obra (poética) deben haber ayudado a inaugurar una tradición entre los habitantes de la que fue la más lejana de las colonias españolas porque los chilenos han continuado utilizando la poesía para testimoniar de sus vidas y de su país para describirse y describir su medio. La poesía les ha ayudado a inventar y a fijar su propio paisaje y, naturalmente, ha sido un medio de comunicación. Quizá estos factores podrían servir de punto de partida para explicarse que dos poetas de esa pequeña región hayan recibido el Premio Nobel o para intentar comprender la calidad y cantidad de la poesía chilena (que no se acompaña con igual desarrollo de la prosa). Quizá sólo así pueda entenderse que la poesía haya incorporado y cantado todos los momentos importantes de la vida nacional y que haya resurgido y superado situaciones tan difíciles como la censura más estricta. En el conjunto de la vida cultural es, nuevamente, el movimiento poético el que se ha ido perfilando con mayor fuerza y calidad después del golpe de estado de 1973.

Ya en las prisiones y en los campos de concentración, la poesía comenzó a traspasar alambradas haciéndose testimonio de la represión, silenciando —generalmente— el nombre del autor. Allí escribieron por primera vez chilenos de las más variadas profesiones y oficios, de las más distintas edades e intereses. Los poetas con cierta tradición siguieron murmurando, diciendo, gritando desde el exilio o desde el propio país. Surgen, también, nuevas voces ya que los jóvenes comienzan a escribir en el destierro o en un Chile que los militares quieren silencioso, pero del que no han podido ignorar ni acallar los murmullos —signo de su fracaso.

Para hablar con entera propiedad de la literatura chilena de hoy habría que conocer la producción de Chile y, también, lo que se elabora en los cincuenta países donde se encuentra el Chile desterrado. No es fácil, por lo tanto, esbozar las características de la poesía chilena, pero tampoco sería razonable callarse hasta el momento del encuentro porque hay que seguir y dar a conocer cada paso del avance de la cultura chilena que se está haciendo en muchos lugares, superando las distancias y prohibiciones que no han logrado quebrarla ni dividirla. Este intento de caracterización será, entonces, doblemente provisorio porque hablará de una poesía que se está haciendo y que está en pleno período de formación y porque, además, estará limitado por la lejanía de Chile y por las separaciones entre los diferentes puertos del exilio.

La mayoría de los autores —salvo escasas excepciones— comenzaron a producir hacia 1973 (poquísimos son los que habían publicado antes de esta fecha).

La complejidad de la existencia; la incapacidad para comprenderla; la rapidez de los sucesos de cada día; la fugacidad de la vida y la presencia inevitable y constante de la muerte; la deshumanización que acompaña al explosivo desarrollo industrial; la influencia de los medios masivos de información; la falta de libertad del hombre que se crea una dependencia de los objetos en la sociedad de consumo, enfrentan al poeta que produce una obra de múltiples formas que varían incluso dentro de un mismo texto. Hombre de hoy, el autor se siente incapaz de penetrar, abarcar y explicar esta realidad en su complicación y de resolver su sin sentido:

*Hace años que estamos recorriendo las calles
En ataúdes herméticos
"Santiago, 75", (Javier Campos, 1947).*

El hablante se sabe y reconoce limitado en su capacidad de conocimiento, sus ansias de comprensión se muestran en la rápida movilidad de su mirada que va captando sólo lo que ve sin poder entrar en profundidad:

*Desilusión
Incredulidad
Abandono
Me niegan toda aptitud para encaramarme a la verdad.
"Referencia 2", (Carlos Pérez Villalobos, 1958).*

La disgregación del mundo también se transmite a la voz que se expresa, sin rigidizarse en una sola actitud, variando del "yo" personal al colectivo, constriñéndose a ser simplemente un punto de referencia o asumiendo, casi simultáneamente, diversas procedencias:

*En la vereda poniente al abordaje de un cuerpo
es tarde.
Hay reminiscencias que dan vida al tacto
Por las fosas nasales al aire de la tarde
en la retoma del día
He soñado toda la noche con los bordes
adheridos a la casa
asistí a la coronación del jardín
Hemos girado dando un vuelco monótono
a nuestros saltos
anidando en los huecos de nuestra soberanía
agráfico, en bruto, despertar en almohadas
envuelto en rugidos
"Acecho", (Marcelo Mellado, 1955).*

Los diferentes modos de decir acercan el habla del charlatán del consultorio sentimental o igualan al noticiario, los fragmentos de las canciones o las publicidades con los trozos de poemas ajenos y muestran —mediante el collage y el montaje— la heterogeneidad, dificultad y superposición de niveles que la poesía no debe, no puede ni quiere dejar de acoger:

*Apurad la muerte ancianos
Tomad la vida como un regalo
señoras y señores
Como un regalo quitado.*

*Y ahora todos con las palmas a ver:
Rosa María se fue a la playa
se fue a la playa se fue a bañar (1)
y cuando estaba sentadita en la arena pasó una vaca
o la mató no se sabe pero lo cierto es que desapareció.
Ayer justamente leí que estaba en Buenos Aires che.
Pero ayer leí justamente que no estaba en Buenos Aires che.*

*La abeja se queja
La mosca la mosca
Huye el cuy
Se ebulle la cosa.*

*"Algo que no tiene nombre le ha ocurrido al gallo";
(Eric Pohlhammer, 1954).*

La tendencia general hacia una búsqueda de la simplicidad —característica de generaciones anteriores— más de una vez ha sido tomada erradamente porque se ha confundido con rapidez en el hacer y simpleza y evidencia en el decir. Los menos eluden la sencillez de una poesía hecha, a veces, para ser recitada que se propone acceder rápidamente al oyente (que es más frecuente en el lector en el Chile actual):

*Ahora me duermo con cuidado;
no quiero que a alguien le moleste
que me disponga a soñar con ciertas cosas
de mal gusto en esta época,
como despertar sin calles sucias
y la primavera detrás de la puerta.*

"Ahora me duermo"; (Esteban Navarro, 1955).

Sencillez de la sintaxis y de un lenguaje donde es frecuente el uso de chilanismos y hasta de una escritura fonética que pretende transcribir la forma exacta en que se habla el español de Chile o que incorpora términos extranjeros con los que el exiliado quiere mostrar el choque de idiomas y la necesaria y difícil incorporación al país ajeno:

*Casi los volví locos a todos
salía con mi guitarra (que no era mía)
y despeinado hacía muecas al viento
atravesaba las noches solitario y silencioso
haciendo obscenos gestos con las manos
a los pacíficos transeúntes.*

*Y los otros me decían:
"aprende ingé hueón no seai
así no
hagaj tanta reunione no
respiri". (2)*

*Algunos de esos
pacífica y mansamente han caído en la
Asimilación*

*muchos se han declarado escoceses
o no aceptan ir de holidays a Francia nuevamente este año
y se acuestan leyendo "How to succeed in life"
tienen sus narices
olfateando permanentemente
¡Becas!*

"La amnesia"; (Mauricio Redolés, 1953).

Otras veces, el lenguaje —aparentemente simple— juega con la ambigüedad que exige del lector una mayor integración al movimiento que va de la semejanza o exactitud fonética a la diferencia de significado:

*¿Por qué Yumbel significa arco iris?
La marmita está llena de moho
húmedo humus solamente y huesos:
terminó la búsqueda y el término. (3)
"Términos"; (Jorge Montealegre, 1954).*

La simplicidad se da también en las situaciones aludidas, ya que no existen ni realidades ni objetos más poéticos que otros o que merezcan privilegiadamente ser cantados:

*Quiero escribir cualquier cosa,
que te quiero,
que te tapé la boca con una toalla,
mientras tú le cortabas el pelo a las estrellas.
Que me escondí en un termo
sacando la raíz cuadrada de tu sonrisa,
equivocando todo el sistema del planeta.
"Borrador"; (Fernando Cifuentes, 1961).*

El poeta nivela o iguala los asuntos poetizados y no existen zonas, lugares, cosas, materias ni personas que merezcan su rechazo y puede referirse con una actitud similar a un ser o a un acontecimiento imaginario o real, a un objeto hermoso o feo, a una realidad negativa o a un hecho heroico, al amor triunfante o al fracasado.

La libertad se extiende a la utilización de los más diversos metros, versos, estrofas. La sintaxis no es rigurosa y —a veces— la ausencia de nexos gramaticales entre palabras o frases ayuda a expresar la incoherencia o dificultad del mundo actual:

*la unión
para el caso
digo sublime
connivencia bar
el ocaso
no fue
más que una
total
cero a cero
soberana
con patas
digo
peluda*

"Abschied"; (Miguel Vicuña, 1948).

Tampoco la puntuación se somete a reglas ni existe ninguna imposición en la rima (que se da muy rara vez). Aunque no existen medidas predilectas, puede notarse una inclinación a la brevedad: la fuerza de concentrar en pocas palabras provoca un estallido de significado poético en textos que más de una vez recuerdan el epigrama:

*Acaso el juego consista
En mostrar todas las cartas
Y ocultar sólo el dolor
Bajo la manga.*

"Ardid"; (Teresa Calderón, 1955).

Otros poemas —que pueden no ser largos— intentan el relato de una historia que se desarrolla con personajes en acción y con diálogos. El poema descriptivo en que una mirada o un punto de vista se limita a constatar lo que ve, extrema al máximo la objetividad:

*El asombro en el ojo del pintor es:
- Un largo pasillo que se incendia
- Unos pies que son lavados en un lavatorio
- Labios rojos de mujer joven
- Primer plano de nucas oscuras cuando los músicos acompañan
- los saltitos de las bailarina que alucinada baila alumbrada
desde abajo por los focos.*

*"Homenaje sin descubrimientos | A la memoria de Degas";
(Bruno Montané, 1957).*



En la prosa poética, las imágenes —especialmente visuales— adquieren gran importancia:

*Los poderes los movimientos bancarios los tecnócratas incrustados
En un atardecer que se mueve lentamente a través del cristal de
Las oficinas los sillones reclinables el humo las piernas sobre la
Alfombra los penes las falanges de lápices labiales la cinta del
Teletipo las miradas las blusas verdes las raíces cromáticas en
Las retinas los sillones de cuero las aristas los reflejos la ropa
Interior blanca los números los paneles rojos los teléfonos...*
"Los poderes", (Roberto Bolaño, 1953).

*Santiago de la nueva extremadura;
en este nuevo extremo está la muerte.*

*Antes, en mi infancia
te recuerdo en los otoños interminables
veo tus calles grises, sucesivamente grises
los adoquines húmedos
los hombres que regresaban
desde el olvido,
era tan regocijante
sentir el calor de los hogares
tras las puertas.
Mas ahora está herida
caída bajo tus luces
y tus sensuales arreglos
cosmopolitas.*

*En el fondo
están los muertos,
los arrancados de la infancia,
los desolados.*

*En la superficie
una ciudad que fue,
se extingue imperceptiblemente
entre la hierba.*

"El acoso", (Mario Elgart, 1960).

Hay autores que producen, también, una poesía visual donde la palabra se une a la foto, al dibujo o al material plástico; entre ellos están: Eduardo Parra (1943), Gustavo Mujica (1948) y Gonzalo Millán (1947).

El tratamiento temporal o la relación del poeta con el tiempo se hace compleja porque éste pierde su carácter lineal debido al constante cambio en las formas verbales o por la cercanía del hoy, del mañana y del ayer que pueden llegar a confundirse:

*Cuando llueve en julio
me preocupo por el bosque de mi infancia.
Ese bosque del que no recogí
ni moras, ni murtas,
del que no traje
ni el olor de los eucaliptos
los sorprendidos hongos.
Ese bosque de dudosa fisonomía
en el que tal vez nunca estuve
y del que trato ahora de salir
buscando algunas marcas en los árboles
las piedras que guiaron mi posible entrada
temeroso de sus aviesas sombras,
empapado de lluvia
enterrado en el lodo
soy un árbol más;*

"Cuando llueve en Julio"; (Jorge Torres Ulloa, 1948).

La obsesión del paso del tiempo aparece, en ciertas ocasiones, en un intento de detenerlo para fijar y conservar las situaciones. En esta escritura del exilio o del país cambiado y perdido, se hace frecuente el reflejo y la expresión de añoranza:

De curso cambió

Aquel río

La tormenta

Derrotó al árbol

Que perdió al pájaro

Con fe en las raíces.

(Gustavo Mujica, 1948).

Los escritores que están fuera recuerdan un pasado y los que están dentro no olvidan el espacio y el tiempo que ya dejó de ser y todos aspiran a un mañana diferente.

Tiempo y espacio, a veces, se confunden en sus características negativas o en el anhelo de variación:

Esta es una poesía que puede ser localizada o situada porque explicita la concreción exacta de un espacio determinado aunque en otras ocasiones —como en ciertos momentos del largo poema *La ciudad* de Gonzalo Millán— una buscada vaguedad tiende a la generalización e incita al lector a situar el acontecimiento donde lo sienta apropiado:

*Los ascensores bajan.
Los soplonos son ubicuos.
El ascensorista es un soplón.
Dan de baja a varios generales.
Los pasajeros suben a cubierta.
Dan de baja a miles de obreros.
Piden papeles de identidad.
Detienen a los indocumentados.
Toman once.
Toman mate. (4)*

Casi todos estos escritores se pronuncian contra la pérdida de las relaciones naturales originarias entre el hombre y el ambiente natural. La mayoría vive en ciudades que aparecen, en oportunidades, más que como simple mención o ámbito urbano —y capitalino— transformándose en objeto poético (al que se canta) describiéndose o rechazándose:

*Otoño Santiago viejo y cafesoso
El humo sale de las chimeneas
negro
denso
muerto
decididamente antjorgánico
y la tierra tiene frío
para el que pisa descalzo
El parque forestal
es una perfecta tarjeta para vender en Village (5)
Otoño Santiago
larguirucha ciudad pálida como tía abuela
Esta estación te queda al callo
"En este otoño", (Bárbara Délano, 1961).*

En oposición, se sitúa la escritura más íntima y menos frecuente que nace del contacto directo con la naturaleza:

*Y cuando llovía
sobre la carretera de Castro,
daba la impresión
de que el bus era una estrella fugaz
avanzando a tientas,
entre la totalidad
de los cabellos blancos de Dios.
Y a lo lejos;
el pueblo, que esperaba con las luces encendidas
colgando de una nube,
era como lo infinito de tus ojos
cuando esperan los míos.
"Ruta 5"; (Sergio Mansilla, 1958).*

Gritos de alerta pueden parecer, a veces, estos poemas en que se denunció o se llama a la rebelión contra la sociedad de consumo:

*Y sean cuales fueren los cuentos que te cuenten, desgraciado
la cuenta que te pasen
saldrás del hospital clínica o centro médico
tarareando gracias a la vida
motivado por los avisos y consejos de la publicidad que nos
ayuda a vivir mejor
desde la radio o el televisor
que tanto habrán contribuido a tu curación
rumbo al local más cercano
en que se pueda jugarle una cartilla a la
a cambio de un templo donde sacrificar un
Polla Gol
gallo a Esculapio*

*O sea que en resumen habría que morir sin alharaca...
"4 trescientos sesenta y cinco y un 366 de onces",
(Rodrigo Lira, 1949).*

Gritos de alerta contra la monotonía, contra la cómoda seguridad, contra la rutina que maquiniza deshumanizando, violentando y haciendo olvidar la magia y novedad de cada día:

*Esa tarde la cabeza de mi maestro estaba sobre el piano.
Se afanaba por hacerme comprender la necesidad técnica de
unos dedos ágiles al trino y a la mano izquierda.
Y el virtuosismo de los del clavecín
y el piano de Bartok
y la maldita sumisión
y todo lo convencional
y le lancé su cuerpo por el rostro
y le acerté un hachazo partiéndole el cráneo.
Estaba todo destruido.
Para descansar, me saqué las manos y las dejé
apoyadas sobre un sillón.*

"Disparen sobre el pianista", (Eduardo Parra, 1943).

La rebeldía del poeta grita al lector el peligro porque no quiere que la realidad hostil sea tomada como inamovible. No es extraño encontrar un sentimiento de desencanto ante la locura del mundo que parece ir hacia su propia destrucción:

*Pero aunque se acabaran los cesantes y la hambruna del mundo
nosotros seguiríamos tristes, en el fondo tristes, siempre tristes.
Y es que acaso el hombre no sea un sendero a la eternidad, madre,
sino un rayo hacia la nada,
un río de perros y caballos viejos precipitándose al vacío,
un cielo de elefantes estirados, una nube de cadáveres tibios.
Y allí nos diluimos cuando estamos más solos, madre,
cuando nos acostumbramos a la propia soledad y reconocemos
nuestra derrota
en esta guerra a muerte
contra la muerte que nace de nosotros.*

"Pobreza y algo más", (Eduardo Llanos Melussa, 1955);

Otras veces, la repulsión ante la injusticia muestra una actitud de decidida creencia en que un cambio de sociedad podrá enmendar caminos y construir soluciones:

*No diré tu nombre
Porque me pueden escuchar
Hombres
Que no quieren saber nada con la lluvia
Seres que tratan de olvidar a los sin ropa
No diré tu nombre
Porque es el mío
Y ni tú ni yo
Estamos dispuestos a morir
Sin levantar la bandera
Que nos hará mejores.*

"Testimonio anónimo", (José María Memet, 1957).

En un mundo de incomunicación, la poesía es una herramienta que sirve para romper el aislamiento: la necesidad de participar, el intento de superar la soledad, se evidencia en el constante uso de apelaciones al oyente, llamados directos que solicitan la atención del auditorio:

*Se ha roto una columna: vi a Dios
aunque no lo creas te digo
sí hombre ayer domingo
con los mismos ojos de este vuelo.*

"Domingo en la mañana/Epílogo", (Raúl Zurita, 1950).

La ironía, el humor, la ambigüedad o el uso de ciertos efectos como el imprevisto o el suspenso, piden una complicidad y una mayor cercanía del lector que debe integrarse para comprender e intentar deducir la causa del doble sentido o del equívoco:

*La consigna era sólo una:
caminar y encontrarse en una esquina
con su propio cuerpo
olvidado en una esquina.*

(Carlos Alberto Trujillo, 1950).

La imperiosa necesidad de eludir la evidencia reclama una comunidad con el lector que debe saber leer (u oír) lo que se le dice veladamente: trabajo del oyente y del escritor que participan, en distintas etapas, de esta escritura. El humor también le sirve al poeta para crear una distancia entre él y la materia poetizada, esta 15

función es utilizada cuando quiere que su relación con el mundo poético sea menos emotiva. La ironía o el humor permiten, en otros momentos, degradar, ridiculizar o mostrar un sentir frente a lo que se dice. El escritor asume, entonces, diferentes actitudes que se expresan en tonos variados donde aparece la burla o la impavidez; la serenidad o la pasión; el temple grave, festivo o trivial. Posturas que se relacionan con el uso de diferentes materiales y modos de decir en los poemas que aluden a la complejidad de una realidad que no tiene una sola faz y que no puede ser interpretada unívocamente.

Es notoria la preocupación de casi todos los autores por su labor literaria. La inquietud y búsqueda sobre el trabajo del poeta, su actividad, su relación con el lenguaje o su necesidad de comunicación y expresión se explicita en diversos textos:

Llave
 Por abrir
 Lo no soñado
 Lograr
 Más allá
 De
 Lo nocturno
 Y la voltereta
 Te abandona
 Te salva
 La palabra

Con angustia
 Del sueño
 Y así
 Ver
 Más acá
 Lo primero
 Floreciendo
 Y el trapecio
 Y la caída
 Ves
 Como red.

"Arte Poética", (Gustavo Mujica).

Y todo perdía validez en mis versos
 cuando escribía un poema dedicado a ti:
 colocaba tu nombre entre paréntesis
 y tú
 te enredabas como en una telaraña.

(C.A. Trujillo).

Como si lo humano fuera ciudad mental o campo verde
 ante una aparente sencillez al escribir versos
 que tratan, que se esfuerzan
 en darte una parcial imagen
 de esta vida.

"Peligro a toda máquina", (Bruno Montané).

A veces se alcanza un segundo grado de complejidad porque la meta-poésia no alude simplemente a la actividad poética general sino que se refiere al poema concreto y específico que se está escribiendo y que, en el momento de la lectura, está ante los ojos del lector:

Avanza la estación.
 El poema avanza.
 El tiempo avanza.
 El autor es un hombre de edad avanzada.
 La costurera hilvana.
 El anciano hilvana.
 El zapatero clavetea.
 El anciano compone un poema.
 El poema habla de una ciudad.
 El anciano aún respira.
 El anciano está en las postrimerías.
 Estos son los versos postrimeros.
 Se cierra el poema.
 "La ciudad", (Gonzalo Millán).

