

# lar

concepción—madrid , abril 1985

revista de literatura

número seis



## De las preferencias

Martín Cerda

## Algunos aspectos del cuento

Julio Cortázar

## Con Antonio Skármeta en Berlín

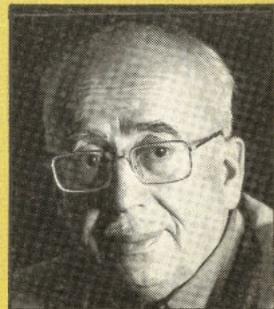
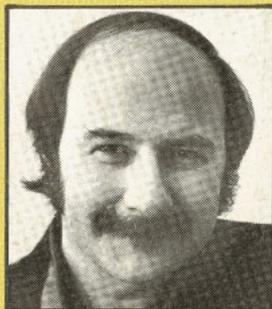
Anamaria Maack

## Informe sobre poesía

Jaime Giordano

## Obituario

Andrés Gallardo



## Poesía con:

Gonzalo Rojas,  
Jorge Salgado,  
Jorge Ojeda,  
Nicolás Miquea,  
Ramón Riquelme,  
Juan Pablo Riveros,  
Ricardo Mahnke.

## Lecturas:

Juan Gabriel Araya,  
Manuel Espinoza Orellana

presenta algunas particularidades que importa señalar. Se publica en Concepción (aun cuando su sede se reparta con Madrid), y sus colaboraciones provienen, mayoritariamente, de autores residentes en Chile. Su Comité de Redacción se ha vitalizado y prestigiado: lo integran ahora el presidente de la Sociedad de Escritores de Chile, un Premio Nacional de Literatura, el presidente de la SECH-Concepción, así como destacados estudiosos y creadores de nuestra zona. En la parte gráfica, contamos con la colaboración inapreciable del talentoso artista Sebastián Burgos. Debemos mencionar, igualmente, el apoyo del Instituto de Promoción y Desarrollo (INPRODE).

En el número que hoy presentamos, figura una esclarecedora reflexión sobre el cuento, firmada por Julio Cortázar. Es un texto presente en diversos planes de estudio y, sobre todo, en el interés de un público numeroso. Su inclusión constituye el anuncio de un homenaje mayor que LAR le debe al gran escritor argentino. Martín Cerda, uno de nuestros más lúcidos ensayistas, nos entrega un profundo y fecundo estudio sobre las "preferencias literarias". Del poeta y ensayista Jaime Giordano, actualmente en la Universidad de Stony Brook, publicamos un testimonio sobre su propio trabajo poético leído en Concepción, con motivo de la presentación de su libro "Marzo". Bajo la advocación de su título (Informe sobre poesía) iniciaremos una sección permanente. La periodista Anamaria Maack, impulsora ferviente de la actividad cultural en esta ciudad, y que dirigiera durante varios años el suplemento cultural del diario "El Sur", entrevistó, especialmente para nuestra revista, al escritor Antonio Skármeta, sin duda el más difundido de los narradores chilenos jóvenes en el extranjero. En poesía, junto a la deslumbrante palabra de Gonzalo Rojas, algunos autores conocidos y publicados en el ámbito regional y nacional —Jorge Salgado, Ramón Riquelme, Juan Pablo Riveros, Nicolás Miquea— junto a los muy jóvenes y prácticamente inéditos Jorge Ojeda y Ricardo Mahnke, este último reciente ganador del Concurso para poetas inéditos de Concepción, organizado por nuestra revista. En narrativa, la presencia de Andrés Gallardo, una de las figuras más originales y vigorosas de la prosa chilena actual. Juan Gabriel Araya y Manuel Espinoza Orellana participan en la sección Lecturas.

La permanencia de LAR dependerá tanto de lo azaroso de las circunstancias en que toda publicación se debate, como del interés y la adhesión que ella suscite. A ese azar y a esa adhesión apelamos. Buenos días.

## **LAR, Revista de Literatura, número seis Concepción — Madrid, abril de 1985**

Patrocinada por la Sociedad de Escritores de Chile

**DIRECTOR-EDITOR:** Omar Lara.

**DIAGRAMACION-ILUSTRACIONES:** Sebastián Burgos.

**COMITE DE REDACCION:** Martín Cerda, Elicura Chihuailaf, Humberto Díaz-Casanueva, Carmen Fierro, Juan Armando Epple, Patricia Jerez, Margarita Kurt, Mauricio Ostria, Juan Octavio Prenz, Juan Pablo Riveros, Jorge Salgado, Juan Zuchel.

Apartado de Correos 5001, Madrid, España.

Casilla 2501, Concepción, Chile.

Correspondencia, colaboraciones y suscripciones a esta última dirección.

Valor de la suscripción por un año (tres números)

Chile: \$ 1.000.

Otros países: US\$ 15 (incluye envío aéreo).

Impresa por Editora e Impresora Universidad de Concepción, EDUDEC.

Maipú 769, Concepción, Chile.

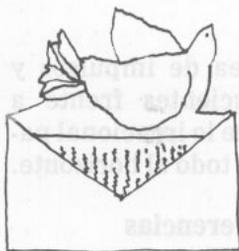
# De las preferencias

MARTIN CERDA



*“Hoy prefiero este libro; mañana le tocará a una obra que antaño abominaba. Las creaciones del espíritu —y los principios que las presiden— se resignan al destino de nuestros humores, de nuestra edad, de nuestras fiebres y decepciones”.*

Cioran



En una de las glosas que comencé a escribir en **Ercilla**, poco después de septiembre del 73, ensayé describir mi particular situación como crítico literario mediante una proposición general que, sin duda, debió pasar inadvertida a la mayor parte de los lectores de ese semanario. La verdadera identidad de un ensayista —argumentaba— es siempre igual a la suma de sus preferencias e indiferencias. Esta fórmula era, sin embargo, rigurosamente irónica y, por ende, se ajustaba a la perspicaz característica del ensayo que el joven Lukács propuso en **El alma y las formas**.

La preferencia por determinados autores —y, muchas veces, por algunos períodos históricos—, como la indiferencia frente a otros, no son nunca fortuitos, sino que, al contrario, responden siempre a precisos problemas, conflictos o contradicciones que el ensayista conoce sólo parcial o superficialmente. “Las preferencias —apuntaba en esa glosa— están siempre a la vista, pero sus motivaciones, en cambio, suelen quedarse, por así decirlo, en las penumbras del tintero, cuando no en

las tinieblas de lo presentido” (1). Con ello quería señalar que el acto de preferir, en un momento dado, a determinados autores no siempre se origina en motivos conscientes y, por ende, controlados, sino que suele obedecer, con alguna frecuencia, a impulsos, tensiones u obsesiones total o parcialmente no conscientes.

Toda preferencia no es, de este modo, un acto puramente intelectual, sino que, además de la razón, se alimenta de los distintos estratos de la vida afectiva, sensible e imaginaria. Cada ensayista se encuentra, en consecuencia, en la situación que Roger Caillois —ese admirable **hombre de raison**, discípulo de Mauss, etnólogo y sociólogo— intentó explorar y explicar, al pesquisar las diferentes maneras en que irrumpe lo irracional en la sociedad moderna. No constituye, pues, un despropósito subrayar en algunas de nuestras preferencias —y, por tanto, de nuestras indiferencias— la acción

(1) “Preferencias e indiferencias”. **Ercilla**, Num. 2009. Santiago, 30.1.1974, pág. 42.



velada, subterránea de impulsos y tensiones no conscientes frente a una situación en que lo irracional pareciera ensombrecer todo el horizonte.

### Historia de las preferencias

El sistema de preferencias de un ensayista está, de este modo, inscrito en una experiencia particular del mundo y, por lo tanto, en una determinada situación histórica.

Cuando se analiza dicho sistema, por ejemplo, en Ortega, Sartre o Barthes, se constata, en efecto, que algunas preferencias son sólo momentáneas: que “flotan” durante algún tiempo —particularmente en la juventud—, para luego irse desplazando hasta desaparecer completamente de su horizonte. Otras, en cambio, son constantes, duraderas, recurrentes. Pueden, incluso, sufrir eclipses parciales o totales en algunas coyunturas determinadas, para luego reaparecer infaliblemente, como Goethe en los escritos de Ortega, Flaubert en los de Sartre o, finalmente, Gide en los de Barthes.

Este asunto —esta interna dinámica del sistema de preferencias— está señalando que no todos sus componentes, al igual que en toda situación humana, tienen el mismo **coeficiente de perdurabilidad** (Ortega), sino que, al contrario, cada uno tiene una particular magnitud temporal, una determinada **duración**.

Conviene, pues, percatarse que en la historia de las preferencias de un ensayista se encuentra siempre un **relato autobiográfico** sumergido, oculto, mediatizado por los textos o autores que éste prefiere. Esto no deja de ser, sin embargo, una paradoja. No deja, en efecto, de ser paradójal el hecho que un hombre decida contarnos su vida a través de lo que otros hombres pensaron, escribieron o hicieron. Y este **rodeo** es, justamente, el que siempre ha hecho el ensayista, desde Montaigne hasta nuestros días.

La historia de las preferencias no es, en consecuencia, la crónica de un gusto, de una **sensibilidad** o de una ideología, sino, más bien, es la historia visible de una búsqueda oculta, encubierta, **reticente**, y que, por lo tanto, trasciende o sobrepasa a cada uno de sus tramos a la vista. En ella se acusa primordialmente la dialéctica espontánea de la vida: la incesante búsqueda que cada hombre, escritor o no, emprende siempre en procura de una solución a esos problemas que no ha logrado resolver mediante la acción, el trabajo o la técnica. La historia de las preferencias no es, pues, la historia de un “itinerario intelectual”, sino **algo** más radical, algo así como la crónica de una peripecia vital e histórica, consciente e inconsciente, ideológica y emocional, lúcida y torpe.

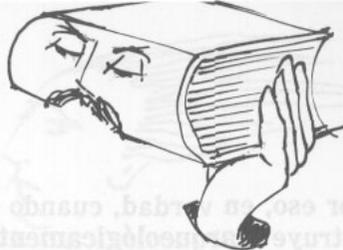
Por eso, en verdad, cuando se reconstruye (**arqueológicamente**) el sistema de preferencias de un ensayista, se está rescatando, en último trámite, la arquitectura de esa biografía invisible, censurada o reprimida que siempre opera, sin embargo, en cada elección que lleva a cabo el hombre. Es reinsertarla en la dinámica real de su vida, y no alienarla como si fuese algo que le pudo pasar a cualquier otro hombre, a todos y, a la vez, a nadie. Existe, en efecto, una relación esencialmente **irónica** entre las preferencias —o, si se quiere, los **temas**— de un ensayista y los problemas que el mismo ensaya resolver en su vida diaria. Por eso, en rigor, el joven Luckács afirmaba que el ensayista es el prototipo del “individuo problemático” o, como prefiero decir, del **hombre aproblemado** (1).



Si el ensayista escribe sobre **esos** libros, **esos** objetos o **esas** formas de vida es porque, de un modo u otro, espera que esa exploración le aporte alguna luz a su propia vida. Es lo que, justamente, advirtió Ernst Jünger cuando, durante la Segunda Guerra, comentaba en su **Diario** los textos (Dostoievski, relatos de naufragios, etc.) que le permitían reconocer la lógica oculta de los acontecimientos que estaba viviendo y, por lo tanto, afrontarlos y sobrepasarlos.

Está, pues, a la vista que detrás de cada preferencia siempre se dilata la situación, más o menos problemática, del sujeto preferente, y que, en último trámite, es esa situación la que le impone los problemas que le permiten preferir, retener, “amarrar” cada texto. Son los problemas —los **sensu stricto** personales y los transindividuales y sociales— los que posibilitan al ensayista pasar de un ensayo a otro, como tramos o escalones de una misma búsqueda siempre inconclusa.

(1) *Die Seele und die Formen*, p. 27.



## Preferir/buscar

La noción de **búsqueda** y el verbo que la ejecuta tienen para mí un sentido primordialmente categorial, como lo tuvo la noción de **esperanza** para Ernst Bloch. Es cierto que, algunas veces, este sentido se encuentra empañado por una tenue decepción de franca raíz romántica que deploro y que suele cristalizarse en las figuras del **pasajero**, el **extranjero** o el **apátrida** (1).

Si escribir es siempre **buscar** —y, por ende, **buscarse**—, ello ocurre porque el sujeto que escribe no está, desde luego, nunca totalmente abrumado por la realidad en que vive, ni tampoco completamente adaptado a ella, sino, más bien, lo contrario. De no ser así, no podría, en rigor, **escribir**, porque este acto no tendría sentido para un ser absolutamente satisfecho o absolutamente aplastado.

Lo que el hombre **busca** al escribir es, entre otros asuntos, saber **a qué atenerse** con respecto al mundo, la sociedad o la realidad en que vive y, por consiguiente, saber **cómo** conducir o manejar su propia vida. Esta doble exigencia es particularmente visible en el ensayista. Tan visible u obvia que éste suele darla por descontada, dejándola callada en cada texto que escribe. Algo dije al respecto en **La palabra quebrada**, (2) pero hay un asunto que no subrayé suficientemente en ese libro y, cosa curiosa, porque es, justamente, uno de los supuestos más generales de su arquitectura.

