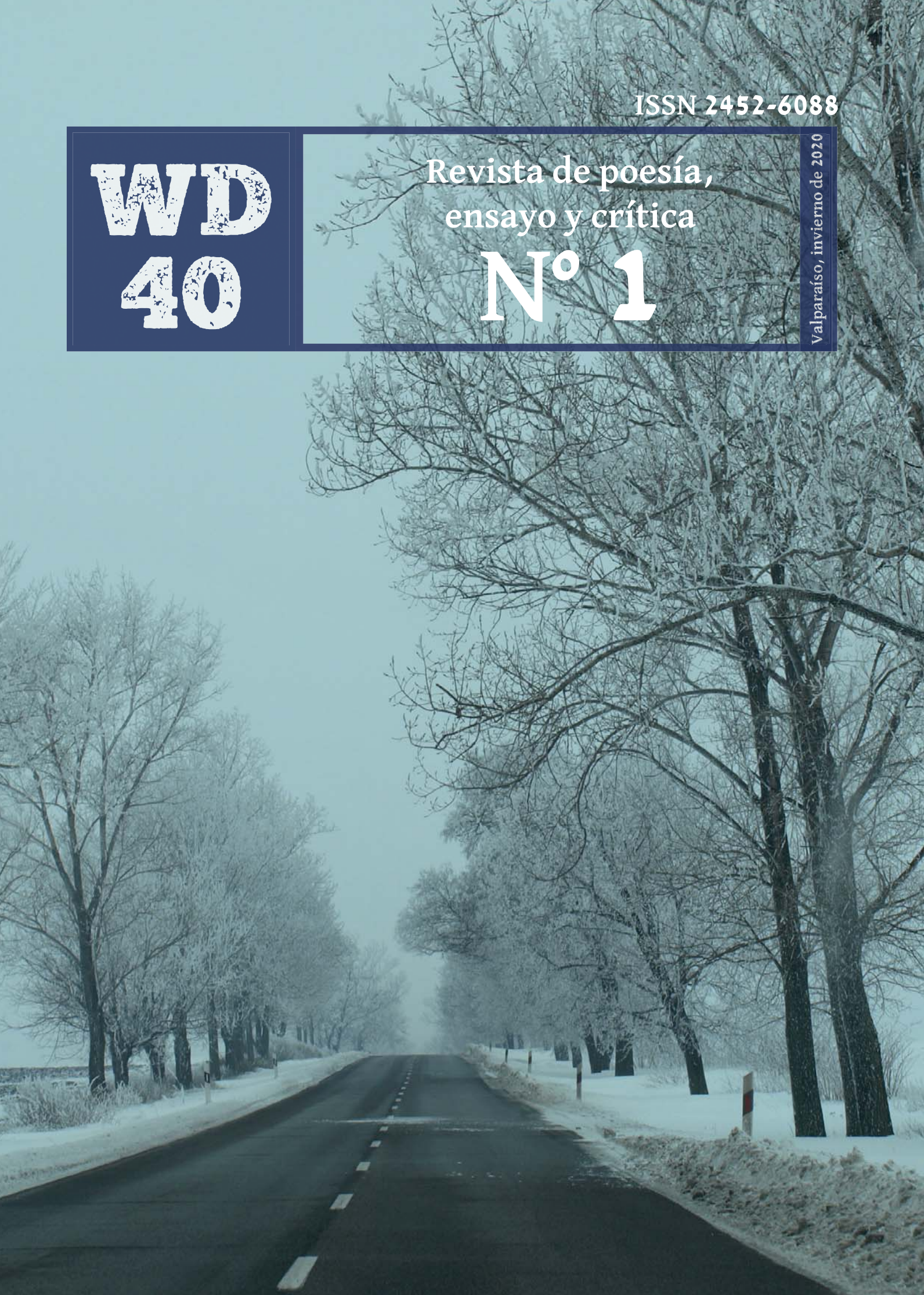
ISSN 2452-6088

WD 40

Revista de poesía, ensayo y crítica

Nº 1

Valparaíso, invierno de 2020



Sumario

WD 40

Editorial 2

Ensayos

El conocimiento poético en José Lezama Lima: la imagen como posibilidad de lo imposible
Micaela Paredes 4

Otras invenciones de la liebre de marzo: T.S. Eliot crítico y lector
Ismael Gavilán 8

Poesía inédita

Camila Fadda 15
Cristián Gómez Olivares 17
Luisa Aedo Ambrosetti 20
Manuel Florencio Sanfuentes 22
Luis Correa-Díaz 23
Irene Gómez-Castellano 24
Rocío Cerón 27

Dossier central: **"Imaginarios de una ciudad itinerante"**

Algunos días..., de Carlos León, o el despliegue de una prosa mesocrática
Ernesto Guajardo 31

Ennio Moltedo: radiografía de un habitar
Felipe Acuña 37

Valsparaíso y el Gitano Rodríguez
Víctor Rojas Farías 42

El reverso de Valparaíso en la poesía simbólica de Ximena Rivera
Sergio Pizarro 49

Notas sobre el fuego: *El incendio de Valparaíso,* de Eduardo Correa
Benjamín Carrasco 53

Traducciones

Thomas Hardy por Mario Ortega 57
Józef Baran por Ewa Kopta 59

Reseñas

Una aparente dispersión que ahonda la certeza. *Seguires* (2019) de A. Bresky
Víctor Campos 62

Escribir sobre un vacío. *Lo real de otra manera* (2018) de Virgilio Rodríguez
Claudio Guerrero 65

Inventario de cuentas falsas. ... *del amor hermoso* (2019) de Luis Correa-Díaz
Felipe González 67

Ciudad oscura, venéreas aguas i habitaciones sin salida. Apuntes sobre arte cortante. *arte cortante (1988-2918)* (2019) de Marcelo Novoa
Bastián Desidel 69

Columpiándome entre la infancia y la vejez . *La plaza de mi pueblo* (2019) de Arturo Durán Vallejos
Sergio Pizarro 72

Autores en esta edición 74

Editorial

WD40

ISSN 2452-6088

Revista de poesía, ensayo y crítica
N° 1, primer semestre de 2020

Comité editor:
Ismael Gavilán Muñoz
Felipe González Alfonso
Sergio Pizarro Roberts

Consejo editorial:
Luisa Aedo Ambrosetti
Rafael-José Díaz Fernández
Micaela Paredes Barraza
Marcelo Pellegrini Mc-Lean
Daniela Pinto Meza
Carolina Pizarro Cortés

Diseño y diagramación:
Luis Riffo Escalona

Secuencia fotográfica:
Sergio Pizarro Roberts,
colección *Invierno húngaro* (2010),
en portadas e interior.

Contacto: wdecuarenta@gmail.com

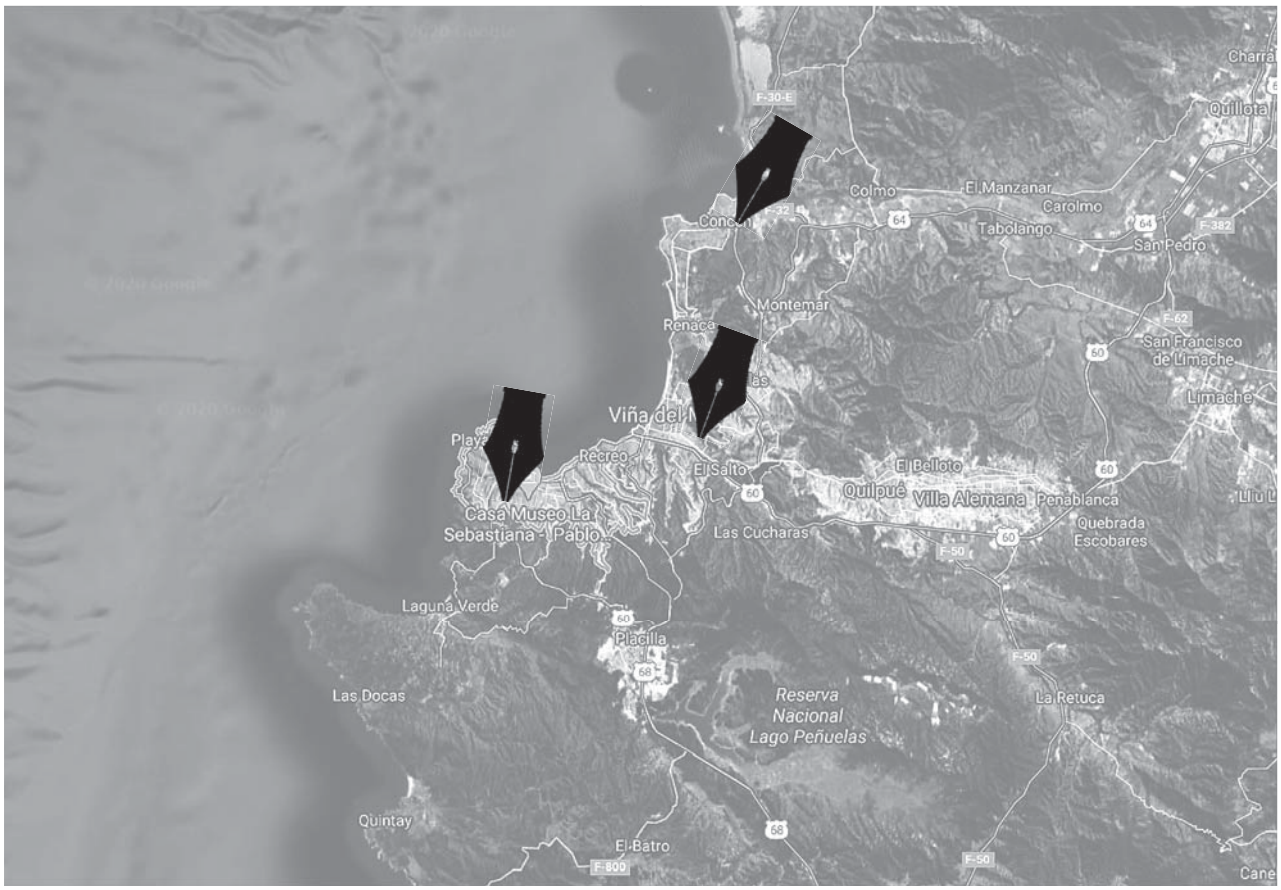
Impreso en los talleres
de editorial Bogavantes

Valparaíso, junio de 2020

Año 2020. Una revista de poesía en el contexto de una convulsión social y, además, en el apogeo de una pandemia que azota al mundo ¿No será una apuesta demasiado temeraria? Quizá. Pero la impulsa una certeza: la poesía también ocurre, también sucede. Y por eso WD40 apuesta a abrirle un nuevo derrotero, para contribuir a que la imaginación poética, así como la reflexión en torno a ella, continúe desplegándose con la misma intensidad de siempre; y esto, por nuestra parte, sin otra ambición que reunirnos alrededor de la hoguera y leernos con atención.

Sin duda, el espacio que nos ha tocado habitar –ese nodo real e imaginario de Valparaíso, Viña del Mar y Concón– ha sido pródigo en intentos similares de la más diversa índole. El mundo académico le ha dado cierta impronta al reflexionar sobre él, pero nuestra mirada desea ir más allá de la constatación de prácticas y usos: dialogar, recorrer, interpretar y crear. Por ello, WD40 quiere retomar y ampliar los esfuerzos de iniciativas anteriores, y tiene a la vista, por ejemplo, las revistas *Libertad 250*, *Maniobra, Antítesis* o *Aérea*; o suplementos culturales cargados de historia y significación, como lo fue *Valija Cultural*; e incluso referentes tan notables como *El Espíritu del Valle.* El pasado se hace presente aquí en un ejercicio que nos dice y nos marca a través de la creación poética, la traducción, la crítica y el ensayo: modos de leer y escribir, pero, sobre todo, modos de imaginarnos a nosotros mismos en tiempos de disolución. Como nunca antes, apostamos, pues, por una palabra poética que, plasmada en múltiples formas, se vuelve necesaria para reflexionar sobre el pasado y orientarnos en nuestra apetencia de futuro.

Con ánimo auspicioso, hemos visto cómo el quehacer poético ha aumentado sus centros de difusión en nuestro espacio cercano. A las clásicas librerías Crisis y la extinta Altazor, se han agregado temporalmente otras, como Metales Pesados, Concreto Azul y Qué Leo, trayendo sus respectivas actividades de lecturas y lanzamientos de libros. La



Sebastiana es un indudable polo de irradiación poética desde hace ya veinte años y las nuevas editoriales, más o menos formales, han hecho posible la proliferación de múltiples entregas poéticas. Por otra parte, se han multiplicado las lecturas nocturnas en diversos puntos de la región, y las ferias independientes y 'dependientes' del libro han podido mantenerse no sin obstáculos, pero con afortunada regularidad.

Dicho lo anterior, WD40 se propone participar con entregas semestrales que den cuenta de este fértil escenario y ofrecer, combinadas, las colaboraciones de los distintos ámbitos del campo literario, sin la jerarquía propia de la publicación académica o la mera complicidad amistosa de otras propuestas menos formales. Aspiramos a lograr un trabajo colectivo centrado principalmente en la poesía, que consigne las más diversas opiniones de escritores, académicos, críticos, creadores y cultores literarios en un ambiente cordial, ceñido sin concesiones al trabajo crítico-reflexivo y a la calidad escritural. Es un desafío a su vez, hacer convivir las obras consagradas y la novel escritura, sin exigirles una inscripción obligada al plano imaginario de Valparaíso, aunque también debamos tenerlo presente. Por eso el dossier temático de este número ofrece un conjunto de ensayos sobre "los imaginarios de un Valparaíso itinerante", homenaje póstumo a cinco autores queridos e influyentes de la ciudad puerto.

En otras palabras, es desde el tránsito literario entre Valparaíso, Viña del Mar y Concón, que la revista WD40 aspira a reunir en diálogo colaboradores y creadores de todo el orbe; tanto regionales como nacionales e internacionales, y en este ánimo ofrece, por último, una sección de traducciones poéticas, con el fin de enriquecer aún más la propuesta acercando escrituras de otras lenguas y territorios lejanos. Y esto, si desplegamos el mejor de nuestros deseos, en la convivencia de una comunidad literaria que se querría lúdica y se imagina asombrándose –sin paraguas, por supuesto– bajo la misma lluvia de poemas. wd

El conocimiento poético en José Lezama Lima: la imagen como posibilidad de lo imposible

Por Micaela Paredes

Lo inmóvil crea el ordenado movimiento.
Y el centro de la rueda del mundo es una quieta acción.
Lo que por una vía no aristotélica,
Lezama supo viviéndolo en su meditación incesante.

María Zambrano

I

Vasta es la bibliografía sobre la obra de José Lezama Lima; diversos los estudios que abordan su producción desde el intento de aprehender y caracterizar su sistema poético. Este anhelo abarcador, totalizador, que se remonta a la preocupación que el propio Lezama se encargó de plasmar en verso, pero además de pensar, repensar y dejar por escrito en diferentes instancias, es una forma de ponderar el hecho poético no solo como sistema de elecciones temáticas y estilísticas, sino como una cosmología: vía particular de conocimiento y aprehensión de la realidad última a la que el ser está llamado a responder. Teleología o sistema poético, para Lezama el ejercicio de la palabra es un acto esencial que trasciende la mera relación referencial con el mundo para constituirse herramienta determinante de éste en su configuración y devenir.

A partir del reconocimiento de esta inquietud poética esencial este ensayo desea bosquejar un diálogo entre la noción de conocimiento poético presente en la obra del poeta cubano y la de razón-poética desarrollada por María Zambrano, para luego ver cómo aquello encarna en una breve lectura del poema "Rapsodia para el mulo". Este puede verse como una verdadera *ars poética* y aborda un asunto que reconocemos como central en la obra lezamiana: el anhelo de alcanzar una dimensión originaria y la permanente tensión surgida de la conciencia de su imposibilidad. Así, el ejercicio poético se despliega como un movimiento paradojal, doble: centrípeto en tanto anhelo de acercarse a la fuente, develar el misterio del origen; centrífugo en sus medios expresivos, específicamente en el uso de la imagen, la que no llega a cuajar en la semejanza que la metáfora usualmente propone, sino que se presenta como una cadena abierta; bifurcación en

una serie de otras imágenes que no regresan a su punto de inicio.

II

La gran mayoría de las lecturas sobre Lezama convergen en que su poesía aspira a convertirse en un modo de conocimiento, en una forma de ser y estar en el mundo. En un breve texto dedicado a la figura y obra del cubano, María Zambrano hace hincapié en el carácter 'verdadero' de su labor como hombre y poeta:

> El hombre verdadero al morir crea la libertad en la incertidumbre que trasciende la imposibilidad de ser hombre, de la realidad de ese ser, árbol que se yergue entero sobre sus raíces múltiples y contradictorias, José Lezama Lima, árbol único y como él, idéntico ya, a sí mismo, más allá de él mismo, como atravesando su vida hacía entrever y enteramente sentir y saber[1].

Libertad, trascendencia, imposibilidad, raíz múltiple y contradictoria: términos clave que pueblan el universo poético del cubano y que guiarán nuestra lectura. Según Zambrano, habría una contradicción insuperable, en el mero hecho de ser humano, es decir, existente, ser-en-el-mundo, si seguimos a Heidegger. Si el modo que tiene el ser humano de habitar el mundo es a través de la palabra, y primordialmente de la palabra poética, la esencia que se despliega en el poetizar mediante la imagen se erige no como simple medio de representación, sino como acto creador, engendrador de realidad.

La filósofa española acuña el término de razón-poética para referirse a este fenómeno, actitud que supone una acción esencial, creadora, "integradora y fundamentalmente dialéctica por cuanto que la creación de la persona –y el descubrimiento de su ser– es un proceso abierto que […] no consiste en lograr estados definitivos y cerrados, sino en seguir desarrollando la propia acción"[2]. En este sentido, la imagen poética viene a ser el medio por el cual el ser desarrolla su siendo-en-el-mundo, lo que implica un permanente trascenderse a sí mismo mediante el movimiento que la acción metafórica despliega. La síntesis no es nunca definitiva, sino tan solo un instante de gracia, al que Zambrano llama "claro del bosque", y en el que se ofrece una visión en la que imagen, pensamiento y sentir acontecen simultáneamente sin anularse, constituyéndose en "discontinuidad irremediable del saber de oído, […] de lo inconcluso, de todo sentir y apercibirse, y aún más de toda acción"[3]. En su análisis específico de la imagen lezamiana, Zambrano reconoce que en el seno del poema se debaten el ser y el no ser: en ese espacio se plasma "la imagen de cada ser a medias nacido, y […] la imagen que aguarda ser habitada, convertirse en 'forma sustancial'".

III

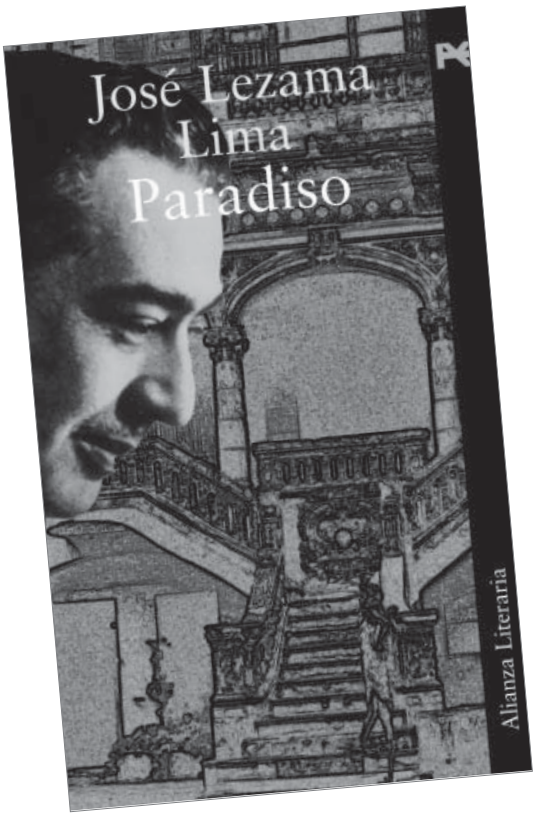
Pero tratemos de constatar lo dicho al leer el poema "Rapsodia para el mulo", incluido en *La fijeza* (1949), poema que puede abordarse en clave metapoética y donde es posible advertir varias de las afirmaciones referidas hasta ahora. Cito la primera estrofa:

> Con qué seguro paso el mulo en el abismo.
> Lento es el mulo. Su misión no siente.
> Su destino frente a la piedra, piedra que sangra
> creando la abierta risa en las granadas.
> […] La ceguera, el vidrio y el agua de tus ojos
> tienen la fuerza de un tendón oculto
> y así los inmutables ojos recorriendo
> lo oscuro progresivo y fugitivo.
> El espacio de agua comprendido
> entre sus ojos y el abierto túnel,
> fija su centro que le faja
> como la carga de plomo necesaria
> que viene a caer como el sonido
> del mulo cayendo en el abismo.

El recorrido del mulo por el abismo es la experiencia poética misma, ya como proceso de creación, ya de re-creación en la lectura: es el paso del poeta sobre el origen ausente, a su vez que la experiencia insólita de encuentro del lector con el poema. Al menos esta es una de las maneras en que es posible leer el cambio de persona gramatical presente en varios momentos del texto: se dice del mulo y de sus ojos, pero también se interpela a una segunda persona con la que podemos identificarnos: "el agua de *tus* ojos", los que vienen a confundirse con "el espacio de agua comprendido entre *sus* ojos…", es decir, los del mulo.

La imagen inicial del mulo en el abismo funciona como eje articulador y se reitera con variaciones a lo largo de todo el texto. La polimetría que oscila entre ritmos endecasilábicos y alejandrinos sin llegar a fijar un patrón, y la alternancia irregular de asonancias, a veces pareadas, a veces más distantes unas de otras, recrean la insistencia del paso, repetido y diferente, a modo de eco. Ya el primer verso instala una paradoja: la seguridad del paso en el abismo es una imagen imposible: no puede hablarse de un recorrido, pues el abismo es el no-espacio. En ese no-espacio el mulo no hace sino perpetuar el tránsito a ninguna parte. El abismo es una profundidad, un vacío, no transitable sino experimentable como caída, como falta de fundamento, tal como lo plasma el final de la estrofa. El mulo, animal de carga, destinado a someterse, parece condenado a perpetuar un viaje sin dirección ni sentido, es decir, un no-viaje, pero que parece ser parte de un designio superior, divino: "Seguro, fajado por Dios / entra el poderoso mulo en el abismo". En el cumplimiento de ese destino irremediable, "Él no puede, no crea ni persigue […] / No crea, eso es tal vez decir: / ¿No siente, no ama ni pregunta?". Sin espacio, ese letargo en el que está sumido el mulo esconde una potencia –"la fuerza de un tendón oculto"–, la dimensión sobrenatural de la que es medio y que lo eleva hacia ella: "…asciende vidrioso, cegato, / como un oscuro cuerpo hinchado / por el agua de los orígenes, / no la de la redención ni los perfumes. / […] Su don ya no es estéril: su creación / la segura marcha en el abismo".

La inicial esterilidad y falta de libre albedrío en la elección de su destino –"Ese seguro paso del mulo en el abismo / suele confundirse con los pintados guantes de lo estéril"– se transforma, por un efecto metonímico, en poder creador, es decir, en ejercicio transformador. Creador y creación comparten atributos. Si es Dios quien aprieta la faja del mulo, si su paso es creación divina, en su acción, aunque parte de una voluntad mayor, también hay la posibilidad de engendramiento. En su atadura irremediable con el origen late la acción que pone en movimiento:



Los ojos del mulo parecen entregar
a la entraña del abismo, húmedo árbol.
Árbol que no se extiende en acanalados verdes
sino cerrado como la única voz de los comienzos.
Entontado, Dios lo quiere,
el mulo sigue transportando en sus ojos
árboles visibles y en sus músculos
los árboles que la música ha rehusado.
árbol de sombra y árbol de figura
ha llegado también a la última corona desfilada.
La soga hinchada transporta la marea
y en el cuello del mulo nadan voces
necesarias al pasar del vacío al haz del abismo.

Paso a paso, cajas de aguas, fajado por Dios
el poderoso mulo duerme temblando.
Con sus ojos sentados y acuosos,
al fin el mulo árboles encaja en todo abismo.