No existe una actitud homogénea frente a la función que se le otorga a la poesía ya que si algunos creen en el poder de la palabra o en su capacidad de ordenar el mundo caótico donde todo se

sino por lo que posee o representa, los mismos u otros se interrogan sobre el sentido y efectividad del poeta y su quehacer:

Yo creo que tengo un gran defecto,
 un problema psíquico:
 siempre estoy intentando escribir algo útil.
 ¡Qué manía la de encontrar utilidad
 a una profesión inútil!
 Ya ven ustedes como mi obsesión practicista
 me hace llamar profesión al humilde oficio
 del poeta.

"Pequeño contratiempo justo a final de siglo", (Eduardo Parra).

Casi todos los autores expresan concientemente que la palabra es la fundadora de una realidad (poética) que tiene valor en sí misma:

Llueve interminablemente dentro de una novela de tapas grises
 pero si abro la ventana no sólo entrará la brisa tibia a mi dormitorio
 también el polen y veré pájaros tomando el sol en los cables de luz
 y en los árboles sin embargo llueve dentro de esta novela y un
 hombre se aleja corriendo de un grupo de cabañas más veloz que la
 brisa y que los trenes y la primavera...

"Nenúfares", (Roberto Bolaño).

Algunos poetas utilizan personajes o sucesos del pasado para mostrar su pervivencia en el presente. El ayer es mostrado desde el hoy para actualizarlo y clarificar situaciones que se asemejan, se repiten o continúan existiendo:

¡Oh! ¡Esos sí que eran Dictadores!
 ¡Casimiro Marcó del Pont volverá!
 ¡Las Monarquías aún no han muerto!

Santiago está disfrazado de campiña tranquila y reposada
 Las grandes propiedades se comen la tierra y las ansias
 La anemia se maquilla de adobe y remodelación

La tisis y el hambre bromean con los pobres y el polvo

"Fosacomún. Trabajo sobre Santiago", (Gregory Cohen, 1953).

En esta poesía aparecen los problemas actuales que hoy viven los chilenos: la cesantía, abierta o disfrazada; la pobreza, la represión; el fomento de la sociedad de consumo; el cambio en el aspecto de los barrios; la añoranza por el país ausente o diferente. Los nuevos escritores se enfrentan e interrogan ante una realidad concreta cuya expresión literaria trasciende límites geográficos extendiéndose y mostrando el mundo del hombre contemporáneo.

Para que estas realizaciones puedan darse a conocer y difundirse masivamente, para que este trabajo continúe desarrollándose necesita la existencia de condiciones hoy ausentes en Chile. Para que este fermento se concrete como la base de una cultura popular que llegue a todos y donde las mayorías se sientan interpretadas, Chile y los chilenos necesitan vivir en libertad y democracia. *

NOTAS.-

- (1) "Rosa María se fue a la playa/ se fue a la playa, se fue a bañar/ y cuando estaba sentadita en la arena me decía con su boquita: 'ven que vamos a bailar'": versos de una canción popular que estuvo de moda hace algunos años en Chile. La estrofa "Apurada la muerte..." pareciera estar dicha por un charlatán, un vendedor o un predicador. El apelativo "che" es usado en Argentina y no en Chile. La estrofa "La abeja se..." se repite a lo largo del poema como un estribillo, en ella se juega con la repetición de ciertos sonidos.
- (2) Toda esta estrofa transcribe fonéticamente la forma coloquial del español de Chile: "aprende inglés, huevón, no seas así no hagas tantas reuniones no respies".
- (3) Hace algún tiempo se encontraron en el pueblo sureño de Yumbel, restos de hombres y mujeres que habían desaparecido durante los primeros meses que siguieron al golpe de estado. A pesar de una intensa búsqueda, sus familias no habían logrado ninguna información sobre sus paraderos.
- (4) A la hora del té se le llama "hora de once" en Chile. Más que el té o el café, en Argentina se bebe preferentemente el mate, hierba originaria del Paraguay.
- (5) "Village": tienda de Santiago donde se venden tarjetas postales, posters, etc. "Te queda al callo": te corresponde, te es apropiado. *

POESIA NUEVA DE CHILE

□ ANA IGLESIAS ACCION

*Algún arquero se equivocó
y estoy aquí con una flecha
en el costado.*

*Encogido y cayendo en cámara lenta
como un soldado azul de la Warner Bros.*

*Juro que no tenía idea
vine sin saber de qué se trataba.*

*La invitación era cordial
y crean, me di mi tiempo;
No salí a la carrera.*

Pero esto. . .

*Es una mala jugada
No se trata así a los invitados.*

□ ANTONIETA RODRIGUEZ YO SIEMPRE LLEGO TARDE

*Yo siempre llego tarde, pero llego
y no es mala costumbre, ni pereza
es sencillamente miedo
de llegar temprano.*

□ TERESA CALDERON DESERCION

*He olvidado el compromiso.
Me siento frente a un libro
a que él me estudie*

*y dejo que un eterno cigarrillo
se complazca en consumirme.
Espero el día en que un espejo
omita la copia de mi original.*

□ ROSA BETTY MUÑOZ CANTO DE UNA OVEJA DEL REBAÑO

Soy feliz, lararí.

*Cada cosa que deseo
aparece por arte de cuotas mensuales
en mi mano.*

*No tengo de qué quejarme.
Los días giran brillantes
despertando y adormeciendo
entre programas de T.V.
parques de entretenimientos
revistas de Vanidades
y otras luces multicolores.
Es todo lo que necesito
y los pastores lo saben.*

□ NATASHA VALDES NO TE HE OLVIDADO

*Si tu nombre pasa con el pan
y las gaviotas insistentes
no quieren abandonar Lima,
Y sucede que los médicos
te hacen electro-shocks
y el mercado te vende naranjas
a más o menos,
asesina al super-Yo
y las residencias donde vistas
pantalones de hombre,
tiempos, crucifijos,
los jueves sin París
de negras piedras.
Escúchame, me llamo Natasha
y con los ojos voy diciendo tu nombre
y viba, viba.
Y he encontrado la dicha;
y sufro en ti,
César Vallejo.*

□ VERONICA POBLETE LA FABRICA DE LOS ESPEJOS

*En la fábrica de los espejos
se inauguran los reflejos de este día.
Se inaugura el alba
y se vierte sobre los ojos un agua brillante.
Día de la imagen transitoria.
Día del prendedor de luces
en el que se conjugan y se juegan
todas las miradas y la luna mirantes.
Melancólico día de los ojos:
Bajo la bóveda celeste
se levanta la espada nocturna.
En la fábrica de los espejos
agoniza, sólo en la fábrica de los espejos
agoniza la sombra.*

□ LEONORA VICUÑA BOITE ZEPPELIN '81

*bailan las gordas estriptiseras en la boite negra
bailan las rubias pordioseras ágrias marineras
bailan las estrellas de papel diamante las botellas
y las trampas bailan
al son de las putas las trompetas
lucen la carne, flagelada por noches que degüellan
esperando la música acabe justo
en el momento de poner
el sexo sobre la silla y no se vea
no sea cosa que de las mesas salgan sobras que se prendan
bailando como ellas
para tocarlas, gordas estriptiseras,
no sea cosa que vengan de la calle las panteras
los gordos oficiales charreteras, metrallas y banderas...
bailan entonces de nuevo escondiendo el sexo
las gatas ululantes las bomberas
luciendo los mordiscos moretones
los golpes
los crespones las orejas
mientras pasa la noche borracha cantinera
y el Zeppelin se cierra como una tumba abierta.*

□ **SERGIO MANSILLA**
NO SE QUE TIENE ESTE HOMBRE

*Durante la tarde
ha estado taciturno y, a eso de la medianoche,
salió a la calle despidiéndose
suavemente de su madre.
Regresó al amanecer como un sonámbulo
El sobretodo húmedo,
y en la escalera
no sintió mi llamado.
Este hombre es de los nuestros, pero anda errante
en el resplandor de un tiempo que no sabe morir,
y, después de todo, la historia de su vida
es para el resto como la más lejana estrella del universo.*

□ **DAVID TURKELTAUB**
INFORME DEL TIEMPO

*Hay una persona que ya no sirve para nada
la tapan con diarios para esconder esta pálida
vergüenza
oh gritaron todos los periodistas
morir es una experiencia inolvidable
cae una lluvia fina desganada
lo que se llama una llovizna
los días se muerden la cola
pero el resto del país está tranquilo
la poesía se sienta a la diestra de dios
y espera las noticias
hay una gotera en el cielo
pero el resto del país está tranquilo.*

□ **EDUARDO LLANOS**
LAS MUCHACHAS SENCILLAS

*Las muchachas sencillas
dudan que el mundo sea un balneario
para lograr bronceados excitantes
y exhibirse como carne en la parrilla
de una hostería al aire libre.
Las muchachas sencillas
no cultivan el arte de reptar hacia la fama
ni confunden a las personas con peldaños
ni practican ocios ni negocios
ni firman con el trasero contratos millonarios.
Las muchachas sencillas
estudian en liceos con goteras,
trabajan en industrias y oficinas,
rehuyen las rodillas del gerente,
hacen el amor con Luis González
en hoteles, en carpas, en cerros, en lugares sencillos.
Las muchachas sencillas
se convierten en madres, en esposas sencillas,
luchan largos años como sin darse cuenta,
llenándose de canas, de várices y nietos.
Y cuando abandonan este mundo
dejan por todo recuerdo sus miradas
en fotos arrugadas y sencillas.*

□ **JUAN CAMERON**
LOS DESPECHADOS

*Porque ya no nos aman con el furor de antaño
no nos abren el alma están abandonadas
por toda la república se les hielan las piernas
las malignas las náufragas las palurdas las ciegas
Porque ya no nos aman con el furor de antaño
ensuciamos las ropas militando en el vino
nos vamos arrugando como gato en acecho
de una Alicia cualquiera
Porque ya no nos aman porque ya no nos aman
el mundo se despuebla se descapitaliza
Las muchachas se duermen marchitando la noche
sin saber que el sol nuestro es más largo en invierno
Porque ya no nos aman el mundo se despuebla
porque ya no nos aman con el furor de antaño.*

□ **SANTIBAÑEZ BRIBBO**
EN DIAS COMO ESTOS

*En el de al lado sufrió en días como éstos,
cuando moría el pobre pobre sin el Perú en la sopa,
la gran sopa de París, hecha de cueva diaria.
A pluma de cóndor escribió, y a sangre abierta,
y el conserje lo escuchó y la hembra pura:
"Estoy cholo, cholo, en este doble jueves".
En el de al lado sufrió en días como éstos.*

□ **HOMERO CASTILLO DURAN**
TU SILENCIO Y EL MIO

*Para todos canto con voz de niño
Con pureza amante trato de encontrarte
Si mi voz escuchas latiendo en el aire
Abre tu ventana, no cierres tus oídos
Necesito ser escuchado
Porque muero lento de saber que escapas
Enérgica súplica de malherida calma
Fuego silencioso, combustión de vida;
Es éste quizá un gran juego
Travesura sin regreso desde la infancia ilesea
Desde prodigiosos mundos deformados sin causa
El camino está abierto
Si no me escuchas no paso,
Mira en mis ojos, sólo hay dos lágrimas:
Son la creación más pura
De mi silencioso espacio.*

□ **ANTONIO VIEYRA**
A ESTE HOMBRE QUE HABITO

*A este hombre que habito hay que enseñarle a caminar.
Aún no reconoce su caída ni el orden de las cosas. No sabe
qué decirle al horizonte, sin palabras ni murallas. Ha puesto
aquí la ausencia, en punta: transparente hambre que dejara
rodar, en silencio, sin saber. No sabe dolerse tan de sí: cuerpo
encerrado de ruidos temeroso, sorda mano trémula, yacente.
ANOCHECE
Salgo, vigilo calles húmedas, camino. A nadie espero; los
objetos, poblados de visiones, dan sus profecías. He dejado
de buscar. No pretendo alcanzar lo que falta y que se pierde.
Ni tristeza ni gargantas. Lluvia, silenciosa, si no es por los
tejados. Tiembla mi paso ante su sombra; y está segura,
frente a frente, la mirada*

□ MAURICIO ELECTORAT
NATIVIDAD, MANUELA, ANDRÉS -
EN EL EXTREMO DE ESTOS AÑOS

Ahora que me arrastro por los antiguos barrios
como un perro acostumbrado, un viejo perro,
pienso en tu nombre - Natividad, Manuela, Andrés
y si te traicionamos o no te traicionamos.

Caminamos por las calles vacías a esa hora,
hacía mucho frío y el chillido del viento
se enredaba entre los fierros húmedos,
entre las hojas muertas.

Y yo hubiera tomado un megáfono
y hubiese gritado tu nombre
sobre una torre de veinte pisos, de treinta pisos,
contra las nubes eléctricas que chocaban en el cielo
Así fue,

y ahora que me arrastro por los antiguos barrios
como un guerrero cansado,
la bruma reptó y se cuelga de los muros.
De este lado la ciudad se llama Barrio Chino,
otras sombras como la mía se deslizan
orillando los caserones grises
y en algún patio de luz danza todavía Circe:
una mujer de siete cabezas que se bambolea al compás
de las navajas de otros guerreros.

Y ahora que me arrastro por los antiguos barrios
ni un pájaro aúlla sobre los fierros, sobre los perros
y antes que venga otro sol a entibiar los vestigios
pienso en ti - Natividad, Manuela, Andrés
y si te traicionamos o no te traicionamos
"Lo demás me lo callo, un enorme buey
pesa sobre mi lengua".

□ JORGE TORRES ULLOA

ENTRE AMIGOS MÍOS

Estos amigos míos
llegarán atrasados a mi funeral
todavía con dolor de cabeza
y acidez en el estómago.
Aparecerán cuando el sacerdote
esté cerrando su biblia
y de la biblia caigan gotas
de lluvia incierta,
luego cuando el panteonero lance
el primer terrón
se pondrán el sombrero
subirán el cuello de sus abrigos,
(porque mi muerte ocurrirá en invierno)
o abrirán sus paraguas
y se irán haciendo comentarios
sobre este tiempo de carajo,
que ya estaría bueno
que saliera el sol
para sacarse esta ropa de lana
y abrazar
definitivamente
a la primavera.

□ RAUL ZURITA

PASTORAL DE CHILE (Fragmento V)

Rómpanse de amargura, muéranse de dolor
Que se derritan sus tanques
y se caigan a pedazos sus aviones
y que de tristeza se hagan polvo corazones y valles
mentes y paisajes
delirios y galaxias
Porque enlutaron sus casas y arrasaron sus pastos
Porque no hay consuelo para nosotros
y nadie acude
a compadecerse de los afligidos

Y ella llorando decía:
"Nadie me quiere y mis hijos me han abandonado"
Pero ¿quién podría dejar de querer
al niño que cría
o abandonar al hijo que alimenta?
Pues bien, aunque se encontrase a alguien
que así lo hiciese
¡Ellos nunca te abandonarían a tí!

□ JOSE CUEVAS

De "Efectos personales y dominio público"
FRAGMENTO 7

¿Qué tal una vueltecita por el Parque Cousiño?
¿Vamos a ver esos carros con motor, que vuelan,
Vamos?
Afuera está el coche enganchado.
Chilenos, no olviden:
Cada uno de Uds. produce un kilo diario de basuras.
Mil y tantos dólares per cápita.
No olviden:
Que todos somos iguales ante la ley
Que fuimos los ingleses de Sudamérica.
Que el matrimonio es la unión de dos seres
Que se aman.
Que más de un litro diario es pernicioso.
Que el estado de Chile es unitario, etc. etc.
Que hay una crisis moral de proporciones.
Que cada cual se rasca con sus uñas

Váyase a la misma mierda
Váyase a dormir la mona.
Los amigos no existen.
No creo en la amistad sincera
Sólos conocidos y punto.
Bueno:
¿Y dónde estará el trigo que exportábamos?
¿los barcos de Wheelwright?
¿la bala en el pecho de José Miguel?
¿la espalda de Rodríguez?
¿La Fiesta de los Estudiantes
La chusma esperanzada del año 20, los viejos chilenos
del Ramis Claire?
Cómo quisiera juntarme a conversar un rato con Lastarria
que me contara cosas,
Don José Manuel Balmaceda, tomar onces.
En fin, no importa,
Total, Chile no ganará la Carrera Espacial,
y, yo no sueño ni trueno.
"Gobernar es educar",
"Pan techo y abrigo".
¡Ah, y a usted lo necesito!

□ JOSE MARIA MEMET
PENSAR QUE DUERMES

*Pensar que duermes
y nada sabemos de mañana
Te ves tranquila
Casi todos los que han muerto
lo estaban.*

EPIGRAMA DESDE EL AMOR

*No podré olvidarte
Me asesinará el dictador
Pero no podré olvidarte.*

NOTICIA ANTIGUA

*Fue fusilado esta mañana
El criminal de 33 años
Jesús de Nazaret
Apodado el Cristo
Confeso de diversos delitos
Entre los que figuran
Asalto a mano abierta
Amar y regalar artículos
de primera necesidad a los humildes
Crear un manual ideológico
y de acción guerrillera
Llamado Biblia
Crear un plan subversivo en contra
de nuestro emperador
El pregonar una nueva tendencia económica
Ambientada en la justa
distribución de los bienes del estado.
Agencia DPA, Palestina.*

□ ERIK POHLHAMMER
LOS HELICOPTEROS

*. . . hasta que llegaron los helicópteros y los helicópteros
se establecieron desde allí hasta siempre
girando y zumbando como tábanos
de acero los helicópteros
girando sobre nuestros cerebros, zumbando sobre
nuestros cerebros
que desde allí en adelante
se limitaron a recordar las épocas previas a
los helicópteros
épocas llenas de esperanzas aquellas
épocas que si bien
hasta que llegaron los helicópteros con su ronquido
hasta que llegaron los helicópteros con su zumbido
que se infiltró hasta siempre en
las estructuras cerebrales de las generaciones posteriores
a las nuestras
posteriores a las generaciones anteriores
que intentando llevar a cabo la esperanza
fueron sorprendidos por el ronquido de los helicópteros
poniéndose término así
a una visión de la vida de la historia y de las cosas
distinta a la llegada de los helicópteros
imponiendo éstos
lo que sería denominado por los historiadores venideros
como el sistema de rodaje de los helicópteros
concéntricos
que no fue otra cosa que el continuo
ir-venir ir-venir ir-venir
de los helicópteros en torno a un mismo círculo
bajo el cual*

20 nacieron vivieron y murieron el resto de las generaciones...

□ JONAS
ORACULO ARAUCANO

A mi raza

*Cuídate huinca capitán
cuídate huinca capitán Valdivia
de la España,
los indios saben
que, como ellos, tienes
la fruta temblorosa
que nace de la enredadera enamorada,
y que tu corteza de coleóptero plateado
guarda en su intimidad
tu cuerpo blanco.
Cuídate, capitán,
valiente Don Pedro, ten cuidado,
hoy día
en el arzón de tu montura
la muerte verde, que no ves,
cabalga.
Arauco ya sabe que eres hombre,
mira otra vez el río, capitán,
mira otra vez el brillo de los pájaros
y piensa,
y reza a tu Dios barbado
y haz memoria.
En Tucapel
Lautaro está esperando.*

□ RODRIGO LIRA
COMUNICADO

*A la Gente Pobre se le comunica
Que hay Cebollas para Ella en la I. Municipalidad
de Santiago.
Las Cebollas se ven asomadas a unas ventanas
Desde el patio de la I. Municipalidad de Santiago.
Tras las ventanas del tercer piso se divisan
Unas guaguas en sus cunas
y por las que están un poco más abajo
Se ve algo de las Cebollas para la Gente Pobre.
Para verlas hay que llegar al patio
Al patio con dos árboles bien verdes
Después de pasar por el lado de una como jaula
Con una como caja que sube y baja
Después de atravesar una sala grande con piso de baldosas
Y con tejado de vidrios
Con unas señoritas detrás de unos como mostradores
Después de subir unas escaleras bien anchas
Después de pasar unas puertas grandes
En la esquina de una plaza que se llama
"De armas", en la esquina del lado izquierdo
De una estatua de un señor a caballo, de metal,
Con la espada apernada al caballo
Para que no se la roben y hagan daño.
Ahí, debajo de las ventanas con las guaguas,
Están las Cebollas.
No sé si se podrán conseguir
Unas poquitas.
El caballero que maneja
El ascensor ése con paredes de reja
Me dijo que eran
para la gente pobre.
Después, dijo algo del Empleo Mínimo.
Yo tenía que irme luego a comprar un plano de
Santiago y una máquina de escribir.*

□ JUAN ZAMORANO
DURO OFICIO

Con cartón remendamos los zapatos
los lustramos con grasa las estrellas
danzaban sobre ellos
Con limón fijamos el peinado
planchamos nuestros trajes nuestros parches
y con una botella de vino bajo el brazo
bajamos a la fiesta de los exiliados
donde juntos cantamos La Internacional.