Si escribir es, en efecto, **buscarse**, lo es porque, como todo verdadero escritor lo sabe, escribir es, asimismo, **curarse** de algún desequilibrio que regularmente **padece**, pero no conoce. La palabra **cura** la tomo, desde luego, en su sentido más radical —es decir, en el sentido que le imprimió Heidegger—, que no excluye, sino, al contrario, incluye al que tiene clínicamente para los psicoanalistas. **Curarse** es, por lo tanto, curarse de la angustia que provoca toda situación conflictiva, incierta o amenazante. En algunos textos autobiográficos de Kierkegaard se escucha, se siente o, si se quiere, se palpa el rumor de la desesperada polémica de su autor contra la angustia.

(1) Estas **figuras** son frecuentes en los textos que publiqué durante mi primera residencia en Venezuela (1959-1964). No es un azar que durante los mismos años haya llevado una lectura a fondo de Flaubert y de Baudelaire y redactado un libro (impulsado hasta hoy) sobre Drieu La Rochelle.

(2) Cfr. **La palabra quebrada**, pp 123-125.

En el caso particular del ensayista esta función curativa de la escritura comienza, en verdad, con la elección de los textos (y, por consiguiente, de los autores) **con ocasión** (Lukács) de los cuales se propone escribir. Estos constituyen e instituyen un amplio sector del “tejido” —es decir, de la **textura**— de cada uno de sus ensayos. Tienen, en consecuencia, una función análoga a la que tienen los **sueños** en el psicoanálisis freudiano.

Cuando Freud, en las postrimerías del siglo XIX, incluyó su propia actividad onírica en la interpretación de los sueños, lo hizo porque necesitaba —como lo subrayó Carl E. Schorske— salir de la profunda crisis de **desesperación** que le había provocado, hacia 1885, su marginación profesional a raíz de ser judío en una sociedad cada vez más antisemita (1).

De este modo, así como toda reconstrucción biográfica debía incluir, según Freud, la historia de los sueños del paciente, el relator autobiográfico de cada ensayista debe incluir la historia de sus preferencias. Es, pues, en este sentido radical —es decir, radicado en la estructura misma de su vida— que el ensayista, al enfrentar sus propios textos, debe reconstruir (arqueológicamente) el sistema de preferencias que éstos, de un modo u otro, siempre esbozan.

La conciencia es, en efecto, siempre selectiva: registra y recuerda, pero, asimismo, rechaza y olvida. Así cada **dato** que ella retiene, subraya y repite suele enmascarar a otros que censura y silencia. Freud llamó a estos datos **recuerdos encubritorios**. Lo que Freud hizo a nivel individual, algunos de sus discípulos han ensayado hacerlo a nivel de los grupos sociales e, incluso, de la sociedad global.

Si se confrontan, en consecuencia, los distintos sistemas de preferencias de los ensayistas de una misma generación, es posible que éstos respondan, en verdad, a los diferentes grupos sociales que, en un momento histórico de una sociedad, están representados en la composición del **grupo intelectual**. Estos sistemas de preferencias serían, de este modo, los signos visibles de una historia que, en lo esencial, permanece todavía oculta o invisible. Lo que cada ensayista **busca**, a través de esos sistemas, se ordenaría en función de lo que buscan los diferentes grupos sociales, y el gesto solitario de **escribir** explicitaría, de esta manera, su más radical inserción en el tejido incierto de la sociedad.

(1) Cfr. Carl E. Schorske, “Politique et parricide dans L'interprétation des rêves de Freud”. R. Jaccard (editor), **Freud. Jugements et témoignages**, pp. 101-137.



# Algunos aspectos del cuento

JULIO CORTAZAR

Me encuentro hoy ante ustedes en una situación bastante paradójica. Un cuentista argentino se dispone a cambiar ideas acerca del cuento sin que sus oyentes y sus interlocutores, salvo algunas excepciones, conozcan nada de su obra.

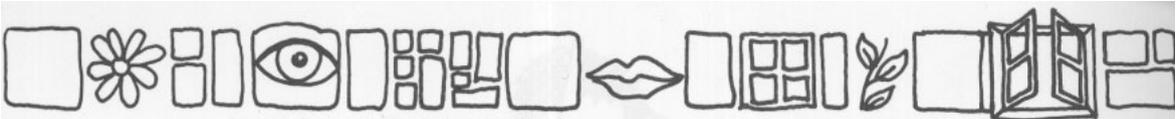
El aislamiento cultural que sigue perjudicando a nuestros países, ha determinado que mis libros, que son ya unos cuantos, no hayan llegado más que por excepción a manos de lectores tan dispuestos y tan entusiastas como ustedes. Lo malo de esto no es tanto que ustedes no hayan tenido oportunidad de juzgar mis cuentos, sino que yo me siento un poco como un fantasma que viene a hablarles sin esa relativa tranquilidad que da siempre el saberse precedido por la labor cumplida a lo largo de los años. Y esto de sentirme como un fantasma debe ser ya perceptible en mí, porque hace unos días una señora argentina me aseguró en el hotel Riviera que yo no era Julio Cortázar, y ante mi estupefacción agregó que el auténtico Julio Cortázar es un señor de cabellos blancos, muy amigo de un pariente suyo, y que no se ha movido nunca de Buenos Aires. Como yo hace doce años que resido en París, comprenderán ustedes que mi calidad espectral se ha intensificado notablemente después de esta revelación. Si de golpe desaparezo en mitad de una frase, no me sorprenderé demasiado; y a lo mejor salimos todos ganando.

Se afirma que el deseo más ardiente de un fantasma es recobrar por lo menos un asomo de corporeidad, algo tangible que lo devuelva por un momento a su vida de carne y hueso. Para lograr un poco de tangibilidad ante ustedes, voy a decir en pocas palabras cuál es la dirección y el sentido de mis cuentos. No lo hago por mero placer informativo, porque ninguna reseña teórica puede sustituir la obra en sí; mis razones son más importantes que ésa. Puesto que voy a ocuparme de algunos aspectos del cuento como género literario, y es posible que algunas de mis ideas sorprendan o choquen a quienes las escuchen, me parece de una elemental honradez definir el tipo de narración que me interesa, señalando mi especial manera de entender el mundo. Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre, y se oponen a ese falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse y explicarse como lo daba por sentado el optimismo filosófico y científico del siglo XVIII, es decir, dentro de un mundo regido más o menos armoniosamente por un sistema de leyes, de principios, de relaciones de causa a efecto, de psicologías definidas, de geografías bien cartografiadas. En mi caso, la sospecha de otro orden más secreto y menos comunicable, y el fecundo descubrimiento de Alfred Jarry, para quien el verdadero estudio de la realidad no residía en las leyes sino en las excepciones a esas leyes, han sido algunos de los principios orientadores de mi búsqueda personal de una literatura al margen de todo realismo demasiado ingenuo. Por eso, si en las ideas que siguen encuentran ustedes una predilección por todo lo que en el cuento es excepcional, trátense de los temas o incluso de las formas expresivas, creo que esta presentación de mi propia manera de entender el mundo explicará mi toma de posición y mi enfoque del problema. En último extremo podrá decirse que sólo he hablado del cuento tal y como yo lo practico.

Y sin embargo no creo que sea así. Tengo la certidumbre de que existen ciertas constantes, ciertos valores que se aplican a todos los cuentos, fantásticos o realistas, dramáticos o humorísticos. Y pienso que tal vez sea posible mostrar aquí esos elementos invariables que dan a un buen cuento su atmósfera peculiar y su calidad de obra de arte.

La oportunidad de cambiar ideas acerca del cuento me interesa por diversas razones. Vivo en un país —Francia— donde este género tiene poca vigencia, aunque en los últimos años se nota entre escritores y lectores un interés creciente por esa forma de expresión. De todos modos, mientras los críticos siguen acumulando teorías y manteniendo enconadas polémicas acerca de la novela, casi nadie se interesa por la problemática del cuento. Vivir como cuentista en un país donde esta forma expresiva es un producto casi exótico, obliga forzosamente a buscar en otras literaturas el alimento que allí falta. Poco a poco, en sus textos originales o mediante traducciones, uno va acumulando casi rencorosamente una enorme cantidad de cuentos del pasado y del presente, y llega el día en que puede hacer un balance, intentar una aproximación valorativa a ese género de tan difícil definición, tan huidizo en sus múltiples y antagónicos aspectos, y en última instancia tan secreto y replegado en sí mismo, caracol del lenguaje, hermano misterioso de la poesía en otra dimensión del tiempo literario.

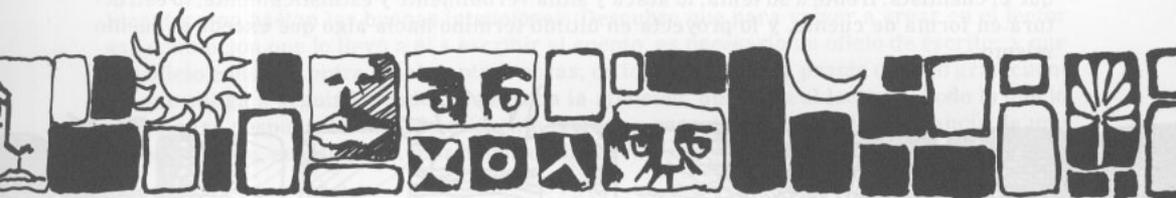
Pero además de ese alto en el camino que todo escritor debe hacer en algún momento de su labor, hablar del cuento tiene un interés especial para nosotros, puesto que casi todos los países americanos de lengua española le están dando al cuento una importancia excepcional, que jamás había tenido en otros países latinos como Francia o España. Entre nosotros, como es natural en las literaturas jóvenes, la creación espontánea precede casi siempre al examen crítico, y está bien que así sea. Nadie puede pretender que los cuentos sólo deban escribirse luego de conocer sus leyes. En primer lugar, no hay tales leyes; a lo sumo cabe hablar de puntos de vista, de ciertas constantes que dan una estructura a ese género tan poco encasillable; en segundo lugar, los teóricos y los críticos no tienen por qué ser los cuentistas mismos, y es natural que aquéllos sólo entren en escena cuando exista ya un acervo, un acopio de literatura que permita indagar y esclarecer su desarrollo y sus cualidades. En América, tanto en Cuba como en México o Chile o Argentina, una gran cantidad de cuentistas trabaja desde comienzos del siglo, sin conocerse mucho entre sí, descubriéndose a veces de manera casi póstuma. Frente a ese panorama sin coherencia suficiente, en el que pocos conocen a fondo la labor de los demás, creo que es útil hablar del cuento por encima de las particularidades nacionales e internacionales, porque es un género que entre nosotros tiene una importancia y una vitalidad que crecen de día en día. Alguna vez se harán las antologías definitivas —como las hacen los países anglosajones, por ejemplo— y se sabrá hasta dónde hemos sido capaces de llegar. Por el momento no me parece inútil hablar del cuento en abstracto como género literario. Si nos hacemos una idea convincente de esa forma de expresión literaria, ella podrá contribuir a establecer una escala de valores para esa antología ideal que está por hacerse. Hay demasiada confusión, demasiados malentendidos en este terreno. Mientras los cuentistas siguen adelante su tarea, ya es tiempo de hablar de esa tarea en sí misma, al margen de las personas y de las nacionalidades. Es preciso llegar a tener una idea viva de lo que es el cuento, y eso es siempre difícil en la medida en que las ideas tienden a lo abstracto, a desvitalizar su contenido, mientras que a su vez la vida rechaza angustiada ese lazo que quiere echarle la conceptualización para fijarla y categorizarla. Pero si no tenemos una idea viva de lo que es el cuento habremos perdido el tiempo, porque un cuento, en última instancia, se mueve en ese plano del hombre donde la vida y la expresión escrita de esa vida libran una batalla fraternal, si se me permite el término; y el resultado de esa batalla es el cuento mismo, una síntesis viviente a la vez que una vida sintetizada, algo así como un temblor de agua dentro de un cristal, una fugacidad en una permanencia. Sólo con imágenes se puede transmitir esa alquimia secreta que explica la profunda resonancia que un gran cuento tiene en nosotros, y que explica también por qué hay muy pocos cuentos verdaderamente grandes.