El sometimiento del mulo a la voluntad de Dios supone una actitud que, si bien pasiva, entraña una forma de acción. Si sostenemos la lectura del mulo como el poeta enfrentado a la creación a través de la palabra, esta, para manifestarse como "la única voz de los comienzos",

necesita de la apertura de un espacio, de la renuncia a la voluntad de decir para mejor *escuchar* "los árboles que la música ha rehusado". Lo interesante de esta imagen es que instala la paradoja entre palabra y silencio, presencia y ausencia. Los árboles, al ser frutos de una realidad que la música –como principio activo, canto, comunicación– niega y no es capaz de contener, son transportados por el mulo en forma de imagen, impresos en sus ojos, y en forma de carne –"en sus músculos"–, es decir, integrados a su propia subjetividad, hechos cuerpo, condenada al silencio de la visión y la experiencia incomunicables, pero no por ello menos fértiles.

IV

En Lezama, la tarea del mulo, la del poeta y su creación, su recorrido por el abismo y los frutos de su trayecto no pueden llegar a constituirse como experiencia universal, si entendemos esta como la articulación de un sentido único, como homogeneización de la diferencia, como acto totalizador capaz de proveer una visión y versión sintética del mundo, aplicable a toda realidad. Sin embargo, en su plasmación y devenir mediante la imagen, la poesía es vehículo de un conocimiento que sin pretensiones de sistema ni de verdad irrefutable, propone una visión y una conciencia de lo múltiple en su irreductibilidad, de su sustrato imprevisible y, por tanto, potencialmente infinito. wd

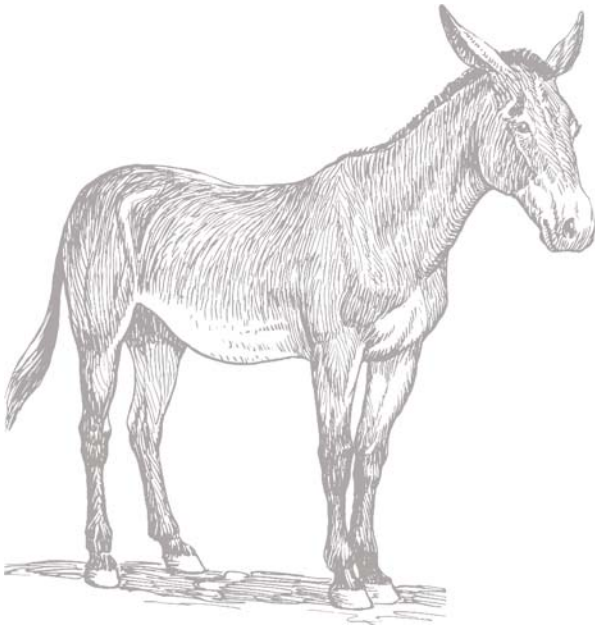
Notas

[1]En Zambrano, María. "Hombre verdadero: José Lezama Lima". En Lezama Lima. Ed. Eugenio Suarez-Galbán. Madrid: Taurus, 1987. 43-47.

[2]En La creación por la metáfora. Introducción a la razón poética. Anthropos: Barcelona, 1992. Página 95. Este libro es un estudio realizado por la poeta española Chantal Maillar, dedicado a sistematizar y organizar las reflexiones que Zambrano elaboró a lo largo de su obra en torno al concepto.

[3]En Claros del bosque. Ed. Mercedes Gómez Blesa. Madrid: Cátedra, 2011. Página 127.

[4]Respecto a la noción de escucha pasiva en el acto creador, y en sintonía con el pensamiento de María Zambrano, José Ángel Valente aborda el fenómeno precisamente en su libro sobre La experiencia abisal: "La creación exige del creador una participación por retirada al interior de sí mismo, para dejar un espacio por él no ocupado, donde la aparición del otro o de lo otro sea posible. Exilio de Dios hacia el interior de Dios. […] Lo primero –o lo único– que el creador crea es la nada, el espacio de la creación" (51).



Otras invenciones de la liebre de marzo: T. S. Eliot crítico y lector

Por Ismael Gavilán

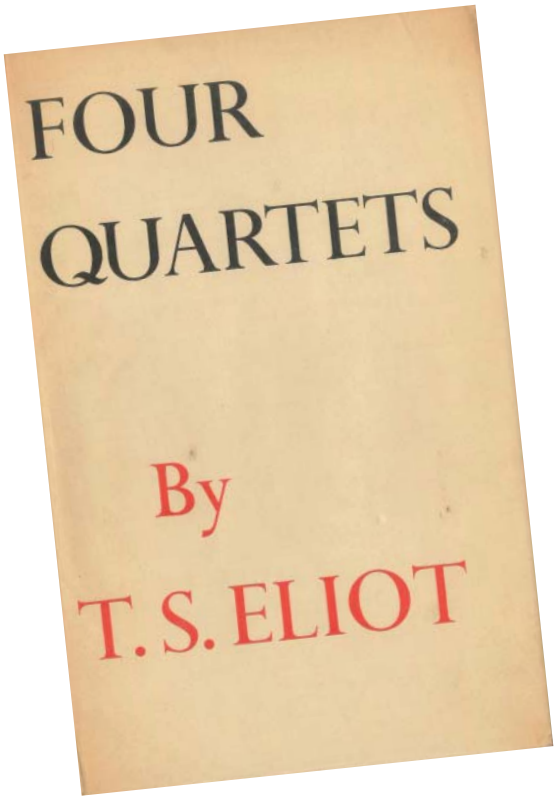
Por su influencia en los más diversos poetas de los cinco continentes, por su obra breve y concisa, por su peculiar *personae* no libre de contradicciones, pero sugestivo a fin de cuentas, por todo eso y otras razones varias, Thomas Stearns Eliot (1888-1965) es uno de los más significativos poetas del siglo XX. Es muy probable que aquella relevancia esté otorgada, sin duda, por lo primordial de una obra poética que, siendo escasa, asienta su genialidad en dos grandes poemas: *The Waste Land* y *Four Quartets*. Pero no es menos cierto también que esa misma relevancia se debe a la vasta obra crítica y ensayística que Eliot desarrolló desde el inicio mismo de su carrera literaria.

No es fácil hallar en el universo poético contemporáneo –salvo, tal vez en Paul Valéry o probablemente en Ezra Pound o Eugenio Montale y, en nuestro mundo hispánico en José Lezama Lima u Octavio Paz– a un poeta que de modo tan intenso, prolífico y personal haya aunado el talento creativo con el talante crítico de manera tal que no sólo respondiera a su propia exploración autoaclaratoria, sino que abriera fértiles senderos reflexivos para propiciar, apoyar, avalar y hasta contradecir los caminos críticos y poéticos de multitud de autores de tradiciones culturales diversas y distintas. Eso no deja de ser llamativo, sobre todo cuando desde hace no poco tiempo –casi un siglo– se establecen una tras otra, una serie de "crisis" ya sea de la crítica literaria, ya sea del libro, ya sea de la lectura, ya sea de la literatura y sus no menos categóricas defunciones: del autor, del poema, del lector, etc. Según esto se volvería evidente que toda expectativa de conocimiento y cualquier posibilidad de interpretación serían, al menos, puestas en entredicho, si es que no derechamente imposibles. De esta manera y sin ser para nada original, creo que a pesar de cualquier ironía o ceño fruncido, lo que podríamos llamar "herencia eliotiana" aún puede decirnos y orientarnos bastante más de lo que sospechamos para intentar repensar una serie de asuntos que nos podrían permitir abrigar una esperanza de intelección acerca de un puñado de problemas que siempre han sido vistos como irresueltos o que, lisa y llanamente, desembocan en mudas aporías.

La figura y obra de Eliot en este contexto que acabo de describir, cobra una llamativa actualidad, dada fundamentalmente por

algo difícil de lograr, pero que este poeta se empecina en encarnar una y otra vez: la capacidad para integrar los logros más destacados de la modernidad poética al interior de un equilibrado, pero no menos tenso diseño conciliatorio entre tradición e invención que no abjura de efectuar esas preguntas quisquillosas, pero complejas que ninguna reflexión poética debiese rehuir. Como acertadamente indica en *Función de la poesía y función de la crítica*, esas preguntas que el crítico de poesía debe hacerse una y otra vez son: ¿qué es la poesía? y ¿es éste un buen poema? En la medida que las respuestas que se otorgan a estas interrogantes, sean fértiles en su declaración, no carentes de contradicciones, pero firmes en su argumentación y con la capacidad para establecer vínculos con otros ámbitos, tradiciones y logros estéticos, es que son preguntas que marcan con su profundidad de planteamiento, la necesidad irrenunciable de ser asumidas sin ningún tipo de reserva. Es más que probable que Eliot viera en este tipo de preguntas una pretensión reflexiva, pretensión que no oculta ni disimula para nada, como asimismo, observara en esas mismas preguntas la perentoria apelación a una tradición humanista que se dirige hacia una axiología de raigambre ontológica a la cual siempre vale la pena actualizar y no tirar por la borda.

Sin duda que el Eliot a medio camino entre Estados Unidos y recién llegado a Gran Bretaña, el Eliot que se suma a las aventuras vanguardistas de Pound entre mediados de la década de 1910 y entrando en la década de los locos años 20, se haya enraizado en el *modernism*, escribiendo *The Waste Land* y los ensayos de *The Sacred Wood*, pero tomando una distancia y hasta una resistencia a todo exceso de teorización que pretendiese sustituir la realidad por una entelequia totalizante regida por categorías analíticas. Sin embargo, también es cierto que ese Eliot rehuía lo contrario, es decir, si en su genial poema de 1922 la lógica del fragmento y la yuxtaposición son la fuerza fundamental de su escritura poética, ello no es tanto por un afán de transgresión despreocupada o un gesto humorístico de nihilismo exasperante que apela a una genealogía dadaísta, sino un procedimiento o más bien un camino a seguir motivado por algo primordial: la dolorosa y traumática experiencia personal y



social de los años 20 que sobrevivió a la catástrofe de la Primera Guerra Mundial.

Es de esa manera que los textos críticos de Eliot siempre van a poseer una felina sagacidad con tal de requerir para sí mismos esa provisionalidad de juicio que se debe, sin duda, a la inherente complejidad del mundo y la relativa opacidad que opone a la razón a la fractura y el desastre. Por ello hay que comprender esos textos cuando toman distancia tanto de las pretensiones totales de construcción mental y social que poseen la idea de aclararlo todo para hacer asequible el poema a un entendimiento constatable, como de ese otro extremo que hace de una crítica disolvente del sentido, su virtual y eficaz portavoz para sustituir la realidad o la experiencia a cambio de una singular voluntad de juego o poder –que a veces son lo mismo– por medio de una fascinante y envolvente retórica. Es así que Eliot irá paso a paso elaborando su pensamiento que incluye y reafirma un rol preponderante para la tradición, ya no sólo literaria, sino también cultural y espiritual. Sin duda, una de sus más

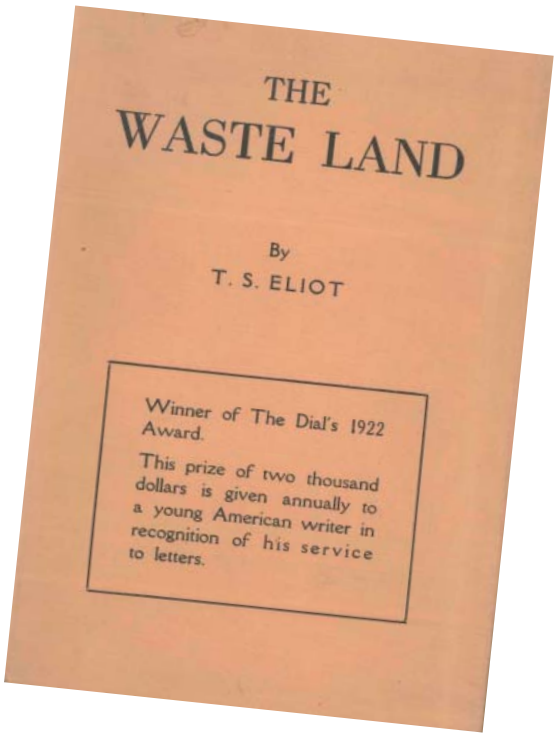
famosas y relevantes opiniones críticas aparece en el ensayo "Tradición y talento individual" donde hallamos una vigorosa y singular reacción contra el pensamiento de raíz romántica que nos muestra al poeta como un ser especial y único, capaz de conseguir y consignar la originalidad como un valor insustituible y que si no se vuelve eje rector, al menos es primordial para ciertas concepciones modernas de valoración literaria. Para Eliot sin embargo, el verdadero artista de genio es aquel que de mejor manera asimila la tradición, única posibilidad de crear la genuina obra de arte. En ese mismo ensayo, Eliot añade algo que resulta interesante y que trae sugerentes resonancias: el artista y el ser humano que sufre son dos realidades distintas en la misma persona, y es la disposición a asumir la tradición por medio de una lectura concienzuda, lo que puede provocar que ese artista de genio convierta y transfigure la aparente contradicción entre el material de su obra y la experiencia personal en algo único que permita la apertura hacia lo nuevo, en tanto que el valor de su trabajo consistirá, precisamente, en articular un vínculo creativo con las obras valiosas del pasado que, por medio de este gesto, se ven reivindicadas, aclaradas y actualizadas con una fuerza que vuelve espuria cualquier sospecha de anquilosamiento o parálisis.

En *The Sacred Wood*, el libro que recogió originalmente "Tradición y talento individual", incluye asimismo una serie de ensayos sobre obras que han configurado la tradición literaria inglesa y europea, como Hamlet, y la *Divina comedia*, respectivamente. A través de la lectura de aquellos ensayos, vemos la defensa que Eliot lleva a cabo de los problemas críticos importantes al señalar que éstos no poseen una solución local (la vieja idea romántica de una "literatura nacional") o esteticista en exclusiva (la ya vieja idea "moderna" de la inmanencia absoluta de la obra de arte), sino que esos problemas también son necesarios de plantear desde una panorámica más vasta que implica el apremio de constituir un canon literario que, a su vez, se transforme en una apoyatura vital e inteligente tanto de la actividad literaria, creativa y crítica como de la actividad simplemente lectora.

El gesto de Eliot apunta a un canon universal de grandes libros, como a su vez, al establecimiento de criterios lectores para discernir y actualizar las cualidades de los clásicos, las obras de mérito y aún de los así llamados "escritores menores", apoyándose en instancias culturales e históricas que develan la vieja tradición humanista de raigambre latino-cristiana. Pero ese gesto eliotiano no se agota en sí mismo ni se limita a su propia inmanencia: es posible verlo como una sugestiva premonición de lo que posteriormente críticos como Harold Bloom y George Steiner plantearán en libros tan provocativos y necesarios, singulares y polémicos como *La angustia de las influencias*, *El Canon occidental*, *Presencias reales* y *Gramáticas de la creación*. Sin embargo, aun apreciando e indagando las fuentes culturales y espirituales de la poesía, para Eliot, ésta no sustituye a la vida, ni se convierte en su principio rector –cosa distinta a manifestar que es un valioso e insustituible principio orienta-

dor– como a su vez, tampoco habría que ver en ella la expresión de una totalidad, ni tampoco el reemplazo de una función religiosa o la constatación afirmativa "del curso de la Historia" –que es casi igual que ponerse a favor y de manera sagaz o cínica del "lado correcto" de la misma– o de asumirla como mera consolación compensatoria frente a la angustia metafísica en tiempos de disolución.

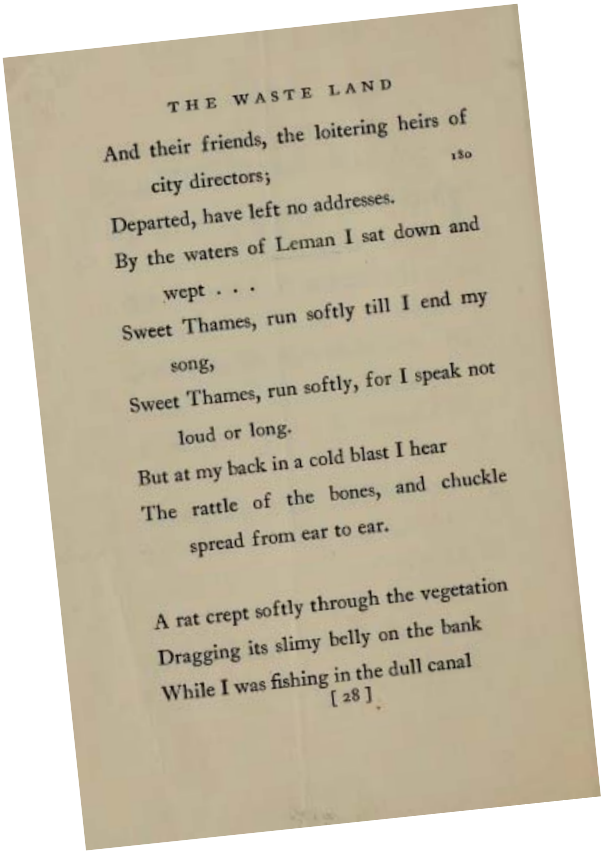
Pareciera que en sus ensayos críticos, Eliot intentara una y otra vez delimitar con justeza aquellas pretensiones –legítimas por cierto– en pos de aspirar a circunscribir de alguna forma la peculiaridad de la poesía como también el afán de situarla en un diseño cultural más abarcador, donde lo humano debe ser entendido respecto a sus diversas esferas de experiencia y acción. De aquella manera es posible entender que los textos críticos de Eliot poseen una densidad estética y cultural que es elaborada como un modo experiencial de entender aquella misma densidad y no como mera teoría en abstracto y, por supuesto, avaladas por el gusto, la sensibilidad y carentes, sobre todo, de la ilusión de atribuirse en su ejercicio cognitivo, la comprensión total del objeto que aborda o lee. Esto conlleva algo que muchas veces pasamos de largo: la capacidad de estos textos críticos de apelar ciertamente al sentido poético que le propone al lector, sin la necesidad de pedir ni menos exigir lealtades perentorias. Como pocas, la crítica literaria de Eliot deja un amplio margen al disenso.



A fin de cuentas, pareciera ser que Eliot se disgusta constantemente con los afanes de definición total o de fórmulas acabadas que explican el poema o dan su razón de ser. Pero ese disgusto, si bien signo epocal de un tiempo que ha padecido la destrucción de la razón como soporte configurador, no se halla en la estela de un Nietzsche, por ejemplo, sino como la constatación de reconocer la imperfección del conocer humano, imperfección que, de todas formas, no inmoviliza el anhelo de aproximarse a la posibilidad del sentido, sentido que en la poética de Eliot es memoria, conciencia del tiempo y meditación asombrada ante el misterio. Así, puede observarse en su ensayo "Goethe como sabio" cómo nuestro poeta se da a la empresa de indagar y auscultar el significado de la palabra "sabiduría" y donde siente la necesidad de pensarla como una noción que engloba elementos literarios, culturales, filosóficos y religiosos que hicieron del poeta alemán, una de sus mejores encarnaciones. Lo que aquí se advierte es una búsqueda, no tanto para explorar un territorio desconocido, sino más bien para constatar posibilidades de intelección y arraigo. Esa búsqueda posee sus exigencias y una de ellas es la necesidad de entenderla como un afán intersubjetivo, según lo expuesto en *Función de la poesía y función de la crítica*:

> El crítico, es de suponer que si ha de justificar su existencia, debería esforzarse por disciplinar sus prejuicios personales y manías –taras a las que todos estamos sujetos– y componer sus diferencias con las de tantos colegas como sea posible, en la búsqueda común del juicio verdadero.

Una afirmación como ésta no supone tanto un distanciamiento irónico, ni menos un guiño hacia lo políticamente correcto. Para nada: son interesantes premoniciones de diversos hallazgos que la crítica literaria del siglo XX efectuó



THE WASTE LAND

And their friends, the loitering heirs of
city directors;
Departed, have left no addresses.
By the waters of Leman I sat down and
wept . . .
Sweet Thames, run softly till I end my
song,
Sweet Thames, run softly, for I speak not
loud or long.
But at my back in a cold blast I hear
The rattle of the bones, and chuckle
spread from ear to ear.

A rat crept softly through the vegetation
Dragging its slimy belly on the bank
While I was fishing in the dull canal

[28]

respecto de sí misma y que Eliot otorga en la peculiaridad de su pasión discursiva como un correlato arraigado desde la experiencia lectora. Esa misma experiencia es fundamental, pues se halla en el corazón mismo de todo afán de comprensión e interpretación y aún de recepción. Como un clarín que anuncia las futuras ideas de un Jauss o un Iser, Eliot indica una serie de observaciones que aún nos son necesarias para vérnoslas con ese ejercicio superior de la imaginación y la inteligencia que llamamos "lectura". En su ensayo "La música de la poesía", leemos lo siguiente:

> El primer peligro es el de asumir que debe haber sólo una interpretación del poema como un todo, que debe ser verdadera. Habrá detalles de explicación, especialmente con poemas escritos en otra época que la nuestra, cuestiones de hecho, alusiones históricas, el significado de ciertas palabras en un cierto momento, que pueden ser establecidos, y el profesor puede ver que sus alumnos entiendan estas cosas. Pero por lo que toca al significado del poema como un todo, no se agota por una explicación, porque el significado es lo que el poema significa a diferentes lectores sensibles.

Por otro lado, en el ensayo sobre el dramaturgo isabelino Philip Massinger, escrito en 1920, es posible hallar *in nuce*, la descripción de aquella noción capital de la teoría literaria contemporánea: la intertextualidad. Aquel concepto que ha hecho fortuna de la mano de Todorov, Kristeva, Genette y tantos otros, es un concepto que Eliot deja entrever desde la *praxis* misma del ejercicio lector:

> Los poetas inmaduros imitan; los poetas maduros roban; los malos poetas desfiguran lo que toman, y los buenos poetas lo convierten en algo mejor, o al menos, diferente. El buen poeta coordina su robo en una unidad nueva de sentimiento, completamente distinta de aquella de donde fue arrancado; el mal poeta lo arroja dentro de algo que no tiene cohesión. Un buen poeta tomará prestado generalmente de autores remotos en el tiempo, o extranjeros en el idioma, o de diversos en el interés.

Vemos una y otra vez a un poeta sagaz, un poeta atento a las fidelidades primordiales de su sensibilidad imaginativa y que identifica a ésta con su escritura poética. Eso le permite permeabilizar de modo adecuado cualquier arranque teórico que ponga en riesgo la constitución misma de aquella sensibilidad, siendo muy cuidadoso de quedar enclaustrado en nociones preconcebidas o en dogmas críticos carentes de fundamento pragmático. De esa manera, Eliot no se aparta de su experiencia personal como lector y creador. Y ésta reaparece sintomáticamente una y otra vez para poder ser comunicada al lector, como cuando, por ejemplo, reflexiona acerca de la imagen poética. Como señala al respecto de modo especial sin que pueda atribuírsele ningún psicologismo huero o estrecho, sus observaciones siguen teniendo una estimulante vigencia:

> Sólo una parte de la imaginería de un autor procede de sus lecturas. ¿Por qué, para todos nosotros, a partir de lo que hemos escucha-

> do, visto, sentido, durante nuestra vida, ciertas imágenes recurren, cargadas con emoción, más que otras? Tales recuerdos pueden tener un valor simbólico, pero no lo podemos determinar, porque vienen a representar las honduras de sentimiento a las que no somos capaces de asomarnos.