□ ARMANDO LASKAR
BAILARINA TOPLESS

Al terminar
la función,
la bailarina
topless
destornilló
sus senos,
descorrió
el cierre
de sus piernas
se quitó
la peluca,
desabrochó
sus ojos
color espuma,
apagó
todas las luces;
y en su rincón,
nuevamente
se convirtió
en máquina
de café.

JAMAS
Mientras
tenga estos brazos
no te pediré
perdón.
Si me logras
atrapar
y los perdiera,
recordaré
la mirada
de aquel
Galvarino
legendario
y tampoco,
tampoco
te pediré
perdón.

□ RAMON DIAZ ETEROVIC
AYER ESTUVE AQUI

Ayer estuve aquí.
en esta vieja calle que miro.
Pregunté por todos, desconocí a muchos.
El regreso nunca es fácil
cuando la frente es herida por inexplicables
poderes.
Como en lejanas tardes, el crepúsculo se anidó
en los techos.
Crucé el portón de la casa,
donde adormecen los gatos,
y descendí al viejo tiempo
donde aún duermen mis inútiles porfías.

□ CARLOS A. TRUJILLO
TERRITORIO DE LAS PALABRAS

Cuando nació la idea con su brillo perpetuo
el fuego no existía
no existía la lanza ni la flecha
las aves descansaban en sus nidos
cuando nació la idea
la palabra esperaba su momento
esperaba el hilo conductor
oculto entre las rocas y las cuevas
Cuando vivió la idea y fue palabra
el territorio se vistió de fiesta.

□ ARMANDO R. RUBIO
RETRATO

Al vecino del frente
le importa un comino
la suerte de mi casa,
pero se lo lleva todo el día
mirando por la ventana.

BUFONADA

Si la vida consiste
en poner caras,
pondré los ojos dulces
y labios sonrientes,
para que Dios
—fotógrafo en las nubes—
complete su álbum familiar.

INCOMUNICACION

El perro tras la reja
ladra todo el día
y la gente que pasa.
"perro que ladra no muerde!"
—dice la gente—.
Y el perro repite:
ihocicones!

□ JOSE SANTIAGO CAVIERES
LIBRE

Villorrio derruido y fantasmal,
Chacabuco, perdido en el desierto,
aldea calcinada en suelo muerto,
osamenta de un pueblo en el erial.
Extinguida la veta mineral
quedóse el caserío inmóvil, yerto,
el arenal con su costado abierto,
de donde se fugó el hombre y la sal.
La historia luego lió una historia añeja:
encerraron la vida en una reja
reviviendo a la aldea por su mal.
Pero la sangre hizo canción su queja
y dice en su cantar, son que no ceja:
"La reja es sólo un trozo de metal".

□ ALEJANDRO PEREZ
COMUNICADO 005

Amigos: lamento comunicarles
el sensible fallecimiento de la realidad
ocurrido ayer noche
mientras todos dormíamos.

TELEGRAMA A DIOS

Hijo muerto Punto Resucitó tercer día
Nadie sabe de él Punto Mundo loco dos mil años
Urgente tu presencia acá Punto Inútiles oraciones
Te esperamos
Tu familia.

DETALLADISIMO RESUMEN DE LA VERA POESIA
CONTENIDA EN CUALQUIER CANTIDAD DE LIBROS
DESDE SU APARICION A LOS DIAS PRESENTES

Oh, qué destino el mío
ay, mirad este destino.
Ay, qué mal estoy, ay,
ayayay.
Ayayaycito.

□ MARIO CONTRERAS VEGA
TAREA

*Rogar por la derrota de todos los ejércitos:
He ahí la tarea.*

*Rogar, de pie junto a los manzanos florecidos,
con las manos en alto, tocando las alas de los pájaros.*

*Rogar
mientras un río humano entorpece la batalla.*

*Tal vez
mientras permanecemos de pie junto a los árboles
el enemigo pase a ojos cerrados y no nos vea
o pase a ojos abiertos y vea a Dios que nos escucha.*

SOPLA EL VIENTO POR LAS CALLES

*Sopla el viento por las calles:
Sólo nosotros estamos sin sentirlo
con nuestras manos sin palpar su rostro
su voz oscura luego desatada.*

*Sopla el viento, solo, por las calles.
El trigo vuela y agacha la cabeza
los árboles susurran noticias y los trenes
más veloces lo avientan por la tierra.*

*Sólo nosotros
ocultos en los locos subterráneos
dejamos pasar su rostro sin hablarle.*

□ ARISTOTELES ESPAÑA
REGRESO

a: Verónica

*Cuando subes a la tarde
y te quedas mirando en una nota,
en un espejo enmohecido por la duda,
regresas hacia el mismo farol
que conocimos,
te levantas a observar un punto negro,
un mensaje en la pared, una muerte,
un niño que olfatea como un
perro la tristeza,
tú dibujas una puerta clandestina
en alguna parte de mis ojos,
y bajas a la infancia como un árbol,
a cada rincón vacío
donde hay restos de uñas,
de hojas con tu sangre
como si fuera una celda para siempre.*

□ ESTEBAN NAVARRO
UNA PALOMA O LA LIBERTAD

*Si pudiese llamarte por teléfono,
enviarte cartas, telegramas,
poemas como a una enamorada.
Si pudiese regalarte la llave de mi casa
o invitarte a vivir derechamente conmigo
y con mi hijo,
presentarte a Ximena para que veas
que es verdad, que se parece a ti.
Si pudieras oírme, venirte de una vez
—somos tantos, tantos los que te esperamos
y arreglarnos el tejado para cuando llegues—
quedarte para siempre entre mar y cordillera,
vieja amiga, compañera, reina del país
22 cualquiera de estos días.*

□ DIEGO MAQUIERA
LA TIRANA IV

*me di un baño de tina llevada de mi biblia
me bebí los 90 grados de alcohol,
entró Velázquez echando abajo la puerta
me quedé unas horas sintiéndome
me hice tocar las manos por primera vez
pero hay más: me puse algodón en los labios
y los pegué, entonces di vuelta la tina
y rodé por el agua contra los vidrios
intacta, con mi cuerpo iluminado mirándome
mi pelo atascado en la Cruz del Rosario,
me volé la luz dándome de lleno en el espejo
blanco sobre las sábanas de mi cama*

□ FRANCISCO ZAÑARTU
VOCACION CIRCENSE

*Ahí
en el límite justo de la hebilla de mi cinturón
donde mi cuerpo toma un ritmo fálico
ahí nace
esta condición innata de bufón
y de mujer barbuda con seis coyunturas por dedo
que me obliga
a ser todavía un nómada de carpa.
Mientras pinto letreros
"El Imperio Romano volverá"
salgo al escenario
escéptico como Montaigne
y mi show es aplaudido
por calabazas que revientan chicles
o por aquel presidente
secretario y tesorero del último Fan's Club.
El Imperio Romano no vuelve
y es que uno no puede ser más papista que El Papa
si las calabazas gritan otra
mientras en la galería
la colecta para comprarme una camisa negra
no tiene acogida en el respetable público.*

□ JULIO PIÑONES
CARTAS AL DIRECTOR

*Sr. Director:
Nadie se percata hasta qué punto
Las telenovelas han invadido
Nuestros sacros hogares.
Para que se vaya enterando acerca de este peligro
La opinión pública, de muestra un botón:
De pronto se posesiona de mí
la pasión de un galán tropical.
Vocífero, tiro puertas.
De puro coraje me arranco la corbata.
Mis ojos se desorbitan.
Modales por completo ajenos a mi natural circunspección.
En otras ocasiones, es mi esposa
la que asume roles estelares:
Despotrica por nimiedades. A cada rato,
Anticipa posibles criminales;
Todo lo cual ha entronizado la desgracia
En nuestros días conyugales.
Confianto en que otros lectores
De su distinguido diario
Se suscriban a esta campaña,
Sin otro particular,
Atentamente, Carnet 34.769, de Renca.*

DAME DE TU PELO RUBIO

□ EUGENIA ECHEVERRÍA

Estimada señorita (y qué sigue...) Señorita Margarita, candorosa palomita, negra, negrita? no; ella es una dama, lo que se dice una ruborizada, una de esas dulces, señor, una de esas tímidas, ay que mi mamá no me da permiso, ay qué, vá a pensar la gente, ay no me aprietes así que me da cosquillas Rubén por favor, me voy a enojar con usted si me besa con lengua, cochino, prométame que nunca más.

—nunca más: mañana.

—ay por Dios Rubén, usted sí que es bien, ah...

Y apretarnos en el portón, contra el portón, contra los abrigos, contra las hebillas, contra los botones, contra el sudor creciente en oleadas insoportables, en fugas de Margarita, indecisas, en regresos arrastrados de Margarita buscando su antigua posición bajo mis hombros, ay Rubén, así no; y dejarla después, dejarla callada, mojando mi camisa con unas lagrimitas tibias, rosadas, apenas rosadas sobre mi camisa, y regresar caminando, regresar sin regresar de madrugada entre los tarros basureros y los gatos tardíos y ese olor de humo y regaderas subiéndome a la garganta.

Estimada señorita Margarita: tengo el gusto de saludarla y espero que al recibo de ésta se encuentre bien de salud, así como también el resto de su familia. Yo, bien. Y si su mamá está leyendo estas líneas detrás de su hombro, déle mis recuerdos y que no hay proteada como la suya, palabra, sobre todo por lo de la mazamorra. La recuerdo a menudo, señorita, y me sube un calorcito dulzón, nunca antes me había sucedido, una tibieza que me enmudece como si rezara y cerrando los ojos me siento Santa Bernardita a las puertas de la santa gruta pero al abrirlos sólo mis sueños, mis sueños y la fotografía donde tienes el pelo corto, no te quedaba muy bien que digamos, mejor dicho te redondeaba la cara y yo tenía ganas de morder esos cachetes pálidos pero entontes tú andabas con Patricio no sé cuántos, estudiante de leyes, todo un tipo ese Patricio, y yo me guardaba las ganas, me guardaba las caminatas en torno a tu casa de la calle Pío Nono, me relamió el cortejo de zalemas y topaduras con tu mamá en la farmacia, tu mamá empezó a venir seguido a la farmacia con la enfermedad de tu tía Eloísa. Todo debe haber empezado con esa enfermedad de tu tía Eloísa y las compras fuera de horario. El día que bajaste, finalmente, a llamarnos, necesito inyecciones, necesito los emplastos, y yo abriéndote la puerta, haciéndote pasar, ofreciéndote pastillas de eucalipto y cómo está su tía, y a las horas que anda levantada le va a hacer mal, por qué no llama por teléfono mejor, no, no, no es ninguna molestia, no faltaba más, a la hora que sea me levanto y voy, la salud de la ciudadanía es nuestra consigna, más aún con su familia, mejor aún si se trata de su familia.

Espero volver a reunirme pronto con ustedes y ver las queridas calles del barrio y tener acceso a esas porciones de su mamá, a esas sobremesas agradabilísimas en compañía de sus tías y primos y deudores morosos y pretendientes siriolibaneses cargados de oro y mirra, Márgara, rapiñas que en mi ausencia muerden el aire que usted respira, envenenan el sol que me alumbró, Margarita, de la luz que le aliento, Margarita mía, todo el santo día.

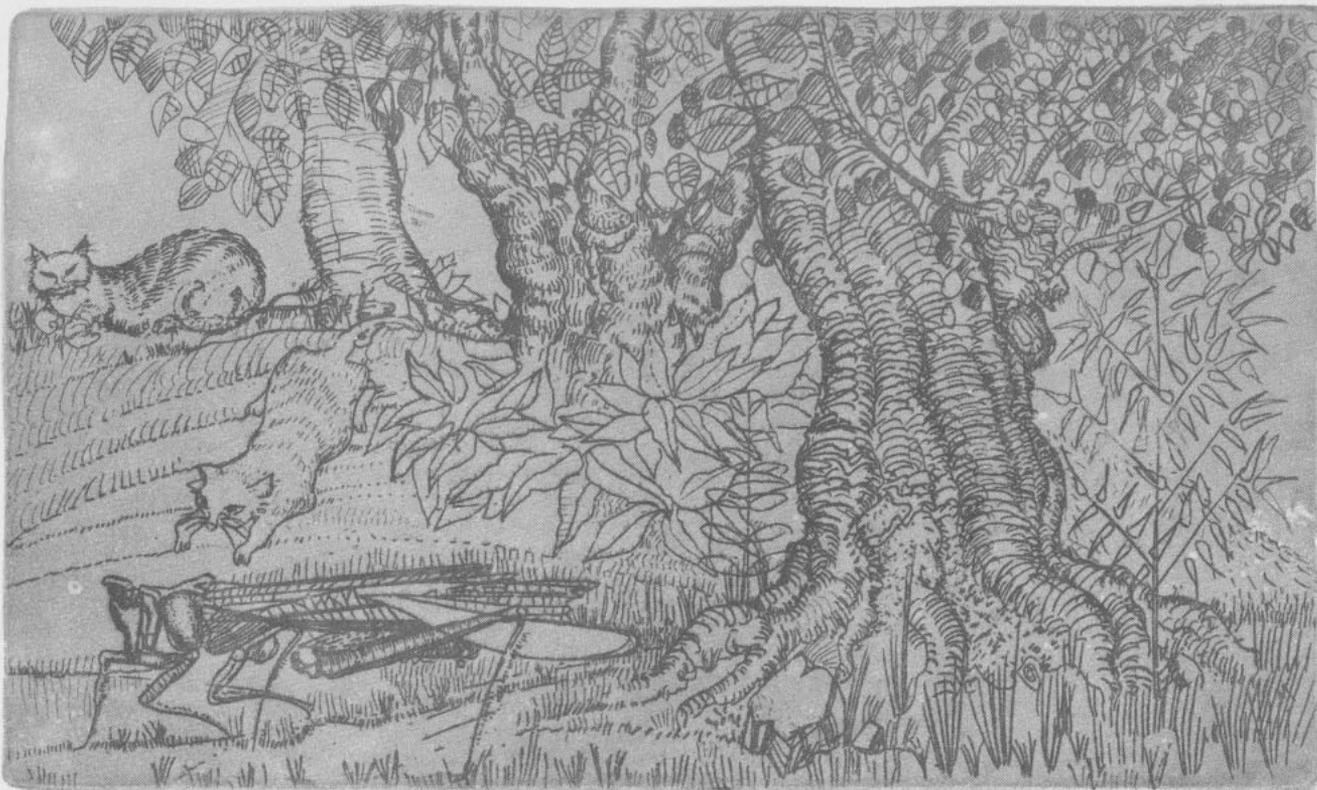
Y no le hablo a nadie de ti. Te escondo bien guardadita como un mal pensamiento, como el peor, y me quedo atrás cuando los compañeros intentan confidencias, atrás y es a casi esconderme en la esquina para no cruzarnos al pasar tú colgada del brazote peludo de Patricio no sé cuántos, miembro edilicio, seguro, por esa panza erizada embistiendo, y tú medio metro atrás de la panza, medio metro debajo del hombro de Patricio que murió en un accidente de aviación, pobre rata, yo no tengo nada que ver con los poderes mentales, quién cree en esas cosas, pero si hubiera sino por mí.... y entonces, la tía Eloísa. Mi hermano dijo que la casa olía a éteres y vasijas cerradas, a humedad, a sahumeros, a ropa guardada, a corazones disecados, a ajueres alcanforados de tu tía Eloísa y de la otra, ésa que anda temprano en la misa y en las compras y es testigo presencial de todo incidente en la vía pública, gran mujer sin duda, tan chiquitita. Mi hermano, el farmacéutico. Pedro, no sé si se acuerda. El de las inyecciones en la cola seca de su tía Eloísa. El del té de boldo a medianoche, conversando con su mamá parados en el pasillo, agarrando, cauto, la taza sin asa, Margarasa

y sin sentarse porque las sillas se despanzuran y no hay que hacer ruido, no hay que parlotear cuando alguien abandona su alma a la justicia divina en una noche de relámpagos y padres nuestros y advocaciones y sorbitos libertarios, Márgara, sorbitos nada más, Margarás.

Lo peor es la guardia nocturna en los yuyales. Ni un alma, puro silencio, a esa hora siento que me he olvidado profundamente de usted. Creo haber olvidado todo salvo el peso del silencio y la aprensión. El viento sopla, y le pregunto al compañero si tiene nostalgias o puro miedo como yo, miedo de morir a fuerza de relegación y silencio. Pero el cuerpo del compañero se desdibuja se esparce como tu pelo largo en mi brazo, esa vez, la primera, en la trastienda de la farmacia, Margarita reacia.

Mi hermano dijo que te arrimabas caminando lento desde el fondo del pasillo cada vez que ellos llegaban con las jeringas, y tu mamá solicitaba bulas cardenalicias en tanto la tía Eloísa iba tornándose amarilla, verde, en la penumbra apolillada de esa pieza con vista al río, a los árboles muertos de la ribera gaucha, guacha, o como quiera que le haya dicho Patricio no sé cuántos que pagó el sepelio y ofreció banda militar con trombón y guaripola.

Y la noche no se va nunca, y cuando finalmente amanece, a trancos cortos como burlándose, surge un arrebol y enseguida neblina baja, como si amenazara noche otra vez: a esa hora regresamos. Dentro del comedor están todos y las caras parecen nunca conocidas y el pan en la mano, y el frío que permanece, como una segunda camisa, a ras de piel. Y de a poco, con buena voluntad, con pericia, Margaricia, recupero tu cara, tu pelo en mi brazo y ese olor a champú y durezas de laca y horquillas los fines de semana, y no me abrace porque estoy pintada y me desordenas, Margarena.



Mi hermano establece que pagarán las cuotas de la farmacia como puedan. Abonos mensuales, semanales, nocturnos, siempre y cuando esté yo presente para firmar los recibos. A Margarita. En la trastienda. Todos los jueves y sábados después de las diez. Sí, que vaya la señorita no más, que la conocemos, y no se preocupe señora. Y gracias joven y venga un día a almorzar con nosotros. Y la escalera cruje, justo en el centro de cada escalón, como si ahí las ratas anidaran, las mismas que pudieron a la tía Eloísa anidando ahora en el vientre de la escalera, esperando, fijando el turno de la otra tía, a fin de mes.

Y al beber el café me parecés lejana. Y escribo tu nombre en el aire, bajo mi mano y escribo sobre mi muslo, furioso, y estoy como triste, estoy como bruto, y el sargento dice: si sigue así, va al calabozo. A la sombra. Al cuadradito de luz torva donde los ojos de Margarita lloran, la mamá no tiene un centavo para pagar la cuota, el rimmel corre pegoteándose el cuello, y hay un primo que quiere ayudarnos pero yo no quiero, pegoteándose las mejillas, escurriéndose entre mis dedos, mi mamá no tiene plata porque sucede que Patricio, sabes, resulta...

—quieren que vayas a almorzar el sábado, a la una... Al final de la escalera está la mesita con flores artificiales y el pañito a crochet. Después las ventanas altas y el pasillo largo, crujidor, oliendo como a farmacia si no fuera por ese resabio de humedad y hollín. Y tú te quedas al fondo, ajena, hasta que tu mamá:

—ven a saludar, Margarita, es el joven de la farmacia. Almuerzos, los sábados, en vez de pagar las cuotas. Y mi hermano: en qué líos andas tú? y yo: a tí qué te importa. Y él: no te vas al cine, ahora?

No. Me siento en el parque. De ahí diviso, a fuerza de concentración, el frente de la casa y el aviso de desabolladura y esmalte al duco del alemán del lado. Y de noche rondo, de noche vuelvo,

Margaruelvo, y tú adivinas mi deseo porque sales y te vas conmigo hacia el cerro, hacia la pared, hacia las enredaderas, hacia las fauces abiertas de las casas en demolición, sin hablar voy recobrando la tibieza de tu piel, la manera pesarosa de resbalarte sobre mi pecho y digo cómo supiste, cómo te diste cuenta, y tú te ríes, ay Rubén tan preguntón, pero dime cómo adivinaste, acaso espías, acaso me estabas

Cuando finalmente tienes el dinero pagas diciendo: usted. Y muchas gracias. Y no sales.