Para entender el carácter peculiar del cuento se lo suele comparar con la novela, género mucho más popular y sobre el cual abundan las preceptivas. Se señala, por ejemplo, que la novela se desarrolla en el papel, y por lo tanto en el tiempo de lectura, sin otros límites que el agotamiento de la materia novelada; por su parte, el cuento parte de la noción de límite, y en primer término de límite físico, al punto que en Francia, cuando un cuento excede de las veinte páginas, toma ya el nombre de «Nouvelle», género a caballo entre el cuento y la novela propiamente dicha. En ese sentido, la novela y el cuento se dejan comparar analógicamente con el cine y la fotografía, en la medida en que una película es en principio un «Orden abierto», novelesco, mientras que una fotografía lograda presupone una ceñida limitación previa, impuesta en parte por el reducido campo que abarca la cámara y por la forma en que el fotógrafo utiliza estéticamente esa limitación. No sé si ustedes han oído hablar de su arte a un fotógrafo profesional; a mí siempre me ha sorprendido el que se exprese tal como podría hacerlo un cuentista en muchos aspectos. Fotógrafos de la calidad de un Cartier-Bresson o de un Brassai definen su arte como una aparente paradoja: la de recortar un fragmento de la realidad, fijándole determinados límites, pero de manera tal que ese recorte actúe como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia, como una visión dinámica que trasciende espiritualmente el campo abarcado por la cámara. Mientras en el cine, como en la novela, la captación de esa realidad más amplia y multiforme se logra mediante el desarrollo de elementos parciales, acumulativos, que no excluyen, por supuesto, una síntesis que dé el «Climax» de la obra, en una fotografía o un cuento de gran calidad se procede inversamente, es decir que el fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acaecimiento que sean *significativos*, que no solamente valgan por sí mismos sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de *apertura*, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en la foto o en el cuento. Un escritor argentino, muy amigo del boxeo, me decía que en ese combate que se entabla entre un texto apasionante y su lector, la novela gana siempre por puntos, mientras que el cuento debe ganar por knockout. Es cierto, en la medida en que la novela acumula progresivamente sus efectos en el lector, mientras que un buen cuento es incisivo, mordiente, sin cuartel desde las primeras frases. No se entienda esto demasiado literalmente, porque el buen cuentista es un boxeador muy astuto, y muchos de sus golpes iniciales pueden parecer poco eficaces cuando, en realidad, están minando ya las resistencias más sólidas del adversario. Tomen ustedes cualquier gran cuento que prefieran, y analicen su primera página. Me sorprendería que encontraran elementos gratuitos, meramente decorativos. El cuentista sabe que no puede proceder acumulativamente, que no tiene por aliado al tiempo; su único recurso es trabajar en profundidad, verticalmente, sea hacia arriba o hacia abajo del espacio literario. Y esto, que así expresado parece una metáfora, expresa sin embargo lo esencial del método. El tiempo del cuento y el espacio del cuento tienen que estar como condensados, sometidos a una alta presión espiritual y formal para provocar esa «Apertura» a que me refería antes. Basta preguntarse por qué un determinado cuento es malo. No es malo por el tema, porque en literatura no hay temas buenos ni temas malos, hay solamente un buen o un mal tratamiento del tema. Tampoco es malo porque los personajes carecen de interés, ya que hasta una piedra es interesante cuando de ella se ocupan un Henry James o un Franz Kafka. Un cuento es malo cuando se lo escribe sin esa tensión que debe manifestarse desde las primeras palabras o las primeras escenas. Y así podemos adelantar ya que las nociones de significación, de intensidad y de tensión han de permitirnos, como se verá, acercarnos mejor a la estructura misma del cuento.

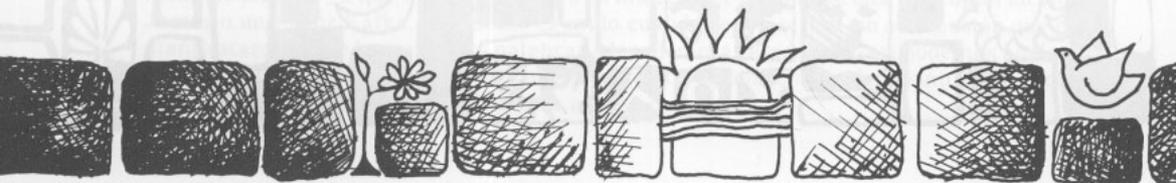
Decíamos que el cuentista trabaja con un material que calificamos de significativo. El elemento significativo del cuento parecería residir principalmente en su tema, en el hecho de escoger un acaecimiento real o fingido que posea esa misteriosa propiedad de irradiar algo más allá de sí mismo, al punto que un vulgar episodio doméstico, como ocurre en tantos admirables relatos de una Katherine Mansfield o de un Sherwood Anderson, se convierta en el resumen implacable de una cierta condición humana, o en el símbolo quemante de un orden social o histórico. Un cuento es significativo cuando quiebra sus propios límites con esa explosión de energía espiritual que ilumina bruscamente algo que va mucho más allá de la pequeña y a veces miserable anécdota que cuenta. Pienso, por ejemplo, en el tema de la mayoría de los admirables relatos de Antón Chéjov. ¿Qué hay allí que no sea tristemente cotidiano, mediocre, muchas veces conformista o inútilmente rebelde? Lo que se cuenta en esos relatos es casi lo que de niños, en las aburridas tertulias que debíamos compartir con los mayores, escuchábamos contar a los abuelos o a las tías; la pequeña, insignificante crónica familiar de ambiciones frustradas, de modestos dramas locales, de angustias a la medida de una sala, de un piano, de un té con dulces. Y sin embargo, los cuentos de Katherine Mansfield, de Chéjov, son significativos, algo estalla en ellos mientras los leemos y nos propone una especie de ruptura de lo cotidiano que va mucho más allá de la anécdota reseñada. Ustedes se han dado ya cuenta de que esa significación misteriosa no reside solamente en el tema del cuento, porque en verdad la mayoría de los malos cuentos que todos hemos leído contienen episodios similares a los que tratan los autores nombrados. La idea de significación no puede tener sentido si no la relacionamos con las de intensidad y de tensión, que ya no se refieren solamente al tema sino al tratamiento literario de ese tema, a la técnica empleada para desarrollar el tema. Y es aquí donde, bruscamente, se produce el deslinde entre el buen y el mal cuentista. Por eso habremos de detenernos con todo el cuidado posible en esta encrucijada, para tratar de entender un poco más esa extraña forma de vida que es un cuento logrado, y ver por qué está vivo mientras otros, que aparentemente se le parecen, no son más que tinta sobre papel, alimento para el olvido.

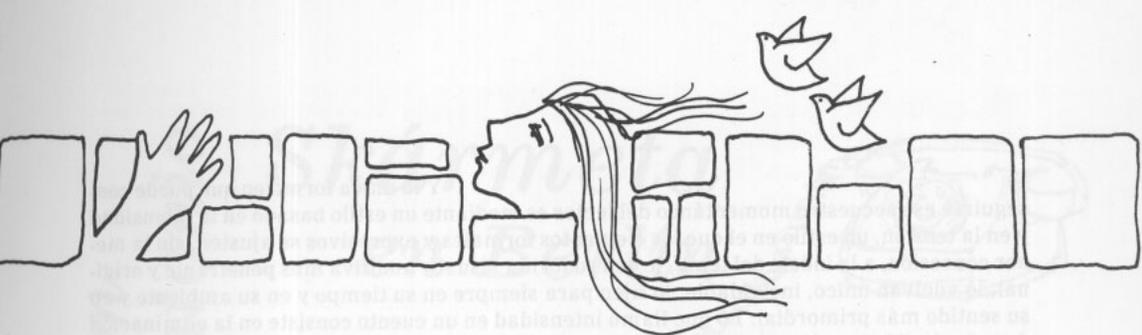
Miremos la cosa desde el ángulo del cuentista y en este caso, obligadamente, desde mi propia versión del asunto. Un cuentista es un hombre que de pronto, rodeado de la inmensa algarabía del mundo, comprometido en mayor o menor grado con la realidad histórica que lo contiene, escoge un determinado tema y hace con él un cuento. Este escoger un tema no es tan sencillo. A veces el cuentista escoge, y otras veces siente como si el tema se le impusiera irresistiblemente, lo empujara a escribirlo. En mi caso, la gran mayoría de mis cuentos fueron escritos —cómo decirlo— al margen de mi voluntad, por encima o por debajo de mi conciencia razonante, como si yo no fuera más que un médium por el cual pasaba y se manifestaba una fuerza ajena. Pero esto, que puede depender del temperamento de cada uno, no altera el hecho esencial, y es que en un momento dado **hay tema**, ya sea inventado o escogido voluntariamente, o extrañadamente impuesto desde un plano donde nada es definible. Hay tema, repito, y ese tema va a volverse cuento. Antes de que ello ocurra, ¿qué podemos decir del tema en sí? ¿Por qué ese tema y no otro? ¿Qué razones mueven consciente o inconscientemente al cuentista a escoger un determinado tema?



A mí me parece que el tema del que saldrá un buen cuento es siempre **excepcional**, pero no quiero decir con esto que un tema deba ser extraordinario, fuera de la común, misterioso o insólito. Muy al contrario, puede tratarse de una anécdota perfectamente trivial y cotidiana. Lo **excepcional** reside en una cualidad parecida a la del imán; un buen tema atrae todo un sistema de relaciones conexas, coagula en el autor, y más tarde en el lector, una inmensa cantidad de nociones, entrevisiones, sentimientos y hasta ideas que flotaban virtualmente en su memoria o su sensibilidad; un buen tema es como un sol, un astro en torno al cual gira un sistema planetario del que muchas veces no se tenía conciencia hasta que el cuentista, astrónomo de palabras, nos revela su existencia. O bien, para ser más modestos y más actuales a la vez, un buen tema tiene algo de sistema atómico, de núcleo en torno al cual giran los electrones; y todo eso, al fin y al cabo, ¿no es ya como una proposición de vida, una dinámica que nos insta a salir de nosotros mismos y a entrar en un sistema de relaciones más complejo y más hermoso? Muchas veces me he preguntado cuál es la virtud de ciertos cuentos inolvidables. En el momento los leímos junto con muchos otros, que incluso podían ser de los mismos autores. Y he aquí que los años han pasado, y hemos vivido y olvidado tanto; pero esos pequeños, insignificantes cuentos, esos granos de arena en el inmenso mar de la literatura, siguen ahí, latiendo en nosotros. ¿No es verdad que cada uno tiene su colección de cuentos? Yo tengo la mía, y podría dar algunos nombres. Tengo “William Wilson”, de Edgar Poe, tengo “Bola de sebo”, de Guy de Maupassant. Los pequeños planetas giran y giran: ahí está “Un recuerdo de Navidad”, de Truman Capote. “Tlon, Uqbar, Orbis Tertius”, de Jorge Luis Borges, “Un sueño realizado”, de Juan Carlos Onetti, “La muerte de Iván Ilich”, de Tolstoy, “Fifty Grand”, de Hemingway, “Los soñadores”, de Izaak Dinesen, y así podría seguir y seguir... Ya habrán advertido ustedes que no todos esos cuentos son obligadamente de antología. ¿Por qué perduran en la memoria? Piensen en los cuentos que no han podido olvidar y verán que todos ellos tienen la misma característica: son aglutinantes de una realidad infinitamente más vasta que la de su mera anécdota, y por eso han influido en nosotros con una fuerza que no haría sospechar la modestia de su contenido aparente, la brevedad de su texto. Y ese hombre que en un determinado momento elige un tema y hace con él un cuento será un gran cuentista si su elección contiene — a veces sin que él lo sepa conscientemente— esa fabulosa apertura de lo pequeño hacia lo grande, de lo individual y circunscrito a la esencia misma de la condición humana. Todo cuento perdurable es como la semilla donde está durmiendo el árbol gigantesco. Ese árbol crecerá en nosotros, dará su sombra en nuestra memoria.

Sin embargo, hay que aclarar mejor esta noción de temas significativos. Un mismo tema puede ser profundamente significativo para un escritor, y anodino para otro; un mismo tema despertará enormes resonancias en un lector, y dejará indiferente a otro. En suma, puede decirse que no hay temas absolutamente significativos o absolutamente insignificantes. Lo que hay es una alianza misteriosa y compleja entre cierto escritor y cierto tema en un momento dado, así como la misma alianza podrá darse luego entre ciertos cuentos y ciertos lectores. Por eso, cuando decimos que un tema es significativo, como en el caso de los cuentos de Chéjov, esa significación se ve determinada en cierta medida por algo que está fuera del tema en sí, por algo que está antes y después del tema. Lo que está antes es el escritor, con su carga de valores humanos y literarios, con su voluntad de hacer una obra que tenga un sentido; lo que está después es el tratamiento literario del tema, la forma en que el cuentista, frente a su tema, lo ataca y sitúa verbalmente y estilísticamente, lo estructura en forma de cuento, y lo proyecta en último término hacia algo que excede el cuento mismo.