Todas estas características que podemos apreciar sobre los textos críticos de Eliot, –su apuesta por la belleza expositiva, la comunicación, la sorpresa, la intuición y el valor literario– dejan para el final, algo que uno de sus mejores traductores y apologetas en el mundo de nuestro idioma, ha efectuado de modo insuperable. Refiriéndose a esa particularidad de estilo que estos textos poseen como algo fundamental, el poeta español Jaime Gil de Biedma indica lo que, al fin de cuentas, nos vuelve a Eliot imprescindible:

> Eliot es un gran poeta y un gran escritor, su prosa la precisión misma: toda palabra cuenta. Y tras la palabra escrita se transparenta siempre, dándole viveza, la palabra hablada, el modo de entonar y acentuar, el tono ligeramente más bajo que en el diálogo se marca uno de esos incisos, tan frecuentes en esta prosa escrupulosa, que parecen reflejar los rodeos del pensamiento hasta llegar a la formulación exacta, una vez hechas todas las salvedades y habida cuenta de cada posible excepción. wd

Camila Fadda Gacitúa
(Santiago, 1969)

Sakura

Tenía cerezas
jugaban las manos con
las cáscaras de frutos secos
yo tenía cerezas quería certezas
y al amanecer las ofrecí
junto a otras ofrendas almíbares
y quise ser esas ofrendas para llegar
a las manos de juego
a la boca de risa
a los labios de sangre
a los blancos alfiles
a caber entera en los ojos
para llegar a por fin ser eso
que en las manos y en la boca fui
y de la noche a la mañana
ya no hubo frutas ni tuve
certezas pero en vez
enraizado en mi cama y en flor
tuve un cerezo

La casa y el perro

Ella tiene ganas de tener ganas pero
la intención es confusa y se desmorona.
Cuando tiene ganas de salir quiere
llegar a su casa estar con su perro
porque salir queda lejos y la agota.
Cuando tiene ganas de no ir a trabajar quiere
llegar a su casa estar con su perro
porque en su mente ya salió a trabajar
ya estuvo con demasiada gente
y demasiada gente la agota.
Cuando tiene ganas de estar en algún lugar
se imagina riendo en ese lugar pero
el mejor lugar es en su casa junto al perro
donde no necesita ser adecuada.
Cuando tiene que salir de viaje quiere
llegar a su casa estar con su perro
porque antes de hacer la maleta estuvo
sentada en un avión ansiosa
lejos de su casa sintiéndose ajena
perteneciendo a un conjunto vacío.
Sentada en su cama tiene
el espasmo de la arcada en la boca
y ganas de haber vuelto
de cualquier lugar.

Franz y Frida

es él es ella
cualquier él
cualquier ella
ellos
ellas

kafka y kahlo
en una misma galería de un mismo castillo
el mismo origen el mismo afán
pueden hablar el mismo idioma
y lo hacen cada uno en el propio
ella se apuntaló los huesos
él se volvió invertebrado

franz kafka y frida kahlo
están rotos
y padecen laberintos
han quemado sus cartas de amor
han quemado sus cartas de amor

franz kahlo y frida kafka
en el castillo de coyoacán
en la casa azúl de bohemia
bailan
la llorona de bedrich smetana
die moldau de chavela vargas

Cristián Gómez Olivares

(Santiago, 1971)

Toalla para lavarse las manos a modo de homenaje

Árboles en medio de ese patio como faros frente al mar.
Carreteras para que las aves migratorias no pierdan el sentido.
Vestidos para llevar el día en que nos separemos.
Excusas para un confesionario en medio del desierto.
Pájaros que auguran la tormenta. Mujeres acompañadas
de un tablero de ajedrez. Tableros de ajedrez poblados
de espantapájaros. Roller-skates como banderas de lucha.
Y un puesto de tacos abierto a medianoche.
Un libro que sirve de papel estraza. Un poema
dedicado a los trabajadores del transporte colectivo
después de incendiar sus fuentes de trabajo. El poema
no puede ser una elegía, no puede contener la palabra lucha
ni puede dar a entender que el fuego purifica, un tono
relativamente épico, cargándole la mano al mensajero
para dejar de lado el mensaje y una respiración entrecortada
como quien busca pero no encuentra la salida en una cabina
telefónica, todo eso como un antídoto para no tener que alimentar
a las palomas que me rodean aunque las migas de pan se vayan acabando
y todo lo que alguna vez valiera la pena leer fuera escrito en una cárcel.
Lo demás es challa para tirar en una fiesta. El ruido que hacen tus zapatos
cuando te los quitas en la cama. Y los dejas caer al suelo.
Y ruedan sobre la alfombra como dados girando en la ruleta.
A veces yo soy el croupier. A veces el que apuesta.
Todo el dinero gastado sobre esas mesas.
Todo el dinero perdido sobre ellas.
Ni siquiera un oráculo auscultando las cenizas.
Podría haberle dado mejor destino.
La poesía circula porque tiene valor.
El dinero tiene valor porque circula.

Pudor/inicio

Este es un poema de amor plagado de autos en un estacionamiento.
Lleno de gente en una sala de espera, escuchando por los altoparlantes
la hora en que deben abordar. Abunda en horarios que cambian –mucho más
rápido de lo que somos capaces de caminar de un extremo a otro de los terminales distribuidos
a lo largo de la costa de un país que nunca es el nuestro.
Este es un poema de amor donde las camareras que te atienden
en un café ubicado –al costado de la puerta de embarque
estudian educación parvularia por la noche y conocen las teorías
de Vigotsky mejor que las de Jean Piaget y sus informes
sobre la capacidad de los menores para evacuar por sí mismos
algún día serán considerados como piezas de una retórica
cuya mayor virtud consiste en recordarte tu nombre y apellido
a la hora de pagar la cuenta. Un poema de amor plagado
de aviones a punto de aterrizar, de tripulaciones
con demasiadas horas de vuelo, con pasajeros aferrados
a sus pertenencias como antes se aferraban al cinturón de seguridad:
en un poema de amor como este siempre se deja propina.
El taxi que cruza una ciudad imposible de reconocer a esas
alturas de la noche es un verso a medio terminar que en nada
contradice lo dicho hasta el momento, a lo sumo le otorga
un matiz propio de esas conversaciones con un chofer
que todavía está esperando que el universo le devuelva
lo que le debe. Y cambie la luz del semáforo
y el gobierno constitucional de la República
y la paridad del peso con el dólar
aunque sea por última vez.

Yo debería ser católico. Y animal.
Yo debería expulsar a los mercaderes
del templo. Lo siento, pero este poema

no habla de nada. Es in-significante.
Yo debería coger los cirios de estas iglesias
y prenderlos todos y cada uno de ellos

para que no pudieran prenderlos los turistas.
Debería recoger estas piedras, abandonadas
en las catedrales con más historias que la salida

de un estadio y ponerlas otra vez en ese muro
para que vuelvan a contener a los infieles. Lo
siento, pero este poema no habla más que

de sí mismo. Explicarles a los que vienen
con una grabación pegada a sus orejas
lo que significa la quinta angustia

retratada allí en un tríptico sobre madera
que apenas se despachan en unos segundos.
Recordarles de su función apotropaica

a los que observan esos retratos de la virgen
mientras carga entre sus brazos a quien fuera
[el niño
y preguntan en voz baja en un burdo

amago de respeto dónde se encuentra la
[salida.
Animal para mearme en las tumbas de estos
señores que mandaron a construir estos

sarcófagos para perpetuar esa nobleza
que no tenían con el mármol que ahora
los rodea. Católico para entender este

poema que no dice, ni tampoco quiere decir.
Tal vez ahora sirva para algo haber recibido
el cuerpo de Cristo sin haberle encontrado

sabor alguno. Tal vez si hubiéramos
bebido de su sangre, tal vez si hubiéramos
levantado aquese cáliz: sin pedir que nos

dejara de dar el sol, sin redimirnos
de los pecados que no hemos cometido
pero podríamos llegar a cometer, si

además de católicos: también animales
[emputecidos.

El gran tormo

Un tsunami que llegue hasta Los Andes.
Que arranque de raíz toda esa mierda.
Que se lleve las tumbas de los que nunca
fueron enterrados. Y todavía claman por serlo.
Que le pase por encima a esos lugares patrimoniales
abandonados por decreto desde el momento
en que se gestaron, como imbunches
salidos de ese útero maldito.
Que se trague a la clase media por completo.
Pero también a esos flaites de mierda que andan
con los pantalones colgándoles de las rodillas
siempre y cuando hayan acabado primero
con los flaites que estudiaron en los colegios
que sólo ellos podrían pagar excepto cuando
se les ocurrió la gran idea a una tropa de curas
comunistas de predicar la solidaridad a la fuerza
y meter a sus machucas en las aulas de la burguesía.
Una ola que le pase por encima a la llama de la libertad
y se lleve de paso La Moneda, la estatua de Allende,
la del conchadesumadre de Frei Montalva, los edificios
de los ministerios donde se apostaran para disparar
los soldados del ejército. Que arranquen los asientos
del Nacional y las torres de iluminación, que les devuelva
de una buena vez el Huáscar e inunde la mina a tajo
abierto más grande del mundo. El fuerte de Niebla
y el morro de Arica, la escuela militar y las estaciones
del Metro. Pero que ojalá dejara en pie la estación Central
donde todavía quisiera subirme a uno de esos vagones
que en menos de dos horas me dejaban en San Francisco
de Mostazal, antes de que existiera cualquier casino
y despedir los trenes a la orilla de la línea es lo único
que recuerdo del verano: un terremoto perfecto
que les caiga desde el cielo y con el cielo

Luisa Aedo Ambrosetti
(San Antonio, 1982)

Marea

Te vi sin mareas
sin agitación
sin oleaje
sin vientre

Diste la espalda a la belleza
estremecida en el delirio de
tu propia muerte
tu negación perpetua
permanente-calma-marina
fino adiós de alga mustia
contemplándose en azules

Caminaste sobre las aguas
sin clavos en las manos
ni herida de costado
hundiste la nariz
nada contaste
la muerte ya estaba
sólo quedaba el escape
en la bravura de fuego

La hora del sueño
finge la hora del viaje
¿Dónde está el frío de la marejada?

Marejada

Va y viene
crece y disminuye
ella no sabe dónde está al despertar
el origen y el destino se confunden
las pastillas hacen el aporte prenupcial
no hay encuentro
las paredes no dicen nada
ni los colores ni las formas
solamente calan espacios
hondos y serenos

Va y viene
crece y disminuye
en este vaivén
se destroza la vida
piernas y muñecas
intentan escribir el cuento
nada se ha entendido nunca
en este país rompecabeza-sin cabeza

Hay siempre que esperar a que baje la mar
recoger los restos en la orilla
reconstruir el cadáver sin apuro
Marta, ya tú hablaste
ahogando el silencio de este país sin memoria

Abrir los ojos no orienta ni pierde
Lo que llaman intensidad no es más que una
marejada

Frías voces

Nadie ve a la Bandera de Chile
pasar las noches a la intemperie

Elvira Hernández

La tierra de la calle
envuelve al compás
de los adioses
los terrenos escondidos
de los cuerpos
que me afloran
replican sus voces
desde tanto órgano muerto

Sin casco sin amores
recorriendo el tiempo
se encarnan como uñas
me muerden como dientes
ferocidades ocultas
de añeja patria
recuerdos ahumados
hundidos o quemados
se hunden en los pechos
cuchillas nuevas y viejas
aumentando innumerables
cantos que quieren salir
dejando cicatrices
que aún no puedo
lavar ni lamer
heridas pequeñas y hondas
que mueren de frío.

Desmarejada

I

Las olas están golpeando el bandejón del puerto Antonia
atrás de la iglesia
allá cerca del faro Panul
La inmensidad se come toda vacilación marina
Todo es engaño de los sentidos −dijo él−

II

La mano corre a tomar el dardo
los dedos celestes lo amasan bajo la sombra
de ese árbol olvidado en la ciudad Antonia
Viaja el dardo con su punta quemada
Atraviesa la nube roja donde estuvo viviendo años Valcracio
Así es la lejanía de los puertos binarios
1 y 0/siempre es así la soledad/así enlutada de esta mar espesa.

No hay movimiento ya
Desmarejada estoy
y no.

Manuel Florencio Sanfuentes
(Viña del Mar, 1970)

Pareman

Robusto del genio sin rostro,
sus ojos debilitan el miedo,
entre sus brazos,
el escudo de Ilión.

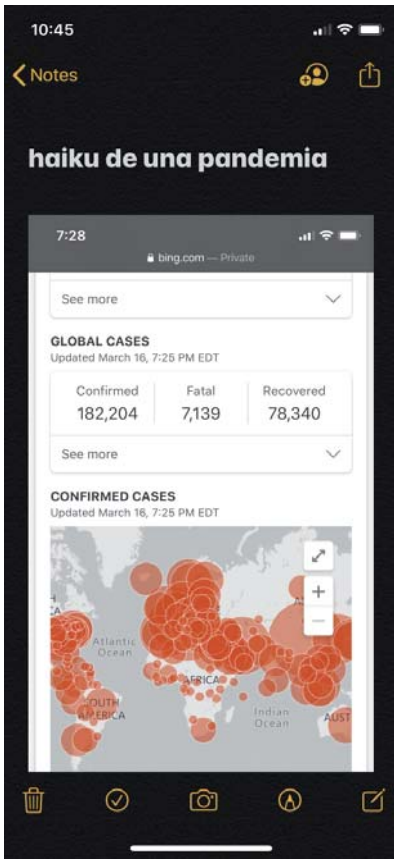
En su pecho desnudo,
descorazonado,
sangre deliberada,
el deseo intangible de su cuerpo.

Sin heridas,
la minucia de sus músculos
evadiendo las piedras del infierno
y el raro aire de la paradoja.

Dividida la señal,
para
e inflama su heroísmo
en la delicia extraordinaria.

Al margen del abandono
sus omóplatos descollan
como una belleza desmarcada,
y sus miembros suponen
antigua existencia.

Y de nuevo,
vana excitación del arquetipo,
posible coyuntura
que golpea la pulcritud del tránsito
y su coronación.



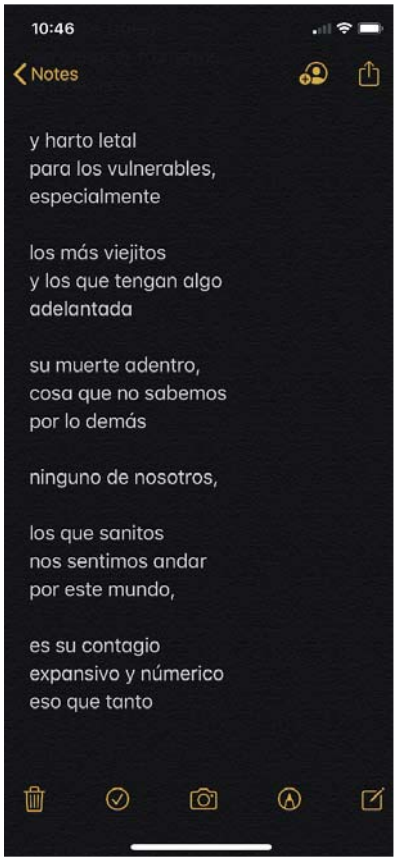
Luis Correa-Díaz
(Santiago, 1961)

ese corona
de la China salió,
virus oculto

que se transmite
en gotitas por horas
vivito en ellas,

pasó a L'Italia,
a Irán, España en todas
sus fases, sigue

en otros países
sin conocer fronteras,
pandémico



y harto letal
para los vulnerables,
especialmente

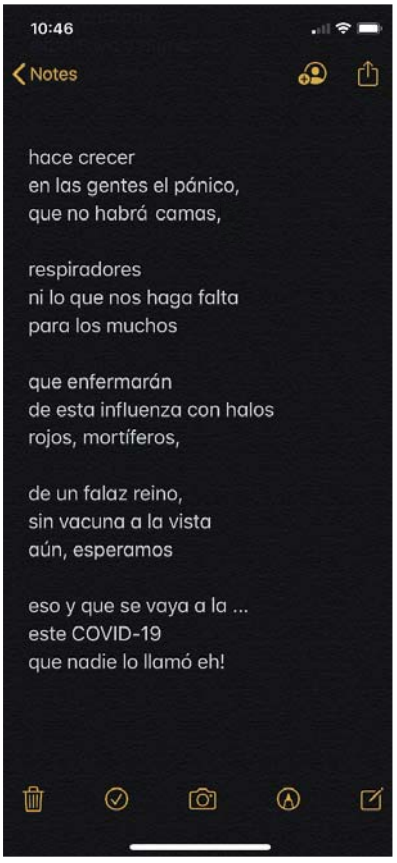
los más viejitos
y los que tengan algo
adelantada

su muerte adentro,
cosa que no sabemos
por lo demás

ninguno de nosotros,

los que sanitos
nos sentimos andar
por este mundo,

es su contagio
expansivo y númerico
eso que tanto



hace crecer
en las gentes el pánico,
que no habrá camas,

respiradores
ni lo que nos haga falta
para los muchos

que enfermarán
de esta influenza con halos
rojos, mortíferos,

de un falaz reino,
sin vacuna a la vista
aún, esperamos

eso y que se vaya a la ...
este COVID-19
que nadie lo llamó eh!

Irene Gómez-Castellano

(Valencia, España, 1979)

Dos versiones de un poema fantasma:
Marie-Helène en Mercadona

[1]
En cuanto Barbazul se fue de viaje tras darle las instrucciones
Con esos ojos de "ya sabes lo que pasó con la última, alevosa",
Marie-Hélène tomó la llavecita y abrió la única puerta
Que no tenía que abrir derramándose en lo oscuro
Como una gorda iluminada por el resplandor de la nevera
En la larga noche de su régimen …
Y cubrió con lejía el suelo que se volvió rosa de repente
Desinfectó todas las superficies con toallitas de Bosque Verde
(realmente no eran de Bosque Verde porque no estaba
Ya en Valencia sino en Chapel Hill y eran de Lysol)
El olor no se le iría ya nunca de las manos eso lo sabía
Y que las toallitas acabarían estrangulando unos delfines
No le importaba porque de corazón siempre fue una maruja,
A qué esconderlo ahora, el delfín estrangulado siempre había sido ella
Y todas rojas y juntas formando una trenza las tiró por el retrete
Aunque ya sabía muy bien el embozo que eso causaría
Y que para eso estaba la papelera pero ay el gozo del desborde
De todos los baños en la casa vomitando al unísono
Mamá subida ayer a la mesa limpiando con Cristasol nuestro cuarto
Tumbada en el suelo boca arriba con un hilito de sangre pero viva
Las persianas asesinando la siesta con sus agujas luminosas

Como un tampón-ancla se agarró a ellas se dejó absorber
Por el aroma a sangre y a eucalipto, a lavanda y a azahares de laboratorio
Todos los olores como las toallitas siempre separados y a la vez juntos
Los coágulos tan hermosos al tacto flotando en este multiverso
También lleno de capas de distintas absorbencias y texturas
Como los peces ocupan sus zonas en el mar sin salirse nunca de ellas
Como se empuja un chirriante carro de la compra
La arrastraron hasta el pasillo de la perfumería del Mercadona
Y abrió uno tras otro todos los tapones de los champús y de las cremas
Y los suavizantes y las espumas y probó todas las colonias
Rodeada de mujeres con zapatos de medio tacón decapitadas
Pintándose con pintalabios las bocas que no tenían
Bajo la mirada atenta del encargado con su traje oscuro
Y la de las cámaras de seguridad y los espejos redondos, submarinos
—ella prefería Varón Dandy pero acababa comprando Nenuco—
Si todavía lo vendían significaba que alguien todavía lo compraba
Y cuando el cuartito quedó limpio como el maletero de un
Asesino en serie echó de menos el olor granate
Y deseó tener ojos de mosca y alas tornasoladas
Y la paciencia de Sherezade para poder contar
Los mil y un peces negros las escamas de plata y los azules de su barba
Cuando volviera de su viaje aquella noche, seguramente
La última.

[2]
En cuanto Barbazul se fue de viaje tras darle las instrucciones
con esos ojos de "ya sabes lo que pasó con la última, alevosa",
Marie-Helène tomó la llavecita y abrió la única puerta
que no tenía que abrir … como una gorda iluminada
por el resplandor de la nevera en la larga noche de su régimen
(…)
Y cubrió con lejía el suelo que se volvió rosa de repente,
desinfectó todas las superficies con toallitas de Bosque Verde.,
El olor no se le iría ya nunca de las manos eso lo sabía
y que las toallitas acabarían estrangulando unos delfines
no le importaba porque de corazón siempre fue una maruja,
a qué esconderlo ahora, el delfín estrangulado siempre había sido ella.
Y todas rojas y juntas formando una trenza las tiró por el retrete
aunque ya sabía muy bien el embozo que eso causaría
y que para eso estaba la papelera pero ay el gozo del desborde
de todos los baños en la casa vomitando al unísono

(…)
Mamá subida ayer a la mesa limpiando con Cristasol la ventana de nuestro cuarto,
tumbada en el suelo boca arriba con un hilito de sangre pero viva,
las persianas asesinando la siesta con sus agujas luminosas
(…)
Como un tampón-ancla se agarró a ellas se dejó absorber
por el aroma a sangre y a eucalipto, a lavanda y a azahares de laboratorio
todos los olores como las toallitas siempre separadas y a la vez juntas
la magia de estirar una e ir malgastando cual maga perversa las otras
el universo es también como una compresa con un astro en el centro
los coágulos tan hermosos al tacto flotando en este multiverso
también lleno de capas de distintas absorbencias y texturas
como los peces ocupan sus zonas en el mar sin salirse nunca de ellas
aunque hay medusas venenosas en la orilla de la playa
vete tú a saber el porqué
(…)
Como se empuja un chirriante carro de la compra
alunizó en el pasillo de la perfumería del Mercadona
un Mar de la Tranquilidad se le implantó en el útero
y abrió uno tras otro todos los tapones de los champús y las cremas
y los suavizantes y las espumas y probó todas las colonias
rodeada de mujeres con zapatos de medio tacón y decapitadas
pintándose con pintalabios las bocas que no tenían
bajo la mirada atenta del encargado con su traje oscuro
y la de las cámaras de seguridad y los espejos redondos, submarinos
—ella prefería Varón Dandy pero acababa comprando Nenuco—
(…)
Y cuando el cuartito quedó limpio como el maletero de un
asesino en serie echó de menos el olor granate
y deseó tener ojos de mosca y alas tornasoladas
y la paciencia de Sherezade para poder contar
los mil y un peces negros las escamas de plata y los azules de su barba
cuando él volviera de su viaje aquella noche, seguramente
la última.

Rocío Cerón
(Ciudad de México, 1972)

Ocho movimientos de una cavidad

I. Halo

Aquella mirada era la misma, y no. En cuanto la levantaba, situada frente a las tres sillas, volvía a lo incierto. *La ciudad se llenaba de espectros frente a sus ojos, daga al centro, en la boca del estómago*. Circuitos, entonaciones donde la redondez de la confesión brilla. Alienación cóncava, gestos de musicalidad; soledad redescubierta en la comisura del ojo. *Mientras el barrio, afuera, ardía, un hombre de pie entona el silabeo previo a tocar su propia herida*. Dolencia: casa al ras de agujeros negrísimos.

II. Relámpago

Tras la ventana alguien dibuja en el vaho. Lo que se refleja es lo no evidente. La ausencia compartida de quienes albergan un destino. Copas de licor afrutado, especias. Mano en el hombro. Suavidad de palabras al oído. Cerrar los ojos no ayuda a levantar el derrumbe. Orfandad fosforescente entre los dedos.

III. Pupila

La angulación precisa. El espacio de una percepción superior. Cada minuto cuenta para movilizar a los espectros. Murmullos. Líneas curvas de trayectoria espiral. Nadie se atrevió a preguntar las razones de este lugar huérfano. *Del cemento, me haré ojo, oleaje me haré*.

IV. Dislocación

De pie, de costado, aligerando los pesos del cuerpo, fragilidad de pisada para establecer coordenadas. Ciudad vértigo, palabra imán, cuadrícula que sostiene. *Mira la circunferencia del secreto, mírale el exacto perfil de tu nombre: pequeñas constelaciones y flotas de estrellas ardiendo*. Detritus. Sangre conversa: agua; pozos, atajo hacia la transformación de los susurros. Anudamiento. El banquete ha comenzado hace horas, pan en la boca, pan compartido. La noche entra sobre la luz. *Mira la presencia, la revelación de lo distante*.

V. Retrato en fondo oscuro

En ocasiones el tropel de arácnidos sobrepasa al ruido interno. *Aquellas voces que se escuchan en lo que es*. Lo que es. Cada mañana, desde el círculo negro, desde el fondo del tiempo, un rumor esparce el tintineo de una gota que cae nombrando las instancias del mundo: objetos arquitectónicos donde vive un hombre de sonoridades de agua salada, recuerdos calcinados por llamas, piruetas y exilios donde se esconde el movimiento de un brazo sobre el hombro, silencios; el pensamiento breve de un joven cuya reflexión es saberse mortal. Vacío. *Aquellas voces de los hombres que esconden los pliegues de su casa bajo la lengua*. Pintar en la oscuridad la nada. Aleteo.