No vuelves a salir.

A mi hermano le avisan que la otra tía.

Si me quedo en el calabozo, no pienso. Me bajan náuseas, escalofríos, me muero de a poco y me trasladan a la enfermería. Blanco, blanco percutido como las sábanas de tía Eloísa.

Mi hermano asegura que se arreglarán. Más grave que el calabozo son los días de visita, lo más dañino las novias que envían cartas con la tinta corrida, con el rimmel corrido de llorar, de pedir. Cada día de visitas trae más novias que ciñen en abrazos mortales, que arrastran hacia invitantes escondites entre los árboles del parque. Yo no recibo a nadie. Me quedo relegado lustrando mis botas aunque no es cierto, me quedo relegado redactando esta carta, redactando telegramas para todas las farmacias para todos los hospitales que cierren los créditos que frenen las ambulancias que una epidemia exterminie a todas las tías de este mundo a menos que salgas, a menos que te arrepientas, a menos que pidas perdón y calmes, por fin, toda esta avaricia.

Yo bien. Sin problemas. Contando los días que me faltan para regresar al querido barrio y ayudar a mi sacrificado hermano y continuar como siempre preocupándonos de la salud de la comunidad y correr hasta la esquina el lunes a primera hora a ver si tu mamá me invita y abre de nuevo la puerta y subo, subo. La comida, correcta. Claro que los fideos no son como los de su señora madre, no largos como los escondrijos de persianas verdes, no hambreados como esos brazos que has desnudado para ir al encuentro de esos automóviles esperándote en la noche. En este comedor hay ruidos, hay gritos. Nunca esa pausa auspiciosa que su mamá adelanta al queso rallado. Son mis sobrinos políticos, aclara tu mamá, y echa más fideos en el plato, pagarán el saldo que Patricio, porque Patricio antes de morirse no quiso, sabe usted, no quiso...

—en cambio, mis primos tienen muy buena voluntad.

Y me atraganto, y toso, tengo los fideos culebreando por todo el cuerpo y tu mamá trae agua y tú te ríes, a carcajadas, te vas al recodo del pasillo, deslizándote hacia la oscura boca del pasillo, cada vez más lejana, cada vez más al fondo, allá donde siempre te ocultas para reírte de mí, Margari.

LAS MANOS SOBRE LA FRENTE

□ JUAN O'BRIEN

Le habían dicho que llegaría a las seis en punto, entera de blanco, vendría hermosa y sonriente y él no podría recordar el tiempo que había pasado a su lado. ¿Será verdad todo lo que cuentan de ella? Piensa con impaciencia, deseando que venga luego, que todo se acabe y el evento por llegar se transforme de pronto en soterrado olvido, en el reposo anhelado, en el sueño profundo y apacible de sus días de niño. Se levanta y mira las paredes relucientes, sin manchas de sangre, como se las imaginaba en la antesala de su interrogatorio. Deben ser las seis de la mañana, piensa, tratando de fijar un punto de referencia que lo amarre a una dimensión objetiva, pero sabe que todo es en vano, que pronto estará volcado de lleno en su interior, en lo más básico de su humana arquitectura, hasta tocar los contornos de la muerte, como le había ocurrido a muchos otros antes que a él, no sólo en su ciudad ni en su patria, sino en muchas otras ciudades y patrias, y antes que ahora, en el pasado inmediato y lejano, en el dramático e incierto futuro de mujeres y hombres, dedicados sin reposo a esta humilde tarea de vivir y de continuar viviendo. La angustia que cobija en sus entrañas la percibe como sentimiento de culpa, similar al que sentía cada semana en el confesorio del colegio donde cursó sus estudios primarios, cuando se arrodillaba cada siete días para dar cuenta del mismo pecado, rezar la misma expiación, escuchar el mismo sermón y prometer a la madre de Dios no repetir jamás esa sola y semanaria falta contra el sexto mandamiento. A menudo le tocaba un cura español, cenceño y enjuto, y arisco como gato asustado. Padre Urquijo se llamaba ese sacerdote que portaba en su sotana una insignia de la Falange Española y distribuía a los niños novelas de aventuras sobre la guerra civil en su patria, donde los muertos llegaron a un millón, y él vendía esos mamarrachos para evangelizar, decía, y enseñar a los niños lo malo que son los comunistas, decía, como matan y asesinan, decía. Y ahora se acuerda muy bien y es nítida la cara del cura Urquijo, y lo ve visitando cada mes las diferentes salas del instituto para leer las calificaciones mensuales y repartir galletas rancias, sacadas de un enorme tarro rojo en el que también hay caramelos y estampitas sagradas. Los niños esperan al cura con inmenso temor sin importarles si sus notas son buenas o malas ya que igual están expuestos a una bofetada por holgazán, dice, o a ser manoseados en las nalgas, por ser tan majo y estudioso, dice. ¡Qué se cree este carajo! exclama en voz alta, golpeando con rabia la pared de su celda, vengándose así de sus miserias, avergonzándose de haber aceptado confesarse con el cura Urquijo semana tras semana, de no haber roto con él cuando todavía era posible, de haberse dejado atrapar por la central del bien común debido a su estúpida costumbre de confiar en la gente por mera intuición, por mera sensación epidérmica, de acuerdo a una vieja tradición familiar transmitida por su difunto padre, según la cual todos los de su sangre son sicólogos por naturaleza.

«Y se le viene a la cabeza nuevamente la figura del cura Urquijo con sus galletas y remilgos y sus pequeños libros de relatos bélicos en que los héroes franquistas pelean en el frente ruso junto a los héroes franceses de la Legión Carlomagno y a los bizarros soldados rubios de la Alemania salvadora de la civilización occidental. Confiteor deo omnipotenti, se recuerda que rezaba en latín, beata María semper virgine, reza, beato Micaele Arcangelo, ora, beato Joani Baptista, implora, sanctis apostolis Petro et Paolo omnibus santis, repite, mirando a Urquijo de reojo, viéndolo inmerso en su oración, como si no fuera el pecador que es, olvidándose de las bofetadas que propina a diestra y siniestra cuando lo coge la tirria, así, de repente, porque tu mirada desafió a la suya, sin explicación, el golpe te vira el rostro, el dolor te altera el espíritu y viola tu dignidad, y te abalanzas sobre él dando puntapiés y golpes que él repele sin dificultad aparente, hasta sujetarte, contenerte, someterte, humillarte frente al resto de tus compañeros, cuando te mira directamente a los ojos y te dice ecuánime, omnisciente, generoso: ¿Por qué me odias tanto, Julio Bernales? y tú lloras y lloras y no cesas de llorar hasta que los ojos se te ponen rojos y se te hinchan y no puedes contener el vómito que viertes en cadencias suaves sobre el piso pulido de la Rectoría frente a la imagen de un Cristo que te observa desde todo ángulo. Aunque quieras escapar a su mirada es imposible la fuga, y además debes lavar el vómito. ¿Puedo, padre? ¿Puedo ir a buscar un trapero para lavar el vómito? y él posa sus manos sobre tu frente y te recuerda que todos los pecadores son así, que de tanto pecar vomitan y acaban revolcándose en su propio vómito, como le sucedió al hereje de Voltaire que murió echando culebras por la boca y el ano, o a Lutero, que lanzaba tinteros para espantar a los demonios que lo acechaban en el Monasterio de Wittenberg, durante las frías noches de 1517 en las que consumó con su soberbia el cisma de la Santa Madre Iglesia. Y tú te arrepientes y le pides que te confiese de una vez por todas para ser bueno de ahora en adelante, padre, y él accede, y al terminar tu acto de contricción le das las gracias y dejas que te palpe el trasero sin chistar, sin objetar, sin juzgar las intenciones de esa caricia, porque tu paz no es la de Urquijo, ni la de los otros curas del instituto, sino la paz del sacramento instituido por El Hijo Del Hombre, que purgó con su muerte los pecados de la humanidad. Entonces Julio escucha los pasos de la mujer dando zancadas sin duda agresivas, traduciendo en su prisa una tensión interna de pronta afloración y que él siempre asocia con una proclividad a su estilo de galanteo sexual. Hay puertas que se abren y cierran y voces masculinas que saludan con firmeza. Y ella avanza y pregunta si llegó el doctor y si no que lo manden a buscar en el acto, o dará cuenta de esta increíble falta de organización al coronel Gutiérrez Klamer. Evidentemente que será una mujer de ojos azules ya que no puede imaginársela con ojos de otro color. La puerta finalmente se abre y los ojos de la mujer son en efecto azules y su vestido es blanco y ella es bella, tal como le habían contado sus compañeros de prisión, que ya habían sido torturados por esas manos frías que ahora se posan sobre su frente. *

BIGOTE NEGRO

□ RODRIGO QUIJADA

Era un matrimonio muerto.

Sin embargo, de cuando en cuando, hacíamos esfuerzos por resucitarlo: más sexo, recuerdos, estrategias de libro. En vano. Bastaba un gesto, una palabra, y todo volvía a desmoronarse. Yo me movía como un búfalo entre porcelanas. Abría la boca y la ofendía. Callaba y la destruía.

"Es el exilio —me decía Ramón— el pinche exilio".

A mí me daba risa. Especialmente en el último año, se culpaba al exilio de cualquier cosa. Si alguien enloquecía, el exilio. Si un loco se volvía cuerdo, el exilio. Si alguien se moría de viejo, el exilio.

El exilio, el exilio, el pinche exilio.

Pero no.

El exilio no tenía mucho que ver. Al contrario, pienso que era lo que nos mantenía juntos. Por lo menos, gracias al exilio teníamos tema de conversación, memoria emocionante. Así, en nuestros buenos ratos, echándonos un trago, hacíamos remembranzas masoquistas de lo que dejamos. Mirándonos a los ojos, a veces un poco borrachos, comenzaban las "te acuerdas". Yo me ponía nostálgico. "¿Te acuerdas, preguntaba ella, cuando te decían Bigote Negro?". Yo pensaba en mi bigote, ahora cano, y mi bigote me llevaba al pasado, a los cielos perdidos, a las marchas donde gritábamos "avanzar sin transar", a las metrallas y a las persecuciones, a los miedos. Entonces, le ponía la mano en la cabeza y la contemplaba largamente. Sus ojos siempre estaban húmedos, listos para la lágrima y el encuentro. Allí, en nuestro país, los dos pertenecíamos al mismo partido. Aquí, cuando se pudo, entre todos lo rehicimos. Partido, era un decir. Más bien, era un grupo de gente que se reunía: Ramón, el viejo Pancho, los mellizos Morales, Susana y unos cuantos jóvenes. Juntos, organizábamos conmemoraciones, protestas, huelgas de hambre, peñas y rifas.

Servía de algo. A lo más, a nosotros, para que ese cadáver que era nuestro matrimonio, no se descompusiera del todo.

Ella tenía dos hijas. Una de quince años, otra de catorce. Yo me enamoré de la menor. Era un bombón flexible, intenso, bello, con unos pechos redondos y tiernos. Era perversa también.

Cuando se dio cuenta que yo le interesaba, empezó a provocarme sutilmente. Hablaba con el perro. Le decía: "¿De quién es ese bigote? Bigote negro, bigote rico".

Un día que estábamos solos, me dijo: "Me gustaría hacer el amor contigo". Yo la besé. Sin embargo no pude seguir.

Salí de la casa. Me sentía enfermo, obsesionado. Además, tenía miedo. Pensaba en la policía, en la moral marxista, en el qué dirán. No sabía qué hacer. Terminé leyendo su diario de vida. Como un

El 13 de febrero había escrito: "B.N. me mira. Me mira no más. Ojalá se decida. Quiero hacerlo con él". Se lo conté a Ramón en un bar.

Me dijo:

—¿Ves? Así es el exilio. Todo lo echa a perder. Hasta los sentimientos.

Agregó después:

—Si tienes ganas, hazlo. Sólo se vive dos veces, como diría James Bond...

No me atreví.

Busqué un pretexto cualquiera, una riña, y abandoné el hogar. Un amigo me alquiló un departamento. Mi mujer no lo entendió.

Todos los días me telefoneaba. "Vuelve, clamaba. Nos amamos al fin de cuentas. Las cosas van a mejorar". Yo le contestaba: "Démonos tiempo". Me enredé con una turca de Ankara que sólo hablaba de la revolución, en inglés. Cuando mi mujer lo supo, se arrojó por la ventana del tercer piso. Un árbol la salvó. Aún así, se fracturó las piernas. La fui a ver al hospital. Estaba amarilla y dormía. Me senté junto a la cama. Como siempre, al mirarla, los recuerdos se acumularon y comenzaron a pasar de a uno. Así estuve largo rato, hasta que se despertó.

Estaba emocionada de verme.

—Perdona, Bigote Negro... Me sentía muy desesperada...

Le dí un beso en la frente.

—No tiene importancia... Todo se va arreglar.

Nada se arregló, claro.

Regresé a la casa por unos meses. Pero, igual. Las mismas cuitas. Empero, algo cambió: la hija de catorce, la que me gustaba tanto, se fué con un jipi a Machu Picchu. La otra se casó con un mariguano economista.

Nuestro matrimonio se sacudía en la agonía. En verdad, ya estaba muerto. Definitivamente muerto. La noche de navidad me emborraché y le dí una bofetada.

No me lo perdonó. Durante quince días, tuvo un ojo morado.

Pasó enero. Pasó febrero. En marzo me dijo:

—Creo que me voy... Voy a regresar al viejo país...

Asentí. Más tarde hicimos el amor.

Partió un sábado a la madrugada. El aeropuerto estaba casi vacío, helado y sepulcral. Hubo que esperar mucho tiempo.

Hablamos. Hablamos más de lo que lo habíamos hecho en diez años. Y fue bueno. Cuando se despidió, me dijo:

—Chao, Bigote Negro.

Como otras veces, tenía los ojos húmedos, listos para la lágrima y el encuentro. No me dejé engatusar.

Al otro día, llamé a Ramón y lo invité a beber. Aceptó, por suerte.

—Creo que me siento solo - le dije.

Ramón se rió.

—Es inevitable— comentó— En el exilio, uno siempre se siente solo.

Más tarde, llamé a unas colombianas, de la universidad.

Eran bonitas, exiliadas, hablaban de la revolución y se emborrachaban. Bailamos en Los Infiernos...

Al otro día, me fui a vivir con una de ellas. Se llama Ruth y es muy agradable. Con ella no hay recuerdos.

Sabe todo de mí, menos que, en otros tiempos, me decían Bigote Negro.

Y eso no está mal. *

CONVERSACIONES CON MATTA

*Tercer día
Noviembre de 1981
en casa del pintor
en París.*

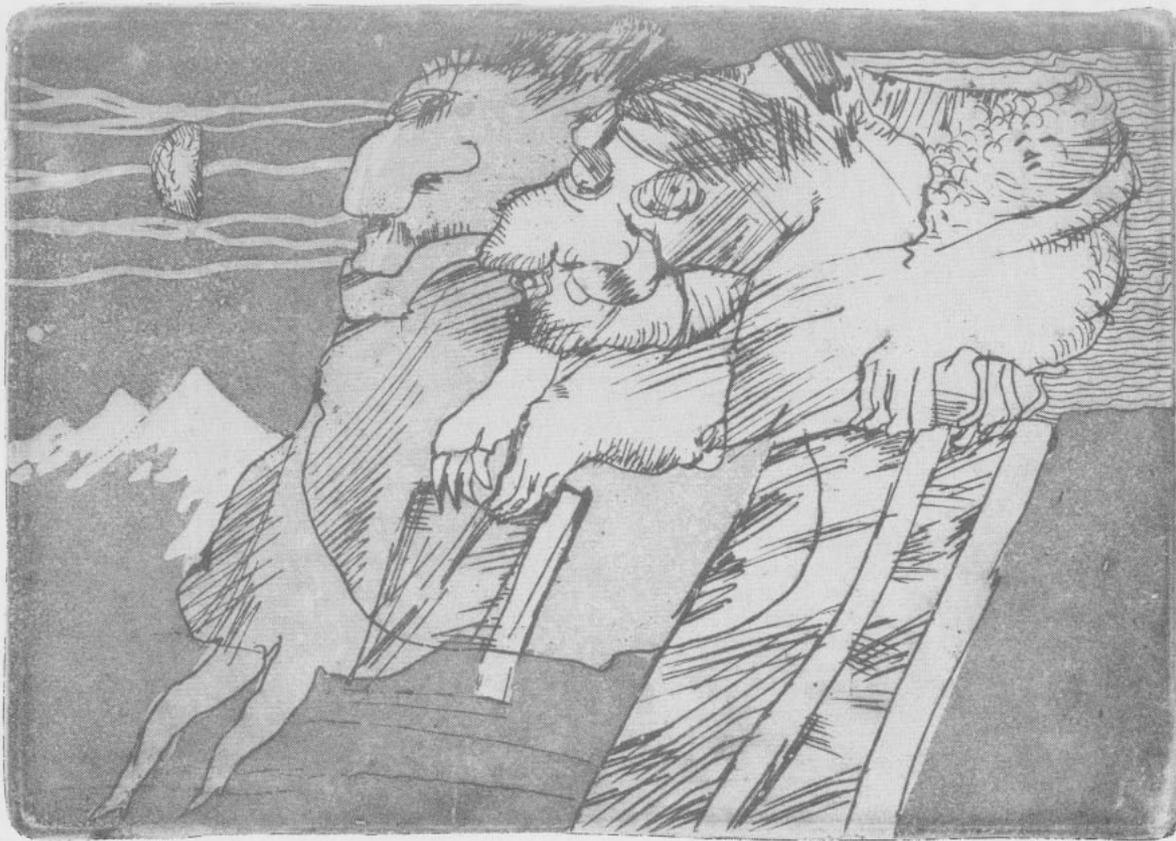
□ EDUARDO CARRASCO

CARRASCO: Ayer estuvimos hablando de uno de estos Matta que tú fuiste en el pasado y lo dejamos en España después de haber encontrado a Federico García Lorca. Quisiera que me contaras ahora cómo empiezas a pintar después de este encuentro...

MATTA: Te insisto en que yo no creo que sea pintura. En el viejo concepto de los mitos griegos la política es el arte de las relaciones humanas, el arte de saber vivir juntos, de cómo se hace para que vivir juntos sea bello. Esta es la idea, esto es lo que mueve a la gente en política; pero después se pierden las cosas y en el fondo ya no se trata del arte de vivir juntos porque el que hace política ya sólo quiere ganar para él un pedazo de la frazada. Si uno mira hacia el pasado, las ideologías y las religiones se presentan como invenciones o herramientas para organizarse. A través de un dios que hizo esto y esto, el grupo se organiza, aprende a hacer cosas todos juntos (porque necesita hacer cosas juntos), pues la primera cosa que necesita es hacer cosas juntos. De ahí que se invente un mito o algo que reúna a la gente. En la forma desparramada en que a mí me habían educado, en la cual se mezclaban tres o cuatro ideologías diferentes, éstas se sucedían en una especie de teatro en la conducta de cada uno. Porque la cosa no es una sola: la gente habla de monoteísmo pero en realidad a uno le enseñan tres o cuatro ideologías y un par de religiones y con éstas tratan de organizarlo, de darle forma. Y uno no puede, y uno no sabe qué hacer. Esta búsqueda que hace esta especie de transeúnte o errante que es uno mismo, este caminante que no pertenece a ninguna sociedad rigurosa como puede ser por ejemplo la sociedad francesa que posee un sistema de educación muy serio y muy colectivo lleno de ceremonias y de cosas colectivas que te ordenan, que organizan, este tipo está desparramado. En América Latina las cosas cambian no sólo de país en país sino de pueblo en pueblo y de clima en clima y por eso el tipo no es organizado: no tiene ni ideología, ni religión. Yo creo que lo que pasó conmigo es que yo me estaba buscando una autorreligión o una autoideología, una autoorganización, una manera de no ser como una especie de mazamorra y una forma de empezar a *conducirme*, en el verdadero sentido de la palabra. Entonces es una especie de operación en la hoja de papel que con el poco de arquitectura que era entonces lo que yo manejaba mejor como herramienta empezó a organizar fuerzas en mí. Algo así como si yo fuera el pescador y el pescado al mismo tiempo. En ese papel... es como sentarse, con el hilo y con el pedacito de gusano y tratar de sacar algo, pescar algo.