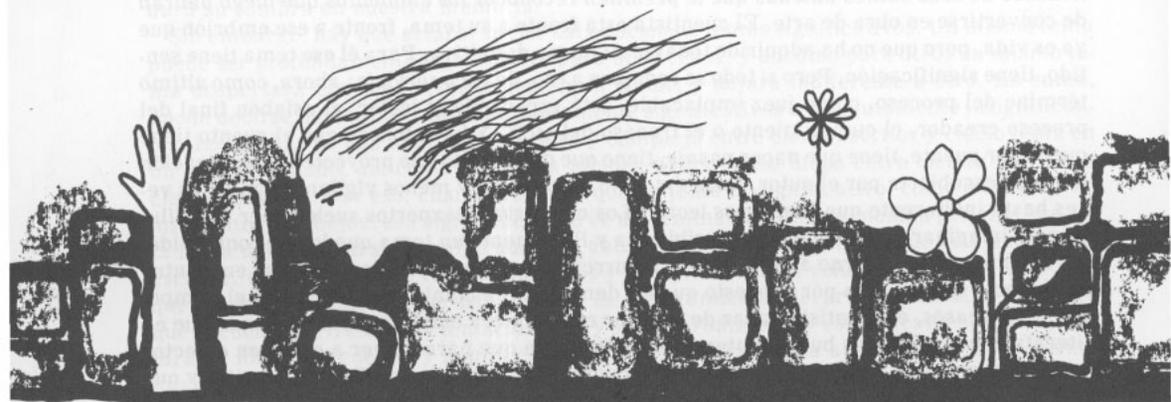




Aquí me parece oportuno mencionar un hecho que me ocurre con frecuencia, y que otros cuentistas amigos conocen tan bien como yo. Es habitual que en el curso de una conversación, alguien cuente un episodio divertido o conmovedor o extraño, y que dirigiéndose luego al cuentista presente le diga: "Ahí tienes un tema formidable para un cuento; te lo regalo". A mí me han regalado en esa forma montones de temas, y siempre he contestado amablemente: "Muchas gracias", y jamás he escrito un cuento con ninguno de ellos. Sin embargo, cierta vez una amiga me contó distraídamente las aventuras de una criada suya en París. Mientras escuchaba su relato, sentí que eso podía llegar a ser un cuento. Para ella esos episodios no eran más que anécdotas curiosas; para mí, bruscamente, se cargaban de un sentido que iba mucho más allá de su simple y hasta vulgar contenido. Por eso, toda vez que me han preguntado: ¿Cómo distinguir entre un tema insignificante —por más divertido o emocionante que pueda ser— y otro significativo?, he respondido que el escritor es el primero en sufrir ese efecto indefinible, pero avasallador de ciertos temas, y que precisamente por eso es un escritor. Así como para Marcel Proust el sabor de una magdalena mojada en el té abría bruscamente un inmenso abanico de recuerdos aparentemente olvidados, de manera análoga el escritor reacciona ante ciertos temas en la misma forma en que su cuento, más tarde, hará reaccionar al lector. Todo cuento está así predeterminado por el aura, por la fascinación irresistible que el tema crea en su creador.

Llegamos así al fin de esta primera etapa del nacimiento de un cuento, y tocamos el umbral de su creación propiamente dicha. He aquí al cuentista, que ha escogido un tema valiéndose de esas sutiles antenas que le permiten reconocer los elementos que luego habrán de convertirse en obra de arte. El cuentista está frente a su tema, frente a ese embrión que ya es vida, pero que no ha adquirido todavía su forma definitiva. Para él ese tema tiene sentido, tiene significación. Pero si todo se redujera a eso, de poco serviría; ahora, como último término del proceso, como juez implacable, está esperando el lector, el eslabón final del proceso creador, el cumplimiento o el fracaso del ciclo. Y es entonces que el cuento tiene que nacer puente, tiene que nacer pasaje, tiene que dar el salto que proyecte la significación inicial, descubierta por el autor, a ese extremo más pasivo y menos vigilante y muchas veces hasta indiferente que llamamos lector. Los cuentistas inexpertos suelen caer en la ilusión de imaginar que les bastará escribir lisa y llanamente un tema que los ha conmovido, para conmover a su turno a los lectores. Incurren en la ingenuidad de aquel que encuentra bellísimo a su hijo, y da por supuesto que los demás lo ven igualmente bello. Con el tiempo, con los fracasos, el cuentista capaz de superar esa primera etapa ingenua, aprende que en literatura no bastan las buenas intenciones. Descubre que para volver a crear en el lector esa conmoción que lo llevó a él a escribir el cuento, es necesario un oficio de escritor y que ese oficio consiste, entre muchas otras cosas, en lograr ese clima propio de todo gran cuento, que obliga a seguir leyendo, que atrapa la atención, que aísla al lector de todo lo que lo rodea para después, terminado el cuento, volver a conectarlo con su circunstancia de una manera nueva, enriquecida, más honda o más hermosa.

Y la única forma en que puede conseguirse ese secuestro momentáneo del lector es mediante un estilo basado en la intensidad y en la tensión, un estilo en el que los elementos formales y expresivos se ajusten, sin la menor concesión, a la índole del tema, le den su forma visual y auditiva más penetrante y original, lo vuelvan único, inolvidable, lo fijen para siempre en su tiempo y en su ambiente y en su sentido más primordial. Lo que llamo intensidad en un cuento consiste en la eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o fases de transición que la novela permite e incluso exige. Ninguno de ustedes habrá olvidado "El tonel de amontillado" de Edgar Poe. Lo extraordinario de este cuento es la brusca prescindencia de toda descripción de ambiente. A la tercera o cuarta frase estamos en el corazón del drama, asistiendo al cumplimiento implacable de una venganza. "Los asesinos", de Hemingway, es otro ejemplo de intensidad obtenida mediante la eliminación de todo lo que no converja esencialmente al drama. Pero pensamos ahora en los cuentos de Joseph Conrad, de D. H. Lawrence, de Kafka. En ellos, con modalidades típicas de cada uno, la intensidad es de otro orden, y yo prefiero darle el nombre de **tensión**. Es una intensidad que se ejerce en la manera con que el autor nos va acercando lentamente a lo contado. Todavía estamos muy lejos de saber lo que va a ocurrir en el cuento, y sin embargo no podemos sustraernos a su atmósfera. En el caso de "El tonel de amontillado" y de "Los asesinos", los hechos, despojados de toda preparación, saltan sobre nosotros y nos atrapan; en cambio, en un relato demorado y caudaloso de Henry James -"La lección del maestro", por ejemplo- se siente de inmediato que los hechos en sí carecen de importancia, que todo está en las fuerzas que los desencadenaron, en la malla sutil que los precedió y los acompaña. Pero tanto la intensidad de la acción como la tensión interna del relato son el producto de lo que antes llamé el oficio de escritor, y es aquí donde nos vamos acercando al final de este paseo por el cuento.



Con  
Antonio

# Skármeta en Berlín

ANAMARIA MAACK



Cuando Omar Lara supo que viajaba yo a Berlín, sacó un papel y apuntó un nombre: Antonio Skármeta. “Llámallo —recomendó, en tanto anotaba un número de teléfono—, y dile que vas de mi parte”. Así lo hice, llena de curiosidad por saber cómo es el escritor que, aparte de cuentos y novelas, escribe guiones para el cine y lleva sus propias obras al celuloide. Del chileno que por su primera obra teatral, “Ardiente paciencia”, en versión cinematográfica, obtuviera tres importantes galardones en festivales internacionales: los de Biarritz, Huelva y George Sadoul.

Llegando a Berlín lo llamé y nos contactamos una mañana de octubre, en pleno otoño europeo de 1984. Su calidez me sorprendió. Venía del estudio donde se ultimaban los detalles de su película “Despedida en Berlín”, basada en su novela homónima aún no publicada. Y contó que estaba por comenzar su próxima obra, una comedia musical basada en los extranjeros en Alemania.

“Extranjeros en general —comentó—, griegos, turcos, yugoslavos, chilenos, brasileños, todos. No para mostrar el problema de la desadaptación propiamente tal, sino el problema de vivir en un escenario que no es el de uno. Algo que no produce sólo adaptación o desadaptación, sino que crea un problema físico. Y un trastorno político también. Se trata de ver lo que ha aportado Alemania al trabajador extranjero y qué ha recibido en recompensa. Diría que es un tema de ribetes desastrosos”.

Interesa saber cómo ve el escritor su país, desde la distancia. Si bajo el prisma de la lejanía se le hace más fácil entender su problemática. “A mí me sigue resultando tan incomprensible desde afuera como desde adentro —responde—. Creo que es tarea de toda una vida llegar a comprenderlo. A veces, lo que uno como escritor puede hacer es expresar una confusión, desde adentro o desde afuera. No creo que se vea mejor el país desde la distancia, como tampoco creo que el país se transparente desde adentro”.

Sin embargo —acotamos—, la realidad chilena se hace presente constantemente en su obra. “Pero —aclara Skármeta—, vuelvo siempre a esa realidad que por comodidad llamamos real, porque digamos que mi tendencia, como la de muchos colegas de mi generación, es un intento de expresar poéticamente un sentimiento de la vida, y no necesariamente la expresión de ese sentimiento se atiene a lo que la realidad propone, en un momento de la historia, como real. Por eso, en mis novelas o cuentos hay elementos fantásticos o irreales. Pero, el peso está definitivamente puesto en la realidad cotidiana, es cierto. Es decir, por mucho experimento que haya en esta literatura, por mucha incursión poética, mi trabajo con la fantasía busca que siempre haya un cierto equilibrio, que hasta lo más metafísico aterrice en la realidad terrena”.

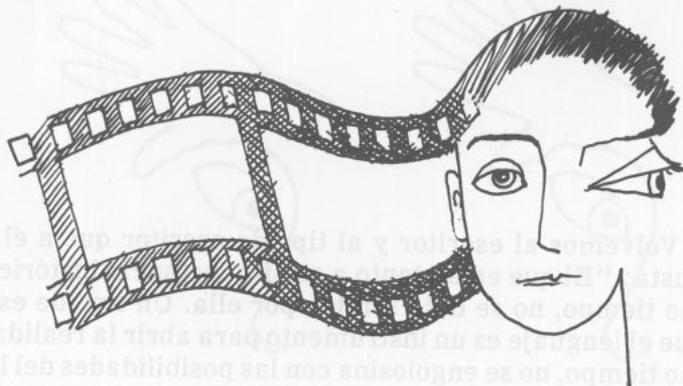
Podría pensarse que, vista desde Europa, la realidad de Chile se podría distorsionar, interpretándose de muchas maneras según sean las informaciones que lleguen. Pero es éste un factor que no preocupa al escritor: “Porque el escritor no es el cronista de la realidad. De modo que la literatura no puede ser medida con la vara de la veracidad histórica. Un escritor trabaja con emociones, con atmósferas, con modos de sentir la realidad. Y la estética que propone es una estética que tiene que ser fiel a estos sentimientos”.

Cita, como ejemplo, su novela “Soñé que la nieve ardía”, que expresa la actitud del proletariado juvenil chileno durante el tiempo de la Unidad Popular y de ciertos sectores marginales de la sociedad. “Yo recomendaría que nadie leyera esa novela como documento acerca de lo que fue el tiempo de la Unidad Popular. Allí se dice cómo un escritor siente un sector de la sociedad durante ese tiempo, a través de su fantasía”.

“Por eso, a la pregunta de si creo que desde la distancia se obtiene una imagen distorsionada de Chile, diría que la esencia misma de la literatura es la distorsión. Además, mi temática es una temática ahistórica, capta un modo de ser del chileno y trata las relaciones entre los hombres. Otras se basan en la confrontación de un chileno que vive en otro mundo, y vemos su diálogo con esa cultura distinta”.

Hablamos de su película “Despedida en Berlín”, la historia de dos abuelos alemanes que van a Chile a raíz del auge del fascismo en los años treinta, fundan allí una familia, sus hijos y sus nietos nacen allí, y posteriormente, en la década del setenta, la familia se ve obligada a dejar Chile y vuelve a Berlín. ¿Qué muestra esa cinta?

“Un siglo convulsivo, una sopa de exilios, de gente que tiene que ir a vivir de un lado para otro, situación que considero una de las características de este siglo. Pero, más que nada, es una historia familiar, de un amor intenso entre un abuelo y un niño de dieciséis años. Se trabaja en tres planos: el recuerdo de Chile, el presente en Berlín y la reconquista de Chile en imágenes y sueños”.



En el filme, los abuelos que sueñan con retornar a Chile mueren en Berlín: “Y el nieto continúa en contacto con el abuelo muerto de una manera livianamente mágica —prosigue Skármeta el relato de su película—. El abuelo viene a ser la tradición, y la tradición de la cual proviene este hombre es una tradición de un país democrático, que debe ser reconquistado y que el nieto hereda. Hay muchas escenas en las que la gente va a reconocer los símbolos. O va a proponer símbolos donde no los hay, pero espero que se presente a la humanidad como alternativa a la barbarie”.

Resulta curioso el interés del escritor por el cine, y él lo explica: “El mundo de la literatura es un mundo abierto, un mundo de lo posible. Cuando uno lee una novela, los personajes adquieren vida en un escenario que es la mente del lector. Esa es la tremenda riqueza de la literatura, el reino de lo posible. El cine tiene, en cambio, algo espectacular, que es darle a lo posible un lugar en lo real. Entonces, si uno, como escritor, tiene la posibilidad de que sus propias figuras tomen un cuerpo posible, un paisaje, tiene para este escritor, que vive en el terreno infinito de las palabras, un atractivo que me imagino debe ser el que sintió Dios al crear el mundo: entre todas las posibilidades que tenía, eligió una. Y no hay nada, como arte, más cercano a la realidad, que el cine. Tanto es así que el espectador cree en lo que está viendo. Esa es la parte más divina y más maquiavélica al mismo tiempo. Es la creación de vida, que te da la sensación de que estás creando seres o semiseres. Y como yo creo que el hombre está en la Tierra para crear y que el destino del hombre es la creación, en este sentido, los que provenimos de una tradición cristiana sabemos que el mundo está propuesto como una tarea creativa. Que al hombre no lo pusieron en la Tierra para ganar plata, sino para otros fines más nobles, para que haya justicia, para que haya igualdad, para que haya belleza, para que haya el amor. Y el cine es una propuesta de vida como lo es la literatura. Aquí, en el cine, las palabras se hacen cuerpos posibles”.