VI. Telón

Al agua ponerle las sílabas necesarias para apremiar el hambre de enunciar. *Por ti daría hasta la última gota del agua de mi cuerpo*. Agitación del reflejo. Evanescencia de una caricia. Recuerdo de pintura abstracta (estallidos negros pueblan la nuca, brochazos ocres cultivan la opacidad de una mirada), imágenes de puerta sobre el piso (entrada hacia el caos) donde la entrada es la curvatura propia. *Por ti daría las nervaduras sanguíneas*. Recortes fílmicos para atravesar las construcciones invisibles de la palabra cardo.

VII. Recipiente

La espalda del hombre. Sólo se distinguen los arbustos. *El universo duerme*. Bosque entero, tributo pardo de ensoñación, azulejos bicolor. Claroscuros donde la anatomía es símbolo.

VIII. Huella

Acercarse a la cosa recordada. Acechar el instante del flujo de las cosas. Proceso. Gravedades donde el objeto, sus circularidades acuosas, relacionan apariciones. *Cuando el agua descienda, bordaremos nuestros nombres en el tiempo oculto de los credos*. Densificación. A primera vista las figuras son sólo eso, figuras, pero al entrar en sus cavidades, en sus superficies, el líquido entona la verdadera textura (remiendos, siempre remiendos) de la imagen: abismo, sangre común de los hombres, lenguaje para aparecer/desaparecer en el mundo.

El filósofo, al menos, sabe lo que busca y por ello se define –*filósofo*–. El poeta como no busca, sino que encuentra, no sabe cómo llamarse.

María Zambrano
Filosofía y poesía, 1939

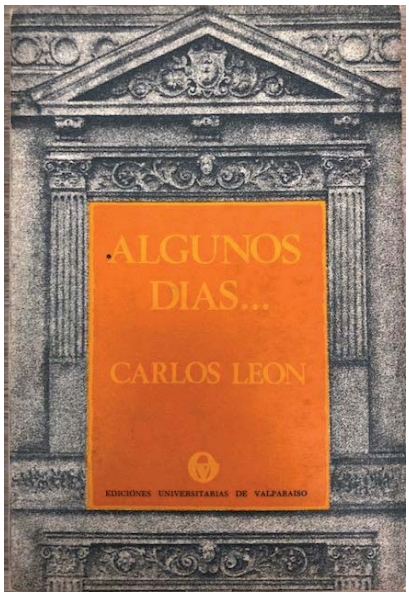
Albedrío

Yo soy la vigilia,
Ustedes
Son los hombres castigados,
Los labradores
De gestos oblicuos
Que al engendrar falsos surcos
La semilla huyó despavorida.

Stella Díaz Varín

Algunos días... de Carlos León o el despliegue de una prosa mesocrática

Por Ernesto Guajardo



Carlos León es uno de los escritores porteños que construyó una obra sólida, definida, pero que, de tiempo en tiempo, pareciera hay que volver a redescubrir, y esto, a pesar de haber logrado algunos reconocimientos importantes, como haber sido seleccionado por la Editorial Bruguera para integrar su colección "Libro Clásico", en 1973. Las razones de ello no es el objetivo de exploración de este texto, y podrían ir desde la discreta figuración del autor, hasta los dispositivos culturales propios de un país centralizado política, administrativa y, es evidente, también culturalmente.

Es por ello que nos parece necesario abordar el comentario de su primer libro de crónicas, *Algunos días...,* a partir del necesario contexto, tanto biográfico como bibliográfico.

La obra de León se puede agrupar en dos géneros: narrativo y referencial, y el primero de ellos expresado en dos subgéneros: novela y cuento.

Su primer libro publicado es la novela *Sobrino único* (1954). Le seguirá la novela *Las viejas amistades* (1956, en un volumen que incluía además los textos "Cortesía", "Consulta pagada" y "Hombre público"; los dos primeros serán reeditados en un libro posterior). En 1964 da a conocer *Sueldo vital*, novela prologada por Claudio Solar e incluida en la Biblioteca de Novelistas de la Editorial Zig Zag. Al año siguiente, en la misma colección y con el mismo prologuista, publica un libro que integra *Sobrino único*, *Las viejas amistades* y *Sueldo vital*. El año 1971 la Empresa Editora Nacional Quimantú publica su libro de cuentos titulado *Retrato hablado*. Dos años después, en Barcelona, Editorial Bruguera publica el volumen *Novelas cortas*, el cual tiene un estudio preliminar a cargo de José Miguel Mínguez Sender. En 1981 publica su novela *Todavía*, en Valparaíso, obra que tendrá una segunda edición el año 1983 por Editorial Pomaire, en Santiago. En 1989, la Editorial Andrés Bello publica en un volumen las novelas *Todavía*, *Sobrino único*, *Las viejas amistades*, *Sueldo vital*.

Es en 1977 cuando se inician las publicaciones de un ejercicio escritural sobre el cual queremos detenernos en esta ocasión:

las crónicas de Carlos León. Ese año se edita en Valparaíso *Algunos días... crónicas*. Dos años después, se publica *Hombres de palabra*, también en la ciudad puerto. En 1984 se da a conocer *El hombre de Playa Ancha*, publicado por Meridiana Editorial, en Valparaíso. La saga cronística prosigue con publicaciones póstumas: *Memorias de un sonámbulo* y *Regreso a casa* (1994), una recopilación realizada por Alfonso Calderón y Evelyn Schulz, editada por la Universidad de Valparaíso. Ese mismo año se publica el *Breviario del hombre de Playa Ancha*, con una presentación de Ennio Moltedo.

La recuperación *total* de su obra, está dada por la publicación de sus *Obras completas*, por la Editorial Alfaguara, el año 2004, en un volumen prologado por Agustín Squella.

El último gesto editorial por la memoria de León ha sido la publicación de *Prosas desde Valparaíso*, con un prólogo de Antonio Pedrals, el año 2016, por la Editorial de la Universidad de Valparaíso. Este libro compila todos los libros de crónicas de León: *Algunos días...*, *Hombres de palabra*, *El hombre de Playa Ancha* y *Memorias de un sonámbulo*.

Por otro lado, es necesario consignar que la figura de Carlos León ha sido motivo de algunos capítulos en libros recientes: *Chilenos de raza* (2004), de Francisco Mouat; *Deudas intelectuales* (2013), de Agustín Squella y *El Valparaíso de los escritores*, de Piero Castagneto, quienes han revisitado la vida y obra de nuestro escritor. No deja de ser significativo que estos autores hayan optado por títulos que establecen una relación territorial del escritor con su geografía circundante: "Carlos León, un hombre de Playa Ancha"; "Carlos León, el hombre de Playa Ancha"; "Carlos León: entre Playa Ancha y el Café Riquet", respectivamente.

En estas líneas nos queremos centrar en el primero de sus libros de crónicas, *Algunos días...* Convencidos de que los libros, en cuanto objetos en sí mismos, también nos entregan diversos indicios, queremos detenernos en ellos. Lo primero es su portada. Su imagen de fondo nos remite a una rigurosa fachada, cuyas columnas, frisos y capiteles nos sugieren el frontis de un banco u otro edificio tan circunspecto como este, ¿quizás un pretendido guiño a la Facultad de Derecho de la Universidad de Chile en Valparaíso, donde León enseñaba Filosofía del Derecho? Esto podría estar refrendado tanto por la dedicatoria: "A mis alumnos y ex-alumnos". No en vano, además, se incluyen dos crónicas sobre dos destacados académicos de la Escuela de Derecho: Alex Varela y Victorio Pescio. Sea como fuese, al contemplar la portada de este libro al pasar, no emanan de él sugerencias porteñas, porteñistas, porteñófilas.

Las solapas del libro, así como su última página, incluyen una numerosísima muestra de opiniones sobre la obra de León. La cantidad es abrumadora, y no podemos saber si fue una decisión autoral o editorial, pero es clara la voluntad de señalar los méritos del escritor; sin embargo, tal abundancia referencial instala la interrogante: ¿acaso se estimó que era necesario insistir en que la calidad de la obra de León quedase suficientemente nítida en la pupila lectora? ¿Se tenían dudas de que dichos reconocimientos fuesen conocidos? Las firmas que se convocaron, además, no solo son numerosas, sino también diversas: críticos, escritores, narradores y poetas. A saber, por orden de aparición, al igual que en las películas: Pablo Neruda, Fernando Durán, Alfonso Calderón, Hernán del Solar, Hernán Poblete Varas, Claudio Solar, Braulio Arenas, Edmundo Concha, Enrique Lafourcade, José Miguel Minguer Sender, Tito Mundt, Rodolfo Garcés Guzmán, Cristián Brahe, Pedro Montaña, Manuel Vega, H. Balic M., Normán Cortés, Andrés Sabella. Al confrontar estos nombres con las reseñas, notas y prólogos escritos sobre la obra de Carlos León es posible apreciar que se tuvo el cuidado de dar cuenta de la totalidad de la obra publicada a la fecha.

El volumen lo componen 39 crónicas (no discutiremos acá el carácter de cada uno de los textos compilados, y aceptaremos el subtítulo propuesto para este libro: *crónicas*). La recopilación de las mismas abarca un periodo de tiempo que alcanza casi los veinte años, según se informa en una nota final, titulada "Fuentes" y que, dada su utilidad, transcribimos acá:

> Las tres primeras crónicas de este volumen fueron publicadas en *El Mercurio* de Valparaíso a fines de 1956. Los artículos siguientes

aparecieron entre los meses de Enero y Mayo de 1958 en el vespertino *La Estrella*.

Acerca de un libro del puerto se publicó el año 1965 en la revista *Mar*, de la Liga Marítima.

Las últimas crónicas aparecieron en ediciones dominicales de *El Mercurio* de Valparaíso de 1974 y 1975.

Semblanza de un jurista es un artículo inédito.

Lo anterior no deja de ser relevante, ya que, por un lado, permite explicar la diferencia de tono, extensión y contenidos en estos textos pero, además, nos advierte la temporalidad que signa estos escritos, algo fundamental al momento de buscar relaciones entre estos discursos y las representaciones que ellos puedan realizar sobre su entorno. O formular interrogantes como, por ejemplo, el porqué de la inclusión de un texto inédito.

En esta nota se encuentran varias hebras. Lo primero es que las primeras crónicas fueron escritas solo dos años después de la publicación de su primer libro, *Sobrino único* y el mismo año en que publica *Las viejas amistades*; luego le sigue el silencio por dos años más, y León publicará 22 crónicas (es decir, la mayoría de los textos incluidos en este libro), durante los cinco primeros meses de 1958. Esta frecuencia de dos años se altera a partir de entonces, y la próxima crónica será dada a conocer 7 años después. Desde ese año, 1965, pasarán 9 años para que León retome la publicación de sus crónicas. Esta regularidad espaciada en el tiempo, parece corresponder con la condición de "temporero" que le atribuyó el poeta y librero Modesto Parera, en el sentido de que los comportamientos de León solían desplegarse por *temporadas*.

Este libro de *crónicas* de León se ilustra con 12 fotografías de Juan Hernández, un fotógrafo íntimamente relacionado con la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. En efecto, en 1967 llega a la Escuela de Arquitectura y Diseño para realizar labores de fotografía general. Dos años después acompaña en su proyecto de título a dos egresados que serán importantes nombres en la actividad editorial de la ciudad puerto: Allan Browne y Roberto Chow. Ese proyecto de título dará origen al libro *Valparaíso I*, publicado por la misma editorial, Ediciones Universitarias de Valparaíso.

A partir de ese momento, Hernández comienza a colaborar con la editorial de la PUCV, junto a Browne, quien aparece encabezando el equipo de diseño de *Algunos días...*, junto a Guido Olivares y Antonio Tavolari.

Las fotografías de Hernández acompañarán prácticamente todos los libros de Carlos León a partir de este momento. Corresponde, entonces, conocer un poco de ellas. Es el propio fotógrafo quien nos señala su historia:

> Ya en 1972 habíamos iniciado en 'Ediciones' el proyecto de un libro que había de titularse 'Valparaíso en blanco y negro', para el cual comencé a tomar fotos de diversos lugares y situaciones de la ciudad. Tal proyecto quedó interrumpido en septiembre de 1973. El libro nunca fue reanudado pero mantuve, en lo posible, la costumbre de tomar fotos que documentasen la ciudad. El 'banco' de fotos así reunido sirvió desde entonces para solucionar muchas situaciones del trabajo editorial.

Lo que informa Hernández no deja de ser significativo. De alguna manera, los libros de León se transformaron, entonces, en los soportes de una exposición fragmentada, inconclusa, que establecía un muy discreto guiño, no solo a un proyecto fotográfico inconcluso, sino también a un relato mayor, histórico, que quedaba roto. (Dicho sea de paso, recién en 2015, el proyecto de Juan Hernández Tapia se verá convertido en un libro, titulado «Fotografías de Valparaíso» y publicado por la Escuela de Arquitectura y Diseño de la PUCV).

La recepción de *Algunos días...* alcanzó solo 16 artículos publicados en medios de comunicación impresa, una recepción más bien discreta, podría decirse, pero característica de la industria del libro en nuestro país y, en particular, en relación a la producción regional (cabe acotar acá, por ejemplo, que el libro *Hombres de palabra* no se encuentra depositado en la Biblioteca Nacional).

Es significativo que pareciera que la recepción crítica se centró más en la forma que en el contenido de este libro. Así queda expresado en la reseña que escribió Hugo Rolando Cortés,

memoriachilena.cl

"El estilo de Carlos León", o la observación que hace Hernán del Solar: "Lo que verdaderamente importa no es escuchar lo que narra sino darnos cuenta de cómo lo hace". Algo que también había señalado en su momento Hernán Díaz Arrieta, cuando se refiere a la presencia de la voluntad de estilo en la obra de León.

Esta *ausencia* de contenido también es indicada por Fernando Durán:

> En este libro de Carlos León, como en todos los suyos, el tema es mínimo, casi insignificante. Está hecho de nada y elaborado con tales restricciones y reservas, que no se le advierte.
>
> Más que hablar del tema de la obra, hay que hablar de sus múltiples temas, y acaso ni siquiera de eso, sino de apuntes, esbozos, ligeros escorzos (...) en que no sucede nada y un silencio especialisímo, –el verdadero silencio del que sabe escuchar– domina las páginas, se impone sobre las frases e impregna la obra entera.

Pues bien, a nosotros nos interesarán los contenidos que despliega León en este libro, por sobre su forma. Y, de ellos, los que pudieran ser considerados como una pretendida representación del territorio. Junto a esto, tendremos presente los aspectos biográficos del autor, que pudieran ayudar a comprender de mejor manera lo que él nos sugiere en su obra.

En *Algunos días...* confluyen textos que tienen diversas temáticas: algunos se centran en libros o en autores, otros se refieren a la geografía que rodea a León. Sobre estos últimos escritos detendremos nuestra mirada.

De estos, el texto que inicia el volumen, "Valparaíso y su geografía íntima", podríamos considerarlo casi una poética, de hecho, el concepto de *geografía íntima* es retomado por Alexis Candia en su artículo "Geografía íntima' de Valparaíso en la literatura de Carlos León", uno de los pocos artículos académicos que se han publicado sobre este escritor.

Candia propone comprender la noción de geografía íntima como un concepto, el cual entiende como "la conjunción de dos directrices fundamentales para comprender la construcción del imaginario urbano de Valparaíso". De aquí deduce que "la 'geografía íntima' de Valparaíso permite explicar, entonces, la descripción e interpretación que Carlos León efectúa de su privada relación con la ciudad. Así, el vínculo con la ciudad está mediatizado por la interioridad del propio León, quien toma distancia de las visiones tradicionales de la urbe (marítima, portuaria, bohemia y liberal)...".

Roberto Ibáñez Santader / pixabay.com

Al momento de considerar esa visión *desplazada* de León, respecto de la ciudad de Valparaíso, nos resulta significativo detenernos en algunos aspectos biográficos en particular, en las profesiones ejercidas por León: académico y abogado, esto es, profesiones liberales que, a la época, son propias de la mesocracia. Creemos que ambos elementos determinan aquello que Candia denomina como *interioridad*. Además, cabría señalar que, en términos filosóficos, *interioridad* no es un equivalente de *intimidad*. En definitiva, nos encontramos aquí ante la antigua cuestión de las relaciones de determinación entre el ser social y la conciencia social.

De hecho, la historicidad de la ciudad puerto es la que le otorga unicidad, según deja escrito el propio León al final de esta crónica inaugural: "nuestra ciudad es algo más que la suma de sus calles, paseos y lugares pintorescos. Tiene también algo imponderable y secreto: su vida anterior tan intensa, que trasciende esos elementos, los unifica y les confiere un sentido". Es en ese trascender los elementos, en donde advertimos que León supera el fetichismo de lo objetual, tan común en las diversas escrituras que se refieren a Valparaíso; la mirada se propone así más diacrónica que sincrónica, algo que se aprecia en "Dos plazas", en donde León realiza un contrapunto entre las dinámicas sociales, culturales y económicas de la Plaza Echaurren y la Plaza de la Victoria.

Por otro lado, no deja de ser significativo que los espacios de sociabilidad que se mencionan en este libro se corresponden en propiedad con las formas mesocráticas de esparcimiento: espacios de comercio, dinámicas de consumo, como se desliza en la crónica "Nuestras esquinas"; incluso en la recepción de productos culturales, como se describe en "Concierto con entrada gratuita" o en "Un museo".

Que León es quizás el principal exponente de una narrativa mesocrática en Valparaíso debería ser algo medianamente claro, a partir de esa gran pintura que se hace de la *clase media* en su novela *Sueldo vital*. Sin embargo, salvo escasas excepciones, quienes han comentado sus obras, no suelen realizar observaciones referidas a esta nítida *posición* de clase. Del mismo modo, las afinidades del autor con el Partido Radical

tampoco suelen ser motivo de una reflexión más profunda, en relación a comprender de qué manera dicha proximidad ideológica incidía en su manera de representar su entorno inmediato, sus geografías, tanto física como humana. Que estas geografías se encuentran articuladas, y que son las relaciones sociales las que le dan sentido a los objetos, queda expresado en la frase final de una crónica: "a veces, la ausencia de algunas personas, desmejoran la geografía de las ciudades".

Existe en este libro una crónica tan fundamental como la inicial. Su título es "Acerca de un libro del Puerto", y en ella León se dedica a precisar diversos aspectos de su novela *Las viejas amistades*. Allí, refiriéndose a uno de los *personajes*, al dueño de la peluquería, León anota: "Como carecía de historia propia, es decir, como nada digno de contar le había ocurrido a él ni a sus ascendientes, mediante un hábil escamoteo mental, había adoptado como personal, la historia de la ciudad".

Este mecanismo de transposición, de apropiación de una historicidad contextual, para transformarla en una historia personal, también nos da cuenta de una manera de construir identidad, no a partir de una referencialidad fundada en las propias condiciones de existencia y en el propio devenir, sino en una alteridad muy propia de las formas de autorrepresentación de la mesocracia, un sector de la sociedad que se caracteriza por una identidad constantemente tensionada y en conflicto.

En definitiva, para pensar en las posibles representaciones que pudieran construirse de la ciudad puerto, a partir de las crónicas de Carlos León, nos parece más pertinente volver la mirada a los aportes de Yi-Fu Tuan, particularmente a las articulaciones entre los conceptos de espacio y lugar, así como entre topofilia y entorno. Unido a ello, nos resulta imperativo, además, considerar las relaciones de producción que determinan, tanto como contextualizan los contenidos de una obra literaria. Quizás por esa senda sea posible aproximarse a la obra de León, sin extraviarse de manera unívoca en la devoción de la forma. wd

Bibliografía

Libros

Castagneto, Piero. *El Valparaíso de los escritores*, Santiago, RiL editores, 2013, 151 p.

León, Carlos. *Algunos días... crónicas,* Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1977, 131 p.

Mouat, Francisco. *Chilenos de raza*, Santiago, Aguilar Chilena, 2004, 229 p.

Squella, Agustín. *Deudas intelectuales*, Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2013, 212 p.

Artículos

Américo. "*Algunos días, crónicas*", *La Tercera*, Santiago, 29 de enero de 1978, p. 12.

Candia-Cáceres, Alexis. "'Geografía íntima' de Valparaíso en la literatura de Carlos León", *HYBRIS. Revista de Filosofía*, vol. 7, n° especial: Valparaíso: la escritura de la ciudad anárquica, julio de 2016, pp. 163-182.

Cortés, Hugo Rolando. "El estilo de Carlos León", *El Mercurio*, Valparaíso, 29 de enero de 1978, p. C.

"Crónicas porteñas de Carlos León", *El Mercurio*, Valparaíso, 22 de diciembre de 1977, p. 2.

Durán V., Fernando. "*Algunos días...*", *El Mercurio*, Valparaíso, 25 de diciembre de 1977, p. C.

Filebo. "Reliquias porteñas", *Las Últimas Noticias*, Santiago, 24 de diciembre de 1977, p. 7.

Lautaro. "Carlos León", *El Mercurio*, Valparaíso, 3 de enero de 1978, p. 3.

Morales Piña, Eddie. "*Algunos días...*", *El Mercurio*, Valparaíso, 16 de abril de 1978, p. C.

Sabella, Andrés. "'*Algunos días...*', de Carlos León", *El Mercurio*, Antofagasta, 15 de octubre de 1978, p. 2.

Solar, Claudio. "*Algunos días* Carlos León", *La Estrella*, Valparaíso, 14 de diciembre de 1977, p. 3.

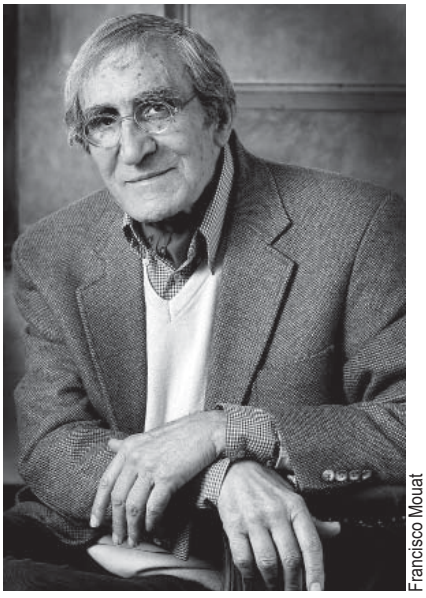
Suetonio. "Carlos León y el Valparaíso diferente que descubre", *Las Últimas Noticias*, Santiago, 12 de febrero de 1978, p. 4.

Ennio Moltedo: radiografía de un habitar

Por Felipe Acuña

I. Las ciudades de un poeta

El habitar en la poesía de Ennio Moltedo es el de un agudo observador que contempla el cambio urbanístico que ha acaecido en la exciudad jardín, devenida cada vez más en cubos de cemento. Para entender esa observación de parte de Moltedo, debemos, primero, hacer un poco de historia. Es así que la división geográfica/espacial entre el sur y el norte de Viña del Mar la configura el estero Marga Marga, donde el sur fue el lugar trazado histórico/fundacional a mediados del siglo XIX. Aquí nace la ciudad al alero del ferrocarril y se desarrolla como un polo industrial desde finales del siglo XIX hasta buena parte de la mitad del siglo XX. Esto posibilitó un desarrollo económico y empresarial que, junto al surgimiento de una clase trabajadora viñamarina, modernizó la ciudad, haciendo convivir al interior de ella a otras ciudades tales como la industrial y la residencial. Ennio Moltedo como poeta y ciudadano es testigo y partícipe de ese proceso modernizador durante los cuatro decenios en que distintos gobiernos (1940-1970), permitieron dar soluciones a la vivienda social y a la protección de la clase asalariada. Va a ser el golpe militar del 73 el que romperá este concepto comunitario de país y de ciudad, por uno de corte administrativo de carácter empresarial. Ya en los inicios de los años 80 el historiador Mario Góngora anticipaba en su *Ensayo sobre la noción del Estado en Chile* lo que iba a producir la tecnocracia de los "*chicago boys*", representantes de un tipo de sociedad enfocada a la rentabilidad y la especulación bursátil. Bajo esas coordenadas Moltedo será un poeta crítico que, sobre todo, en sus dos últimos libros, *La Noche* y *Las Cosas Nuevas*, hará extensivo el análisis desde la poesía de ese deterioro de los lazos afectivos y políticos de este habitar la ciudad a escala humana, donde lo urbano ya no corresponde a conceptos ciudadanos, sino a ciudadanos consumidores. Las *ciudades inclusivas* versus las *ciudades administrativas* será el foco de tensión que pone Moltedo a la hora de poetizar críticamente la imposición de un tipo de ciudad heredada de la dictadura.