La mayor parte de lo que se llama "historia individual" es como desenrollar un ovillo de lana: se estira, se estira, se estira y no pasa nada, no sale nada, nunca hay un pescado, es siempre nada más que un hilo. Ahora bien, en esta especie de autopescarse uno pesca una especie de representación del mundo. Yo lo hacía con manchas, sacando de las manchas algunas cosas y naturalmente uno aprende a sacar de esta mancha una especie de verbo, una especie de representación del mundo donde están todas las cosas distintas que hay en el mundo: las relaciones con las cosas, las relaciones con los hombres. Empiezan a saltar fuera pescados que tienen que ver con cosas y pescados que tienen que ver con totems, con cosas hieráticas, con cosas imponentes, intimidantes, que son los otros. Los otros que nos gobiernan, que nos niegan.

En el caso mío, en el caso de una persona que no sale de una ideología en que te dicen: *quiénes*. Por ejemplo en Francia te dicen: es Luis XIV, es Napoleón, es Robespierre; te dicen cosas así. A nosotros no nos dicen nada. Lo máximo que nos dicen es Arturo Prat, que es un señor que se murió apenas saltó. Y esto no nos sirve: no sabemos cómo vivía Arturo Prat antes, ni cómo vivió después. Ahora en el caso de Bolivia será otro, pero todas son cosas muy cortas porque son sociedades que por decirlo así no se han constituido verdaderamente: viven con las herencias de abuelos que vienen de todas partes de Europa porque las herencias de los indios han quedado enterradas. De manera que, qué hace un tipo que empieza a vivir y que entra en este mundo complejísimo. De la misma manera que comienza a encontrar la naturaleza en la naturaleza, es decir, comienza a decir: hay árboles, hay pájaros, hay mar y comienza a hacerse una representación de la naturaleza, por otro lado se enfrenta a esta otra cosa que es tan compleja como la naturaleza y que es la sociedad en la que nos cuentan que ha habido una historia que por lo demás se nos escapa por todas partes. Ese es el problema y por eso es que yo digo muy espeso que yo no soy pintor. No es que a mí me interesa pintar, porque pintar es un arte como cualquier otro. Pintar es pintar muy bien una manzana por ejemplo, y hacer toda clase de análisis sobre cómo la luz se encuentra con la manzana y sobre la forma de la manzana. Eso es un arte. Pero en el caso mío, es una especie de otra cosa... de la misma manera que tú puedes representarte o figurarte la naturaleza tú puedes tratar de figurarte la sociedad. Cómo haces para figurarte la sociedad, dónde ocurre eso, quiénes son los tipos que hacen la cosa que es el nosotros, cómo se hace el nosotros. Estas son las cosas que me agitaban y que me siguen agitando. Ahora, cómo hago yo para dejar una especie de testimonio, de recado, de carta que yo le mando a los demás para que vean cómo es mi cárcel y cómo se sale de esta cárcel y cómo se aprovecha esta especie de reflexión de cosas. Esa es la cosa. Ahora bien, cómo 27



formular eso, cómo darle forma, cómo hacer que los otros se fijen en ellos mismos y se den cuenta que tienen que encontrar el hombre natural por una parte y por otra al hombre político, es decir el hombre que va a tratar de pasar su vida buscando este arte de vivir juntos. Estas son las cosas. Yo no te sé decir más claro que eso.

CARRASCO: *¿Y esto ha comenzado así?*

MATTA: No, éstas son cosas que las digo hoy. Al principio todo era a cabezazos, a tombulones, a tropezones, como la gente que camina en la oscuridad, titubeando. Pero siempre con una especie de brújula, una especie de gana rara que no sé explicarte pero que es esta especie de niño bueno de que te hablaba el otro día.

CARRASCO: *Pero hay una cosa que es muy marcante en tu obra y que impresiona mucho y que es esta especie de alegría, de dinamismo vital y que nada tiene que ver con el niño bueno...*

MATTA: El niño bueno miente sin saber y por eso dice todo lo que pasa. Si tú no sabes mentir, no puedes esconder cosas y sólo si tú haces cosas que sabes, puedes mentir. Si te pones a hablar de cosas que no sabes no puedes mentir porque no sabes cuál es la que hay que esconder. Entonces esta cosa espontánea del niño bueno hace que no pueda mentir. No es que no quiera mentir, simplemente no puede, no sabe qué esconder. Esto es lo que en el grupo surrealista llamaban la "escritura automática", es decir, no ejercer controles morales o estéticos. Porque eso hace que tú comiences a mentir al tratar de pasar por mejor de lo que eres.

CARRASCO: *A sobreponer una norma a la espontaneidad y a la inocencia.*

MATTA: Y entonces se pierde la información, se pierde esa cosa única que cada uno tiene, que es su corcovar.

CARRASCO: *¿Este encuentro con los surrealistas es algo que iluminó tu propia cosa o algo completamente nuevo para ti?*

MATTA: Muy lentamente, muy lentamente... yo estaba muy solo. La idea de encontrarme de repente con un grupo de gente que yo no frecuentaba era ajena a mí. Yo siempre he sido un poco misántropo, nunca veo mucha gente. Puedo ver gente por media hora pero después me hartó, como un tipo que come y que después no puede comer más. Se le pasó el hambre. Después de media hora no puedo más. Pero los surrealistas eran muchos y se reunían todos los días en un café, aquí, en el "Deux Magots". Pero

en esa época era muy despoblada esta parte de París; porque esta parte era la parte de los universitarios y esto precisamente era como una especie de terreno vago entre Saint Michel y Montparnasse que eran los barrios más vivos, en las noches y en las tardes. Esto se quedaba como un sector muy apagado: había dos o tres cafés pero muy poca gente en la calle, había muy poco tráfico antes de la guerra y no había ninguno de estos avisos, ni vitrinas, ni ninguna de estas cosas. De manera que esto era casi como un pueblo: la gente no había llegado todavía a la idea de la publicidad y de la gente conocida. Picasso, Breton, Eluard, todos ellos eran gentes sentadas en el café, todos estábamos juntos. A nadie se le hubiera ocurrido ir a pedirle un autógrafo a Picasso por ejemplo; habría sido una cosa completamente absurda.

Después se iba a comer a un restaurant italiano que había en la rue Bonaparte cerca de Saint Sulpice y allí íbamos nosotros, que no teníamos un peso y Picasso que no es que fuera millonario como después, pero que en ese momento ya tenía más que nosotros. No había todas estas deformaciones y falsas necesidades que hoy día nos imponen. Avisos en colores y toda esta clase de cosas anunciándote mercancías que la gente cree que necesita. Uno se podía aplicar más a sí mismo sin todas estas interferencias. Fué una sorpresa para mí que esta gente surrealista se interesara en mi trabajo.

CARRASCO: *¿Alguno en especial?*

MATTA: Breton sobre todo. Me pidieron que les llevara estos dibujos y yo se los llevé. Yo no sabía nada de nada... es increíble, pero es cierto. Breton me dijo: "esto es muy surrealista". Y yo le dije: "¿Qué cosa es surrealista?" Y él creía que yo me estaba riendo de él porque nadie que en ese momento fuera a encontrarse con un tipo como Breton podía desconocer lo que era el surrealismo... es como si tú fueras a encontrarte con Lenin y él te dijera que tú tienes un instinto comunista y tú le dijeras "¿qué quiere decir comunista"... me entiendes? Yo era ignorante...

CARRASCO: *Eras ignorante en el sentido del niño bueno, del inocente...*

MATTA: Del provinciano, del colonial, del tipo que viene del fin del mundo, del huaso. Una especie de huaso en medio de París y de los surrealistas... Pero como en mi casa había objetos y cosas europeas probablemente yo tenía una especie de apariencia de

cultura... No de cultura propiamente, pero de un cierto haber pasado por una educación universitaria. De manera que algo había, sin duda. No era el tipo inarticulado y tartamudo de historia, yo no era completamente tartamudo; aunque la historia es siempre tartamuda. Algo tenía de la imagen de un mundo;... no sé cómo sería... a mí me gustaría encontrarme hoy día con este tipo, encontrar a este Matta de 1937 y que me contara cosas... me divertiría. Tal vez esto es lo que más me gustaría que me pasara en la vida: encontrarme con los distintos Mattas porque yo no me acuerdo bien de ellos. Preguntarle al más chico, al chico, chico, con qué jugaba... y a los más grandes también... y que me presentaran a sus mujeres... me encantaría conocerlas de nuevo ahora y ver cómo se querían...

CARRASCO: *Y se las robarías tal vez...*

MATTA: Sí, seguramente. Haría sufrir al pequeño Matta. Porque esos Mattas de entonces son mucho más viejos que yo porque fueron antes que yo. Tienen menos años pero son más viejos. Yo soy el último...

CARRASCO: *Tú eres el recién nacido...*

MATTA: Todo esto es cierto, ¿sabes? Yo no creo que te pueda responder a esta pregunta sobre el origen de mi pintura porque todo esto no ha pasado como pintura. Ha pasado en períodos de hambre en que las condiciones te hacen pensar que podrías comprarte estas cosas que haces y esa cosa se convierte en pintura, esas cosas que estás haciendo...

CARRASCO: *¿Como mercancías, así?*

MATTA: Es decir, tratas tú de que lo sean. Como puede un indio hacer una figura con unas plumas y que parezca un pájaro raro y que después la lleva al mercado y trata de venderla o cambiarla por un pan. Pero si las cosas que hace el indio no interesan; si no encuentra a un tipo muy especial que se las compre, está perdido; porque los otros indios saben hacer estas cosas ellos también, de manera que no les interesa comprarlas. Pero viene un gringo rico por ejemplo y ve que este indio ha hecho con un pedazo de barro una culebra rarísima con ojos de mariposa entonces le da un pan porque descubre la realidad y la rareza de eso. Pero entre ellos no tienen ninguna rareza. Eso es lo que nos pasaba a nosotros, entre nosotros las cosas eran divertidas pero no tenían ningún valor de cambio. A veces venía la tentación de ir a una galería pero no lo hacíamos. No lo hice: ese curioso orgullo hizo que yo jamás fuera con estos papeles a mostrarlos...

CARRASCO: *¿Qué pasó con todas esas cosas?*

MATTA: Ah, eso se perdió. Cuando vino la guerra todo eso se quedó en un departamento, en una especie de baúl y no se supo más de eso.

CARRASCO: *¿Y qué cosas eran?*

MATTA: Eran búsquedas a partir de manchas. Aprendía a ver estas cosas en la mancha y después las hacía muy bien hechas, muy bien limitadas y con un trabajo muy minucioso. Con una gran precisión hacía cosas muy imprecisas. Empezaba a trabajar con los dedos y después poco a poco seguía trabajando con el pincel para hacer esfumados que me dejaban volúmenes. Estos volúmenes les daban realidad. El tipo que me impresionaba más en la historia de la pintura en esa época, era El Greco. Lo que yo hacía era El Greco patas arriba, es decir, El Greco pero en el que no se vieran los santos sino esta especie de cosmos, esta especie de caos del que tenía que nacer algo...

CARRASCO: *Cosas como etéreas que se diluían...*

MATTA: Sí, sí, como fuegos. Sobre fondo oscuro aparecían estas especies de materias y cosas embrionarias. Era el embrión de algo que quería nacer y lentamente, con el tiempo, empezaron a aparecer como soles, así en paisajes encendidos y ése es el período que le gusta a los coleccionistas: son cosas que hacía entre los años cuarenta y cuarentaisiete. Y de repente entonces esto empezó a diferenciarse y empezaron a aparecer los totems, es decir, los intérpretes de la pieza de teatro, los actores de mi comedia o de mi teatro...

CARRASCO: *O sea, primero pintaste el escenario y después fueron apareciendo los actores...*

MATTA: Empecé a pintar el "donde" y después empezaron a aparecer los "quienes" y éstos desde el principio eran tipos transparentes. Uno de los primeros en aparecer se llamaba "el vidriador", "le vitreur". Era un curioso personaje con las manos extendidas que ahora he tratado de hacer reaparecer porque el

vidriador es un tipo que todo lo transforma en vidrio, en transparencias. En esa época yo hablaba de unos personajes que eran "los grandes transparentes", yo quería que todos fuera transparente para que se pudiera ver a través y no se pudiera esconder nada. Todo tenía que ser transparente y "el vidriador" va avanzando así, con una especie de gran vidrio que lo separa del mundo, pero al mismo tiempo que es una especie de ventana sin ventana por la cual él ve el mundo. Después empecé a encontrar otros: otro era "el peregrino de las dudas", otro era "el neud", no desnudo sino que "nudado", el tipo hecho nudo, que era nudo y así como ésta muchas otras diferentes clasificaciones de los personajes. Había otro cuadro que se llamaba "Blessure interrogation", es decir: "pregunta hiriente", preguntar cosas que duelen. Entonces desde el principio la cosa empezó a avanzar hacia las relaciones humanas y las cosas que pasan ahora en mis cuadros y dibujos son metamorfosis que tienen siempre la misma preocupación: algún personaje intimidante que tiene que ver con mi buena disponibilidad, un tipo que llega lleno de buenas intenciones y otro que le da la gran frenada y le dice "métete la rodilla" o "hazme un hoyo aquí", es decir, siempre esta relación entre la buena intención de relaciones y la dificultad creada por el tipo que te cierra la llave, el "encerrador", el carcelero, pero de esta manera: como si uno tuviera una especie de cerradura en el ombligo y este tipo te da vueltas la llave y te encierra...

CARRASCO: *Te liquida... ¿Y ése aparece siempre?*

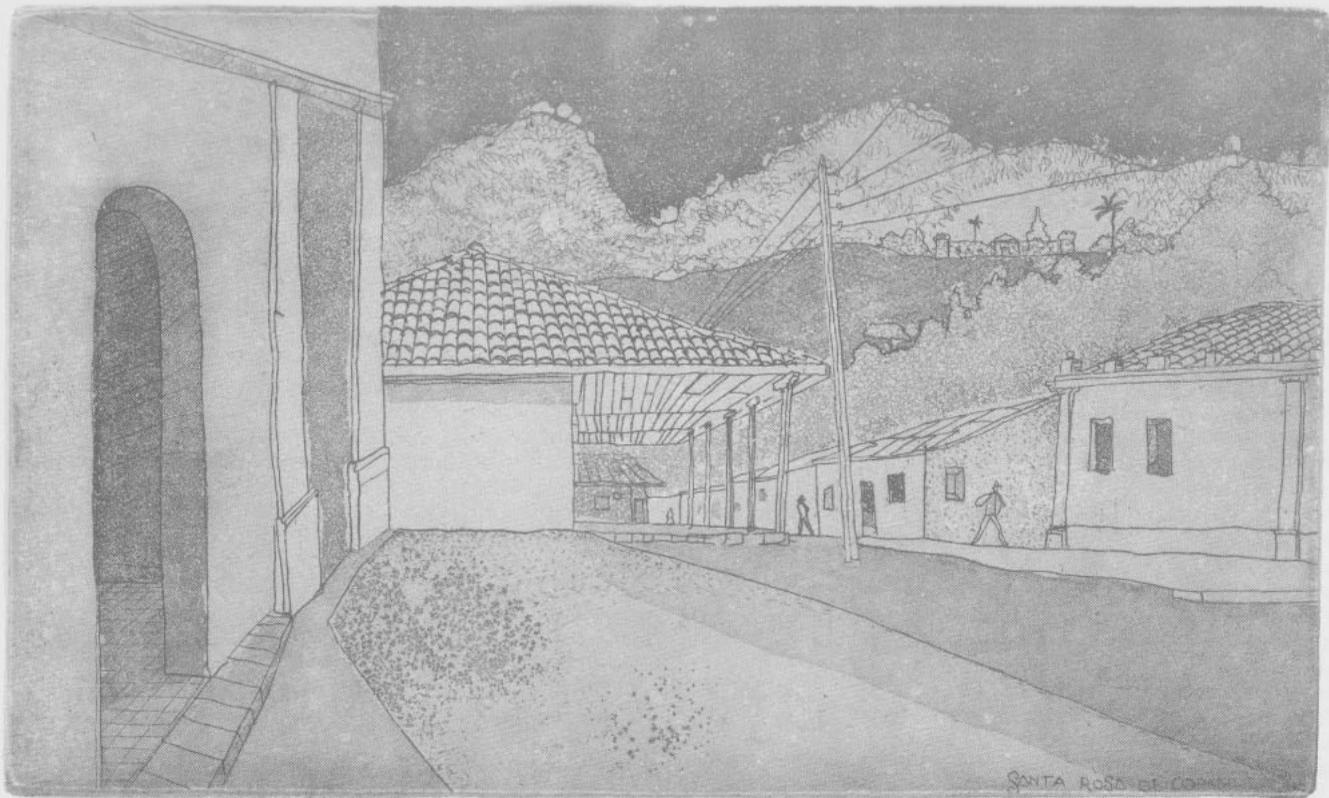
MATTA: Aparece siempre esa situación. Porque otra de las situaciones es la que llamo "el octroi", o sea, "octroi" que es la aduana y "autrui" que es "el otro". Esto me recuerda una historia... En uno de esos viajes, de una semana, que hice a Chile yo hice un cuadro que se llamaba la "ajenidad". Es curioso porque ese cuadro nunca fue verdaderamente terminado y naturalmente, nunca completamente pagado tampoco. Pero en todo caso, se quedó en la casa de Sergio Larraín en Chile y cuando él vendió su casa curiosamente al cuadro le perdí la pista. No sé si te contó alguna vez ese viaje que hice a Chile por veinticuatro horas... el veintiseis de julio del sesenta y siete...

CARRASCO: *Cuando fuiste a hablar con Frei para abogar por la apertura de relaciones con Cuba...*

MATTA: Bueno, fue entonces que lo perdí de vista. Pero lo más curioso es que cuando Allende acababa de tomar el mando como presidente, esto es noviembre de 1970 y reinauguró las relaciones culturales y diplomáticas con Cuba (el 11 de noviembre) invitó a la delegación cubana y a los ministros a su casa de Tomás Moro y me invitó a mí también. Allende se acordó que yo había hecho esta cosa por amistad con Cuba y entonces yo era el único tipo que no era oficial en la recepción. Firmamos un papel y no sé qué cosa y después curiosamente Allende nos invitó a todos a su dormitorio. Estaba también Armando Hardt y de la parte chilena Santa Cruz, Almeyda y no sé quién más. Subimos todos al dormitorio de Allende, que estaba en el segundo piso, y pudimos observar al frente de su cama, con sus tres metros de largo "la ajenidad", este cuadro que había desaparecido. No sé como llegó allí. Este cuadro de nuevo hoy día se ha desaparecido porque hay un tipo medio ladronucho que es un pintor chileno que vive en Madrid y que lo tiene enrollado y escondido. En realidad ese cuadro le pertenece a la familia Allende pero este tipo so pretexto de no sé qué cosa, nunca ha querido devolverlo y hemos tenido toda una historia con él. No me acuerdo cómo se llama. Burhardt. Es medio tramposo este tipo... Pero siguiendo con lo otro, no sólo aparecen personajes en mi obra, no sólo aparecen sustantivos, sino que también verbos. Por eso digo que yo no soy pintor, ¿ves tú? Sería muy interesante que los tipos que son artistas hicieran este viaje en ellos mismos, porque nos darían una cantidad de otros aspectos sobre *quién* es el artista, *cómo* el artista se artista. Y eso es lo que me interesa a mí, no me interesa la pintura. Es decir, me interesa, sí; pero no es por pintar que yo hago estas cosas.

CARRASCO: *Pero por ejemplo, ¿por qué llegaste a pintar cuadros, por qué pintaste una tela?*

MATTA: Es muy divertido, pero es cierto. Yo no tenía un peso. La gente en esa época se encontraba mucho más fácilmente que ahora y yo me encontré un día con un inglés que era oficial de marina, muy joven y al que le gustaba pintar. Pintaba, él es pintor, vive ahora en San Francisco y fuimos muy amigos. A él le interesa pintar como por ejemplo a Van Gogh, es decir, pintar



verdaderamente. Y este tipo se interesó mucho en mí y un día me dijo: "Tú tienes que pintar. No es posible que sigas así vagabundeando y perdiendo tu tiempo". Entonces me dijo que iba a arrendar una casa en Bretaña y que me la dejaba. Me dijo: "Tú tienes que pintar este verano" y compró telas y todo lo necesario y pinturas y nos obligó a mí y a mi mujer a ir a instalarnos en esta casa en Bretaña. Eramos muy, muy jóvenes yo y mi mujer, a quien yo llamaba "el pajarito" y nos fuimos a instalar a esta casa frente al mar con una vista muy hermosa. Yo no sabía cómo pintar, no sabía qué pintar, pero como este tipo me lo había pedido y además me había puesto fecha, tenía que llegar el sábado por ejemplo, así que tuve que pintar. Había que tenerle la cosa. Y éste me daba de comer también, así que la cosa era recíproca. Tenía seis telas y había que tenerlas terminadas antes de setiembre. Entonces me puse a hacer estas especies de manchas y a ver estas especies de incendios. Pero curiosamente, como era una cosa que no tenía nada que ver con nada, cuando llegamos a París se las mostramos a Breton quien las encontró muy interesantes y formidables, increíbles y se publicaron... ¡Eso no le pasaba a nadie en esa época! Había una revista que se llamaba "El Minotauro" que era muy, pero muy prestigiosa y que en total hizo como catorce números. Y en la edición posterior a mi llegada publicaron uno de mis cuadros en colores. Yo al mismo tiempo que creía, no le daba a este hecho ninguna importancia. Eso es lo que más o menos me salvaba, que nunca creía verdaderamente. Me interesaba, naturalmente, y si hubiera podido comprar la revista, que era por supuesto muy cara, le hubiera mandado una copia a mi padre para que me mandara plata porque él nunca creía en estas cosas. Pero era muy cara y no se la pude mandar. Le escribí una carta contándole que habían hecho esta reproducción pero probablemente éste ni leía las cartas porque sabía que las cartas eran sólo para pedir plata. Nunca me mandó nada. ¡Qué increíble!