Volvemos al escritor y al tipo de escritor que a él, personalmente, le gusta: "El que está atento a su circunstancia histórica, pero que, al mismo tiempo, no se deja limitar por ella. Un tipo de escritor que entiende que el lenguaje es un instrumento para abrir la realidad, pero que, al mismo tiempo, no se engolosina con las posibilidades del lenguaje, sino que lo utiliza para iluminar esa realidad. No me gusta el escritor que despega tanto que no puede aterrizar. Como tampoco me gusta el escritor documentalista que se atrinchera en lo poco que vive".

Comentamos el movimiento literario chileno, que le llama la atención por su vigor: "Los aprietos a los cuales ha sido sometida la sociedad chilena no han estrangulado al escritor, sino que lo han inspirado para defender, a través del lenguaje, una conciencia y una práctica humanista que, sin ser estridentemente política, opera como un contracanto, como un contravoz, no sé cómo se puede expresar, de la estupidez que se plantea como hábito de vida deseable".

Describe la poesía chilena como sensible, de una total falta de estridencia y retórica vacua, de un equilibrio "lindísimo entre el sentimiento individual y las circunstancias históricas". Y celebra, principalmente, el teatro contemporáneo, que le parece de gran interés.

"Curiosamente, el teatro adquiere ahora más espacio y un mayor rigor expresivo que en tiempos de normalidad. El teatro chileno ha sido siempre de impugnación moral. Toma posiciones frente a la sociedad y tiene, incluso, la pretensión de influir en ella. Esto ya es tradición desde Acevedo Hernández y pasando por todas las obras morales de análisis político y crítico de la sociedad como las de Vodanovic, Egon Wolff, incluso las transformaciones míticas y poéticas de Heiremans, hasta los montajes actuales, las obras de Marco Antonio de la Parra, las creaciones colectivas del grupo ICTUS, el Taller de Experimentación Teatral, las obra de Radrigán, las del grupo de Salcedo, todas son obras que no aceptan de buenas a primeras la sociedad actual como está y plantean un cuestionamiento y lo hacen con enorme éxito. Por eso creo que el teatro de la década del setenta y del ochenta es un teatro que va a quedar en la historia como un elemento fuerte que resguardó, en un momento crítico, la identidad cultural chilena".



Agrega a esto su confianza de que una obra de arte, así como un acontecimiento político o un proceso educativo, pueden rescatar, de pronto, a los seres humanos de la barbarie: “Y aunque no creo demasiado en que el arte tenga una función redentora en la sociedad, en momentos de emergencia son tableros en los cuales se agarra la sociedad. Por eso me parece bien que se haya organizado una protesta nacional ‘por la vida’, en que se cantó ‘Gracias a la vida’, de Violeta Parra. Porque así se le recuerda al hombre que hubo una poeta que cantó un modo de ser del hombre, que lo saca del griterío de la calle y lo pone frente a algo crucial, una cosa tan esencial como el deseo de ser un individuo y de seguir viviendo como hombre, que expresan los poetas. Y los poetas, qué son, sino grandes recolectores de humanidad. Que en un momento de emergencia e impotencia se apele a un poeta es mucho más que un gesto lindo. Yo creo que es un camino para sensibilizar a la gente en una dirección humanista. Es una sensibilización en otra dirección de un pueblo que está sensibilizado ya por el excesivo castigo a que se le ha sometido. Pero esto sensibiliza, también, otras capas de la sociedad, que por su situación económica y por vivir dentro de ciertos mitos, habitualmente no asocian estas cosas”.

Según él, una de las grandes virtudes del pueblo chileno, virtud que en ocasiones es causa de que el pueblo experimente también grandes tragedias, es su tendencia espontánea, natural, de confundir la poesía con la política:

“Quiero decir que la actitud con la que vivió la democracia chilena fue una actitud de ensoñación. Esa fue la experiencia que yo viví. Una sociedad encantada con la posibilidad de un mejor futuro, que cantó todo lo que pudo cantar, rayó todas las paredes que pudo rayar, bailó todo lo que pudo bailar, amó todo lo que pudo amar, casi con la espontaneidad de un niño, y nunca vio, en toda esa sociedad, cómo detrás de los juegos de niños había adultos que manipulaban las cosas”.



Volvamos al escritor y al tipo de escritor que a él, personalmente, le gusta. "El que está atento a su circunstancia histórica, pero que, al mismo tiempo, no se deja limitar por ella. Un tipo de escritor que entiende que el lenguaje es un instrumento para abrir la realidad, pero que, al mismo tiempo, no se engloba con las posibilidades del lenguaje, sino que lo

"Pienso que la democracia es un modo ideal de convivencia de los hombres y creo que corresponde muy bien al temperamento de la tradición chilena. Y justamente, porque creo que la tradición es muy fuerte y el planteamiento de la democracia como sistema muy deseable, creo también que allí hay una fuente de energía y de posibilidades de regeneración de la sociedad chilena".

"Pero -continúa Skármeta- lo que no puede suceder es que en una democracia, cuando hay problemas reales, se postergue la solución de los problemas a través de la declaración de buenas intenciones. Quiero decir que la democracia tiene que ser defendida. Digamos que la democracia no es un don natural, un bien que nos cae del cielo, ni tampoco la libertad es algo con lo que se nace. Eso es lo que yo siempre creí ingenuamente hasta que me di cuenta que no. La libertad es una conquista de otros, primero una conquista de los obreros, en segundo lugar, de otras capas de la población, pero es una conquista que hay que cuidar y profundizar mucho. Una democracia indefensa es un arrebató poético, y me da la impresión de que, en el pasado chileno, hay salpicones de este arrebató que dejaron a la sociedad muy expuesta".

# Informe sobre poesía



JAIME GIORDANO

Extraña y familiar forma de persuasión es la poesía. Es la escritura en su grado mínimo de comunicación y máximo de sensualidad. Es la espiritualidad de la gana, como diría el conde de Keyserling; la inteligencia de las almas dormidas, el único espíritu que flota sobre las aguas en climas de catástrofe.

Es el único espacio donde pretendemos ser indefinidamente libres; el rincón donde no admitimos a ningún intruso, sea éste amigo o enemigo. Es el único juego que nos queda donde somos a la vez los legisladores y los árbitros.

Es una especie de oblicua serenidad donde la imaginación restituye, restaura y aplaca su locura. Vi una vez a un hombre que cansado de caminar por una calle céntrica, se sentó sobre la vereda a leer el diario. Los que pasaban le preguntaban si se sentía mal; alguien quiso llamar a una ambulancia; otro, la policía. Como no lo dejaban leer el diario en paz, el hombre se irguió y se alejó apresuradamente. Creo que lo que más molestó o asustó a la gente era que este hombre iba vestido de terno y corbata. No hubiera sorprendido algo así de un vagabundo. Por eso es bueno saber que existe un rincón escondido donde podemos enloquecer sanamente. La poesía es ese juego que no tiene más reglas que las de la materia con que se juega. Es como el deporte de caminar, el único deporte donde no hay más reglas que la aspereza o las irregularidades del terreno que se pisa.

Es el único espacio donde uno puede esconder la verdad como quien entierra un tesoro. Bajo la escritura se esconde la vida, se esconde la sangre.



El poema es como la punta de un iceberg: lo que se oculta bajo la línea de flotación es demasiado sobrecogedor para que pueda mostrarse. Conozco a un poeta que canta al vino y los asados, y que es abstemio y vegetariano; al preguntarle cómo podía ser aquello, contestó: “Es lo que le gusta a la gente”. Este es un buen poeta de oficio, porque hacía su oficio muy bien, y su poesía daba sed y daba hambre. Hay otra poesía, que no es de oficio, sino de afición, que se constituye como impenetrable recinto donde todas las prohibiciones, recomendaciones y obligaciones del mundo pueden ser eludidas; un huerto donde todo puede ser enterrado, sembrado, escondido, ocultado. Son las ventajas de una escritura taimada, entre acholada y bulliciosa, enclavada entre el silencio y el estrépito; una poesía torva, aleve, que guarda su cuchillo bajo el poncho. Es el malevaje de la inteligencia, la rebelión de los pizarrones, la serpiente que duerme bajo aguas plácidas. Es el mal olor de las togas o el grato perfume de la náusea.

Es el juego universal que nadie juega de la misma manera. Veo a un muchacho en una cancha de básquetbol solitaria, que se hace un experto en embocar certeramente la pelota dentro del aro desde cualquier rincón, por distante que sea. Si hubiera un campeonato mundial que consistiera en esto, el indudablemente sería el campeón del mundo. Pero llega el día del partido: lo atropellan, le quitan la pelota, no le hacen pase, le cobran faltas equivocadas; nunca puede ejercitar su habilidad. Resulta “malo p’al básquetbol”. La poesía es aquella cancha de básquetbol solitaria: nadie marca al hombre, nadie grita o abucea. El jugador es libre. Es libre hasta que muestra los productos de sus juegos; al publicar tendrá que enfrentarse al mundo. Ha cometido el pecado original y tendrá, a partir de entonces, que defenderse; tendrá que luchar para salvaguardar su libertad. La tentación (orgullo?, vanidad?) de mostrar sus obras, inaugura otra estrategia.

Entonces, el jugador debe esconderse, poner cuero de burro, evitar al apaleo de los sabios y los todavía-no-sabios, aceptar con dignidad humilde el silencio, el desprecio, la envidia, o aceptar aún con más dignidad el que su cosecha sea rechazada y el humo no suba al cielo. Por lo demás, por qué sus juegos tendrían que interesar a nadie más. No es el poeta de oficio que canta al vino y los asados, siendo abstemio y vegetariano; no es el campeón de básquetbol que enardece a las multitudes. No se ve en realidad por qué sus productos vayan a interesar a otros. Pero ahí está la máxima prueba de la libertad. No dejarse seducir por los aplausos o el silencio; no convertirse en espejo del mundo; no mimetizarse; luchar para mantener la identidad absorbiendo con calma el vino y el asado para hacerlo carne y sangre de uno, aunque uno sólo hable de gotas de agua o dedos humedecidos por la lluvia.

Conclusión, con otra ilustración:

Mis primeros dos poemas fueron respectivamente un elogio de algo y una amarga crítica de lo mismo. Los que leyeron ambos poemas celebraron el primero y rechazaron el segundo. Elogiar estaba bien; era malo empezar tan temprano en la vida a rechazar los valores que protegía la rutina de los demás. Creo que mi salvación (y mi anatema) es haber practicado sistemáticamente la poesía mala, una poesía anclada en las diferencias y no en las presencias del mundo. Una poesía silenciosa, casi despectiva, amargamente huasa, taimada como un burro, cohibida y recelosa. Una poesía cuya agresividad es de guante blanco, por si acaso; una escritura artera, sardónica, pero teniendo lista la disculpa. Había que huir de aquello que fuera celebrado, porque lo celebrado hubiera sido de los juegos de los otros. La poesía no es un espejo del mundo, sino su condena, su pasado o futuro agazapado entre las apariencias. La poesía es un arroyo (o un río) que no refleja el rostro de Narciso ni el de los que abrevan en él. La poesía es un espacio que muere en su libertad, una tumba, un sepulcro (nicho o mausoleo) que se aleja cada vez más de nosotros. Por ello es que, para resucitar, la poesía tiene que estar volviendo siempre a las vertientes, empezando todo este juego desde cero. Y los libros son cementerios que todos pueden recorrer; todos pueden hacer lo que quieran con esos restos inhumados.

Pero en el lugar de las vertientes, aquí, no se aceptan órdenes ni restricciones, ni siquiera las órdenes de nuestra propia costumbre.

Hoy he recibido, desolado, la noticia de que un camión nos atropelló a Carlos González Vargas; termina su carta mi inconsolable amigo Carlos González Vargas diciendo que son muchos los que han perdido para siempre algo de sí mismos.



# OBITUARIO

## *Prólogo para los amigos*

Uno no sabe a ciencia cierta cuándo, cómo y dónde, pero de alguna manera sabe que tarde o temprano va a figurar en un obituario y luego, quizás, en algún in memoriam desganado. Como para irse formando una idea y, dentro de lo posible, haciéndose el ánimo, en este librito se congregan quince casos variados (\*), lamentables y sin duda ejemplares. Más vale darse por aludidos.

## *Ultimas palabras, 1*

### *La necesaria solemnidad de las últimas palabras*

Múltiples desencuentros y reiteradas frustraciones le enseñaron a don Orocimbo Ripamonti Bórquez que carecía del sentido de la oportunidad. Así, para dejar una buena impresión que borrara los desatinos anteriores, don Orocimbo se pasó gran parte de su madurez preparando sus últimas palabras y estudiando la ocasión para emitir las. Estuvo varias veces en peligro de muerte, pero se aguantó siempre, con muy buen ojo. Hasta que llegó el día en que reconoció las circunstancias con una lucidez beatífica. Pálido, hediondillo en su lecho de muerte, discreto centro de la atención final de sus familiares, esperó el momento crítico para sentenciar en forma clara y distinta 'cuán simple es lo inefable'. Eran las diez de la noche. A las once don Orocimbo seguía vivo, pero callado e inmóvil, eso sí que con una vaga inquietud en el vientre. A las doce y media no pudo más y le dijo a la enfermera 'hijita, pásame la cantora' y sólo ahí se vino a dar cuenta y pudo agregar 'ya la cagué' y doble, aunque esto último no alcanzó a saberlo.