Francisco Mouat

En diciembre de 2011 publica *Las Cosas Nuevas* por ediciones Altazor. Esta fue la última entrega poética antes de morir al año siguiente. Esos poemas son pliegues que se superponen unos a otros y que permiten ser leídos como una radiografía histórica y política tanto de Viña del Mar como de Valparaíso y por donde transitaba este paseante o flaneur, crítico del devenir de estas ciudades. Para el poeta y ensayista Sergio Holas esos poemas son como rizomas temáticos que despliegan poemas que derivan en otros poemas. Así, por ejemplo "la espera del amor", "crimen como deporte", "saquear", "centro es la autoridad", entre otros muchos. Con ello quiero decir que el lugar de Moltedo es la advertencia del cuidado de la *ciudad interna* (la civitas) y *la ciudad exterior* (polis), en relación a la experiencia histórica y espacial, secuestrada por la "sociedad del espectáculo" (Debord), y el devenir posmoderno del sujeto, sumido en la ligereza racional del mundo global.

El otro antecedente que permite redondear este abordaje que Moltedo efectúa de la ciudad son las entrevistas reunidas en el libro *Café invierno* (Ediciones Vertiente, 2007), que le hizo el académico y poeta Luis Figueroa. Estas conversaciones permiten conocer el pensamiento político y autoral de Moltedo, tanto en sus referencias culturales como biográficas. En estas entrevistas es recurrente vincular la poesía con la política, para pensar en libertad; esto quiere decir que la propuesta del poeta viñamarino es que el artista debe hablar con la verdad sin concesiones, lo mismo debe hacer el político para la buena administración de las ciudades.

> El poeta tiene que ser un observador, tiene que penetrar su medio a través de la poesía, pero al momento de cristalizarla, al momento de realizarla, tiene que aislarse. Hay una distancia necesaria según el momento, las circunstancias y ante el desafío que el mismo escritor o artista se ha propuesto. Hay otros que no se proponen tales metas. La meta no es una condición absoluta, pero sería la condición ideal de quien en realidad quiere ser honesto y auténtico. (Moltedo, *Café Invierno*).

Por otro lado en el libro *La Noche,* Moltedo explora los intersticios del Chile neoliberal. En este poemario la ciudad vivida por el poeta, la ciudad de los años de infancia, juventud y adultez, que se extiende desde los años 40 hasta el derrumbe democrático de los 70, ya no existirá para la posteridad: asistimos al cambio urbanístico de los tragamonedas que van socavando el casco histórico viñamarino. Aunque es posible recoger el testimonio de María Luisa Bombal quien decía en los años 60 que la ciudad ya no la reconocía calificándola como una "novia muerta". La ciudad de la contemplación y la comunidad ahora era demolida por la ciudad administrada por la tecnocracia.

En *La línea azul*, libro póstumo de 2014, Moltedo da cuenta de las dos ciudades y de su habitar, como si fueran la extensión de una sola unida por el mar y el metro tren. Los recuerdos de infancia son la primera patria del poeta. Así, en un recorrido que va desde *Cuidadores* (1959), hasta *Concreto Azul* (1967), apreciamos la densidad de la experiencia de la

infancia como memoria, la vivencia, el lugar, los objetos, las personas. Ismael Gavilán le llamará a esta primera etapa "la primera mirada" cuyo esfuerzo es dar al poema la primicia inicial con asombro y entusiasmo. Un segundo instante comprenderá un giro de intenciones. *Mi tiempo* (1980) hasta la publicación de *La Noche* (1999), donde se aprecia el "*desencanto como imposibilidad de lo lírico*". Los textos breves de Moltedo (*La línea azu*l) son frescos biográficos que tienen la particularidad de recordarnos cómo era la sociabilidad literaria de estas dos ciudades. Moltedo evoca el Viña del Mar de los paseos por la avenida Marina, distrayéndose en los colores del mar, observando el alboroto de las aves marinas en los roqueríos del Cap Ducal. Imaginamos a un contemplativo que va reuniendo esas experiencias sensoriales, un paseante que se pierde en la ciudad, o en las dos ciudades y que las rememora significativamente; es decir, en lo emblemático de la experiencia que es el detalle, en otros términos, la escena subjetiva de las imágenes que recuerda. En *La linea azul* somos lectores de aquellos artistas, escritores y arquitectos que le dieron vida cultural a las ciudades, muchos de ellos ya fallecidos: Juan Luis Martínez, Hugo Zambelli, María Luisa Bombal, Osvaldo Rodríguez, Carlos León, en un largo desfile de personajes. Todos ellos aparecen como protagonistas de ese tiempo histórico, político y cultural. La ciudad de Moltedo es la polis del encuentro en comunidad, de la conversación libre, del divagar y el ocio como práctica común y colectiva.

II. Las ciudades de la tecnocracia

En las actuales condiciones de nuestras vidas modernas, el valor de la comunidad como sentido unificador y diverso ya no es vinculante. La ciudad agustiniana es reemplazada por las ciudades de los administradores del bien común, la globalización económica pone en conflicto lo particular versus lo global. Lo gerencial es la nueva manera de la sociabilidad hedonista, cuyo narcisismo tecnológico cobra un protagonismo mediático en las relaciones humanas. A Moltedo esa ciudad de la tecnocracia le desagrada, porque la pone al nivel de las ciudades del consumo. Es un lugar al cual no pertenece, y que denuncia en sus poemas pliegues de *Las Cosas Nuevas* y en *La Noche*. La belleza de lo poético en Moltedo está en el margen, en lo que pasa de frente y no vemos, porque tal vez el "desierto avanza desaforadamente". Pensemos en que lo utilitario es una belleza vacua, narcisa, donde lo político no es inclusivo, sino de un accionar poco ético. Lo advierte el poeta desde su crítica a la institución cívica y militar sustentada en la constitución de 1980.

La belleza es enfermedad en la sociedad del consumo capitalista. Byung-Chul Han, en *La salvación de lo bello*, lo describe como la belleza de lo pornográfico, donde no hay alteridad, donde el otro pareciera no existir. Todo es visualidad positiva e higienizada. La poesía de Moltedo va en poetizar el espacio, aceptando la *herida*, lo que incomoda. No se complace en la mera nostalgia, sino que interroga y analiza desde el lenguaje sensitivo, no develando el misterio. No se somete a las obviedades del consumo de las ciudades bellas, donde todo es filmado como en un set cinematográfico, con actores que representan un simulacro. La cosmética de las ciudades se vende a la visualidad del turismo de la inmediatez.

Aprovechando la poca luz de la ciudad y las costumbres de un país concesionado, aquí, en Atenea, bajo la frente de Bello (104, *Las Cosas Nuevas*).

El habitar poético, entonces, es colocar al ser humano en su esencia misma que es reconocerse en la patria, en el hogar, en la identidad. Es lo contrario al hombre apátrida, "al hombre subyugado por la conquista del planeta y por la expansión del espacio cósmico", dirá Hugo Mujica, en *La palabra inicial*. El ensayista y poeta argentino hace referencia a ese hombre constructor de sentido. La poesía de Moltedo va en esa dirección porque nos muestra un tipo de ciudad más humana, donde edificar es habitar, y, donde habitar es cuidar, preservar, labrar el presente, poniendo a discusión las ciudades tecnocráticas. Éstas serían ciudades donde el vecindario tiende a la separación y al aislamiento. En definitiva ese desarraigo que ejemplifica Moltedo en *La Noche, Las Cosas Nuevas* y en *La línea azul*, es intentar volver a pensar la ciudad creativamente, desde lo humano. Heidegger dirá que el habitar sin planificación es olvidar la cultura, la historia, a menos que dejemos de ser productores del consumo de ese habitar. Esto que nos anuncia el poeta lo vivimos contemporáneamente donde los lugares de encuentro están desaparecidos en esta vorágine de la rentabilidad por sobre los valores morales y estéticos.

Lo que admiramos de la poesía de Ennio Moltedo es su tono reposado, su retorno tranquilo a casa. La gozosa poesía del poeta viñamarino permite pensar en la espera sin objetivos, sin los mandamientos de los cálculos. Es un poetizar también optimista, desde la humildad del mendigo que se conforma con lo necesario para vivir. Es la celebración de la vida. La esencia originaria es la dicha de la cercanía al hogar. Heidegger anunciará, entonces, que la "dicha de la poesía significa estar en la dicha que preserva en palabras el misterio de la *cercanía con lo dichoso*".

III. El hogar y la memoria

¿Dónde queda el hogar cuando se destruye? Al igual que las ciudades del desencuentro de Moltedo, se interroga al presente. El lugar donde estuvimos ya no está y eso nos desconcierta. Es una desorientación que lleva un tiempo asumir cuando un paraje de encuentro desaparece. Antes fue la estación de trenes de Recreo y posteriormente su piscina. Luego vino la desaparición de la piscina de 8 Norte. Después el cierre de los cines Olimpo y Rex, un poco después el café Cinema. Años más tarde el fin de librería Altazor a donde el poeta llegaba como a su casa y que fue casa de todos quienes sentíamos este domicilio público y privado. Un verdadero refugio para la memoria que durante más de tres decenios (1982-2016) a muchos nos cobijó. Sin duda todos esos espacios nos educaron en la informalidad de las conversaciones, en los vínculos transversales, en las lecturas de libros, en diversos instantes de ocio. Por otro lado, para todos/as aquellos/as que se formaron literariamente en Altazor, la memoria se hace partícipe para darnos cuenta que nuestra juventud pasó allí, entre música de jazz, conciertos de rock noventero y las citas al café Cinema, esperando, mientras leíamos un buen libro, la función de las siete antes de ingresar a la sala del cine Arte. El rito de ese paso diario por Altazor ahora queda en la ficción de ese

recuerdo que se reconstruye en la evocación. Desde ahí se arma esa identidad perdida, esa dispersión de la sociabilidad literaria que a tantos reunía. El ser humano es de arraigo a los ritos domésticos y cívicos. Ennio Moltedo protagonista esencial en esa identidad geográfica, simbólica y espacial era parte de un territorio íntimo y sagrado. Sabemos que por la librería Altazor pasó la tradición y la vanguardia de la mejor poesía de la Región en los años 80 y 90. Así, Moltedo le escribe a su editor, Patricio González, el poema 35 (*Las Cosas Nuevas*):

> El verano, el mar y el paseo de la niña bajo el viento son imágenes que se agrandan cada día en nuestros ojos y que guardamos en las páginas de los libros a pesar del enojo de los enemigos del espíritu: el príncipe, el bandido y el enano. Viajes inmóviles a través de la lectura y paisajes que ceden al paso para descubrirnos horizontes y una realidad nunca vista…

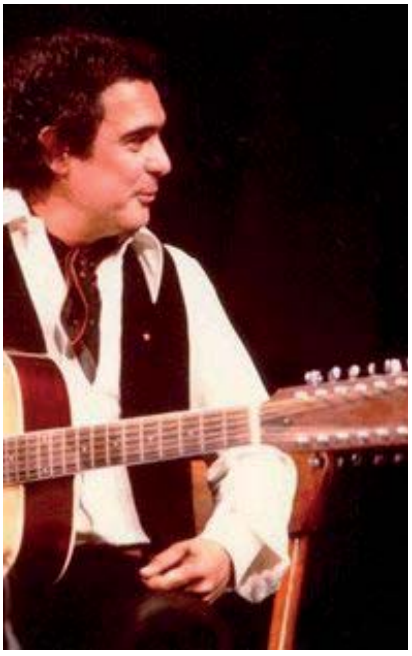
Esas identidades colectivas reunieron a una comunidad de lectores, juntaron a lectores del poeta desde la cercanía y la distancia. Veíamos al caballero antiguo, sobrio, de fina elegancia para nada ostentosa, de brazos largos y lentes gruesos, dando recorridos por las dos ciudades. De aquella forma, la imagen de la ciudad es la articulación de la memoria en la poesía de Ennio Moltedo: una memoria imaginativa, esencial, emotiva, meditativa. Lo leemos porque nos sentimos menos solos, más humanos, en tiempos de apatía y desconfianza donde se nos permite imaginar una ciudad.

Para concluir estas líneas no puedo sustraerme de la contingencia al escribir en este tiempo de cuarentena. Me pregunto si la experiencia del confinamiento será paliativo para valorar nuestro hogar, nuestra cosmología; el sentido de la pertenencia a un espacio. Pasada la crisis tal vez dejaremos de postergar aquellas actividades que por tiempo, miedo e incluso cobardía hemos dejado de hacer. Esta interrogante podría ser una salida, y una espera, como en el poema 2 de *Las Cosas Nuevas*:

> Esperarte en el café es igual a esperar sobre las arenas del desierto. Ejemplo: no saber por dónde aparecerás tú o la luna. Leer o fumar para convencernos que los espejismos no nos preocupan… wd

Valsparaíso y el Gitano Rodríguez

Por Víctor Rojas Farías



Una micro se desvía del camino y cae sobre el techo en el quinto piso de una casa pobre. Adivina buen adivinador: ¿Cómo puede haber una casa pobre de cinco pisos? ¿Cómo un vehículo a nivel de tierra sale del camino y cae en un techo?

El jovencito Osvaldo Rodríguez y el Cocoliche Brito van a ver. Esas noticias cotidianas de Valparaíso les parecen insólitas: a la edad en que los demás piensan en *mándale saludos* y *me escribió un papelito* estos estudiantes de Segundo de Humanidades hablan de poesía: viven junto al paseo 21 de Mayo y dudan de si esta belleza cabe o no en las palabras. A veces contestan algo llamado "Slam": *color que te gusta, qué le dirías a tu niña si la vieras ahora, prefieres que te llegue una carta o un telegrama diciendo que te quieren*!! Tonteras estudiantiles. A Osvaldito le parecen aburridas. Viene saliendo de la niñez y se interesa en más allá. Sus amigos hacen bromas que no entiende. Extienden un papelito ante sus ojos: "Si usted es homosexual, sonría levemente". Otro le pone una mano en el hombro: "¿Sabes cómo culean los marcianos?" "No" ¡Poniendo la mano en el hombro!". Circulan por todas partes *La Princesa Rusa*, *Memorias de una Pulga*, *La Monja Tetona de Okinawa*. Es el despertar. Pero prefiere *El niño que enloqueció de amor*, *Míster Jara*, "Inamible"... Y empieza a vestirse raro, con chaquetas, pañuelos y cosas que causan curiosidad pues ahora sus amigos usan terno y gomina. Eso, unido a su costumbre de caminar de un lado a otro hace que empiecen a decirle "Gitano".

Un chaparrón de ideas y luces irá colmando al Gitano cuando se siente a leer –cada día– en los bancos de madera del paseo 21 de Mayo. En la librería Parera, ese español que siempre atiende

bien –Modesto– le ha vendido *Poesía Universal*, antología. "Y le doy *La sangre y la esperanza*, si usted acepta, porque está sin tapa". Pronto sus nuevas amistades lo obligarán a leer *Así se templó el acero*. Luego agregará a los libros un cuaderno, y en ese Torre hoja verde esbozará decenas de páginas sobre calles tristes. Pero él es alegre. Payasea. Canta "El pobre pollo" y "La viejecita debajo del puente" con letras cambiadas, en la esquina junto al palo poste. Desde ahí divisa a veces a un vecino que es escritor "de verdad", Alfonso Larrahona. Mira desde lejos esa figura altísima y esa delgadez extrema. Sin haber leído nada suyo, cree –pues se parece a don Quijote– que debe ser gran poeta y no se atreve a hablarle. Cierta vez, sin embargo, queda a su lado en la peluquería, y se presenta. Larrahona contesta: "Ah, sí; Modesto me ha dicho que hay unos cabros por acá buenos lectores: si eres uno no perdamos tiempo hablando leseras". Y luego de recordarse de sonetos, comentar libros, leer cosas del cuaderno Torre, ríen... Entonces –antes de irse al sillón pues le toca el turno– Larrahona le dice unas palabras que quedan retumbando: "Osvaldo, ¿por qué no vas a la Sociedad de Escritores de Valparaíso? ¡Eres un poeta y no sabes!".

"Nosotros nada teníamos que ver con esta gente que apoya los codos en la mesa y se baja por adelante: usábamos taxi", decía con sus zapatos rotos y se entendía que era arribista. Despreciable. Se las estaba dando de quien no era. "Nosotros éramos roteques pues oye; con decirte que por esquivar el pago nos subíamos por atrás", decía con sus zapatos nuevos y se entendía que era abajista. Despreciable. Se las estaba dando de quien no era. Porque había llegado un nuevo pensamiento, un reconocimiento de la valía de ser pobre: "orgullo de clase". La cantinela de la empleada que se casa con el patrón –que machacaban las teleseries– era reemplazada ahora por la canción de gentes cotidianas: Amanda –cualquier operaria de cualquier industria– caminaba por la calle mojada para ir a otra fábrica, donde trabajaba Manuel, por ejemplo. O la Nelly y el Nelson, que sufrían en sus pegas toda la semana esperando el domingo para servirse una agüita.

Con la palabra *huevón* se había agredido desde hace años, con *conchetumadre* se había insultado, pero ahora dolía más que te dijeran "desclasado". "Qué se ha creído ése: lo nombraron jefe y ni saluda: ¡es un desclasado!".

En estos tiempos de nuevas palabras y conceptos (también se dirá *vendepatria, crumiro, momio, upeliento)* el profesor Nelson Osorio ha tenido una idea: ¿No dicen que esta ciudad es poesía y pintura? ¿O que es música hecha cerros? ¿Por qué no fusionar? ¿Por qué no terminar con los límites entre géneros y producir litedibujos o cancionemas o poegráfica y caliciones? Una cosa es decirlo... la idea cristaliza en una mera exposición de poesía ilustrada. Alguien hace un dibujo y otro alguien hace versos, se reúnen las dos obras en una cartulina y eso es. Se expone en marco y con vidrio, pero nadie se interesa mucho porque en teoría suena revolucionario, pero es "la misma cosa no más".

Uno de los dibujos destaca: el de Hans Schoalbach. A su lado, están los fragmentos de poesía de Osvaldo Rodríguez, copiados por alguien con buena letra: Jorge Osorio. Uno de los versos dice "porque yo nací pobre y siempre tuve un miedo inconcebible a la pobreza". Los dos Osorios se burlan a carcajadas: "¡Pero Osvaldo, jamás hai sido pobre! O sabríai que los pobres no tienen miedo a la miseria pues deben enfrentarla...". "La pura verdad –piensa el Gitano–; no puedo ser arribista al revés: tengo que cambiar eso". Además –dicen otros– el dibujo se despega, es demasiado superior, produce una realidad otra: "tal vez tengas que probar con cancioesías o poemeleros".

La obra quedaría colgada y olvidada junto a una guitarra y un charango en la casa que compartirían Osvaldo Gitano y Chantal de Rementería.

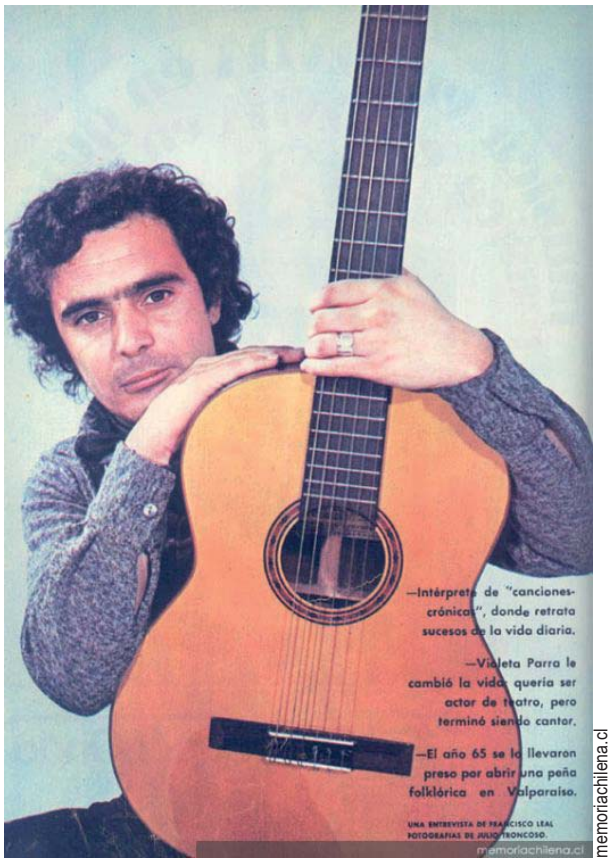
"Esta casa que hemos compartido durante tantos años es bajita como el suelo y tan alta o más que el cielo, pero tened cuidado / que al

menor descuido confundiréis las señales de ruta / y de esta vida al fin habréis perdido toda esperanza", escribió el vecino Juan Luis Martínez. Y viene bien recordarlo ahora pues Osvaldo sueña habitar una mansión tan ancha como el mundo, en que quepa su librero y su guitarra, y resguardar su intimidad con murallas invisibles. Hará croquis, diseñará durante años hasta que cuaje la idea imposible de la Casa Transparente. Tiene otros sueños raros: construir un país en que cada cual reciba justa retribución. Y nacionalizar esas compañías que no pagan impuestos y se llevan la materia prima, para que el pueblo sea el dueño. Esas ideas hacen ebullir América y se producen golpes de estado, peleas familiares, asesinatos...

Cierta vez la casa de Chantal y Osvaldo tendría una visita célebre: Thiago de Mello alegando que hasta los martes nublados tienen derecho a ser domingo en la mañana con sol. Un auténtico perseguido político; había estado preso en su Brasil natal y tenía enorme prestigio literario. Y con humildad el Gitano lo vería ¿leer el poema o mirar el dibujo? (Thiago comentó que había escuchado lo de la fusión de arte... y agregó que ese texto necesitaba el refuerzo de la melodía; tal vez pudieran añadirse silencios pues se veía parloteador. Si alguien dice "Yo les quiero contar lo que he observado" ese *yo* está demás, pues en el verbo "quiero" se subentiende el pronombre *yo*; y luego se repite esa primera persona en el otro verbo "he observado". Y desde el punto de vista del significado una palabra de más es ripio. Pero desde el punto de vista del soporte o del ritmo necesita el sonido: aunque poner "hoy" y transformar el verso en "hoy les quiero contar lo que he observado" introduce un elemento temporal que quizá riñe con el sentido intemporal del poema. Y poner "Y" para que quede "Y les quiero contar lo que he observado" mata la secuencia sonora pues en ese verso la vocal *o* –hay cinco– es importante con su sonido gutural. En cambio, en la canción se puede…) Y el Gitano –tarde en tarde– empezaría a trabajar en componer a base del poema. Demoraría meses deshilachados… Pero al cabo podría recitar su canción o cantar su poema: "*Yo no he sabido nunca de su historia / un día nací aquí sencillamente / el viejo puerto vigiló mi infancia / con rostro de fría indiferencia*…".

Hay que estudiar arquitectura en Valparaíso, mamá: a punta de dibujar casas de seis pisos sostenidas con un palito de fósforo y de ver que el cholguán, el mármol, el cemento y la fonola coexisten en una pared, los estudiantes se sienten grandes artistas... ¡Y hacen acciones de arte mayor! Una vez –por ejemplo– decidieron volar: no con el cuerpo –para eso están los aviones– sino con el alma. Para desprenderse del peso del alma hay que abandonar algo querido, concluyeron, y se reunieron en la orilla del mar para tirar argollas de matrimonio, el collar legado por la abuela, la medalla de oro en atletismo, las cartas de amor. Todo al agua. ¡Y a volar el alma! Fue una ebriedad sin vino: despojándose subían al eterno como la espuma. Hubo después un pequeño inconveniente: los familiares pusieron el grito en el cielo y demandaron a los profes, el poeta Godofredo Iommi y el Tata Cruz. Esa volada del desprendimiento es cosa de la Católica pero mira lo de la Chile. Hicieron una peña. En otras partes hay peñas y se toca folclore. ¡Pero acá se baila como si fuera discoteca! ¡Y la decoración!: en Santiago o Conce las peñas se llenan de redes y remos para producir ambiente pesquero, y acá –que están en el mar– pusieron canastos con papas, orquetas!! Funcionaban arriba del restaurante La Porteñita en la subida Ecuador, pero los echaron pues venía tanta gente que aquello podía derrumbarse. Se fueron a un subterráneo. Se llenaba. Luego a calle Blanco. Eran tantos que tuvieron que separarse. Hay que estudiar arquitectura en Valparaíso, mamá; allá todo es otra cosa. Los peñeros tenían una canción famosa que nadie más había escuchado: "Valparaíso". La encontraban superior a "La Joya del Pacífico", pero quedaba entre esos muros. Había que salir al mundo...