CARRASCO: *¡No te mandó nada!*

MATTA: Jamás. Es muy raro. Yo no sé qué puede haberle pasado en su mente a él...

CARRASCO: *Tal vez se sintió defraudado porque tú te fuiste. Esperaría tal vez que te fueras a hacer cargo de los negocios o algo así...*

MATTA: Eso... o tal vez tenía ganas de venirse él y que yo me fuera a Chile a hacerme cargo de sus cosas, que yo me quedara trabajando para mandarle plata...

30 CARRASCO: *Y a partir de entonces comenzaste a pintar...*

MATTA: Pero apenas a comprender la cosa... muy, muy, muy lento. Pero empecé por ejemplo a ver más a Picasso y a fijarme más en Picasso. A fijarme en él. También en Tanguy y veía a Dalí también. Dalí era más accesible entonces, menos maniaco. Veía bastante a Miró, a Marcel Duchamps y a Breton que era casi como un maestro. Siempre te sabía decir cosas precisas: por ejemplo, te decía cosas que no tenían nada que ver... Te decía por ejemplo: "Usted tiene el problema de sonreír demasiado". En principio parece que no tiene nada que ver, eso de sonreír con hacer la pintura, pero en ese estado de ánimo uno salta a comprender cosas. Y esto quiere decir que hay una indulgencia que te impide un cierto rigor y esto es lo que él te quería decir. Entonces Breton estaba siempre fijándose en la gente...

CARRASCO: *Y viendo cosas...*

MATTA: Yo creo que veía... yo creo que él veía... lo que me pasó en la vida más que lo que yo era entonces. El veía el potencial de un tipo que no iba a trapear, si esto era posible... con esta búsqueda de él... que no se iba a instalar. Yo podría haberme instalado en hacer los cuadros que hacía en Estados Unidos que son los únicos que tienen un precio, aunque ya no hay ninguno. Todos pretenden que las cosas que yo hago ahora no tienen ningún interés... es decir, el mercado. Porque el mercado trata de transformar la cosa en rara. Entonces para ellos la manera más fácil de hacer raros esos cuadros es decir a partir de una cierta fecha: Matta no tiene ningún valor. Entonces, a todo lo que es antes de esa fecha, que ya es propiedad de ellos, le elevan el precio. Y las otras cosas no entran en el mercado. No hay nada que hacerle; es rarísima la gente que se interesa en las cosas que yo he hecho después del cuarentaiocho. Es así, es una especie de sitio, de estado de sitio. Y las cosas hechas antes de 1948 sin exagerar deben estar costando 50.000 dólares, 100.000 dólares, sumas así. Es raro. Pero esto ha sido sano, porque el hecho de no tener mercado o de tener un mercado muy raro me ha ayudado. Yo no puedo nunca vender nada pero si llega el caso que alguien compra, ése que compró es capaz de venderlo caro. No sé cómo hacen, verdaderamente no entiendo nada. Es que no tiene nada que ver con el valor que uno le atribuye a la cosa. Yo tengo una amiga que es una burguesa, elegante, rica y que me contó lo siguiente. Tú sabes que en Roma las muchachas se paran en la calle y el tipo viene en auto y le pide precio. Prostitutas. Mi amiga nunca había hecho una cosa así pues es completamente pura y para ver cómo es la cosa se paró en una esquina. Esperó un rato hasta que vino un automóvil y desde la

ventanilla el tipo le pidió el precio. Entonces ella le responde: "un millón" y el hombre sorprendido le grita: "ah, loca", y se va. Porque para ella incluso un millón no era nada porque no lo habría hecho nunca y en su idea la cosa costaba por lo menos un millón... A mí me pasa quizás eso.

CARRASCO: *¿Te cuesta deshacerte de tus cosas?*

MATTA: Sí; porque no creo que jamás estén terminadas. Las cosas nunca se terminan. Si tú las miras de nuevo siempre les quieres hacer algo. Porque es una especie de espejo... eso es lo que es raro... es una especie de curioso espejo en el que haces tú algo así como afeitarte, cosa que es una mezcla del afeitado en el que te sacas la barba y el afeitado del clown, ¿entiendes tú? Afeitado en el que te estás pintando unas pestañas raras pero no para mentir sino como el clown, para hacer reír a los demás, para dar... Es curioso porque la palabra "mattan" en sefardita quiere decir "ofrenda", quiere decir "dádiva", una cosa que tú das, generosidad. Mattan con una "n" final y con dos "t". Porque la construcción "Matta" es comunísima en todos los idiomas de la tierra; es decir la unión de los sonidos "m", "a", "t", "a". En la isla de Pascua quiere decir "ojo"; en India, "madre"; en japonés, "todavía". Así en casi todas las lenguas. Es una construcción entre dos sonidos muy fáciles; es como "pipi", "caca", "mamá", "papá" y otras...

CARRASCO: *¿Pero de dónde viene este apellido?*

MATTA: No se sabe. Es muy raro. Por ejemplo puede ser vasco. La mayor parte de mi gente tiene que ver con Navarra y con un poco de Asturias, con Santillana. La familia de mi padre viene de San Vicente de la Barquera que está en Santillana del Mar: es gente muy vasca. El apellido en realidad es Matxa con "x" y quiere decir "errante". Hay una ciudad cerca de Cognac, de Bordeaux, en la Aquitania, que era antes de la Viscaya, que se llama Matxa, con "h". Y en italiano "matta" quiere decir "loca", el femenino del loco y al mismo tiempo quiere decir "la brisca", "el triunfo", la carta que gana, "el comodín". En Suecia este sonido quiere decir "alfombra". En inglés el mismo sonido se escribe "matter" que quiere decir "materia". Cuando yo estaba en el colegio, como éste era en francés y yo estaba siempre distraído en clases sentía a veces que el cura me llamaba "Matta". Yo saltaba en mi asiento y en realidad era "maintenant" que si se dice muy rápido sale como Matta. De manera que es cierto que el nombre influye en el hombre; me refiero al sonido, que es el sonido con el que te llaman. Este sonido "Matta" es bueno: porque es rápido, es redondo...

CARRASCO: *Además es con "a" que es la vocal más abierta. No es como la "i" o la "u", que son sonidos menos franceses...*

MATTA: Es cierto... abre la "a", abre, abre...

CARRASCO: *La "a" está llena de palabras muy lindas: albahaca, afada, alhambra, todas las de raíz árabe... alba... alborada...*

MATTA: También he pensado esas cosas con la "a". Ahora, ahora, ámbra, alma... en todo caso a mí me ha influido esto...

CARRASCO: *Tú me contaste un día que habías estado enamorado de Gabriela Mistral. ¿Cómo fue este cuento?*

MATTA: Esto fue en Portugal. Yo llegué a este país completamente perdido y sin un peso y ella era cónsul en Lisboa. En uno de esos raptos de sinvergüenzura que le vienen a uno, cuando no tiene nada que comer, me fui al consulado a buscar ayuda. Tal vez esta cosa medio inocente hizo que ella me diera una buena acogida. Pero lo divertido es esto: yo había tenido una abuela que al parecer era muy, muy bonita, medio peruana y medio francesa, y su marido era un tipo muy rico y muy glamoroso. No sé si tú has oído hablar de un gran baile que hicieron en Chile que se llamó el de "los cinco presidentes". Cuando yo estaba chico se hablaba todavía de esto. Este abuelo mío era quien había ofrecido esta especie de baile alrededor de 1880 o, por ahí. Fue la primera vez que se puso la luz eléctrica en Santiago. Más tarde debe haber sido, tal vez a fines de siglo. Y entonces esto se llamó el baile de "los cinco presidentes" porque el primo hermano de este tipo era el presidente Federico Errázuriz Echaurren y asistió al baile. También estaba Balmaceda, que después sería presidente y Santa María y Juan Luis Sanfuentes. Toda esta gente estaba vestida de época, de príncipes, de cosas así, todos en colores y así. Una célebre fotografía se publicó de esta cosa y todavía existe en alguna parte. La Gabriela Mistral que había visto esta foto, cuando supo cómo me llamaba se dió cuenta de que yo era nieto de esta gente y le vino como una especie de lástima, de verme así tan descuajado y entonces me invitó primero a almorzar y yo

probablemente me quedé a comer y como después se hizo demasiado tarde me quedé a dormir y así estuve tres meses en casa de ella.

Durante el día yo la veía dictarle sus poemas a su secretaria y comencé a interesarme en ella de una manera especial. Tenía un enorme amor por José Martí. Yo nunca había oído hablar de lo que podría llamarse patriotismo y de patriotismo de clase también. Ella era de un enorme espíritu revolucionario en el sentido más humano de la cosa. Ella era una profesora del pueblo y había participado en las brigadas culturales de Vasconcelos en la revolución mexicana, a principios de los años veinte, cuando todavía había la euforia revolucionaria. Ella era una mujer extraordinaria y observándola yo empecé a despertarme. Esto es mucho antes de que yo conociera a los surrealistas, es apenas unos meses después de haber conocido a Federico. Yo estaba como especialmente abierto y entusiasmado con la poética, con la cosa del "hombre-artista", del "hombre-carpintero", del "hombre-albañil". Y como yo no tenía nada que hacer en ese momento, iba al museo, volvía del museo, almorzábamos... me quedaba absorto escuchando estos "dictados" de la Gabriela. Creo que hasta me pidió en algún momento que yo le copiara algunas cosas. Debe haber sido en agosto, septiembre, octubre porque yo a veces me iba a una playa muy pobre que se llamaba "as Peñas do Mar" y después volvía a copiar o a escuchar estas cosas. Es cierto que me enamoré de ella y le pedí su mano...

CARRASCO: *¿Y cómo fue esto...?*

MATTA: Ella me dijo que podía ser mi abuela y que me callara y que me fuera para el otro cuarto. Esto me pasó en un raptus de amor probablemente, porque me acuerdo de que caí de rodillas y le tomé la mano y le empecé a decir estas cosas... Porque era muy buena moza, ¿sabes? Tenía unos ojos enormes, unos ojos formidables y hablaba con una gran dulzura. Y hablaba con una especie de... A mí siempre me han interesado los poetas que escriben como hablan. Michaud me interesa mucho por eso, porque escribe como habla... Y Gabriela estaba siempre empeñada en esta cosa patriótica de latinoamérica. Ella era verdaderamente de latinoamérica. La primera vez que yo escuché la palabra "Martí" fue por ella. Martí para ella era una cosa importantísima. Lo que le interesaba era la cuestión de la escuela y de la enseñanza y la preocupación constante anticolonialista y antiimperialista. En ese sentido era verdaderamente una revolucionaria: siempre estaba pensando cómo reconstruir, cómo saber vivir juntos, el arte de vivir juntos. Y las cosas que escribía, las escribía siempre sobre o un momento de una infancia o un momento de algo que ocurría y que ella creía que era ejemplar, ¿entiendes tú? que serviría para que se usara, para aplicarlo. En ese sentido era política, quería que su poesía se aplicara en algún sentido, por eso la dirigía a algo así como el Ministerio de Instrucción. Sus poemas eran al Ministro, a los Ministros de Instrucción para que se aplicaran, para que se cambie la ley. Poemas para que se cambien las leyes. Y yo todas esas cosas las entendí.

Y de repente yo creo que ella se cansó conmigo y me pagó un pasaje en tercera clase para Londres. Yo debo haber tenido algo de poeta también y en Londres yo no conocía a nadie; tal vez por eso la Gabriela me mandó donde el entonces embajador de Chile que era Agustín Edwards, el propietario de "El Mercurio" y allí llegué. Llamé por teléfono desde la pensión en la que me alojé y él me invitó a almorzar. Cuando este señor vio llegar a este joven de veinte años todo desguañado, con la camisa sucia, se sintió profundamente ofendido y debe haber pensado que la Gabriela le enviaba a este tipo para insultarlo. Como él era un pésimo escritor, y la poetisa le mandaba un "talento" (debe haberle escrito que yo era un "talento" o algo así) sintió ahí de golpe su error pues al recibir las recomendaciones debe haberse imaginado que el que llegaba era una especie de poeta y entonces debe haberse dicho "a este señor tengo que invitarlo". Resulta que yo no aparentaba más de dieciocho años. Debe haberlo tomado como una verdadera afrenta: "usted es tan pésimo escritor que le mando esta especie de guaina"... Porque este tipo... Hay una cosa muy curiosa sobre él... Agustín Edwards a principios de siglo, cuando le vino su delirio de ser escritor, había leído cosas de Rubén Darío y lo invitó a venir a Chile. Este señor vivía como un príncipe, con caballos, carrozas con cuatro caballos, con lacayos y cosas de esas y cuando Rubén llegó a Santiago él lo fue a buscar a la estación 31

con gran pompa y probablemente pensaba traérselo a la casa y darle un almuerzo y toda esa clase de cosas que se le hacen al "gran poeta". Llegó a la estación con sus secretarios y del tren se bajó esta especie de roto de mierda que en realidad era Rubén Darío. Y Agustín Edwards encontró que este tipejo que tenía delante no valía la pena y lo dejó ahí plantado en la estación.

CARRASCO: *Lo saludó y se fue...*

MATTA: A mí me hizo lo mismo. Cuando vió que yo no le servía para nada, casi se mandó cambiar. Por suerte, en ese momento bajaba al salón su nuera, Chabela, que yo conocía muy bien. Cuando ella me vió inmediatamente me dijo: "¿Y tú, qué estás haciendo aquí en Londres?" Y eso lo aprovechó Agustín Edwards para inventarse una excusa. Dijo: "¡Ah, no es para mí la carta, es para mi hijo..!" (Su hijo también se llamaba Agustín.) Esto, era una mera excusa porque la carta era para él. En el fondo la Gabriela pensaba que éste podría haberme ayudado y en realidad me *podría* haber ayudado. Fue pocos meses después que conocí a los surrealistas y apenas menos de un año después que por primera vez hice un cuadro.

CARRASCO: *¿Te quedaste en Londres y después te viniste a París?*

MATTA: Traté de encontrar trabajo con unos arquitectos y después me volví a París porque en el año 37 comenzó una exposición internacional en la que yo podía encontrar trabajo. Lo que te cuento entonces sucedió a fines del 36. En la exposición yo trabajé en el pabellón de España. En esa época yo trabajaba con Le Corbusier. En fin... Pero lo que a mí me sorprende es que hay como una procesión de ideologías en el hacerse de una mente o de una sensibilidad o de una conciencia. También se puede decir "conciencia". Estas ideologías se superponen y es como si se fueran poniendo fuera de foco. Porque ésta es la única cosa que pudiera ser interesante para hablarle a un joven: Cómo se hace para poner en foco esta cosa, estas cosas que van a ser *él*. Cómo se hace un yo, ¿entiendes tú? Cómo se hace un yo que sea un artista de las relaciones sociales: ésa es la política. Es que estos yo, quieren ser artistas de vivir juntos, de vivir en sociedad. Desgraciadamente a veces las ideologías que están ahí palpitando toman nombre y el tipo dice: "Yo soy cristiano, yo soy romántico, yo soy comunista, yo soy capitalista" y comienza a aferrarse a estas cosas que él es a veces, porque uno es todas estas cosas, cada cosa a su vez.

CARRASCO: *E incluso estas cosas uno las ve de diferente manera cada vez y además cada cual de diferente manera. Hay infinitas maneras de ser cristiano o comunista o capitalista...*

MATTA: Por eso te digo... Es que yo creo que por el momento al hombre político, o no sé cómo se podría llamar, a este artista de la vida social no se le conoce, no se sabe de qué se trata y la mayor parte de los políticos son como choferes de taxi, como te decía ayer: un chofer de taxi ciego que tampoco sabe la dirección adonde van. Tú te subes al taxi con una gran confianza, te sientas y el tipo parte a toda velocidad y nadie sabe adónde va... Este arte social es el arte, ¿ves tú? no pintar un cuadro.

CARRASCO: *Digamos que se llega a pintar un cuadro porque se es artista y no al revés...*

MATTA: Yo también creo eso, yo también creo que es así la cosa... o también que se puede pintar para crecer... ¿ves tú? ... para crecer. La cosa es por ahí. Y eso es lo que habría que pasarle a estos muchachos que están queriendo ser artistas de las relaciones políticas y sociales y artistas de la construcción del yo. Esa es la cosa. Ese es el objeto. Pero se trasplanta la cosa a la ideología o a la religión o a la cosa que usan, cuando en realidad estas cosas son solamente el *instrumento* para hacerse humano y para hacerse social, para hacer un pueblo, una sociedad, una vida juntos. En vez de esto se olvidan de la vida juntos y se pelean. Todo se detiene cuando se dicen cristianos y comienzan a matar en el nombre de Cristo, cuando se dicen marxistas y principian a matar en el nombre de Marx, a otros marxistas. Ahí quiere decir que el instrumento ha tomado el lugar del objetivo. El objetivo es usar estas cosas para crear una sociedad en la que se pueda vivir.

CARRASCO: *Siempre volvemos a lo mismo. Lo que pasa es que la sociedad es como el devenir, el dinamismo y no el estatismo, no es ser en el sentido estático sino llegar a ser, seguir siendo...*

MATTA: Yo diría que una sociedad es representable, se podría ver, pero nadie se aplica a darnos un mapa. La tierra también era

representable y nadie todavía había hecho el mapa de la tierra. El mapa de la tierra es relativamente nuevo, de manera que contra lo que podría haberse pensado en un momento, la tierra *era* representable. Lo que pasaba era que nadie se la representaba. Y bien, a mí me parece que la sociedad es representable y la vida social es representable y esa es la función del arte que tiene que ver con la representación. Tenemos que representar la sociedad de manera que poco a poco se vea dónde estamos. Como tú dices, la cosa es dinámica y por eso se nos escapa, se nos escapa porque no nos la podemos representar. Como un tipo que nunca ha visto el conejo, ha visto la cosa que pasa no más, entonces todas las cosas que pasan las llama "conejo" porque para él, conejo es una "cosa que se escapa". Esta preocupación de la representabilidad, de la posible representabilidad de la sociedad es el arte. Después, con el tiempo, si llega a haber sociedad o historia, seguir representando; pero por el momento todas esas cosas son vaguísimas, son como duendes.