(\*) Damos a conocer, en este número de LAR, ocho casos.



## Ultimas palabras, 2

### La solemnidad intervenida

De alguna manera, don Joaquín Limonado Olmos de Aguilera olió que había llegado el momento: frente a él cuajaba, nítido, el artículo de la muerte. Don Joaquín estaba preparado; se acomodó un poco, cruzó las manos sobre el pecho, abrió los ojos lo más que pudo, miró alrededor. Estaban todos. Don Joaquín, entonces, dijo 'luz más luz', sabiendo que eran unas últimas palabras estupendas, que todos estaban emocionados. Pero doña Bertita, que no tenía puestos los audífonos, preguntó '¿cómo?, ¿qué dijo?'. Don Joaquín, que había sido siempre tolerante, repitió en voz más alta, claro que con un dejo de impaciencia, 'luz, más luz'. Doña Bertita se puso algo ansiosa. Preguntó '¿cómo, mijo?'. Don Joaquín, que ya no tenía tiempo, dijo, 'ándate a la cresta'. Doña Bertita iba a preguntar '¿cómo, mijo?', cuando vio que no sacaba nada.



C.G.V.

(A Carlos González Vargas)

En Chile hay numerosos Carlos González Vargas. Algunos se han ido muriendo y en todo caso absolutamente todos se van a morir, lo que no es óbice para que vayan a seguir naciendo otros Carlos González Vargas. Los Carlos González Vargas nacen en provincia, pero sienten un atractivo irresistible hacia Santiago y en esta ciudad se congregan y, para distinguirse unos de otros, echan mano del ingenioso recurso de ponerse un segundo nombre: por ejemplo, mi amigo Carlos González Vargas se llama oficialmente Carlos Alfonso González Vargas. Otro notable recurso diferenciador son los hipocorísticos: por ejemplo, a Carlos González Vargas le decimos también Carlitos, lo que evita toda posible confusión.

Fue así como, siguiendo su destino, Carlos González Vargas llegó a Santiago procedente de Futrono y enseguida adoptó el nombre oficial de Carlos Raúl González Vargas y años más tarde, al entrar a trabajar en el Liceo de Aplicación, adoptó el hipocorístico de Guatón, para distinguirse del entonces rector don Carlos González Vargas (Q.E.P.D.), también conocido como don Gonzalito.

Hoy he recibido, desolado, la noticia de que un camión nos atropelló a Carlos González Vargas; termina su carta mi inconsolable amigo Carlos González Vargas diciendo que son muchos los que han perdido para siempre algo de sí mismos.



## La hipótesis

La primera formulación sistemática de la Hipótesis se debe a don Abraham Jorquiera Mate de Luna, oriundo de la antigua ciudad de Curimón. Reducida a su mayor simplicidad, la Hipótesis dice así: lo que llamamos muerte no es sino una enfermedad contagiosa cuya causa y agente se desconocen. Así entonces, y a falta de antibióticos apropiados, el secreto de la inmortalidad consiste en evitar las situaciones de contagio. Muy pronto la Hipótesis conquistó vigencia en los círculos alópatas de San Felipe, que postularon el meticuloso apartamiento de muertos y desahuciados. (En su ortodoxia extrema, este postulado se manifestó en el voluntario confinamiento casi total de muchos alópatas en una chacra de Panquehue). Don Abraham, sin embargo, prosiguió con sus estudios, y en su etapa homeopática, en Los Andes, señaló la posibilidad de integrar el principio fundamental *similia similibus curantur* y la Hipótesis, hecho que generó también una forma de ortodoxia homeopática extrema consistente en la tendencia a un contacto algo promiscuo con muertos y con desahuciados. El lamentable fallecimiento de don Abraham Jorquiera Mate de Luna fue una dura prueba para la Hipótesis, pero señaló al mismo tiempo el comienzo de un promisorio intercambio de puntos de vista entre los alópatas de San Felipe y los homeópatas de Los Andes.

## Las Leyes de la herencia

Sylvia Zilleruelo Alonso heredó de su papá la vocación por la química y se recibió de farmacéutica a pesar de la sutil oposición de su mamá, de la cual heredó, sin embargo, una modesta suma de dinero que le permitió instalarse en Illapel, donde conoció a Guillermo Julio Carrasco, con el cual se casó y del cual heredó exorbitantes malos ratos, innumerables frustraciones y penosas deudas, lo cual determinó la pérdida de su crédito financiero y posteriormente la pérdida de la consideración de los ciudadanos respetables (que son la mayoría) de Illapel, lo cual la llevó al suicidio, tendencia por cierto heredada de su abuela materna, la cual se había encajado un tiro de escopeta en cierta parte sin que nunca se supiera por qué, aunque no faltó quien hiciera las suposiciones más sórdidas.

# Quiasmo

A Walter Pflaumer Loebenfelder le empezó a fallar el hígado en Puerto Varas y, por esas cosas de la vida, terminó de fallarle en Munich, donde se murió añorando el Sur en general y las dulces, esfumadas, playas del Lago Llanquihue en particular. Debe de haber sido cuestión de familia: a su abuelito le había empezado a fallar el hígado en Ingolstadt y terminó de fallarle en Petrohué, donde se murió añorando Bavaria en general y las dulces, esfumadas riberas del Danubio en particular.

## Edipo

Anselmo Riquelme Felton llegó con el cordón umbilical enroscado tres veces en el cuello, lo que probablemente determinó su palidez crónica y su propensión a toda clase de melancolías. Llegó en Rancagua un 26 de noviembre de 1941 y se nos fue en Punta Arenas un 4 de julio de 1960, mientras cumplía con su servicio militar. Se ahorcó con un cordón umbilical de ballena que le había comprado a una prostituta del puerto.



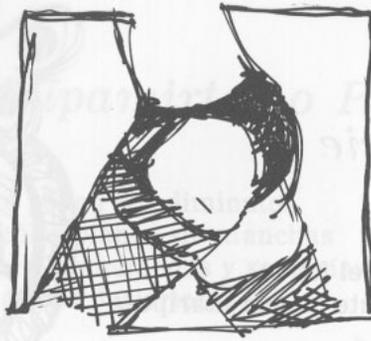
## Tremendismo, 1

### El tufillo

La primera semana fue crítica. Después del ataque, el doctor Camacho le dijo a doña María Cecilia 'que don Sergio no se me vaya a mover ni para ir al baño o se muere'. Don Sergio S. se quedó inmóvil. A mediados de la segunda semana el corazón empezó a tranquilizarse y empezó a tranquilizar a don Sergio. A principios de la tercera semana don Sergio empezó a sentir una puntada y a partir de la cuarta semana empezó a exhalar un tufillo inquietante, que todos atribuyeron a consecuencias del desaseo. Doña María Cecilia hizo venir personal de la Clínica para que bañara al enfermo. Lo dejaron reluciente y contento. Pero el tufillo persistía. Doña María Cecilia, entonces, reconoció el inquietante olor anexo a la muerte. Pasó una semana llorando a escondidas. Por si acaso, hizo bañar de nuevo a don Sergio. Don Sergio, limpiecito de nuevo, reflexionó así: 'qué cosa, hija, ¿no? Ningún hediondo se huele'. Doña María Cecilia no dijo nada. A fines de la octava semana don Sergio falleció. Después de los funerales, doña María Cecilia hizo asear la casa y la hizo pintar. La Etelvina le comentó, asombrada, que el tufillo persistía. Doña María Cecilia arregló sus cosas y se echó a la cama. Falleció a la décima semana. El doctor Camacho estaba confuso. Quizás la costumbre, o la puntada, no lo dejaban oler. O tal vez fuera la colonia que insistía en echarle doña María del Rosario.



Zoo



-qué muslo más típico- dijo el animador  
 y se calló como si le hubieran puesto un pedazo en la boca.  
 Los aplausos se sucedieron previsibles, apoteósicos,  
 fulminantes ante la escultural presencia. Llena. Casi desnuda.  
 Hubo vuelo instantáneo, dramático, de cheques en blanco.  
 Se sacaron las fotos necesarias para imprimir a doble página.  
 Rostros rojos, sudorosos, gritaban a todo pulmón:  
 Que la hagan en seerie, que la hagan en seerie!

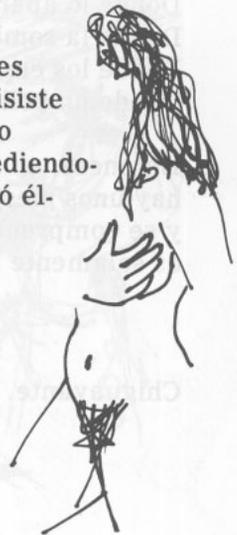
*boquitas pintadas*

ya no te importa saber si era cierto eso que tú  
 decías como si de pronto te hubieras ido de culo  
 constatando un oscuro oscuro encuentro de proporciones  
 tales que no debías que no que no entonces sin más quisiste  
 impedir cuando ya no venía al caso prolongar ese gesto  
 esa cara de que te voy a comer cruento -dijiste retrocediendo-  
 cruento. Inasimilable, preciosa, inasimilable -respondió él-  
 sacándose la ropa sacándotela como dios manda  
 como a ti te gusta a todo color.

Cruje la rama en el lago, queriendo erguirse

En su espejo, las nubes resbalan lentamente.

Un hombre extiende sus flacos dedos  
 y otros dedos emergen hasta encontrar el límite.



## *Es la superficie*

Es la superficie, sin ver el fondo,  
donde todo lo transparente es una mariposa  
invisible y esquelética.

Un grito se yergue desde lo profundo  
hasta saltar en gotas de la muerte hasta el nacimiento.

Dos mundos se pegan separadamente  
en este lago, donde los árboles miran desde sus raíces  
y las copas beben las aguas enlodadas.

Mientras el sol baña sus ramas verdes y el aire brilla  
de perfumes y pájaros.

Abajo, quedamente el silencio se transforma en una gran sombra.

Son las pocilgas cuevas, donde los tristes hambrientos  
toman sus cuchillos para comerse a sí mismos  
O baten el aire para espantar las moscas que aguardan.

O es todo una doblez, de caras separadas  
O es una mentira donde la saliva brota de la nada.

Pero esta farsa no puede seguir  
Donde lo aparente se ofrece como lo verdadero  
Donde la sombra quiere ser árbol  
Donde los engaños suplen los días  
Donde un bollo grande y pesado navega en el estiércol.

Entonces, en este charco quebrado por el viento  
hay unos pies que observan la cabeza,  
y se comprende que toda verdad universal  
es solamente lo inverso de este instante.



**JORGE SALGADO S.**

Chiguayante, 22 de diciembre de 1984.

# De los Chupamirtos o Picaflores

NICOLAS MIQUEA

Invariablemente ponen dos diminutos  
Huevecillos de color blanco sin manchas  
Oscuras. Viven en las húmedas y sombrías  
Selvas o en los áridos desiertos.

El colorido de su superficie  
No se confunde con el de los lugares  
Donde viven. Sus plumas tienen  
En el extremo un ensanchamiento  
Que les da un aspecto extraño.



Sólo se alimentan del néctar de las  
Flores o de los diminutos insectos  
Que en ellas se cobijan.

Aunque su voracidad es considerable,  
Sus efectos apenas se dejan sentir.

## Vida Orgánica

Somos una masa blanda y húmeda,  
El primer Paleophon abandonando las aguas,  
Resbalando entre el fango y los helechos  
De los parques nacionales.

Somos el alimento y abrigo de los organismos  
Más desamparados que habitan las ciudades.

Somos los desalmados de sangre caliente,  
Los vertebrados e invertebrados, los parias  
de sangre fría, bípedos o cuadrúpedos  
Expulsados de las galerías que nosotros  
Mismos construimos.

Un retorcido engranaje de huesos y sangre  
Espesa, bestias mortales existiendo sólo  
De la ilusión de vivir.



## Descendimiento de Hernán Barra Salomone

GONZALO ROJAS

Ahora me vienen con que es el Ñato Barra el que le ha dado un portazo a todo esto, él tan fino y veloz como su nariz que se adelantaba a verlo todo de un tiro como llorando, como riendo de este abuso de precauciones impuestas por la servidumbre de morir, ahora lo cierra todo y sale. O

más bien se me adelanta unos minutos escasos con un 3 en la mano, ¿ a dónde vas con ese 3 peligroso que puede estallar, a dónde va corriendo ese loco?: ¿olvida que la república arde, el aire arde, los baleados allá abajo arden en la noche?

Hay el hombre que entra y hay el que sigiloso se va desnacido de unos días verdes, y es el mismo omnívoro sin embargo, el mismo que olfateó mujer y en ella Mundo en comercio con el Hado, ¿cuál Hado?; a un metro siempre de la incineración, tan apuesto y seguro en su traje hilado con hebra de mercader, cortado por la Fortuna, ¿cuál fortuna, chillanejo perdedor, cuál fortuna?

Viene uno al mundo por ejemplo en Chillán de donde se deduce que en Chillán está la fiesta, habrá que lacearlo con paciencia al animal, con encantamiento, como se pueda, entre exceso y exceso, por sabiduría y epifanía como dice el guitarrón, para



que aparezcan los dioses  
suelos, ¡el Mercado  
estará lleno  
de dioses sueltos: mendigos  
que vienen de otra costa, músicos ciegos con  
caras de santos tirados al sol rodeados  
de desperdicios, palomas que  
de repente salen solas de adentro del aire!; ellos  
hablan con ellas y ven, ¿qué es lo que ven? Tú no  
creías,  
no creías en los alumbrados, yo  
creía.