Esta tarde está llena la sala de actos del Pedagógico. Los niños de básica, sus apoderados y profesores vienen a la velada artística a beneficio del Quinto A de la Escuela 17. Los



memoriachilena.cl

niños no han ingresado nunca a una universidad y están curiosos. Las sillas de palo de la escuela, que se ponen una junto a otra en los actos, no pueden ser comparadas con estos asientos de respaldo curvo, pegados. ¡Y los baños tienen puertas y la cadena funciona cuando la tiran! Empieza el acto. Se espera a Tato Flores: es gran cuequero y hace clases. Pero el número fuerte es el grupo Tiempo Nuevo. Todos los alumnos conocen las canciones pues su profesor jefe es el guitarrista y, pese a que se niega a enseñarlas, "Hemos dicho basta" o "No nos moverán" están de moda. Los demás cantantes son desconocidos y no importan: el dúo Raúl y Miriam, un tal Payo Grondona, un tal Gitano Rodríguez. Payo Grondona entretiene a los papás y a los hermanos mayores, que sonríen con "Me diste mal la dirección" y "El crimen de los tarros lecheros", que promueve tallas pues el asesino fue profe. Después Payo advierte que el público espera algo movido y canta "La muerte de mi hermano". Y unos alumnos –de Carampangue– pifian pues esa canción es de sus vecinos, que tocan con batería y guitarrita eléctrica. "*Ayer mataron a mi hermano / lo mataron y qué*"... Después de escuchar los gritos el Payo explica que ha compuesto la música de esa canción, que ha sido grabada como rock por Los Mac's. Nadie se interesa por esa explicación y se habla a viva voz. Va a cantar otra pero se acoplan los parlantes. Se va entre aplausos desganados pues el acto va muy largo: los adultos miran su reloj mientras los niños se tiran papeles: ¡ojalá saliera de una buena vez Tiempo Nuevo! Pero anuncian otro número. El Gitano Rodríguez. Hay caras de disgusto cuando sale al escenario un hombre con jockey negro, chaqueta sin mangas y alpargatas. ¡Alpargatas! Los niños ríen pues las alpargatas son para los pooobres, y los cantantes usan ropas con brillos! Empieza a cantar una melodía rara sobre pescadores. El público habla y grita desinteresado. De pronto el Gitano se disgusta. Está sentado en una banca, se para y comienza a reprochar. Lo menos que un cantante espera es ser escuchado. No importa que no haya aplausos. No importa que no haya plata. Importa el respeto. El auditorio calla. Se podría escuchar volar una mosca pues los mayores entienden que ese hombre tiene razón y los niños se contagian de silencio. Tanto que la sala parece iglesia. El gitano dice que cerrará su actuación con una composición reciente, que aunque tenía la letra desde hace tiempo, hace unos meses le fue dado terminar la música. Ha cantado antes ese tema a sus amigos, pero esta es la primera vez que la presenta en una sala, ante tanta gente, y quiere que sea un homenaje a esta misma gente... Los adultos se miran divertidos pues es obvio que el cantante no sabe cómo terminar el discurso y divaga. De pronto se interrumpe en cualquier parte, se sienta y empieza con su guitarra. "*Yo no he sabido nunca de su historia / un día nací aquí sencillamente / el viejo puerto vigiló mi infancia / con rostro de fría indiferencia*". Cuando termina el vals hay aplausos, algunos desganados, otros muy entusiastas, y el cantante se va. Llega el turno de Tiempo Nuevo y ahora sí, ahora sí. Inician con "Mira que ya viene la Revolución" y al parecer algunas familias perderán la última micro pues se van con actitud enojada.

gitano.cl

En aquel tiempo sucedieron cosas prodigiosas. En la quinta Roma la actuación del bohemio de oro, Jorge Farías, se realizó sin pena ni gloria. Nadie aplaudió, nadie pifió, nadie levantó la vista. Cada cual en su mesa (y había doce mesas) estaba discutiendo algo urgente. De pronto alguien empezó a gritar: "*el pueblo / unido / jamás será vencido // El pueblo / unido / jamás será vencido*". Fue secundado entusiasta por buena parte de la gente. La otra buena parte arrojaba servilletas arrugadas, como dándoselas a los chanchos. Se armó una pelea general y el dueño salió a apaciguar los ánimos: "¡Señores, no estamos en el estadio!". Mala frase: aludía a una pelea entre barristas de Everton, que habían dejado de alentar a su equipo por pelearse entre sí. Llegaron los carabineros. Hubo detenidos, el partido se suspendió, el local cerró con decenas de cuentas sin pagar, prohibición de entrar al estadio para algunos, cerró la quinta por reparaciones y ahora todo se mezclaba en todo.

La mitad del mundo quería música "comprometida" (como la de Quilapayún), la mitad quería folclore "estilizado" (como el de los Quincheros,) ¿y la tercera mitad? Restándose. Las canciones tradicionales armonizaban con todos, pero la gente quería pelear. En las industrias sucedía algo similar. Y en los hogares. Y en el propio corazón del creyente fiel.

Golpe de Estado. Tiempo Nuevo sale de Chile burlando la vigilancia debido a contactos en Ferrocarriles. Va también Payo Grondona. Y el Gitano, que recién ha publicado su primer poemario y lo sabe condenado a las llamas. Llegan a Argentina y palpan un ambiente conocido: ¡Vendrá otro golpe militar, no cabe duda! Van a Alemania. ¡Y actúan! Entra Grondona al conjunto, y sube al escenario también el Gitano; interpretan "La Nelly y el Nelson" o "A Valparaíso" que dan amplitud al nuevo repertorio, pues sería ridículo tocar "No nos moverán" o "Mira que ya viene la Revolución".

Exiliados: americanos en Europa, que hacen empanadas o chivito o locro y viven las mismas

historias. En Suecia descubren conservas baratas y las almuerzan con fruición hasta que se enteran de que es comida para perros. En Francia se acostumbran a llamar mostaza a algo de otro sabor, o a champurrear nuevos idiomas y trabajar en nuevas cosas. Recuerdan con pena sus alegres melodías de juventud, canciones del futuro que ya no serán. Entonces cambian a la nostalgia... Y se va popularizando el "*Y vino el temporal y la llovizna, con su carga de arena y desperdicio, por ahí pasó la muerte tantas veces (...)"*. El Gitano recorre distintos lugares y en todos ellos se escucha su vals. Sucede algo extraño: los porteños del exterior lo aman. Y lo envían –en encomiendas que llegan abiertas– a sus parientes "de adentro"...

En Chile se inmoviliza lo popular. Adviene la guerra de las animitas, porque las autoridades las sacan y la gente las repone. Se acaban las jornadas folclóricas (incluida la famosa competencia de Viña). Jorge Farías, el otrora ídolo, anda alcohólico, durmiendo en el suelo.

Tendría que pasar algún tiempo hasta que se hiciera el "Festival de la Canción Solidaria" –organizado por la Iglesia Católica– y ganara un grupo llamado Aquelarre. El premio consistía en grabar un LP, y decidieron poner ahí una versión de ese vals que tanto gustaba a "los de afuera"… Le introdujeron un estribillo que rompiera la monotonía, en otro ritmo: "*mis sueños y esta canción / que hoy sufren (...) / como esperanza que un día / resurgirá en la cubierta de un barco, de una goleta (...)"*.

En Valparaíso indiferente había renacido sólo una peña, la del Chileno Francés. De pronto corrió la voz de que vendría Aquelarre. Se congregaron cientos de jóvenes, que quedaron afuera o se apelmazaron dentro, creyendo que se trataba de Aquelarre (rock argentino). Pero no: eran chilenos artesas. Tras "El cautivo de Til Til" y "Defensa de Violeta Parra" las pifias iniciales se transformaron en aplausos; tantos que uno de los integrantes decidió decir algo así como "este tema que habla de Valparaíso hundido para arriba tiene letra de Nicanor Parra y música de un autor que vive en Alemania, pero que es o que fue de acá. Su nombre es Osvaldo Rodríguez y a él pertenece nuestra próxima canción". Y empezaron con "*yo no he sabido nunca de su historia/ un día nací aquí sencillamente...*". Les salió tan bien, pero tan excelsamente bien que todos quienes estuvieron ahí quedaron condenados a escuchar ese vals para siempre. Y contagiaron el entusiasmo a las radios locales. "Dimensión Latinoamericana" continuó divulgándola por años. Muchos porteños la enviaron en cassettes a sus parientes exiliados, descubriendo que no sólo conocían el vals sino que se enojaban porque lo habían enviado años ha, en esos cassettes que acá habían sido regrabados encima, Dios mío.

Cambio de gobierno. Volvían los exiliados. Salían a caminar ayer en las calles de hoy. (El profesor Lucho Farías es esperado en el aeropuerto por parientes que le llevan cosas de comer, él dice que no, pero al ver un pan con chancho exclama "¡Pan batido, se me había olvidado que existía!" y traga a inmensas mascadas). Volvían los exiliados. Cumplían el rito de visitar sus barrios de infancia. No podían creer el deterioro. Otros –los despojados– enfrentaban el infierno de recuperar su vieja casa, revendida por sucesivos dueños ¿ilegales? Venían a quedarse: lloraban y se iban. ¡Y cuánto cuánto recordaban! A fines de los años sesenta –por ejemplo– si un caminante abría la puerta de un bar escuchaba "*del cerro Los Placeres, yo me pasé al Barón / me vine a Cordillera / en busca de tu amor*". Y esa canción no se le olvidaba nunca. Jorge Farías. Si el caminante pagaba la entrada a una peña, escuchaba "*y vino el temporal y la llovizna, con su carga de arena y desperdicio, por ahí pasó la muerte tantas veces, la muerte que enlutó a Valparaíso"*. Y esa canción tampoco se olvidaba. El Gitano Rodríguez.

Qué nostalgia. Ya son los noventa. Osvaldo ha regresado desde Francia con su nueva señora. Canta en La Puerta del Sol. Tiene la alegría de ser acompañado por su viejo amigo Payo Grondona. Consigue trabajo en la Universidad de Playa Ancha. Pero no está bien. ¿Deberá

regresar a Francia? Ay, pero este puerto amarra como el hambre. Quiere publicar su libro.

El centro de la bohemia ahora no es La Cuadra, es la subida Ecuador. Ahí funcionaba la Peña. Cuántos recuerdos. Camina por el sector y en vez de La Porteñita encuentra un local afrancesado, Lo de Vi. Está lleno. Es "cuico". Encuentra algunos amigos. Alguien le pone una guitarra en las manos. Apagan el sonido. Emocionado canta desde su mesa. *"Yo no he sabido nunca de su historiaaa / un día nací aquí sencillameeenteee"*. Al oír la canción todos dejan de hacer ruido. Es un himno. *"(…) el viejo puerto vigiló mi infancia / con rostro de fría indiferencia / por qué no nací pobre y siempre tuve / un miedo inconcebible a la pobreeeza"*.

Es tarde. Afuera pasan cantores que vienen del último local tradicional, ubicado inmediatamente arriba, El Triunfo. ¡Y ahí va Jorge Farías! Lo llaman entusiasmados a Lo de Vi. Entra con sus guitarristas. ¡Y canta La Joya del Pacífico! Los cantantes se saludan estrechándose las manos sin distancia ni cercanía. Se van luego cada uno por su lado. Y esa confluencia se hace legendaria. Los muchachos que por casualidad estaban allí lo cuentan por todos lados. Un pintor promete un cuadro. Nunca lo hace. Un poeta –tal vez miente haber estado ahí– dirá que lloró. Noche mágica. Las dos canciones que retratan el alma de Valparaíso se han cantado una detrás de la otra por dos cantores que son el alma de Valparaíso. Aquella noche en el bar, en una mesa cualquiera.

Augusto Sarrochi –propietario de Umbral editores– se toma la cabeza a dos manos. Fue un error este acierto. Fue un error sacar esta edición de *Canto de extramuros*. Al Gitano lo llenaban de sonrisas y palmoteos en la espalda cuando llegó del exilio, diciéndole que un cantor y poeta como él era un orgullo. Y lo era, aunque nadie conocía sus poemarios *Estado de Emergencia* (publicado en 1973, y por ende sin difusión) ni *Diario del doble exilio* (publicado "afuera" y afuera se quedó). No había títulos disponibles y ¡si todos lo admiraban como poeta era seguro que comprarían el libro! El lanzamiento se llenó. ¡Y el cóctel! Los canapés, los pisco sour, desaparecieron, pero las pilas de poemarios permanecían en bandeja. ¿Estaban muy caros? ¿O a la gente no le interesaban? Al final de la noche el Gitano sentía –entre sonrisas– cierta desazón. La espera en la cola para obtener autógrafo era demorosa, pero no por cantidad de gente sino por sus dedicatorias afectuosas, personalizadas, largas. Incluso tenía de antemano algunas, que no pudo entregar... "*Alfonso, tan importante en mi formación, va este canto desde fuera de los muros y paredes que amarran e impiden, de su amigo…*" (para el poeta Larrahona). "*Mirna López, mi querida amiga, cuántos años. Estamos iguales y el mundo ha cambiado, no paremos...*". Mientras sonreía para las fotos de Sociales, Sarrochi, el editor, pensaba en colores; había llegado azul y se estaba yendo rojo. ¡Ventas! Acá estaban los amigos, los colegas, y poco compraban... qué quedaba para afuera, para las librerías, para las ferias de libro. "Chile, país de poetas", dicen. Bah. Mejor estaríamos con "Chile, país de lectores". Bien –no preocuparse– las críticas serán buenas y la gente advertirá que es necesario este Canto. (Pero los entendidos dictaminaron mal: "*en líneas muy gruesas es un libro de factura irregular. Los pocos poemas que justifican su edición (...) se oscurecen por la excesiva extensión del poemario"* pone Luis Uribe, en El Mercurio, mientras Sara Vial habla de la *"difícil sencillez*". Su poesía quedará aún en el desconocimiento. ¿Y sus canciones? ¿No es verdad acaso que la gente sabe sólo una? De repente, como rareza, alguien pide "Caleta El Membrillo". En el mundo ajeno –Francia o Suecia– piden "Ascensor", "De lo simple a lo profundo", o "Mi querida suegra" y acá sólo…"Valparaíso". ¿Puede estar el arraigo de un poeta, narrador, compositor, guitarrista, artista plástico, arquitecto y ensayista sustentado en un vals de tres minutos catorce segundos? wd

El reverso de Valparaíso en la poesía simbólica de Ximena Rivera[1]

Por Sergio Pizarro Roberts

Desde un inicio la poesía de Ximena Rivera se me ofreció como una perturbadora y estimulante invitación para abandonar mis hábitos lectores en aras de recorrer los complejos mecanismos verbales e imaginativos con que la poeta doblega la huera realidad, su insípida sustancia, y percatarme sorprendido de un lenguaje que me transportaba al sueño de esa realidad, a la vigilia de ese día y, en último término, al reverso de lo que aparentemente estaba leyendo en el poema.

Alejada de toda contingencia, la escritura de su obra no me condujo a los empeños reivindicatorios feministas, hoy tan en boga por necesaria y justa causa. Más bien, el discurso de la hablante de los poemas de Rivera me llevó a un lugar que parecía olvidado en la poesía chilena de fines del siglo XX e inicios del XXI, fechas en que la autora publicó específicamente entre 1994 *Antología de la locura* y 2013, con su póstumo *Casa de reposo*. Me llevó, digo, inesperadamente de regreso a las obsesiones metafísicas de nuestros grandes poetas de principios del siglo XX.

El crítico Naín Nómez ha manifestado en su *Antología crítica de la poesía chilena* que después de la tradicional, aunque imprecisa, clasificación generacional de los poetas en Chile, hay una menos recurrida como la clasificación temática, también inexacta, que distingue entre aquellos autores con una obra proclive a lo metafísico (o místico) y los que reaccionan a esa postura con un discurso más social (o realista). Se trata de dos tendencias que coexisten, más o menos pacíficamente, en la historia de la poesía chilena. En ese entendido, Nómez explica la estética de Pedro Prado bajo el sesgo de una preocupación metafísica, mística y panteísta, conformándose una antípoda con la obra de Carlos Pezoa Véliz que acuña en su imaginería poética el sentir social emergente. Concluye que ambos se instalaron como los jefes indiscutidos de dos visiones poéticas en cuyo arco se iban a desarrollar todas las tendencias escriturales de comienzos de siglo XX.

Me da la impresión que la poesía de Ximena Rivera no se va a incomodar si, dentro de ese arco, la sitúo más cerca de Pedro Prado cuando nos dice admirablemente que "el reposo y la identificación / con el cielo inefable / es solo ya / cuestión de pájaros" en el poema que justamente se titula "He dejado de creer en Dios". Y hay un vuelo pagano cuando su hablante desciende a los infiernos del Hades griego, siguiendo una larga huella de textos literarios que han representado el cruce de la frontera que separa la vida de la muerte. Esa afanosa colonización de la invisibilidad que vemos en *La epopeya de Gilgamesh*; en el descenso infernal de Psique en *El asno de oro*, de Apuleyo; el mismo descenso de Orfeo en Ovidio; la muerte y resurrección de Lázaro en *La Biblia;* o Virgilio en la *Divina Comedia* de Dante Alighieri, por dar los ejemplos más afamados. En el caso de Ximena la hablante también nos habla desde la muerte y en ese insólito lugar de enunciación reflexiona y acota: "veo que algunos / quisieron más luz / al pasar por el umbral de la muerte"; una expresión sorprendente si lo que se acostumbra a representar con la muerte es la oscuridad, el silencio y la soledad. Entonces leemos la pregunta que esa misma hablante profiere: "¿no has pensado / la posibilidad de que el hades sea / otra clave de tiempo en el poema?", interrogación que deriva en otra pregunta que yo me formulo: ¿es realmente metafísica esta poesía? ¿no será que el hades y la muerte son otra cosa de lo que creemos leer en el poema? Es lo que decía más arriba cuando aludía al reverso de lo aparentemente leído que subyace a esta poética. Entonces si cuando en el poema se menciona el hades y en realidad se está insinuando otra cosa ¿a qué se refiere la hablante cuando en el resto de su obra poética alude a la casa, a Pepe, a Valeria y a Valparaíso?

Con estas preguntas me atrevo a sugerir que el trabajo de Rivera se lea en clave simbolista ya que intenta "manifestar una experiencia sobrenatural en el lenguaje de las cosas visibles, y en los que casi cada palabra es un símbolo, ya que está utilizada no según su uso corriente, sino por la asociación que evoca una realidad más allá de los sentidos", según la definición que nos enseña la teórica del simbolismo Anna Balakian.

En el poema "Lo bello y lo triste" Rivera dice:

> Usted, después, lee
> tarde
> no sé qué sombras
> no sé qué cuerpos de mi memoria
> tenemos todavía su nombre
> distinguido en las letras
> que no es nuevo sino derivado,
> como un vaso de hermosas líneas,
> aunque vacío.

En este fragmento, a mi juicio, se contiene el arte poética de Ximena cuando se dirige a nosotros, los lectores, y nos induce, casi pedagógicamente, a leer su textura poética como las señales de un abismo interior. En un gesto similar al de Baudelaire, que también interpela al lector, Ximena nos devela una poética que al mencionar a Dios, la eternidad, la muerte y el hades no lo hace bajo una inspiración trascendente o de elevación supraterrestre sino que describe los paisajes que percibe con su vista interna. Aquí vale la pena detenerse en un verbo muy poco conocido: de todas las acepciones que dicen relación con la vista y los ojos, al desusado verbo "columbrar" se le define como "ver desde lejos una cosa sin distinguirla bien" o, en una segunda acepción: "rastrear o conjeturar por indicios". Cuando el poema alude a Dios ¿está en verdad el texto refiriéndose a una deidad supraterrestre o nuestra vista lectora nos engaña al no diferenciarla nítidamente? Columbrar la realidad es verla sin distinguirla con precisión, es aceptar una ambigüedad que acomoda a una lectura simbolista cuando evoca en el poema una realidad que puede ser otra. En el fragmento seleccionado la hablante nos dice que 'después', es decir, cuando nos sumerjamos en el resto de los poemas, no estaremos leyendo en realidad lo que se describe sino que sus 'sombras'. 'No sé qué sombras' dice la hablante que tampoco lo tiene claro. No sabe 'qué cuerpos de su memoria' surgirán y, por último, que los nombres que se distinguen en las letras son derivados, lo que es lo mismo a decir que serán resemantizados o resignificados, volviendo las palabras a su estado embrionario de signos potencialmente polisémicos. En otro poema finalmente remata al decir que: "las sombras / como una vieja verdad / nacían del fondo de las cosas".

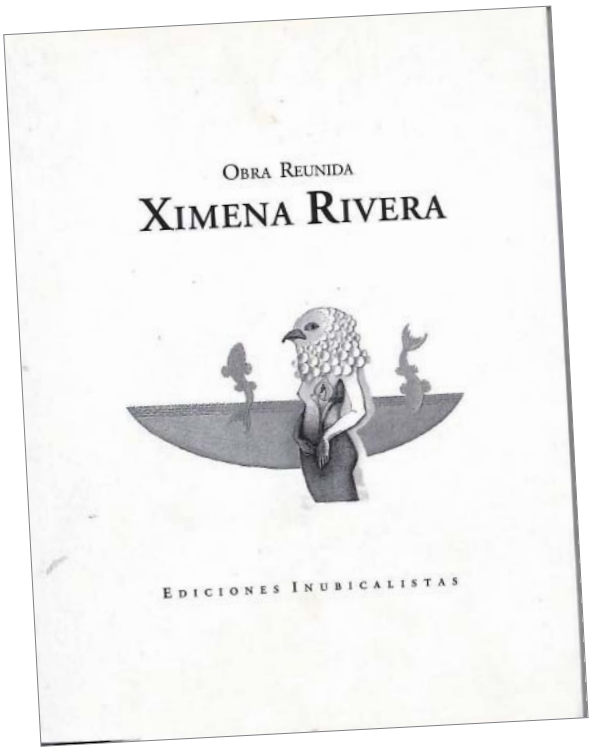
Entonces ¿qué es la casa o a quién se refiere cuando en algunos poemas habla de la madre, de la abuela, de Valeria o de Pepe? ¿Corresponden a personas reales o son ficciones alteradas de la realidad? En el poema "Delirios o el gesto de responder" el personaje Valeria invita a la hablante a pasar a su casa y esta, al entrar, piensa: "yo supongo que vi / mas, ¿qué cosa vi?" y sigue "vi que nunca el ángel del sueño / sobre el alma / tomó la forma deseada, / vi que nunca el deseo de la neblina / sobre la casa / tomó la forma deseada". Por ende, la casa ya no es propiamente el habitáculo de la intimidad sino una invención cuya ficción sobrepasa el rango semántico asignado al vocablo y emerge esta nueva realidad, exclusivamente en el texto poético, y no del todo delineada; estamos de lleno en la dimensión simbolista de la poesía. Y vuelvo a citar:

> La casa está poseída por una deidad benévola, la pintamos de un rojo oscuro, casi ladrillo. Es un color tranquilo y estable, antes las paredes eran blancas de un blanco perturbador y fabulante. Así, en nombre del presente y del pasado, hemos ido por Valparaíso todo el día la amable sonrisa de Pepe es un dibujo y no depende del croquis ni de la bebida ni de los alimentos. Es más bien el encanto de la fugacidad.

Vemos que la casa no es la casa, que la persona nombrada en verdad es una máscara de cercanía aparente y que las calles y la ciudad en que todo ello ocurre no será la mímesis del puerto que se llama Valparaíso. ¿Qué percibimos entonces cuando leemos la palabra Valparaíso en el poema? El crítico porteño Adolfo de Nordenflycht nos sale al encuentro para ayudarnos con la categoría del "imaginario diferencial" que instituye dentro de su densa e imprescindible labor crítica del campo cultural de Valparaíso. Dicho imaginario es diferencial precisamente porque se aparta o separa de la categoría que distingue entre el imaginario nacional y el imaginario colectivo local. La poética de Ximena Rivera no se configura, de este modo, como la representación fidedigna de un territorio, sino todo lo contrario, apuesta a una distancia simbólica con el referente porteño y desde esa posición aporta una mirada inédita de Valparaíso que, finalmente, nutre al imaginario nacional con ingredientes que sólo

pueden surgir desde una perspectiva regional o perimetral. Desde su *locus* de enunciación que es Valparaíso, como periferia cultural en relación al centro hegemónico de Santiago, la obra de Ximena, sin embargo, ha sido omitida por los procesos de canonización que distinguen entre campos dominantes y dominados en relación al mayor o menor capital cultural que detentan, y esa ausencia no hace más que desdibujar los trazos de un mapa cultural en constante formación.