CARRASCO: *Me has hablado a veces de Neruda. ¿Cuál es la imagen que tú guardas de él y qué imagen tenía él de ti?*

MATTA: Yo a Neruda lo conocí en Madrid en la casa de esta tía mía, que era una mujer muy elegante y mundana y con un marido chiquitito, pelado y con los ojos azules y embajador y amigo de Cocteau y otras cosas de éstas. Su casa era una casa muy viva en Madrid. Durante la guerra de España este tipo fue embajador de Chile y entonces toda la gente se refugió allí. Primero se refugiaron todos los tipos de la parte franquista y después cuando Franco tomó Madrid, se refugiaron todos los izquierdistas. El se llamaba Carlos Morla, es bien conocido, y jugó un rol humanitario. Antes de la guerra venían a su casa muchos intelectuales, te hablo del 34, 35, venían todos estos artistas y músicos y poetas y todo el mundo y cuando yo iba a Madrid vivía en esa casa. De la misma manera que un buzo necesita de vez en cuando salir a tomar aire yo iba allí. Era magnífico llegar a esta casa donde siempre había comida y las comidas eran regulares: yo vivía muerto de hambre. En esa época Neruda era cónsul. El era como venido a menos en ese mundo y él mismo era tímido, no era un tipo mundano. Había escrito cosas maravillosas en esa época y empezaba quizás a ser comunista y esa gente de sociedad huele al comunista inmediatamente como una especie de enemigo personal. Por esta razón no lo recibían mucho. Pero él llegó un día allí y por una curiosa cosa simpatizó con el poeta. El también simpatizó conmigo seguramente por la razón de que en esa tertulia yo era el más estúpido, el más joven, el más ignorante, el más pobre y al mismo tiempo "el sobrino". De manera que era una manera de hablar con alguno que no ponía mayores problemas. Por esos años éste se estaba enamorando de una amiga de mi tía que era "La Hormiga". "La Hormiguita" me quería mucho a mí: siempre ha sido encantadora conmigo: cuando vino la guerra me invitó a vivir con ellos aquí en Francia y siempre me ha dado muchas muestras de cariño y amistad. Parece que era también amiga de mi madre y cosas así. Este empezó a hacerle la corte a La Hormiga, cosa que a mí me parecía la cosa más rara del mundo. Porque en esa época a tí no se te ocurría que alguien pudiera hacerle la corte a una tía tuya. Las tías no son para eso. Yo me había hecho un abrigo de manta de castilla, tremendo, así de gordo y Pablo adoraba mi abrigo y a pesar de que uno se veía como un paquete con él, Pablo me lo pedía prestado para llevar a La Hormiguita al cine. Esto es cierto, ¿sabes? Y me invitaba a comer a su casa. El estaba casado con una señora... no me acuerdo cómo se llamaba... y empecé a leer cosas de Pablo. Yo conocía muy poco en esa época. Yo había leído "la Canción desesperada" cuando estudiante. En esos tiempos también había leído a la Juana de Ibarbourou y eso era más o menos todo lo que tenía como cultura poética. A Gabriela la conocí después, en carne viva, un año después de lo que te cuento. Pablo siempre se quedó con este cliché de este niñito sobrino...

CARRASCO: *O sea que nunca te tomó en serio...*

MATTA: Nunca me tomó en serio. Un día un editor nos invitó a los dos a almorzar para que hiciéramos un libro juntos. Esto ocurrió cuando hubo ese terremoto en Chile, el sesenta o algo así, y Pablo no quiso, es decir, Pablo encontró que era probablemente venido a menos, rebajarse el hacer un libro conmigo. Pero sin entenderme, porque yo creo que ni siquiera vió nunca las cosas mías. Y es muy divertido porque nos veíamos mucho. Cuando yo iba a Chile vivía donde Pablo... *

LIBROS

Isabel Velasco, **EL TIEMPO DETENIDO ABRIÓ ESPACIOS.**
México, Editorial Katún, S.A. 1982, 100 pp.

por Marjorie Agosin, Wellesley College.

La obra poética de la mujer chilena ha sido descuidada y relegada por la crítica. Con la excepción de la Mistral, las producciones líricas de nuestras poetisas han sido menospreciadas y calificadas como poesía de 'poetisas.' Afortunadamente, una lectura detenida de la poesía femenina contemporánea demuestra todo lo contrario. Isabel Velasco es un vivo ejemplo que indica que la lírica escrita por mujeres no es 'poesía superflua ni melosa.'

El tiempo detenido abrió espacios, publicado en México por la editorial Katún, consta de una excelente recopilación de sus libros anteriores, entre ellos: *Sol donde estás* (1971), *Cardos* (1972), *Tú, ayer* (1975), y *Del silencio* (1981). También se incluyen poemas de una reciente selección titulada: *Acá como allá*. Sorprenden al leer estas colecciones de poemas publicados previamente, las imágenes unificadoras y recurrentes como por ejemplo las de la alienación de la mujer, las de su soledad ante la realidad que la circunda y ante el amado: "Sólo dejaste vacío/y un pequeño aliento/para poder escribir" *Cardos*, (p. 23). Pareciese que ante el vacío de la des-presencia, ante esa nada, que se repite en varios poemas: "No te alteres por mí existir/soy nada" *Tú, ayer*, (p. 44), la poeta encuentra en la escritura la libertad deseada para su propio renacer: "Voy libre/sujeta por el viento/que sopla en contra" *Tú, ayer*, (p. 44).

Ese viento que "sopla en contra" es un destino fiel, y seguido por la voz lírica, destino que como repetimos anteriormente, se plasma en el vacío y en el desamor: "Cuando/falta pan/y muero de frío/llegas tú/y tu desamor/extraño regalo traes para adornar /ias horas" *Del silencio*, (p. 71). La constante figuración del desencuentro amoroso se asocia también en la colección *Del silencio*. A la carencia de comunicación entre dos seres, la poeta constantemente anhela encontrar esa "palabra" que le tiende un puente para encontrarse con el 'otro': "Porque intentas/cruzar las aguas/sin el puente/no sabes/juntar las palabras/que te lleven a otra orilla" (p. 772). No cabe duda que mediante los versos citados podemos comprobar que la poesía de Isabel Velasco es poesía de búsqueda, especialmente hacia el amado y también hacia la vida que la anula, que la divide y tantas veces la olvida. El poema de su reciente colección lo ejemplifica: "Ahora,/ya cansada/pido/vidas prestadas/para decir/hermano/soy fecunda/existo" (p. 96).

Leer la poesía de Isabel Velasco es un desafío y una victoria; desafío ante su expresividad sencilla directa, y victoria al reiterar que la poesía femenina chilena es más que "cosas de mujeres" más que una fuga de palabras preciosas. *El tiempo detenido abrió espacios* es una colección de importancia para el estudio de la poesía femenina chilena e hispanoamericana

Soledad Bianchi, **ENTRE LA LLUVIA Y EL ARCOIRIS: ALGUNOS JOVENES POETAS CHILENOS.**

Rotterdam, Holanda, Ediciones del Instituto para el Nuevo Chile, 1983 pp. 281.

por Marjorie Agosin, Wellesley College.

Toda antología implica una discrepancia entre el antologador, el lector y los antologados. Siempre hay nombres que no aparecen y que según el juicio de muchos deberían figurar. Sin embargo *Entre la lluvia y el Arcoiris* se salva de las eternas quejas, comunes en las antologías. La editora y recopiladora Soledad Bianchi, afirma que "La selección que sigue se separa de las anteriores porque no se propone mostrar un amplio panorama de lo que es la poesía chilena hoy; pocos son los que toman la palabra en *Entre la lluvia y el Arcoiris*, pero están presentes con más de una obra." (p. 6).

Estos pocos tienen aproximadamente treinta años. Con estas referencias, Bianchi incluye a los siguientes poetas, que a pesar de haber comenzado antes de esta publicación con el quehacer literario eran prácticamente desconocidos en el campo de las publicaciones. En

orden cronológico de nacimiento: Eduardo Parra (1934), Juan Armando Epple (1946), Gonzalo Millán (1947), Javier Campos (1947), Miguel Vicuña (1948), Gustavo Mujica (1948), Raúl Zurita (1950), Carlos Alberto Trujillo (1950), Gregory Cohen (1953), Roberto Bolaño (1953), Mauricio Redolés (1953), Eric Pohlhammer (1954), Jorge Montealegre (1954), José María Memet (1957), Bruno Montané (1957), y Bárbara Délano (1961). También, se incluye un poema de creación colectiva de Roberto Bolaño y Bruno Montané.

Resulta de gran interés el hecho de que cada autor escribe una breve presentación de su labor poética. Así, el lector se adentra al espacio íntimo del poeta y su texto. Todas estas elucubraciones están marcadas por un alto grado de individualidad. Por ejemplo, Juan Armando Epple centra su experiencia en el exilio: "El exilio nos ha obligado a vernos desde afuera y quizás esto produzca frutos significativos en la literatura chilena que empieza a vivir en carne propia lo que antes aprendieron otros autores exiliados" (p.44). Carlos Alberto Trujillo habla de su infancia: "Nunca supe de la existencia de los diarios en mis primeros años, tampoco nunca se acostumbraron mis pies a los zapatos" (p.134). Roberto Bolaño habla del erotismo en la adolescencia temprana: "... la locura del amor tan horriblemente bello y el pelo rubio de Lisa Johnson" (p. 167). Otros, entre ellos Gonzalo Millán, Gregory Cohen y Raúl Zurita, abordan la experiencia del poeta y la poesía como una empresa colectiva y por cierto, compartida.

Imposible caracterizar la poesía de esta selección. Sin embargo y a grandes rasgos, podemos afirmar que la mayoría de éstos cultivan una lírica sencilla, directa, desprovista de grandes 'metaforones.' La sintaxis es por lo general libre, flexible "No se somete a reglas ni existe ninguna imposición en la rima, (que se da muy rara vez). (p.21). Temáticamente, el exilio ya sea dentro del país o el exilio fuera de él, constituye una presencia constante en los poetas y no solo de esta antología sino que de todos los que escriben a partir del 1973, autores marcados por la censura y la auto-censura y sobre todo por la dispersión. Juan Armando Epple cultiva una poesía vinculada al tema del exilio: "Muchos de mis amigos están lejos /unos desaparecieron en sus celdas /otros viajaron a países remotos /y desde allá me hacen señas con la mano." (p. 49). Javier Campos se refiere directamente a la experiencia post-golpe dentro del territorio nacional: "A mi hermano le sacaron una instantánea/ justo cuando miraba por la ventana/a mi hermana la desnudaron para enfocarla con los reflectores" (p. 80). Gustavo Mujica ataca directamente a figuras poéticas de dudosa conducta, especialmente a partir del 1973 y también antes de la fecha citada: "El anti-poeta tomó té con la señora Nixon/y de allí muchos le tienen bronca" (p. 106).

Dentro de los poetas que a mi parecer presentan una fascinante innovación en la estructura lírica, cabe citar al ya conocido Raúl Zurita. Aparecen en la antología algunos textos que sin duda marcan un nuevo rumbo en la lírica chilena. Versos como "Las iglesias están apuntando al cielo/cuídense dioses y ángeles/transeúntes tápense la cabeza/porque las iglesias están apuntando al cielo." (p. 117). La brevedad del poema más la inversión de valores (tanto los ángeles como los dioses deben cuidarse) producen una nueva concepción en el manejo del lenguaje y de sus posibles o múltiples significaciones. El sarcasmo, la ironía también son una recurrente temática en la antología. Citamos a Carlos Alberto Trujillo: "Empiezo a familiarizarme/con la idea de que la poesía nada tiene que ver con los poetas," (p. 139) o a Gregory Cohen "y hasta que de tanto darle al huevo de Colón/este se quebró y dejó la crema" (p.154).

Se cierra la antología con la poesía de Bárbara Délano, la más joven y además, la única mujer antologada. La nostalgia, la incertidumbre y una vaga tristeza es el común denominador de sus poemas aquí incluidos, como el dedicado a Santiago: "En este otoño,/Santiago viejo y cafenoso/ la tierra puede tener muchos colores/y varios cientos de dedos/ Detrás de los vidrios/hay un mundo oscuro" (p. 271).

Sin lugar a dudas *Entre la lluvia y el Arcoiris* es una antología diferente, novedosa y refrescante. Además no pretende grandes generalidades sino incluir una muestra muy definida de la novísima lírica chilena. La excelente introducción de Soledad Bianchi es tal vez uno de los más lúcidos escritos hasta la fecha sobre la llamada "Poesía Joven." Estos textos demuestran que a pesar de los medios oficialistas encargados de aplastar las manifestaciones culturales y artísticas, la poesía en Chile no vive en vano.

Juan Pablo Riveros, NIMIA POEMAS EN PROSA. Santiago de Chile, Alfabetra Impresores, 1980, 121 pp.

por Hernán Castellano-Girón, Detroit State University.

Entre los poetas chilenos que iniciaron su vida literaria durante la pasada década--lenguajes de dolor, poéticas del silencio--podemos observar dos tendencias o modos generales, referidos a la concepción misma de la poesía. Uno lleva a la metáfora/superación de la tragedia de nuestro pueblo mediante la palabra y tiende a una meta o antiepopéya, a veces altamente elaborada, como es el caso de Zurita, Nómez, Etcheverry. Otros han elegido la exorcización/distanciamiento de la ironía, en una especie de reciclaje en clave opuesta de los residuos incorruptos del antipoema parriano--acaso espiritual, pero no técnicamente obsoleto. Allí donde predicó el (nuevo) Cristo de Elqui no debería crecer ni la hierba ni la palabra y sin embargo, crece en abundancia. La floración es nutrida y aquí, en verso y también en prosa, suele aparecer una escritura de estilo sofisticadamente parvulario, verbo y pathos del *pergenio*, sea éste de años verazmente precoces, o atribuidos. Hasta publicaciones se han sucedido en este estilo, en Chile y en el exterior. Bienvenidas sean: ello es signo de vitalidad, una vitalidad irremediable y necesaria, a despecho de la irregularidad de los resultados. En la poética--para nada *nimia*--que regula y penetra los textos de Riveros, podemos leer un proceso diverso a los antes señalados, y que pocos han intentado, "adentro" o "afuera". Hay aquí una escritura de distanciamiento, desdoblamiento y trastocamiento que es "el fruto razonado de hondas intuiciones, exteriorizadas en formas implacablemente castigadas hasta hacerlas eficaces" según apunta el *epiloguista* Mauricio Ostría González, en su detenido estudio introductorio a la poesía de Riveros, de leerse al final del libro.

Es posiblemente gratificante descubrir que estos textos se insertan en una tradición de poesía mayor latinoamericana (aunque su tono sea a veces deliberadamente o irónicamente coloquial, a la manera de Maldoror), poesía visionaria, crítica desde dentro del texto, que va de Martí a Vallejo, Westphalen y Rosamel del Valle, con raíces por supuesto todavía más lejanas y que no es del caso analizar aquí.

Riveros ofrece una notable capacidad de recrear la materia literaria desde su mismo origen--aunque las referencias, ya anotadas, sean a veces obvias--y el resultado es sorprendentemente nuevo. Riveros es capaz de crear un paisaje diferente, un país diferente dentro de su literatura. Son 46 textos que *parecen* poemas, pero que a nuestro entender apuntan a algo más vasto, que Riveros deberá descubrir/inventar/construir para nosotros.

Este libro representa también una forma de revitalizar desde otra angulación el horror nacional, que la denuncia reiterada en la forma había terminado por absorber, neutralizar en sí misma. Hay en este libro una muerte implícita por frío, el frío de la detención de la vida: "los hombres pasan, dejando un hilillo inconsciente de sangre en la nieve.... y el hilo cristaliza con la paciencia de la inmensidad..." (p. 15), "Nieva con pobreza en toda la ciudad..." (p.10), "Luego el día nevaba con furia" (p.30). A despecho de su geografía y de sus nevadas latitudes, Chile no es un país de nieve, tampoco en la realidad literaria que es la proyección/realidad del alma. Es una temperatura vital que Riveros denuncia.

Sin ánimo cataloguizador o enfático, vayan algunos ejemplos de los hallazgos poéticos de este libro: "como una mujer que, tendida, se levanta, se ríe y se tiende alternativamente en un ataúd azul" (p. 36), "la bestia descendía por la pendiente y despedía de su ser alucinaciones rojas" (p.41), "De la pared cuelgan los últimos ruidos de una esperanza imperfecta, y una corona de óxido florece en los clavos más lejanos" (p. 46), "Y el arroyo quieto de una mentira más" (p. 29), "la melancólica tetera permanentemente suspendida de las noches sagradas" (p. 34), "Bajo el agua había pequeñas tristezas, amaneceres que ocurrían tarde y misteriosas sonrisas de personas amadas. Unos peces miraban atónitos el mundo desde una posición incómoda. Y yo miraba el mundo desde una bolsa borracha de lluvia" (p. 16).

Más que "prosas poéticas" (término descalificado) o poemas en prosa--usado por el autor en su subtítulo--definición incompleta y que enmascara el proceso de la creación literaria, los textos de Riveros nos parecen los núcleos donde una poética prueba su facultad de pasar de menor a mayor, una estructura naciente que

Ramón Díaz-Eterović. PASAJERO DE LA AUSENCIA. Santiago, Ediciones La Gota Pura, 1982.

por Héctor Mario Cavallari, Stanford University

Agrupados en tres partes o secciones, los 38 poemas que componen este libro definen un campo temático propio que se tensa y se despliega entre las significaciones opuestas--aunque complementarias--de la perduración y la pérdida, de la plenitud y la carencia, del pasado y el presente, de la infancia y la adultez: en síntesis, de la presencia y la ausencia. Pero no se trata de un poemario abiertamente filosófico íntimo y existencial, plasmado en un lenguaje que casi siempre logra alcanzar las difíciles codificaciones de la "sencillez" expresiva, el libro de Díaz Eterović, rebasa los niveles autobiográficos que obviamente lo motivan, a pesar de su tono confesional. Predominan en su discurso lírico las figuras que suscitan interiormente la vivencia del paso del tiempo: lenguaje del recuerdo, de la evocación; deseo de invertir el sentido del decurso vital o utópico anhelo de recuperar una edad perimida; vicisitudes del sufrimiento, la nostalgia o la perplejidad ante la conciencia de que todo lo real es tránsito incesante. De ahí el título; "pasajero" denota el estatuto del hablante, su condición de exiliado de la permanencia: "En este tiempo, /huyendo /cada día de fantasmas, /soy /un viajero / hacia la ausencia" ("Viajero," primer poema del libro). Esa ausencia es, por una parte, todo lo ya transcurrido, el pasado entendido como continente de lo "perdido"; por otra, es el presente en cuanto mutación constante, *locus* donde surge la experiencia desgarradora de lo siempre ya ausente: "A solas me reencuentro /con un niño que de pie junto a la puerta /ve caer la nieve, preguntándose por las estrellas" ("Se han apagado las luces de las casas").

"En mis palabras hay un intento de edad reconquistada. /Lo efímero de un reino perdido" ("En mis palabras"): así se expresa la poética de todo el libro. A la fuerza corrosiva y a la dispersión que ejerce el devenir -- esa especie de paso entre dos nada -- opone el hablante poético la tentativa de una recuperación: "Ausencia y regresos" se intitula justamente la primera sección del poemario. El regreso esencial se da, primero, como reencuentro con la infancia, "tiempo de sueños sin venganza" y "tiempo de dolor sin lágrimas" ("Los pasos de la nieve"). Edad privilegiada por lo tangible de sus vínculos vivenciales; época rememorada en las configuraciones que--a través de la naturaleza y de la libre y alegre claridad de los juegos--delimitan una realidad íntima casi fuera del tiempo: especie de no-tiempo anterior al encadenamiento temporal que anuda el presente. Pero el regreso es también reencuentro con el silencio y con la genealogía de la soledad que marcan la deficiencia de los estados existenciales del presente. La constelación temática del regreso-reencuentro se materializa en el ámbito física y espiritualmente concreto del entorno familiar: el barrio atardecido, el portón de la casa paterna, la figura de la madre, el recuerdo del padre y de pretéritos regresos, la evocación fragmentaria de una Punta Arenas natal.

"Ausencia y huídas" engloba los poemas que plasman las experiencias del presente en la gran ciudad. Ambiente nocturno de bares y prostíbulos, de hipódromos desiertos; "copas abandonadas," "palabras extrañas," gritos malignos y dolor anónimo. Es "el vaivén de los locos hacia la nada" o "el mundo del que se huye" es, en definitiva, la "hora marchita" en que "nada perdura." Desde el presente del mundo adulto, la niñez se proyecta como una inocencia que desborda el marco estrictamente individual e invade un estado de cosa social: "Todavía no entendía la penetración de los medios de comunicación, /la canalla imperialista ni las fluctuaciones de la balanza de pago" ("El Mundial del 62"). "Ausencia y nostalgias," la última sección del libro, cierra el periplo de significaciones poemáticas retomando los temas iniciales. Al desconsuelo de todas las ausencias viene a sumarse la pena del amor pasado: "ya mis pasos no me pertenecen, /y sólo queda tu ausencia y mi nostalgia" ("Todo el amor"). La voluntad de recuperación, de regreso, desemboca en un reencuentro con la "eterna tristeza," es decir, con todo aquello mismo que el hablante buscaba superar: "Vengo a refugiarme en los recuerdos de la ciudad /y descubro que hasta sus rincones favoritos me los han robado ("Llego a Punta Arenas"). El retorno del lenguaje en el texto queda entonces como único sitio donde puede cumplirse ese otro retorno imposible, el del "reino perdido" o del deseo que se desdice. *

Gonzalo Santelices Quesada: TODO ESTO PARA QUE LOS MUCHACHOS ENSEÑASEN SUS GLANDES DE TORTUGA DESDE EL PUENTE DE BROOKLYN, Comisión de Cultura del Excelentísimo Ayuntamiento de Alcalá la Real, Jaén, España, 1983, 50 pp.

por Juan Villegas, Universidad de California, Irvine.