Qué bueno ahora hablar de esto, qué bueno hablar  
de esto ahora entre los dos hasta las orejas como jugando  
a hacer Mundo, tú con tu número  
en el circo de caballero lastimero, yo  
con la pobre máscara de Nadie porque uno es Nadie  
si es que es uno, qué bueno  
hablar por hablar en el remolino, celebrar el  
seso más lozano que hubo, la nariz  
gloriosa que estará en el cielo, el barranco  
en el medio, ¿me oyes?, ayer no  
más me contaron que te quemaron y lloré,  
lloré llovizna de ceniza por el poeta pura sangre que fuiste  
porque eso fuiste: un poeta pura sangre,  
mejor que ninguno, a la  
manera de los sentidos desparramados, entre  
el zumbido y el ocio, sin  
la locura de durar mil años  
¡modas que se arrugan!, flaco y  
certero y lúcido, con esa gracia  
que no tuvo nadie. ¿Quién tuvo esa gracia?  
Vamos a ver, ¿quién la tuvo?

Pasa que uno muere, eso pasa, quedan por ahí  
hijos, algunas tablas si es que  
quedan algunas tablas; arrepíentete le  
dice a uno el cáncer; ¿arrepíentete de qué? ¡Tu madre  
se arrepienta de haber parido miedo! De Rokha  
hablaba de átomos desesperados que nos hicieron hombres.  
No sé.  
Diáfano viene uno.



## Respiración

Nos falta el aire  
al interior,  
de esa sala blanca  
donde dormitas  
esperando la agonía de la abuela.



## Aire enrarecido

El aire  
agota su capacidad,  
de respiración;  
y nos oculta el cielo y las estrellas.

## Túnel

Penetrar,  
en lo  
oscuro  
es perder la memoria  
es ser uno más  
en la fosa,  
de los ajusticiados.

## Guedeja

Pedazo  
de pelo  
suelto  
sobre tu boca reseca;  
aire disuelto sobre las piedras agotadas  
latido de la sangre  
sobre el cuerpo enloquecido.  
Deslumbramiento de la semilla  
en esa noche de julio  
mientras el viento  
levanta el techo de la casa.



## Situación I

Allí está la momia petrificada,  
hablándonos a media lengua  
encima de los huesos de sus muertos.

## Jardines

Sobre el alabastro colgante  
las signias saliendo desde los balcones  
para presidir el desfile de los fantasmas,  
que contigo convivían.

## Fuente de Soda

Aire provinciano y triste  
donde los hombres devoran  
su comida  
teniendo como compañía su propia sombra.

## Plaza de Armas

Sobre las sombras  
y las escaleras,  
está tu figura  
salida de un cuadro de Renoir.





## *Onomatopeya cilíndrica y ruidosa*

El corazón es un rojo membrillo de durazno anaranjado  
que palpita comido por computadoras  
abriendo la ventana entre los dedos ciegos  
y que empujando licor a través de oscuras alcantarillas  
aéreas

se espuma dibujado sobre el agua por pisadas de  
diplodocos lunares.

El corazón está guardado por cupido dentro de  
un televisor

en un conventillo de la quinta avenida  
esperando rodar sobre una cancha de fútbol  
solo y malherido:

perplejo entre dos pulmones muertos.

## *El Submarino Amarillo*

La noche ha ensuciado con tinta china  
mi smoking.

Se alcanzó a salvar mi camisa de nieve  
ya que logré hacerme a un lado y esquivar  
el embate nocturno,

metiendo mi cabeza por el hueco de la luna.

Me alisto, entonces,

con mi traje arrendado,

a sacar a bailar a la dama

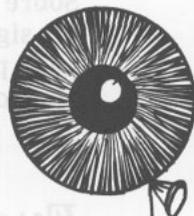
que ansiosa me espera al final de la pista:

vestida con anteojeras y una montura inglesa  
legítima.

¡Sálvese quien pueda!, gritó el Capitán

antes de hundirse el

Titanic.



RICARDO MAHNKE

# EXCURSIONES

JUAN PABLO RIVEROS

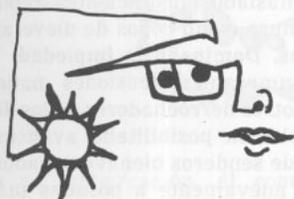
A Hernán Castellano Giron

*“Nosotros derrochadores de los dolores”.*

*Décima Elegía de Duino*

*“No sé todo lo que puede acecharnos, pero sea lo que fuere iré hacia ello sonriendo”.*

*Moby Dick*



## I

Y caminando bajo un sol que me obligó a creer hermoso, comprendí que no había nada. Más allá de la pradera larga, la yerba terminaba por informarnos de una arena orgullosa y extensa.

Estábamos otra vez ahí y, aunque nadie ha podido explicar su naturaleza, nos acosaba el hábito incansable de la sed. Éste sugería para unos, la búsqueda de una claridad inexistente y que no conducía a nada que valiera realmente la pena. Algunos vislumbraban esta aventura como algo demasiado imposible, agotador y misterioso, como si un hombre se introdujera con torpeza en una estrella existente en cartas de navegación cósmica y que prevalecía sólo en la imaginación de algunos estudiosos inoperantes, poco prácticos y temporáneos. Sin embargo otros, sin dudar jamás de su valor, se referían a la sed como algo que se había apagado hacía mucho. La costumbre, la expresión mezquina y desprovista de la menor imaginación, les mostraba que era cómodo y hasta oportuno proveerse de aquella agua siempre disponible y generada no sin esfuerzo a lo largo de la historia y que, además, brillaba aquí, al alcance de una bocamanga cualquiera. Sin duda, eran éstos los que nos provocaban una tristeza mayor. Pero ello ocurría por momentos nada más.

Y para minorías deslucidas, con una tendencia inevitable a las cosas aburridas del mundo, la sed, variada según los casos, consiste en ir clavando señales en sitios momentos antes inexistentes y que nadie, en absoluto, conocía mejor que ellos: lugares inhóspitos en los que una débil luz brillaba aterradoramente fija durante mucho. Un aventurero, cualquiera de estas minorías permanecía noches mirando como deseando dar otro paso a zonas más lejanas aún si era posible y que, estando a muchos años de distancia florecía ahí, infinitamente cerca. Al trabajar colocaba un pie en un planeta y, en lo errante, clavaba pequeñas banderas, no para que otros lo siguieran sino sólo para mostrar que también él, si dejamos de lado toda ironía, existía. Y pronto, habituado ya a esa atmósfera magnífica, distinguía otras insignificantes banderas industriales agitadas por el viento misterioso del universo. Sus dueños parecían experimentar lo mismo cuando intentaban ocultarse tras los paños blanquizules que flameaban en la inmensidad. Cada cierto trecho, emergían del sendero posadas individuales que tras vocablos engañosos y distintos ostentaban rótulos intensamente penetrados por la piedad. Cualquier excursionista — ¡y éste era un cuadro frecuente en estas latitudes! — picoteaba con su cabeza como un pájaro cardinal, empeñado en destruir un árbol inmenso para alcanzar países — ¡rabia da decirlo! — en que transitaban vehículos tan lejanos e inalcanzables que el viajero imploraba desesperadamente por cualquier cuarto de la posada.

¡Magníficos espectáculos se contemplaban desde ahí! Todo estaba permitido al aventurero en esas circunstancias piadosas: el asombro, el desarme maravilloso, la dicha, menos la presencia de una lágrima: si afloraban, un mago las transformaba en una mansión inhabitable. Y luego de detenciones aparentes en esos cuartos, algo lo impelía a una conquista mayor aún. Muy pronto experimentaba una extrañeza profunda: los astros nocturnos, incrustados con extrema lentitud en el firmamento, resplandecían como sombríos retratos de seres amados envueltos en una tenue luz.

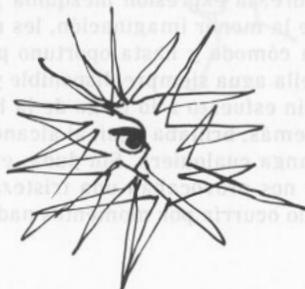
## II

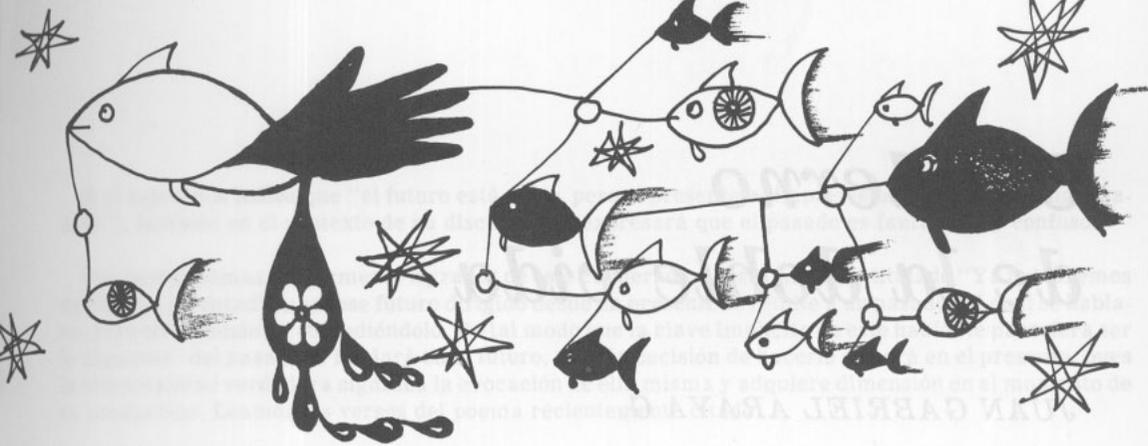
Avanzando hacia el sur de las cosas, las posadas quedaban atrás con sus edificaciones de ternura girando en un cosmos casi ingrátido. El desierto arrojaba al excursionista a una pequeña colina azotada por el viento de la noche. Charcos ilimitados de sed titilaban alrededor como canciones maduras de desengaños. Algún pirata creaba una sed tan imposible de explicar como la seriedad de un niño en un rincón azul: surgían bestias hambrientas de los numerosos rincones de la arena y se desencadenaba una lucha atroz entre el excursionista más pobre del circo y las expectantes galerías insurrectas: los gladiadores, afirmémoslo ahora, sollozan silenciosamente en los brazos milenarios de la multitud. Hoy, pensaban ellos, corresponde sólo luchar a fondo, muy agachado —jamás de rodillas— y casi oculto en las arenas, a espaldas de los ejecutivos de la plaza menor que observan un espectáculo inexistente, es decir, despreciable y, a pesar de todo, de una justificada indiferencia. Se ignoraba cómo, pero el gladiador, incorporándose y mirando a la multitud que atronaba el espacio, defendió su espada más perfecta y, en honor de las gradearias, se la hundió con absoluto desprecio en los ojos. Sangraba mucho pero, sin embargo aparente, continuaba más allá de la razonable desilusión de los asistentes. Como es natural, en ese instante el trabajo adquiría tal vez, su mayor y más preciada significación.

El excursionista intentaba atraer, en vano en la mayoría de los casos, desesperado a veces y con gran serenidad otras, a algunos iniciados a la solemnidad de esos ritos: la magia aleteaba con sus mártires alas sobre un muro interminable en el que paseaba alguien con una naturalidad incomprensible, como si un lago inagotable se bebiera hasta la última mirada cósmica de los silencios perfectos: faroles demasiado insuficientes rebotaban en aquel muro como copos de nieve apenas iluminados. Dominaba la impiedad. Y aunque en innumerables ocasiones nada ocurría —“Nosotros derrochadores de los dolores”—, la desolación posibilitaba avances por miriadas de senderos bienaventurados que conducían nuevamente a posadas más vastas, más hondas: ¡Cantos funerales se transformaban en un dulce tintinear de estrellas reales!

## III

Era difícil mantenerse ahí, pero la aventura, recreándose a sí misma, forzaba navíos desesperados. La costa tantas veces inubicable, acogía al tripulante con noches maravillosas y con sus muñecos de luces oscilantes como testimonios permanentes de realidades alcanzables sólo con una sed especial, cada vez más escasa y difícil de satisfacer, si consideramos las circunstancias especiales de la historia. A menudo, casi ebrio de noches extraordinariamente potentes y acunado por una soledad magnífica, escuchaba sonidos literalmente insospechados: músicas que, más allá de las orquestaciones humanas, rezumaban la más increíble simplicidad de la mecánica maravillosa de la creación. Pequeñísimo, el excursionista disgregaba su infinita finitud en la inmensidad. Y colocaba una señal. Y la hundía en tierra con una dicha que, apenas me atrevo a decirlo, aunque precaria, parecía imposible de superar.