Se trata de una cartografía inestable y permanentemente incompleta si recordamos la ausencia de la obra poética de Juan Luis Martínez, por ejemplo, o la posmodernidad de un Valparaíso en llamas, en la obra de Eduardo Correa, que genera el contraespacio de un puerto heterotópico, según el lenguaje de Foucault, o la poética escatológica de Rubén Jacob que interroga la tradición poética nacional al instaurar en su obra la presencia de un paradójico hablante muerto, en consonancia intertextual con el poeta T.S. Eliot, o en este caso, la estética simbolista de Ximena



Rivera que dialoga explícitamente en sus poemas con Rimbaud y Mallarmé.

Estas miradas que han sido omitidas por el impulso homogeneizador de una cultura nacional administrada desde el centro hegemónico de la capital acusa las consecuencias de su desprolija generalidad al obviar, intencional o casualmente, aquellas producciones poéticas que, en el caso de Valparaíso, aportan los ingredientes irrefutables de un imaginario nacional más cabal y fidedigno.

Es por esta razón que el ensayista Ismael Gavilán reflexiona acerca de la antología poética, ya no como una simple enumeración generacional o temática de poetas, sino como un género crítico o ensayístico que contempla métodos de análisis o reflexión literaria. Respecto a lo que dicho autor pretende con la potencialidad crítica de una antología regional, no es precisamente que sea representativa de la ciudad o región desde la que es emitida (Quinta Región de Valparaíso en este caso), sino que ambiciona ser comprendida

> en su afán recopilatorio y organizativo, como una lectura de la totalidad nacional desde una perspectiva que de modo consciente o azaroso se articula a manera de descentralización, periferia o provincia frente a la capital o centro, queriendo instaurarse como una opción válida de comprensión general del fenómeno poético y no como un mero rastreo o clarificación de un lugar o zona determinada del país.

En otras palabras, la antología regional debe aspirar a diluir el monopolio de los significados poéticos para repartirlos en un escenario que no represente la fragmentación en paralelismos que se disputan por el poder de la palabra, sino que acoja todas las lecturas necesarias para la aprehensión de una realidad en permanente mutación.

Valparaíso, en la obra de Ximena Rivera, es un referente que sirve de umbral para desquiciar el signo y entrar a otras zonas de significado. Ese es el mérito definitivo de toda buena poesía: ampliar el rango epistémico de aquello que el lenguaje consideraba cerrado o clausurado y, en ese entendido, Ximena nos ofrece recorrer el reverso de un Valparaíso inquietante cuya extraña intimidad causa más desasosiego que acogida cuando advertimos que era familiar sólo en apariencia, tal como ocurre en esta última cita de un poema suyo con el que cierro mis palabras:

> Mi abuela acuña nombres en un libro grande: es un trabajo privado. Luego mira maravillada la profundidad del espacio celeste, y comprende lo tremendo del asunto. Se envuelve en su chal y guarda silencio; las polillas, debido a la luminosidad y brillantez de la tela, se estrellan contra ella, también en silencio. Mi abuela enmudece y comprende lo tremendo del asunto. Cavila, y yo escucho cómo mi abuela enmudece doblemente su silencio. Luego, aborda un viejo automóvil que la llevará al centro de la ciudad. Mi abuela me mira, y comprende lo tremendo del asunto. Luego, el automóvil ahuyenta a unos perros de pelaje rizado a causa del aliento húmedo de la neblina. wd

Nota

[1] Ponencia expuesta en el I Encuentro Regional de Escritores y Poetas de Valparaíso "Ximena Rivera", en el Parque Cultural de Valparaíso, el 23 de noviembre de 2019.

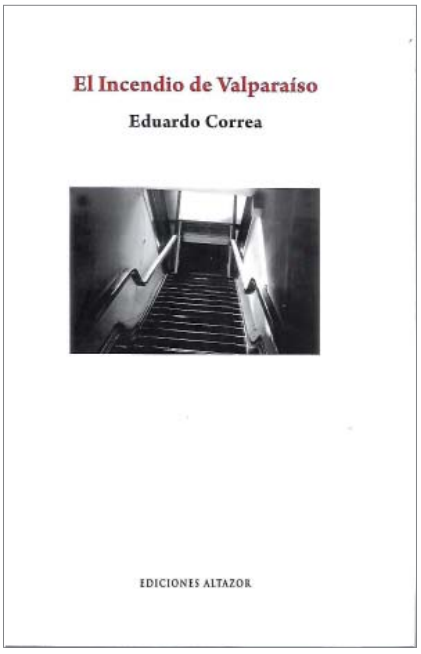
Notas sobre el fuego: *El incendio de Valparaíso* de Eduardo Correa

Por Benjamín Carrasco

Antes que estallase, el árbol estaba junto al árbol, la casa junto a la casa, cada uno separado del otro, independientes. Sin embargo, lo que estaba aislado es unido por el fuego en un tiempo mínimo. Los objetos aislados y diferenciables se funden en las mismas llamas. Se igualan hasta tal punto que desaparecen del todo.

E.C

La crisis producida por el desastre es la de un territorio que evidencia sus fisuras. Cualquier lenguaje estético que proyecte una compulsión sobre la habitabilidad y los imaginarios simbólicos asociados a ella, se verá indeleblemente interpelado por la turbulencia y la furtividad del caos. La marca de la fractura en Valparaíso es el fuego. Este enciende una inclinación sensible trastocada por la violencia de un apetito enardecido, de una desmesurada voracidad, que tal como se alimenta de los cuerpos y de todas las especies, se refleja en la expresión del fuego como lenguaje. Eduardo Correa pareció advertir que, en el terreno hirsuto de esta ciudad, se suspendía un designio cercano a lo anterior, ineludible como condena, cuando entregó al panorama escritural, en el año 2003, *El incendio de Valparaíso*. Los treinta y cinco poemas que componen este libro parecieran estar fracturados cual brasa crepitante, esquivos en la ironía, que nos recuerda el juego amargo de la tragedia. Una tragedia que se desintegra como jirones en la gran hoguera que es Valparaíso, siendo el texto cada rasgadura de lumbre: jirones que aparecen como voces, mitos desvaneciéndose en el éter o arquitecturas convulsionadas.



Creo que lo dicho por Rodrigo Arroyo, en el epílogo a la reedición de 2015, cobra una magnitud considerable, a la cual habría que seguirle la huella: “escritura poética cuyo sentido y fuerza se asemeja a las llamas”. Escritura poética como un camino ecléc-

tico e inasible, donde cada desborde es errático y traicionero. Quien trata de deambular por el culebreado cerco de su geografía, se encuentra sumergido rápidamente en el espacio teatrero que conforma el texto:

> Aunque nada observa a simple vista, el ojo sabe que se observa a sí mismo reflejado entre los intersticios del trompe l' oeil que se desternilla de la risa.
> La visión entrampada de su propio vacío dificulta encontrar las huellas del texto que se escribe a sí mismo.
> Desde la geometría de la mirada (geometría imposible, por cierto) hace restallar inclementemente la duda sobre el acto de la lectura.
> Perder el objeto en sí mismo y hallarlo en la contención de lo posible.

El encuadre del texto es también el del "trompe l' oeil". Esta figura barroca que nos encabestra, en el mejor de los casos, hacia un intento de lectura destinado al fracaso. Se dificulta atrapar el objeto, quizás es imposible, como un niño intentándolo con las lenguas del fuego. Es la evasiva unidad de la fábula, como una palabra fugitiva e inaprensible que se comenta a sí misma, sospecha de sí misma, se engulle a sí misma. Este carácter metatextual desafía una lectura liviana e incomoda el rictus. Es un poema que se sabe poema. El libro de Eduardo Correa dibuja sus contornos con la misma traición y vacile con que lo hace este puerto –que cada vez es menos puerto. Una ciudad que enseña los caninos en cada recoveco, con sus mitologías disímiles, sus calles y arquitecturas desmembradas, sus barrios collage sombreados por el zinc y el OSB. Asimismo, las palabras aquí construyen una imagen abultada. Sitio alimentado por la convergencia de elementos tan dispares que configuran, a decir de los poemas, una algarabía que resuena por los callejones de Valparaíso: de Duchamp a Juan Luis Martínez, Van Eyck, Farinelli, Tristán Tzara. Nos vemos enfrentados a un ejercicio verbal tupido en engaños y desconfianzas: palimpsestos que evocan cierto aire proverbial –esto justifica las críticas al libro que han acentuado la cuestión premonitoria–, encomillados que siembran la duda de la cita y la pertenencia, intervalos de tono narrativo y otro tanto de recursos que presentan un dinamismo homologable al del incendio. Sin embargo, todo este despliegue escinde las referencias de su concepción aurática, previo al robo o préstamo. Las consume, las disocia y se podría decir, incluso, que las profana: "Escupí una a una las sílabas sagradas". La espesa mixtura es entonces una llama que abrasa desde el lenguaje: "Kristeva dame tu fortaleza para soportar esto", señala, como si la semiosis debiese ser encomendada a los santos, a la Santa Wittgenstein. Todo lo abarca, violentamente, todo lo une, violentamente.

Desde esta perspectiva, es pertinente mencionar los versos de Pizarnik, citados por Correa: "No puedo hablar con mi voz sino con mis voces". La polifonía también se funde en este imaginario, forjando un discurso marcado por la pluralidad de registros. Son varias las voces presentes: Nenúfar Sandoval, Davina la Nuit, Irene Dogmatic, Eremita Castillo, Balacera recomendada. Voces femeninas cuya impostación merecería un comentario aparte, pues también evoca una resonancia ya explorada por estéticas anteriores. Aquí son el resultado de un plano multifocal que reúne distintas realidades, humeantes en torno o dentro del fuego, como un coro rebelado que tensa un discurso sustantivo desde el encuentro y la re-unión; lleva a considerar el replanteamiento de las diferencias como espacio de disputa. *El incendio de Valparaíso* nos hace pensar que estamos en presencia de un espectáculo, una gala de artilugios cuyas llamas brillan en el iris de los asistentes. El lenguaje cinematográfico periódicamente nos mueve hacia esto: "la handycam va registrando minuciosamente la escena. Cuadro a cuadro los ángeles aparecen y desaparecen en la retina incrédula del que graba". Al mismo tiempo, las voces *actúan* intercambiadamente, desarrollando una mezcla como acontecimiento propio del desastre.

Creo que en este punto decir algo sobre *El incendio de Valparaíso* es también decir algo de Valparaíso mismo –si suponemos la diferencia–, y es un gesto insoslayable que he venido tratando de reflejar. En los "Últimos cantos de la Balacera recomendada" esto se esclarece definitivamente: "Pero sabíamos también que Valparaíso era una metáfora y que toda metáfora es una suprema traición". Correa se precia de esta efigie, que ya arrastra desde *Bar Paradise* (1986), y solapa las

realidades camuflado en el delirio, cuando la ciudad pasa a ser escritura, y la escritura constituye el territorio, al fin. Es en esa bisagra en la cual Correa entra a disputar el lugar con otros relatos –sin querer ocupar uno en específico–, aquellos que dibujan un topos exótico y romantizado, con sus grafías apoteósicas, que dirigen su monóculo al espectáculo recreacional de la ciudad puerto, con su moralina vituperando esta condición de existencia, o con demasiado morbo como para construir un cuadro poético de la podredumbre.

Veo en esta escritura esquizofrénica también un desplazamiento de los discursos racionalizadores. Una escritura fragmentaria como un entramado vertiginoso conducente al siniestro –o a lo siniestro, si nos ponemos pretenciosos. El relumbre espontáneo y voraz del incendio difumina los límites del isomorfismo letrado y no hay azar objetivo que impida la desestabilización del pretendido e insoluble orden urbano –el famosillo plan regulador. La explosión es la suma de todas las fracturas, las de una ciudad que se empecina en conservarlas, dejando pasar a través de ellas el aire viciado tal un gas al acecho. Autoboicot. Una modernización a contrapelo cuyo devenir, al igual que esta diatriba estética, podría asemejarse a una *autopoiesis degenerativa*, como mecánica.

No caeré en la osadía de creer en una ciudad real. Pienso, más bien, que hay diferentes formas de habitar los espacios y de acceder a ellos. La imaginación es sólo un modo. Así, bajo el resguardo de la metáfora que es Valparaíso, habría que confiar en que esto es sólo una imagen que nace a raíz de ciertos signos, quizás los más recónditos y velados, no obstante, prestos ante el desastre que los haga crepitar y enrojecer como ascuas. Luego, no habría sino que remover los escombros, rastreando el objeto sobre el cual cae la noche. Y es que Valparaíso también es una búsqueda, la búsqueda del punto impropio, allí donde las paralelas parlotean y se cortan: "Me desvanezco en esta geografía imposible, pensé para mis adentros, pero no podía haber adentros en una geometría que no era más que una metáfora". Frente a esta imposibilidad, la del infinito, se posiciona la palabra: "Entonces no nos quedó

más remedio que aferrarnos a estos rastrojos de textos, a estos jergones que eran los lugares que apreciábamos y mucho".

He dicho que es una escritura fragmentaria y podría argüirse, por lo tanto, que es posible acercarse a ella como a una parte por el todo. Donde cada extracto podría ser representativo y aunar en sí una lectura cabal del resto. No podría estar más equivocado. Me produce una enorme incomodidad desgajar fragmentos de *El incendio de Valparaíso*. Cada línea posee tal fuerza y autosuficiencia, que sería un acto de injusticia, respecto a las otras, no presentarla como unicidad. Es que son múltiples los sentidos que flotan en la superficie, emanan de ella, o bien se construyen a raíz de. Pareciera suspenderlo todo y no habría sino que batallar con cada centímetro de su escritura, cargando siempre con el fracaso a cuestas, y es que: "Esto no es una batalla, esto es una porción de infinito".

Me gustaría señalar, como última apreciación, la cuestión de la eventualidad. No podría atribuirse este libro a un desastre histórico específico, a cuál hace referencia y cuál premoniza, a pesar de que la analogía se suscite de manera tan estrecha. Más bien, se presenta como una advertencia imperecedera, pues ha logrado visualizar los signos de un territorio amargamente trágico. En este sentido, *El incendio de Valparaíso* es un libro que se actualiza constantemente con cada desborde. Sea este o aquel desastre, Valparaíso es una ciudad suicida lanzada al precipicio de su cuenca; de vez en vez se da con peñascos, para recordarse a sí misma que sigue cayendo. wd

Rosamel del Valle (1901-1965)

Y lo primero que ha caído en mis manos es un cuaderno cuyo título *La Poesía, su testimonio*, me ha venido a recordar, de repente, una difícil tarea que he comenzado hace tiempo y que es una especie de *encuentro* con la poesía a través de otros idiomas. ¡Cómo se me ha estremecido el corazón al revisar esas traducciones, llenas de cierta torpeza, de cierto afán humilde y febril por encontrar la debida correspondencia a través de una lengua distinta y tristemente lejana! Me confieso una vez más que ese cuaderno no es más que algo *pour mon plaisir*, algo trabajado con fiebre y lentitud para el hombre en *alarma* que debo ser yo mismo a ciertas horas. Y me confieso, también, que esas páginas nunca deben ver la luz pública. Se vería en ellas, más que la intención, más que una correspondencia o entendimiento a la distancia con los grandes poetas, algo lleno de errores, algo como un libro al que todo el mundo le encontraría esas horribles y humanas fallas del lenguaje transcripto entre los vapores del sueño, que para los eruditos, no son sino los vapores de la irresponsabilidad. Pero yo amo ese cuaderno de traducciones, en su confección, como si en él vibrara un cuerpo leproso que, a pesar de todo, es el mío.

Elina, aroma terrestre,
escritura (1929), publicación póstuma (1982)

THOMAS HARDY
(1828-1940)

Traducción de Mario Ortega

Hombre muerto caminando

Como un viviente ellos me saludan,
¿Pero no saben acaso
Que he muerto de años tan tardíos,
Aunque insepulto?

No soy aquí sino una sombra inmóvil,
Mohosa forma ya sin pulso, pálida
Fotografía del pasado que devela
Cenizas frías alejándose

Ni en la advertencia de un minuto,
Ni en una hora bulliciosa,
Cesaron para mí los hechizos del tiempo
En el salón o la glorieta

Trágico tránsito no hubo,
Ni suspensión del hálito
Cuando las estaciones, poco a poco,
Silenciosas me empujaban a esta muerte

Trovadoresco joven deambulaba,
La Vida entera fue mi lira
Y el incesante son del existir,
Rabiando en mí como una hoguera

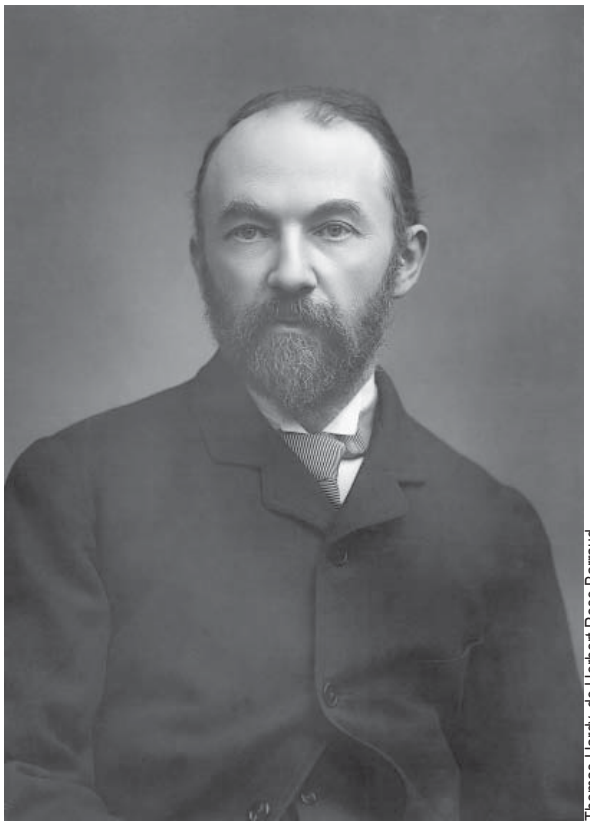
Mas cuando yo aguzaba el ojo
Sobre las ambiciones de los hombres,
Me congelaba, y perecía entonces
Un poco más

Cuando a través de la Postrera Puerta
Cruzaron mis amigos, mis parientes,
Dejándome aquí tan desolado,
Morí incluso más

Y cuando la que es dueña de mi Amor
Por mí su odio despertó,
Jamás supe por qué: así morí
Un grado más aún

Y si completamente he muerto, cuándo,
Decir no lo sabría,
Y si he mutado en este cuerpo inerte
Que soy hoy día

Si así esto fuera, aun a pesar
Que de algún modo paso las horas
En charlas, caminatas y sonrisas,
No vivo ya jamás



Thomas Hardy, de Herbert Rose Barraud

The Dead Man Walking

They hail me as one living,
But don't they know
That I have died of late years,
Untombed although?

I am but a shape that stands here,
A pulseless mould,
A pale past picture, screening
Ashes gone cold.

Not at a minute's warning,
Not in a loud hour,
For me ceased Time's enchantments
In hall and bower.

There was no tragic transit,
No catch of breath,
When silent seasons inched me
On to this death ....

— A Troubadour — youth I rambled
With Life for lyre,
The beats of being raging
In me like fire.

But when I practised eyeing
The goal of men,
It iced me, and I perished
A little then.

When passed my friend, my kinsfolk,
Through the Last Door,
And left me standing bleakly,
I died yet more;

And when my Love's heart kindled
In hate of me,
Wherefore I knew not, died I
One more degree.

And if when I died fully
I cannot say,
And changed into the corpse-thing
I am to-day,

Yet is it that, though whiling
The time somehow
In walking, talking, smiling,
I live not now.

JÓZEF BARAN

(Polonia, 1947)

Zorro2212 / CC BY (https://creativecommons.org/licenses/by/3.0)

Traducción de Ewa Kopta-González

Los siguientes poemas forman parte del poemario bilingüe *W błysku/In a flash*, polaco-inglés, publicado en 2000.

Cae la primera nieve

cae la primera nieve
y se eleva al cielo
la serena música de la infancia
pienso en las primeras cosas
que no se volverán a repetir
en los acontecimientos
puros como una fuente
que han quedado atrás
intento recordar
su jugoso sabor y olor
cae la primera nieve
miro por la ventana
y me siento viejo

Vida en el cénit

con cada célula aspiran a la vida
lilas, pájaros y mariposas blancas
y a todos ellos el Sol debe alimentar
como una cigüeña en el nido a sus pequeños

por el jardín un pequeño abejorro creador
revolotea
cada flor en la que se posa se convierte en fruto
el verdor es tan verde que me corta el aliento
todo sigue sumando, nada se pierde

y todo se vuelve posible
aunque tanto verdor salió de mi alma
si puedes –Sol– dame fervor y osadía
quiero florecer una vez más con amor en esta
tierra

Borzęcin, 1989

Mundos

es posible ser
en una gota de agua
el descubridor de mundos

es posible
recorrer el mundo
sin darse cuenta de nada

Angustia

los puentes que
al amparo de la noche
tendimos entre nosotros
se los lleva el amanecer
el alba desborda
en ambas orillas
corremos impotentes
tendiendo los brazos entre nosotros
el cielo se estremece
de angustia
el mundo se parte
en dos mitades
tus ojos
bien abiertos con nuestra separación
se alejan por la línea del tren
y mi corazón los sigue
mientras miras hacia atrás
una y otra vez
y cada vez más pequeña
se vuelve
tu castaña nube de cabello
y tu mano
arrancada de la mía
a la estación se acercan
trabajadores de la vida cotidiana
con sus caras terriblemente sobrias

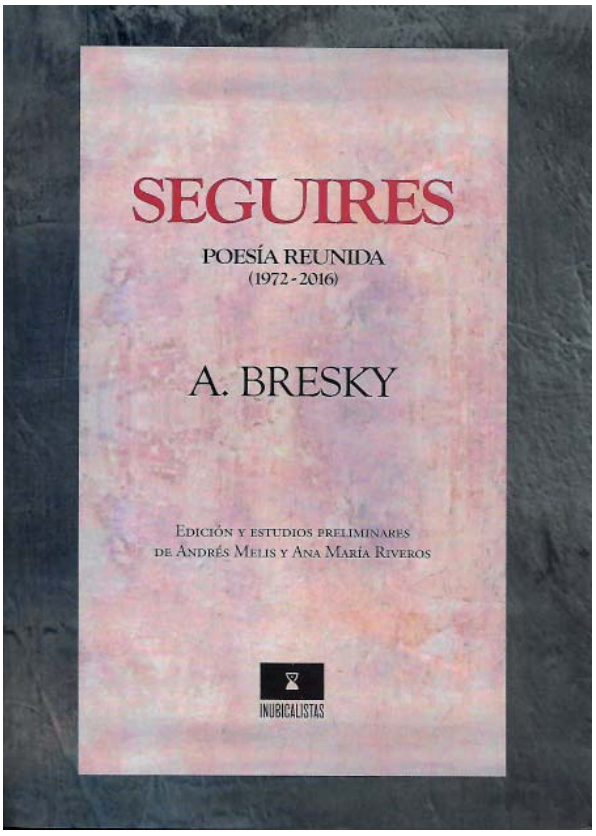
Una aparente dispersión que ahonda la certeza

Seguires (2019), de A. Bresky

Por Víctor Campos

O eso que furibundo falta
De alguna perdición alta
Todo el vano abismo desplegado

Stéphane Mallarmé



Existir al borde de un océano nos obliga, irremediablemente, a percibir su vastedad. Ver su niebla matutina invadiendo los vértices de toda construcción, e instalando su arquitectura enmohecida y forastera; vislumbrar su *carne azul* como el mero reflejo del cielo, de aquella distancia que nos está vedado acariciar; sus olas latiendo a ritmo sosegado o trémulo (según ordene el temple de la estación o el dictamen de la luna), mas siempre una naturaleza viva borrando lo humanamente dibujado en la arena, al acto de recoger su cuerpo mismo. Ese ritual de contracción y despliegue insinuado por el movimiento del oleaje, nos acerca a un lenguaje que desemboca en tropel figurado, en "aparente dispersión": es solo en las orillas donde tocamos los retazos que podemos acaso atisbar de una escritura que, en esencia, reside en el mar profundo.