Gonzalo Santelices, chileno, nacido en 1962, con este texto, obtuvo el Premio del Certamen de Poesía Arcipreste de Hita de Alcalá la Real, Jaén, del año 1983.

Este pequeño volumen incluye "Presentación" del Certamen Anual de Poesía Arcipreste de Hita de Alcalá la Real, pp. 3-6, de Carmen Juan Lovera, un "Prólogo" o "Aproximación a la poesía de Gonzalo Santelices" de Manuel Peñalver Castillo, pp. 9 a 12, y el texto del conjunto de poemas dividido en tres secciones.

En la primera sección ("Bocetos para un delirio") predomina un mundo de sensaciones sensoriales y eróticas. El poema inicial da la clave del concepto de amor y el tipo de relaciones y prohibiciones que origina: en un lugar de resonancias exóticas (Cipango) las mujeres son víctimas de la sociedad que reprime el amor ("a las princesas les encierran el pubis / en jardines de papel"), y "en los mercados venden el glande del tigre / para curar las heridas del amor". Aquí los brujos son obligados a "mostrar sus dientes de incienso / y su cuerpo hermafrodita," pero a la vez, "En Cipango éramos libres de elegir el color de nuestros glándes." Esta doble relación, represión y libertad, mal de amor y remedios para el amor, hombre y mujer, víctima y victimario, y la dualidad erótica explican las sorprendentes antítesis y paradojas y las transformaciones de la voz poética, la que utiliza tanto el masculino como el femenino, con un predominio del femenino en la primera sección. El espacio poético se amplía hacia espacios pictóricos (Gioconda, Modigliani, Domenicos Theotocopoulos, Dalí) cinematográficos, literarios, mitológicos. El tono sensual y erótico surge de las muchas descripciones de cópulas deseadas o realizadas, tanto en el plano del mito, la imaginación o una seudo realidad, con toques surrealistas y el juego amoroso de la hablante con el tú, frente al cual se entrega víctima y rendida: "/ ¡Desordéname el pelo! / ¡Qué continúe el ruido! / ¡el ruido! / Vendrán a buscarlos con látigo de ácido: / criatura de vidrio. / Vendrán por mí y por tu entrepierna de cicuta: bellos ojos de caballo hitita." (p.23)

La segunda parte ("Adán no era Adán") enfatiza la apelación al tú, el que a veces parece ser un alter ego del hablante y, en otras, Amadeo. Disminuye ligeramente el énfasis erótico de la primera parte y aparecen motivos como la presencia de la muerte, el tiempo, visitas a lugares de Europa: París, Roma, Florencia, Marsella, etc. Podría entenderse como las reflexiones y sensaciones de un viajero por Europa ("A dedo" es el epígrafe de la sección). La sección evidencia que el ser humano no es sino un existente en el mundo de la ficción de un arte delicado y evanescente: "Adán no era Adán. / sino el incierto prisionero / de las acuarelas."

En la tercera sección ("Todo esto para que los muchachos enseñasen sus glándes de tortuga desde el puente de Brooklyn") el erotismo, sin desaparecer, es substituido por temas de orden trascendente: la existencia, el tiempo, la duda, el dolor, el espanto. La realización del acto amoroso, artuciado o buscado en las secciones anteriores, permite o invita a reflexiones trascendentes: "para continuar la duda / de ser y estar siendo." La sección concluye con la confesión de que la unión entre el yo y el tú constituye una especie de mandato que supera la voluntad y adquiere una dimensión de destino, de fuerza enraizada en la naturaleza misma: "dudo de que el árbol / decida la muerte de sus hojas". En conjunción con esta afirmación se describe la entrega amorosa a un nivel del sacrificio: "Me desvisto imitando el ritmo confuso de los lenguados. / Sigo sin hacer preguntas, dudo que el árbol / decida la muerte de sus hojas. / Encima de la cama o con la cicuta / de Ginsberg / apoyada a los labios / nos apareamos / como dos lentos y extraños / Cristos de agua."

Santelices es un gran poeta, con una imaginación ilimitada y una enorme capacidad de lenguaje, de una amplia cultura, cultura usada de modo instrumental en la creación de las imágenes, las comparaciones, los desplazamientos. El sistema de imágenes tiende a establecer una yuxtaposición de espacios, en los cuales, episodios de la vida cotidiana sirven como puntos de enlace o de inicio de una serie de interrelaciones de espacios imaginarios o

reales, configurando de este modo un sorprendente mundo que abre el espacio poético, las connotaciones, las imágenes, las sensaciones a sectores asociables con el surrealismo, el realismo mágico y culturas esotéricas.

Waldo Rojas. EL PUENTE OCULTO, (Poemas, 1966-1980). Ediciones Literatura Americana Reunida (LAR), Madrid, 1981, 115 pp.

por G. A.

Con una nota introductoria, perspicaz, de Enrique Lihn, reúne Waldo Rojas en este volumen sus libros anteriores (*Príncipe de naipes*, 1966 y *Cielorraso*, 1971) y la poesía escrita entre 1976 - 1980 con el nombre de *El puente oculto*, título tanto de lo que sería su tercer libro como del volumen completo. De los dos primeros libros ya se ha ocupado la crítica. Ha señalado la marcha intrincada de esta inspiración poética, su apoyo en una cultura sólida y refinada, su complejidad de imagen y de expresión.

El puente oculto propiamente tal está dividido en dos secciones (I. *A este lado de la verdad*, II. *Lugares, nombres, seres*). Los rasgos de sus libros anteriores se mantienen. Invocados, referidos o parafraseados aparecen Huidobro, Ronsard, Marcial, Kavafi, Juvenal, Robert Guyon, T. S. Eliot; hay expresiones en latín, francés y holandés.

En la primera sección hay tres poemas motivados por el golpe militar de septiembre de los bravos soldados y carabineros de Chile. Uno de estos poemas me parece muy logrado. Se intitula, precisamente, *A este lado de la verdad*. El poeta está junto a un río, en una de sus riberas. No se precisa la hora del día, pero hay luz solar, brisa transparente. El poema está fechado septiembre/octubre 1973.

Ello ayuda a imaginar la temperatura y la brisa de inicios de la primavera. La brisa de los volantines en Santiago de Chile. Todo está dado para que la voz lírica exalte la belleza del paisaje, del agua cristalina, del susurro del suave aire entre las rocas, el agua y los árboles. Pero nada de esto ocurre. Pasa exactamente lo contrario. La naturaleza es sospechada y sospechosa. Su ritmo, sus creaturas, su luz ocultan los golpes de la muerte, la ceguera del asesinato, la materialización de la trampa. La naturaleza tiene una faz visible inocente y grata, pero en sus entresijos se cría la alimaña y rept el crimen. El yo no encuentra sitio en que pararse, realidad en la cual confiar. Todo es enemigo y todo encubre la amenaza. El asesinato puede brotar de una guija que luce su superficie pulida a través de la corriente pura iluminada por el sol. Se ha producido una mutación natural. La tierra y la materia conspiran contra la vida y la credulidad del hombre. La acción de los cuatro valientes generales ha roto la ley natural. Al romper las bases de la convivencia humana no han dejado nada en que el hombre pueda confiar. La contrarrevolución social se acompaña de una contrarrevolución natural. La confianza ya no es posible. La involución humana libera el peligro natural latente.

De la segunda sección de *El puente oculto* citaré uno de sus poemas,

Rotterdam
Gaviotas sobre la espesura
de mástiles metálicos,
aves tumultuosas de todos los augurios
sobrevuelan el naufragio silencioso del agua
en la tortuosa inmovilidad del hierro.

El poeta define de una manera esencial el puerto artificial más grande del mundo. El único ente natural que sobrevive a la invasión del hierro y de la técnica es la gaviota. Pero la gaviota misma es equívoca, 'ave de todos los augurios'. El hombre domina la naturaleza pero nada está asegurado.

Poeta de difícil lectura, poeta que no se da ninguna facilidad, poeta que se pone como lector exclusivamente a sí mismo, Waldo Rojas afirma aun más su perfil propio dentro de la poesía chilena e hispanoamericana actual. Ni vallejoano, ni nerudiano, ni antipoeta, ni coloquial. En relación con este poeta, de una cosa al menos se puede tener la seguridad completa: su voz es auténticamente suya, orgullosamente la propia.

LITERATURA CHILENA

CREACION Y CRITICA

APARECE 4 VECES AL AÑO
DESDE ENERO DE 1981

INVIERNO Enero / Marzo
PRIMAVERA Abril / Junio
VERANO Julio / Septiembre
OTOÑO Octubre / Diciembre

SUBSCRIPCIONES:

INDIVIDUALES:

1 AÑO \$ 16.-
2 AÑOS \$ 28.-
3 AÑOS \$ 40.-

INSTITUCIONES:

1 AÑO \$ 22.-
2 AÑOS \$ 40.-
3 AÑOS \$ 58.-

P.O.Box 3013
Hollywood, Ca. 90078
U.S.A.

LITERATURA CHILENA en el EXILIO

COLECCION COMPLETA
PUBLICADA DESDE
SU INICIACION HASTA SU TERMINO

14 NUMEROS EN TOTAL
3.1/2 AÑOS
Desde ENERO de 1977
hasta ABRIL de 1980

COLECCION COMPLETA

Personal \$ 44.-
Instituciones \$ 60.-

Solicítela a nuestra dirección postal

P.O.BOX 3013
HOLLYWOOD, CALIFORNIA 90078, USA.

NUEVA HISTORIA

Revista de Historia de Chile, fundada en 1981.

Comisión Editorial:
Leonardo León
Dr. Luis M. Ortega,
Gabriel Salazar

Nueva Historia es una revista especializada en la publicación de monografías y artículos relacionados con la historia de Chile. Se edita en Londres trimestralmente. Su objetivo central es promover el estudio de la historia nacional tanto en Chile como en el extranjero.

Las contribuciones, pedidos y suscripciones deben ser enviados a:

Nueva Historia,
c/o Institute of Latin American Studies,
31 Tavistock Square,
London WC1H 9HA, England.

Suscripciones anuales (4 números) : £ 6.00
Números individuales : £ 2.00
Precio especial para estudiantes en Chile \$ 400

ARAUCARIA DE CHILE

Dirigida por
VOLODIA TEITELBOIM
Secretario de Redacción
CARLOS ORELLANA

La Correspondencia, pedidos,
envío de valores dirigidos a nombre de
Revista Araucaria
Apartado 5056, Madrid 5, España.

Valor de suscripción:

Un año.....\$ 24.00
Dos años....\$ 45.00
Tres años... \$ 65.00

En los EE.UU.

Araucaria de Chile
P.O.Box 497, Cathedral Station,
New York, N.Y. 10025

CARTA DEL EDITOR

Dos palabras para decir a nuestros lectores que con esta fecha cumplimos siete cortos años editando esta publicación en forma continuada, con la única interrupción de dos números en 1980, correspondiente al período de su cambio de nombre. Demás está decir que el tiempo nos ha dado la razón en este cambio, ya que si bien *Literatura Chilena en el Exilio* (su nombre inicial) representó una actitud de combate frente a la tiranía imperante y se demostró que la cultura no puede ser reprimida mediante la fuerza bruta, al mismo tiempo señalaba sin quererlo, una separación cultural entre el Chile del exilio y el Chile geográfico, cosa que evitaba una unidad tan necesaria en la lucha de nuestro pueblo por la recuperación de su democracia.

Hecha esta breve introducción, pasamos al presente número. En el género de ensayo —del cual tenemos en carpeta abundante y valioso material ya seleccionado, esperando turno para su publicación— el único que no dice relación con poesía es el de Federico Schopf, quien analiza el libro de Jorge Edwards *Museo de Cera* (Editorial Bruguera, Barcelona, 1981). Los otros tres ensayos son, como ya lo hemos dicho sobre poesía. Naín Nómez —actualmente en la Universidad de Toronto— se refiere a la *Ruptura y continuidad en la poesía chilena actual*, trabajo en el cual nos da una apretada visión de la poesía chilena contemporánea, situándola en el tiempo presente y en los lugares donde se desarrolla. Naín también es responsable en parte de la selección de los poetas y colaboró efectivamente en la preparación de este número. Marcelo Coddou, como nos tiene acostumbrados, nos entrega un trabajo valioso titulado *La poesía femenina chilena como contratexto y Soledad Bianchi* complementa el género de ensayo, relacionado con el tema que hemos dado preferencia, con *Poesía chilena joven: una generación dispersa*. Soledad recientemente publicó una valiosa antología a la que hacemos breves referencias en esta misma página.

La presente selección es una de las tantas muestras que se pueden hacer de la actual poesía que se escribe en el país en estos momentos. Ella está limitada arbitrariamente en el aspecto generacional, ya que hemos dado preferencia a los poetas nacidos desde 1950 en adelante. Ignoramos si estamos acertados en las fechas ya que la dificultad en la total documentación nos ha impedido una confirmación exacta de las fechas de nacimiento. En todo caso, podríamos asegurar que casi todos han nacido desde el año 1950 y en adelante, lo que quiere decir y confirmar que la presente muestra es positivamente sólo de poetas jóvenes. Una excepción es José Santiago Cavieres, quien fué fiscal de una de las cajas de previsión social hasta el 73; estuvo detenido en Chacabuco y tenemos entendido que está “desaparecido”. También es excepción su poema seleccionado ya que es el único de los cuarenta y tres poemas publicados que está sujeto a una forma tradicional del verso. Es un soneto. De los 35 poetas, 7 son mujeres y 28 hombres. Exactamente un quinto en números, es poesía femenina, más bien dicho, escrita por mujeres.

Con anterioridad algo nos habíamos preocupado en difundir esta materia. En el No. 24 publicamos poemas de David Turkeltaub, Juan Camerón y Ramón Díaz-Eterović, poetas que nuevamente incluimos en esta selección más amplia. Dos de los poetas nuevos han desaparecido en forma trágica. Ellos son Alberto A. Rubio y Rodrigo Lira, ambos han dejado una valiosa obra inconclusa.

La selección de los materiales fue apoyada en parte por la correspondencia que tratamos de intensificar, en las revistas que actualmente se publican en el país, en los volúmenes individuales publicados por los autores, en material inédito y también —valga esto como antecedente— en la calle. Una persona vinculada a nuestra revista recibió un poema escrito a máquina ofrecido por el propio poeta en persona en una calle santiaguina a cambio de una pequeña donación en efectivo. Para un futuro próximo esperamos contar con más material sobre esto y hacer otro trabajo similar más amplio.

En narración se publican tres cuentos. De Eugenia Echeverría, residente en México, *Dame de tu pelo rubio*, *Las manos sobre la frente* de Juan O'Brien, residente en Chile y del novelista Rodrigo Quijada, también en México, la narración *Bigote negro*. La narrativa en este número la limitamos a sólo tres autores con cuatro páginas en total, ya que damos preferencia, como se puede comprobar, a un género y lugar que nos preocupaba desde hace tiempo, la poesía nueva que se está escribiendo dentro del territorio nacional.

Como el número anterior (el No.25) estuvo dedicado a Salvador Allende y Pablo Neruda, interrumpimos la serie de interesantes y novedosas entrevistas que Eduardo Carrasco, director del conjunto Quilapayún, tuvo con Roberto Matta. Ahora continuamos con la tercera de ellas en que el pintor sigue con sus consideraciones sobre su arte, matizándolas con anécdotas en las cuales hace referencia a André Breton, Gabriela Mistral, García Lorca, Pablo Neruda, entre otros, y sus vinculaciones personales con ellos, dándonos simultáneamente su ubicación en el tiempo de su formación, anterior a la segunda guerra mundial.

En crónica sobre libros, hemos seleccionado solamente las relacionadas con poesía, quedando pendientes para su publicación posterior, otros trabajos de esta naturaleza, sobre novela y cuento. Al respecto, Marjorie Agosín, se refiere a un libro en especial, el de Isabel Velasco, titulado *El tiempo detenido abre espacios* y a otro en general, la antología de Soledad Bianchi, actualmente en la Universidad de París-Norte, *Entre la lluvia y el arco iris: Algunos poetas jóvenes chilenos*, editado por el Instituto para un Nuevo Chile, con sede en Holanda. Un breve balance numérico de este volumen nos dice, si no estamos equivocados, que un tercio reside en el país y dos tercios son exiliados. Por otra parte, en lo generacional, un tercio son nacidos en la década del 40, comenzando por Eduardo Parra (1943), seguido de Epple, Millán, Campos, Vicuña y Mujica y dos tercios en la década siguiente, la del 50, comenzando por Zurita y terminando con Montané, más la única mujer que figura en la antología —Bárbara Délano— quien a su vez es la menor del grupo (1961). Hacemos estas consideraciones para que se compare con la actual selección presentada en este número.

Por otra parte, Hernán Castellano-Girón —Detroit State University— escribe sobre Juan Pablo Rivero y su libro *Nimia poemas en prosa*, editado en Santiago (Alfabetas Impresores) y Héctor Mario Cavallari —Stanford University— sobre Ramón Díaz Eterović y el volumen *Pasajero de la ausencia* (Ediciones La Gota Pura, Santiago). Rezagado o trasapelado, encontramos la crónica firmada por G.A. —Guillermo Araya— sobre el libro de Waldo Rojas titulado *El puente oculto* (Ediciones LAR, Madrid). Y para terminar con los libros, he aquí una crónica de Juan Villegas de la Universidad de California en Irvine, sobre el valioso libro de Gonzalo Santelices Quezada que obtuvo el primer premio en el Concurso español 'Certamen de Poesía Arcipreste de Hita patrocinado por la Comisión de Cultura del Excelentísimo Ayuntamiento de Alcalá la Real'.

Sí, creemos que este volumen No. 26 puede servir para los estudiosos de la actual poesía chilena, ya que su contenido, con excepción de un ensayo y las tres breves narraciones, está destinado a la poesía chilena reciente.

El próximo número No.27, correspondiente a enero-marzo de 1984, estará dedicado a una de las grandes expresiones culturales del Chile del presente, el cine. Para estos efectos hemos contado con la colaboración inapreciable de Zuzana Pick, profesora de cine latinoamericano en la Universidad de Ottawa y especialista apasionada en esta materia.

Un feliz 1984, si es que se puede.

Daniel Valdeavellano

LITERATURA CHILENA

creación y crítica

AS - CENSOR

Se ha establecido últimamente
que todos los ascensores

Desciendan de una vez por todas

Y luego suban
enrollando su corbata
a ese cuello incomprensible
y rompan el techo de los edificios,
y sáten como una caja
que ha liberado todos sus resortes
por sobre las cornisas,
para volver a caer violentamente
como suicida en el vacío

Pero antes de estallar hecho pedazos
debe detenerse

y en un instante
mirar atentamente
el paso de su víctima;
ese señor de sombrero negro
y bigotito recortado
que ha quedado viudo
en este año,
y camina
sumamente caprichoso
con la vista
puesta en el paraguas.

La orden es:

No debe quedar nada,
Ni una huella
Ni un escándalo en la calle

eso sí!

el hecho debe ser traumatizante
para que sirva de escarmiento.

De pronto lo veo venir
como un cajón, como una cárcel
sobre mi cabeza
pienso en un segundo
si yo fuera 'Superman'
o tal vez un rayo de luz
que se debate con la sombra

y no se apaga,

entonces me hago a un lado
y le cae a mi vecino
el Sr. de bigotito
éste, suena como un sapo
bajo la llanta de un tractor
y desaparece.

Busco entonces
algún indicio de su existencia
en el paso por la tierra
pero ha desaparecido
se ha desvanecido
como por arte de muerte.
Y nadie, de los de allá arriba, sabe nada
a pesar de que todos
se toparon y esquivaron este bulto.

Corro entonces,

subo
un escalera,
miro en perspectiva;
las ventanas continúan preocupadas,
y el sol y los alambres horriblemente juntos,
el engranaje que no nos suelta la manga y la chaqueta,
la vida respirando bajo los puentes
y tu muchacha
tan provista de maquillajes en el alma.

Y todo girando

tumbo
a
tumbo

al son de los semáforos.

Desde lo alto
sólo se ven
cuatro dedos y un zapato
asomarse por los costados
del pesado cuadrilátero.

Pero de pronto
todo vuelve al orden
todo al mismo sitio
como si la lágrima
reencontrara la pupila,
como si la lluvia
se recogiera a inflar la nube,
y el mismo
Señor del bigotito
paseará su paraguas,
despreocupado
bajo el mismo cielo.

Como una selva de cables y ascensores.

Ricardo Wilson.