Desde su embarcación, él contemplaba noches inmensas que, como la índole humana muestra sin tardanza alguna, aseguraban prontas noches mayores y que, en procesión interminable, resultaban, al fin y al cabo, inaccesibles: una suma infinita de equilibrios permitían —luego del tránsito por noches de mayor oscuridad—, distinguir verdaderas capitales de luz confirmando la presencia indiscutible de un Equilibrio Inimaginable. Entonces el gladiador aquel comprendía la importancia de mantener el hábito e, incluso, si las circunstancias eran propicias— las circunstancias nunca lo eran, pero se podían construir con paciencia— resultaba deseable un incremento de la sed, abriendo esto perspectivas de noches más maravillosas todavía. Así el espectáculo ya no tendría por qué contemplarse desde las gradas del circo, sino que podría ser visto y experimentado en las arenas mismas. No habría necesidad que nadie nos contara si la ceja izquierda del león se alzó o no, o si las huellas dejadas en la arena sugerían alguna angustia, alguna turbación o tribulación especial o si la pisada era fuerte y segura o el zarpazo inminente.

¡No! El gladiador mismo observaría si la nieve cubría toda la pista, si quedó o no algún rincón oculto por una estrella. Y consideraría el nacimiento posible de una microscópica flor en alguna gota de sangre y podría observar aún a la muerte bebiendo pordioseras estrellas sobre las pacientes arenas o, en fin, comprendía el alzamiento clamoroso de los asistentes silenciosos del circo.

#### IV

Esta dilatación posible de la sed, esta perspectiva de aventuras nuevas, otorgaba además la ventaja enorme de posibilitar al excursionista una intensa comunicación con sus semejantes, es decir, con esos osos polares que luego de una aventura personal saludan a lo lejos: una especie de comunicación de verdaderos silencios. La desventaja por otra parte, es obvia, y uno termina por aceptarla generalmente tarde y en silencio: por ejemplo, banderas multicolores gesticulan con sus semáforos en espacios irreales y la soledad limita con hombres que tocan su flauta a orillas de un océano altamente inabarcable; peces, como un cardumen de adioses, sumergidos en las vastas aguas del cielo, se refocilan en las torrenciales tormentas de luz como si fueran bergantines sagrados lanzándose nieve de borda a borda; lentos órganos de lluvia humedecen a cósmicas ballenas que crecen vigorosas en los lácteos ríos primigenios como delfines de luz; y el rugido de las bestias y los arañazos de antaño, como cometas provenientes de planetas humanos, ocurren a años sombras de distancias... por ejemplo.

Y entonces llegaba el momento en que ya no existíamos.

El excursionista arribando a la Posada y como escuchando el silencio de ínfimos océanos maduros, leía casi despreocupadamente la señal del frontis que decía: "No sé todo lo que pueda acecharnos, pero fuere lo que fuere iré hacia ello... etc".

# Cuaderno de la doble vida

JUAN GABRIEL ARAYA G.

No sólo el título apunta a la duplicidad en la última obra poética del escritor Pedro Lastra (**Cuaderno de la doble vida**: Santiago de Chile, Ediciones del Camaleón, 1984), sino que, también, en el objeto impreso son dobles las hojas del libro mismo, como así lo es la actitud fundamental del hablante que reescribe lo que ya está escrito por otros, por él mismo o lo que se encuentra en los textos que nos brindan el ensueño y el pasado personal que se le hace legendario en el uno que vanamente intenta reactualizarlo. La duplicidad de este sujeto quiere decir perspectiva, distancia y otro punto de vista en la consideración de un motivo ya dicho, tal como lo expresa en ese poema excelente que titula "Comunicado de José Santos González Vera: 'Los planes de la noche'".

"¿De qué voy a escribir, qué puedo hacer ahora?  
Y alguien borrosamente me lo dice en el sueño:  
"Escribirás de los lugares".

Sin embargo, estos lugares, paradójicamente -situándonos en el juego del hablante-, se encuentran "agotados por los viajeros" ("Diario de viaje"), de tal modo que no queda más que regresar a la prístinidad de la imposible evocación o de la primera lectura convertida ahora en segunda escritura, pues uno regresa "envejecido de los sueños" ("Contracopla") y es necesario entonces escribir nuevamente sobre Homero, Cervantes, Magritte o Nostradamus. Autores que de alguna manera u otra apuntan también al mito, desdoblamiento, sueño o profecía, por consiguiente, todos ellos entran en la actividad lúdica de la dualidad trascendental de este hablante que es textual antes que nada.

Tal como lo hace cuando "dice" la escritura de Nerval, en "Escribo para Nerval":

"Recuerdo un verso y lo repito  
es su palabra la que digo  
la que recuerdo y alguien dice  
y no soy yo y el balbuceo  
de su palabra es el silencio.

(¿Quién habla aquí, quién está aquí?)

Creemos que este último poema transcrito representa, con fidelidad, el espíritu de quien busca en lo ya dicho lo que se dirá nuevamente con otra voz, mientras el silencio del otro impulsa la palabra del ser que reencarna al que calla materialmente.

Si el sujeto nos indica que “el futuro está claro, pero el presente es imprevisible” (“Carta de navegación”), también en el contexto de su discurso nos expresará que el pasado es fantasmal y confuso.

Uno de los poemas mayormente logrados de este cuaderno es, justamente, el titulado “Ya hablaremos de nuestra juventud”, pues ese futuro dirigido desde un presente se remite a un pasado del cual se hablará, pero olvidándolo y confundiendo. De tal modo que la clave implícita de este hablante pareciera ser la siguiente: del pasado se hablará en el futuro, pero la decisión de hacerlo se hará en el presente, pues la temporalidad verdadera significa la evocación de ella misma y adquiere dimensión en el momento de su producción. Leamos los versos del poema recientemente citado:

“Ya hablaremos de nuestra juventud,  
ya hablaremos después, muertos o vivos  
con tanto tiempo encima,  
con años fantasmales que no fueron los nuestros  
y días que vinieron del mar y regresaron  
a su profunda permanencia.

Ya hablaremos de nuestra juventud  
casi olvidándola,  
confundiendo las noches y sus nombres”.

Como se advierte, es posible visualizar en el interior de esta lírica una idea de existencia de pasado vago que se hace legendario en la medida del avance del tiempo que lentamente va cubriendo al sujeto. Ahora bien, los poemas de Lastra tienen la gran virtud de saber expresar, con pocas palabras, la intensidad de sentir el entorno fenomenológico y el trastorno que ocasiona en el sujeto la relatividad de la existencia. En la síntesis de la expresión toca con maestría en el fondo de los estados de ánimo que asume. Sabe, por lo tanto, nadar bien en las profundidades de la idea poética, y éstos son sus méritos.

Finalmente, una última observación, el título -pensamos- también es equivalente al diario de vida (Cuaderno de vida) y en esta línea, creemos que el contexto es el registro de las impresiones más vitales del sujeto, quien cruza con su palabra varias épocas, circunstancias biográficas, culturales y mentales de su transcurrir. Y, por supuesto, las huellas líricas dan cuenta perfectamente y en forma nítida de ese accionar.

Prologa la edición el poeta chileno Enrique Lihn; las atinadas y excelentes ilustraciones corresponden a Mónica Lihn.

# Aproximaciones a "Fugar con juego" de Omar Lara:

MANUEL ESPINOZA O.

Sugestivo título, que da margen a una mirada más alerta frente a lo que el libro encierra. Esas imágenes de lo cotidiano, en sí hermosas en su sencillez, bajo el título citado se nos representan no exactamente asimilables en su pura superficie, y surge una necesidad de ver más allá la posibilidad de un signo que encierra un sentido menos visible.

La poesía de Omar Lara se expresa, diríamos de modo enfático, en versos blancos. Pero la tibia serenidad de esas imágenes no nos impide encontrar en su libro un modo de mirar en la cercanía y ver que esa realidad es menos cotidiana de lo que parece.

Su lenguaje hilvana motivos en torno al amor, la soledad, la tristeza, ese tránsito permanente por las cosas y por las personas, de las que pronto no quedan más que algunas imágenes. Y ellas permiten al poeta incursionar en un espacio, quizá reiterado, construyendo con él o sobre él una visión que es un sistema de nominaciones. Nosotros pensamos que este sistema, por fuerza, se constituye en una codificación de doble nivel.



El lector se proyecta hacia el libro e intenta traspasar su superficie. ¿No es ése el juego de la poesía? Ella nos permite descubrir que es algo más que una mera representación cotidiana. Más allá de la sensible y atractiva imagen de su textualidad se compone otra mirada que ha tocado la imagen como signo. Es donde lo particular se nos muestra como universal. Es que todo texto, al reflejar un contexto, lo abre a un cierto número de posibilidades que tiene relación con la signalidad de la obra. Y ella es también su límite.

El régimen codificante de Omar Lara, dada la estructura de sus textos, es posible que regule con cierta parquedad esas posibilidades. Pero no impide absolutamente entrar en una apreciación lúdica de sus imágenes. Es que no hay textualidad que no origine, además de un clima analogizante, la tentación de encontrar tras su afirmación lo que es negado, si pensamos que la propiedad esencial de todo lenguaje es ser lo que es, y, a la vez, presencia de lo que no es. Es decir, que sus afirmaciones al nominar establecen la negación de otras instancias de sentido preexistentes en toda visión y que la conciencia de algún modo también funda.

Así, en los textos de "Fugar con juego" las formas referenciales que el poeta recrea, cual sujetos aparentemente inequívocos, es posible reconocerlas como elementos de un sistema cuya presencia es la demostración de cierta universalidad. Si el amor, como sentimiento muy singular, especificado en tanto suceso de posible experiencia en el hablante lírico, pareciera en algunos de sus textos dar pábulo a una recreación confinada, está, en el espacio de lo estrictamente poético, sujeto a resonancias de desplazamiento más bien diacrónico.

Es que el amor es el AMOR también, es decir, un prisma de múltiples destellos que toca a muchas cosas en las relaciones del hombre. Y pensamos que ésta es la consideración más precisa que puede dar a la mirada el matiz que el lector quiera poner en su propia recreación.

Las imágenes de O.L. muestran la angustia de un hablante frente a un modo de relación, y ese modo es también símbolo de un desencuentro más amplio y profundo. Es una visión de la conciencia en la que el existir se da como contradicción irredimible. Entonces lo cotidiano en su poesía es término y forma de una recreación, por la que se particulariza una dimensión tempo-espacial, como estructura de lenguaje sobre unas impresiones que de suyo son ya entes fantasmales.

Es que las palabras constituyen abstracciones, por más que sean formas esenciales de la objetividad. La relación de los objetos entre sí se comprueba en la relación de las palabras. Estas, de entes nominantes, se traducen en formas conceptuales y calificativas. Es decir, asumen el riesgo de mostrarse en la pureza de su tránsito en sí. Allá está la objetividad que ha hecho necesario su existir. Acá ellas han generado su propio espacio, han reivindicado su destino de ser abstracción. Entonces cuando el poeta nombra lo cotidiano, realiza una estructura de esencia abstracta, y ese lenguaje, convertido en forma semántica, se opone como signo de poder interpretativo. Lo que sí es, que enquistado en la estructura del poema, su margen es el texto, y las conclusiones no pueden basarse en relaciones exteriores (ideológicas) a él.

Así tenemos que, en la textualidad de Omar Lara, en esa forma de recreación de lo cotidiano, lo cotidiano mismo adquiere la dimensión de ser en sí una abstracción susceptible de paralelas comparaciones. He allí un mundo nominado, presencia antagonica si la vemos en su desmoronamiento ético, en el agotamiento de sus recursos para hacerse a sí mismo en la conciencia del hombre una forma de esperanza:

“Tienes los ojos vendados  
y te preguntan por nuestro amor  
¿qué diríamos ahora de nuestro amor?  
Nuestro amor, señor, está sumamente dividido”  
(de Los árboles no dejan oír tu respiración).



Lo cotidiano es aquello que en el lenguaje se nos representa como imagen, pero es también lo que nos aprisiona y nos impone un ahora. La diferencia entre ambas experiencias reside en que toda formulación hecha arte o escritura, se condensa en un acto simbólico, se constituye en una trasposición, y la abstracción esencial la torna polisémica.

Fundado en esa apariencia el lector asume el riesgo de una interpretación. El libro de Omar Lara nos propone entonces elegir: O nos quedamos con la imagen horizontal de sus nominaciones inmediatas, o desglosamos el orden semántico de su estructura verbal para descubrir allí un juego de traslaciones hacia un sistema variado de ponencias poéticas. Descubrimos en el mundo poético de este autor un intraespacio a partir del cual se ordena una escritura que es una búsqueda. Ella refleja una cercanía que es la solidez en la que el poeta está, y que al transformarla en forma de su discurso proyecta un exorcismo por el que convierte esa solidez hiriente en abstracción que libera, que remite su esencia al infinito de unas variables en la que todo será siempre lenguaje, codificación espectral que cae bajo la mirada de un lector apacible o inquieto, aportador de dudas o afirmaciones. Diríase que en toda la poesía de Omar Lara la referencia amorosa es una constante. Entonces, podríamos decir que en él el amor es emblemático, signo por el que consigna la soledad del mundo, su frialdad, la carencia reiterada que hace de las relaciones humanas, gélidas formas bajo el riesgo permanente del dolor. Pero, por sobre todo, su obra es una hazaña de límpida sencillez, de serena mostración en cuyo espacio el hablante y el autor tienden a anularse para dejar que el lenguaje hable por sí mismo.