Son los versos de A. Bresky (Valparaíso, 1946) los que asisten a un organismo oceánico de despojo y recubrimiento, y que se recogen en el libro bautizado *Seguires* (2019): páginas consignadas solo a su propio universo recreado. El lienzo, aquel azul transparente marino donde la grafía se posa y sucede (lecturas sin duda mallarmeanas), nos exhibe, en la analogía sugerida, a un hablante enclaustrado por la compleja rela-

ción con sus palabras; hallando, en dicho conflicto, la búsqueda verbal que pretende ejercer un dominio sobre una zona –como dijera Enrique Lihn– "de nada y para nada". Así, acontece una misión consumada en su irrealización, mas latente pese a ello:

> El sol se despoja en columnas de peces / y las agujas
> los remiendos de las velas disponen manos.
> […]
>
> a) Las orillas naturales (que naufragan) duermen en la memoria
> todas las mañanas estacionan la tormenta y su despliegue,

son versos que delatan, además de un vínculo sustantivo con Stéphane Mallarmé (las dos primeras líneas citadas evocan resolutas al soneto *Salut*), una presencia marítima que se manifiesta transversal en la mutación sufrida por las letras a lo largo de las hojas del libro. Mas, en un ejercicio obsesivo, calco la partícula "tormenta" de uno de los aludidos versos: "Las palabras más silenciosas son las que aporta la tempestad. Los pensamientos que rigen el universo vienen con pasos de paloma" dirá Friedrich Nietzsche en su *Ecce Homo*, y me sirvo de la cita a la luz de que los poemarios aquí reunidos, en sus persistentes viajes con rumbo a los *glaciares de la estética*, entienden que la palabra más pura es aquella que logra dar con el silencio, acaso rozarlo. Ante ello, un verso de *La señorita sobreviviente* rezará: "¿Y qué hay del silencio, del mar adentro del silencio?". Y no siendo esta una fijación aislada, en el poema "Los sucesos de Potemkin" de *Persistencia de usted* se dejará leer lo siguiente: "Porque no hay más silencio, ¡Potemkim! / que el silencio donde se hilan las cenizas / de ese otro instante oscuro / en un desmedido sofá de raso celeste / donde Ud. se hunde con sus rigurosas tripulaciones / de vaguedad en los sucesos del Potemkim".

El acto verbal es corolario de una ausencia: es intento de suplantar ese vacío –quizás experiencial, quizá simbólico– que es estigma de la época nuestra. En aquel vaciamiento se debe comprender el surgimiento de un artificio y de una obra consciente de sí. Dicho hito esculpe las primeras palabras de un individuo que dicta y enuncia, arrojándose a su propio mundo de plena creación. Pero, en la medida que la escritura se desenvuelve y el autor adopta su seudónimo, hará gala una presencia femenina que, para el sujeto que habita los poemas, posee la virtud de la plurisignificancia. Mujer sacra en su profanación ("¡Reza, pagana!" dice un poema), dama amada, encarnación de la poesía, figura de lo inspirador y del principio estético en la composición, son tal vez ingresos tentativos a *la señorita*, nominación que recibe una efigie que motivará el habla de la voz. Los poemarios *La señorita sobreviviente* (1987), *Persistencia de usted* (1994), y el inédito *A ambos lados de la ventana* (aquí la imagen deviene en *la ciudadana*) son escenarios que exhiben la silueta desnuda de la edificada fémina.

Una filiación se torna concreta: la de un cuerpo que encarna diversos signos y que, en su naturaleza inalcanzable, la enunciación sola se articula como puente perpetuamente potencial a su cercanía. Pensemos que la agudeza de dicha ambigüedad es apreciable en los *Himnos a la noche* de Novalis. Luego, en el proyecto surrealista de las vanguardias cabría mencionar *Nadja* de Breton. Y como una posterior influencia desde este último movimiento, es difícil no recordar a La Maga como aquella ambigua figura femenina que inspirará las acciones de Horacio Oliveira, protagonista de la novela *Rayuela* de Julio Cortázar. Ante la ilustrada tradición (que no comienza con Novalis: Dante y Petrarca son prueba de ello), el hablante en el poema "Anda muriéndose lo nocturno" de Bresky, divulga una confraternización junto a los antecedentes entredichos:

> ¿Quiénes sois vosotras
> si a ella lo nocturno deshizo en sus demasiados sin
> proponérselos?
> […]
> ¿Quiénes sois vosotras
> si ella habría de ser la forastera, la carne viva
> de las cicatrices?

Estas son las palabras que sitúan una centralidad universal, a la que solo en la tentación imaginativa se accede, desde "la precaria línea

de flotación / de la escritura". Acto de creación de un imposible: he allí los cimientos de un proyecto que erige sus dimensiones "fuera de lugar". Enfrentamos, entonces, una poética que además exhibe su proceso intelectual de composición arquitectónica; *la señorita* es obra que nace de la boca del hablante y esto no yace solapado, aunque la consagración eventual del segundo a la primera confunda la causal relación presupuesta:

> Ud. mi bestia hirsuta,
> mi pura bestia,
> que tan poco puede hablar de este dominio.
>
> (¿Me oye, o grito?).

Las diversas fórmulas que emanan de poemario en poemario dislocan el lenguaje, derivándolo en nuevas grafías, en navegaciones nuevas que concibe ese navío de escritura. Ya en *Persistencia de usted*, conjunto que contiene los últimos versos citados, asistimos a una fijación por la temporalidad; a un uso de palabras como objetos, es decir, expresiones íntegras devienen en meros sustantivos; la exploración de otros imaginarios como el cine; la utilización de epígrafes como *líneas decisivas* entre el mundo de las letras y el mundo "real":

> Estas ruinas son de antes de toda guerra.
> Estas ruinas son la casa que Ud. construye,
> deshaciéndose en la lluvia
> los muros manchados de hongos,
> los clavos oxidados. Estas ruinas
> –mon amour– no estaban en la pantalla
> ni son campos de detenidos
> en que desapareciera Ud,
> pues ya era lo desaparecido.
>
> […]
> Estas ruinas,
> el papel que represento rasgado
> por el ancho de la pluma en estas ruinas.

Aquí se presentan, ante nosotros, "estos fragmentos que he apuntalado contra mis ruinas", verso en boca del hablante en *The waste land*. Una reunión de poéticas que perfilan a sus voces desde y a pesar de la vulneración que adolecen, al estar incrustadas en su irreconciliable época dolorosa. Thomas Stearns Eliot y Enrique Lihn son ejemplos que explicitan esas marcas y heridas: "restos que se alimentan de restos" dirá este último. Ya —situada toda la obra en tradiciones variadas, accediendo al diálogo continuo como un nuevo *modus operandi* de gesticular una pureza, esta esboza una poesía que es madre e hija de sí misma.

Y esa plasticidad que moviliza a las palabras, atenderá su riesgo en *El hilo negro*, poemario unitario de 44 páginas. Partículas cotidianas ingresan al ejercicio de la escritura con el afán de una transvaloración. La inclusión de personajes como el autor y el lector: agentes externos que *realizan* la existencia ontológica de la composición (guardianes del proceso poético). La presencia latente de la ciudad-puerto, sus quebradas, callejones y recovecos: imaginario divorciado de su profusa realidad para participar en la deformación adrede de una lengua:

> tú escribes dices la función de la crítica
> tú que me lees pero de otro modo
> sin rostro ni vagina
> tú que me escuchas pero un grito
> devuelto desde los cerros
> tú que me escribes pero las letras
> en tinta invisible
> tú qué
> las elegías inútiles.

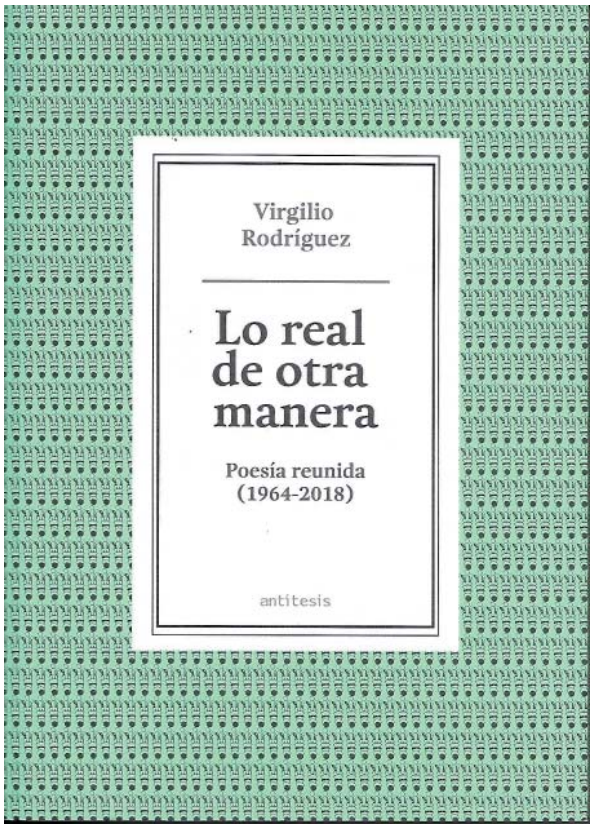
Lo último que habría publicado Bresky es *Fuera de lugar*, el año 2016 por Ediciones Altazor. La gama formal se aquieta para dar paso a la destacable aparición de un personaje que opera en la construcción material de la obra. Es el editor quien se asoma entre las letras aquí dirigidas, y que revela una sugerente intervención en un procedimiento que yace desacralizado de antemano. Irónicos y claros son los versos del escrito inicial:

> no haga crítica
> de los hechos las expectativas las ficciones
> no haga historia no busque en Roma a Roma
> no haga de Obundsman al servicio
> de pueblos poderosos mercaderes

los ilumninati los publicanos los mendicantes
los gobernantes los hambrientos que se le ocurran
el editor hizo un alto para arreglarse el bigote
la poesía es otra cosa
sí pero.

Seguires es un libro de recorridos diversos. No solo un derrotero marca la ruta de un barco ebrio de lucidez: los ingresos, las aperturas son constantes, así como los cierres y el asumir grandes imposibilidades. Es entonces cuando caemos en la cuenta de que estamos frente a un proyecto de trabajo refinado, frente a una voz que martirizada, violenta, elocuente, reflexiva y agredida en sus formas navega convocando otras literaturas, sirviéndose de ellas como si fueran remos para poder atisbar aquella esencia indecible de lo profundo.

En fin, se trata de una labor de aproximadamente 47 años, y donde el presente volumen contiene además dos libros hasta ahora inéditos en la producción del poeta: *A ambos lados de la ventana* y *Las inconclusiones*; reformulando, abriendo nuevos pasajes vinculados tanto adentro de su obra misma, como conectados con arquitecturas símiles. La cantidad de poetas que aparecen en diálogo son muchísimos: Stéphane Mallarmé, Vicente Huidobro y Enrique Lihn –considerando una camada que, cronológica, otorga y recibe herencias francesas de escritura consciente– son solo algunos; y, desde una perspectiva de habla inglesa, son identificables T. S. Eliot (recordar el poema *Elegía por una famous clairvoyante*) y John Ashbery. Es claro que juega una enorme cantidad de autores, poetas e intelectuales, pero realizar una enumeración detenida de todos ellos es sin duda una empresa aparte. Sin embargo, el desconocimiento intertextual no impide apreciar en medida justa el refinamiento de una pluma que excava los rincones más ocultos del verbo poético. El hablante será sentencial: "hay respiración / en la bocanada que vierte / su cuidadosa observancia". wd



Escribir sobre un vacío

Lo real de otra manera (2018), de Virgilio Rodríguez

Por Claudio Guerrero

Recordemos ese mundo donde tú y yo
[somos lo que no es.

Rosamel del Valle

Escribir sobre un vacío. Sobre un habla que escribe sobre un vacío. La realidad. Lo real. Esa experiencia inaprensible, vasta y dispersa, ficticia al fin, susceptible de ser condensada en una escritura. En la lógica de una *pausa versal*. Al mismo tiempo, esa imposibilidad de desaparecer o ausentarse de la escritura. Y perder. En el sentido *positivo* de la pérdida. Por cuanto el fracaso es la suma incógnita de un quehacer que resta a la realidad el mérito de su recurrencia cotidiana, fuera de todo peligro. El fracaso es comprender que allá afuera se ciñe un abismo cuya profun-

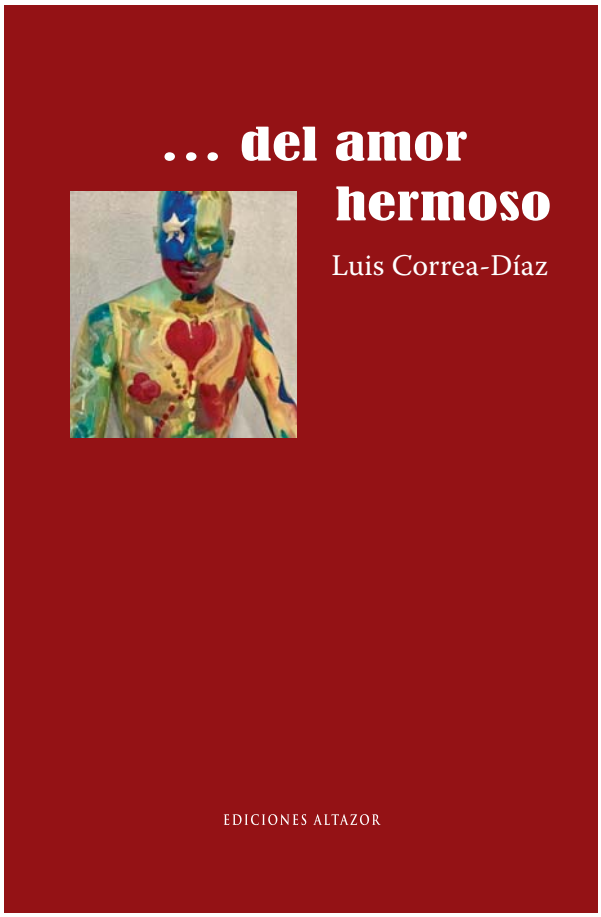
didad no alcanza a percibir el ojo. El sujeto que escribe, ese que nota y se desvela por esa ausencia, recibe solo los ecos de una existencia otra. Y atento al llamado de la cifra, escribe: "La empuñadora del tiempo se dejará admirar como una joya labrada en voz baja".

Esta es una de las cosas sobre las cuales atestigua el ingente esfuerzo editorial de reunir en un solo tomo la obra poética del poeta porteño Virgilio Rodríguez: *Lo real de otra manera. Poesía reunida (1964-2018)*, editado por Gonzalo Gálvez y publicado por Antítesis en Santiago de Chile el 2018. Se trata de una obra de 451 páginas que recorre una trayectoria vital ineludible en torno a la escritura poética, un "modo de vida" dice Adriana Valdés en el prólogo, un modo de vida "paralelo".

Lo real de otra manera es, por tanto, una fórmula sintética de expresar un modo de concebir la existencia que "se sustenta en el naugrafio". Virgilio Rodríguez pertenece a ese genio de poetas cuya voz se cimbra en una persistencia por un habla secreta. Esa imagen y ese sonido que logrará dar cuenta de lo real de mejor manera que lo real. A sabiendas que ese brillo al cual se dirige se aposenta en una maraña oscura e informe. Su tarea será *perseguir una forma*, "pugna de la imagen y el espejo", y construir un albergue, esculpir el llamado que surge de la sima para brindarnos una copia de lo real, más bella que lo real. Del modo que nos ayudará a sobrevivir a las pandemias de seres ocluidos por un vago malestar sin nombre. Imbunchados en la pobreza de una vida gris y prosaica, su voz atiende el mandato de ser un faro, *voz de la tribu*, sobre la cual pueda recaer una responsabilidad: desgreñar ese vacío y atender a esa vida "que entra por la garganta y se disemina y nos transforma en palabra viviente".

El habla *viviente* de "decir pulsado" que conforma este conjunto abarrotado de poemas escribe sobre un palacio desarticulado, cicatriz en el cuerpo, que no fue revelado, sino inscrito. Esa inscripción es una "traza mortal" que funda su búsqueda y su saber. Una escritura que aprende a navegar en torno a una realidad que sabe "esconder sus pliegues" (156). Una realidad llena de capas, fisuras, vórtices, que siempre estuvo esperando, *sospechada*. Esta sería, tal vez, la mecánica de su quehacer para la comunicación de un posible futuro: "darle alas al mundo" para que podamos escuchar "la trizadura de la imagen", para que todos puedan construir sobre terreno allanado "la casa del ojo". Una existencia estética. Su *chirriar de pájaros*, visto así, no habrá sido en vano. Habrá quienes puedan ponderar, sopesar y guardar testimonio de esta conversación de décadas que Virgilio Rodríguez viene sosteniendo publicación tras publicación, siempre al asomo del asombro. Cuando entramos en su poesía de *vasos comunicantes* nos abrimos a esta posición de sospechar una realidad otra. Nos ceñimos a la opción de comprender las cosas de otra manera, de la manera que debiese ser, de la manera que siempre debió ser, en virtud de este poeta *manierista* que abre el camino para (re)torcer las trizaduras de las imágenes. Poeta manierista, poeta órfico, el trabajo con la palabra de Virgilio Rodríguez aúna vastas tradiciones de la poesía universal. Se inscribe en el tiempo de una palabra *gastada* que sale a la siga de recuperar su lumbre.

Serán muchas las temáticas que ofrece esta poesía: una experiencia en clave sacra, las huellas de múltiples viajes, los vaivenes reflexivos ante el paso del tiempo, la lengua originaria de los grandes pueblos de América, y un sinfín de otros tópicos que cada lector sabrá descubrir. Con todo, el libro que cierra el conjunto, *Sentimiento Oceánico* (2017), lo percibo como un texto que resume y corona un trabajo laborioso de medio siglo. Allí, relumbra el *concreto azul*. Los que tenemos la fortuna de vivir abrazados al mar lo sentimos a diario. Con Ennio Moltedo et al. Este último grupo de poemas reúne todo lo que el alma *costeriza* puede argumentar respecto de ese paisaje inmarcesible y la vivencia que origina: "El origen viene del mar y a él se dirige sin término". Mar elástico; conjunción de mar, cielo y tierra; "corazón que late", que "gloglotea", que siente, que habla, respira, tiene memoria, este *sentimiento oceánico* gobierna todo, es la curtiembre que abriga nuestra piel, que nos da aire y educa el ojo. Es el símbolo de una poesía acuosa, cuyo "sonido cóncavo" desde sus inicios lava las manos y esparce su oxígeno, gota a gota, palabra a palabra. wd



Inventario de cuentas falsas

… del amor hermoso (2019), de Luis Correa-Díaz

Por Felipe González

Si literariamente la melancolía se hace visible en la enumeración de la pérdida, en el catálogo reconstructivo −dice Marek Bieńczyk−, el amor, como ha venido escenificando una larga tradición de poesía amorosa, lo hace mediante series y yuxtaposiciones de máscaras: "todo lo profundo ama el disfraz", sentencia nietzscheanamente una canción. Borges, a propósito, sugiere que Dante edifica su catedral poética, esa gran mascarada, solo para luego −como quien no quiere la cosa− paladear-reiterar el nombre (los nombres) de Beatriz; esa Beatriz perdida para siempre. A menudo convergen amor y melancolía, mascarada e inventario.

Siguiendo esta tradición, en *…del amor hermoso* (Altazor, 2019), antología de la poesía amorosa de Luis Correa-Díaz, se trata de acumular palabras, de *palabrear*, de *adjetivar* −de simular− al llamado "objeto de amor" y sacarle un último goce a su pérdida, como dejan ver los títulos recopilados en el tomo: *Rosario de actos de habla* (1993), *Divina pastora* (1998) y *Calcos devocionales* (2004), con el añadido de unos inéditos "Pórtico editorial" y *Juramento personal de independencia*. El mismo impulso acumulativo-reproductivo y a la vez performativo de esos actos, metáforas, calcos y promesas se aprecia en la variedad de paratextos, a veces también poéticos, en torno a la poesía: presentaciones, prólogos, epílogos y contratapas, se anticipan a, o bien glosan, nuestra lectura.

Ante el desamor, la querella aquí se sabe lastimosa, y esquiva su registro flagelante con autoironía y sutil parodia de la tradición: resuenan catulos, berceos, teresas de ávilas, san juanes, etc., revueltos con humor en una bien controlada máquina de hacer mixturas. Premunidos de este bagaje prestigioso pero utilizado con sencillez y humildad, los hablantes se entregan con queja desdramatizada a la imposible suturación de ese abismo −por el cual "la mujer no existe"− entre el amor materno y el deseo de la amante; entre la virgen-beatriz elevada y salvadora, y la mujer ya poseída, siempre más mundana y para colmo de males desdeñosa, en este caso, del amante. Suturación además dificultada por las figuraciones rígidas del archivo representacional femenino hecho por hombres, donde por lo general solo se ha abierto espacio a la "putidoncella" surrealista que querría Gonzalo Rojas, apenas una suma complaciente de los dos términos anteriores, hay que decir.

> Usted no me va a venir
> con cuentos a la noche
> sáquese la ropita no más
>
> (…)
>
> Usted no está ni ahí
> conmigo porque yo le caché
> el lado flaco y el tatuaje impúdico.

Para ofrecer un boquete a este callejón sin salida, para que el amor de verdad sea hermoso, Luis Correa-Díaz recurre al tono antipoético, cuyo desparpajo remueve los binarismos del amante masculino y el poeta se entrega entonces a la performance de la circularidad −y a menudo de la tierna ridiculez− de su sentimiento, como observa con ingenio analítico la prologuista: el hablante, dice Clea Rojas, implora, impreca, enternece, amenaza, se hace la víctima, elogia, ironiza, se envalentona, muestra indiferencia, suplica otra vez, se enferma, invoca al cielo, etc… sin quedarse mucho rato en ningún compartimento sentimental. No cabe duda, por lo tanto, que el interés poético se centra en las pellejerías del amante y no en la caracterización de la amada, como nos hacen pensar las indagaciones amorosas de la tradición romántica (en "El cuervo" de Poe y en su versión hispánica-modernista, "Poeta di paso" de Asunción Silva, por ejemplo, los sentimientos masculinos y el entorno lujoso saltan mucho más a los sentidos que los desdibujados espectros femeninos). El poeta lo sabe y lo dice sin tapujos a su amante: "Usted viva tranquila si puede / porque este es un problema / entre mi amor y yo". Tampoco pretende que ese padecimiento sea sublime y cumple a cabalidad la intención del "Pórtico editorial", escrito en versos, de "que mi vida les haga sonreír, a penas eso quiero". Difícilmente nos haría llorar un ruego que, al lamentarse en todos los tonos posibles, exhibe sin pudor su plus de goce; no se anda aquí en busca de remedios ni compasiones, pues el sujeto autoral reconoce ser un "mariano incorregible". Además, como sabe cualquier poeta del amor posmoderno, lo que las palabras ofrecen es siempre la actualización circunstancial de un sistema de lenguaje, de un collar de vocablos, y nunca emanaciones directas del alma torturada. Se trata siempre de una disposición arbitraria de piedritas o "cuentas falsas", como también se nos advierte en el "Pórtico editorial".

[Contratapa]

Por mientras dure este viaje regresivo
y revise, sereno, de los años
el gozo, el dolor, soñando la gloria
he aquí mi denario, hecho de ella
de las rosas de su desnudez
perdida

su vagina en rocío
la sortija de su ano
el cráter lunar sobre su vientre siempre tibio
la mirada madura de sus pezones
su boca su boca su boca de puro corazón
los lóbulos granados por las lenguas del sol
pendientes de sus orejas
todas y cada una de las impresiones de esta vida
en el magma de sus ojos estrellados día y noche.

De lo anterior se desprende una hebra de discurso complementaria: el lamento por un cierto fracaso poético, y no a causa de las limitaciones propias del decir en una época descreída −cómo no fracasar con *cuentas falsas* en una cultura donde el lenguaje pretendió invocar dioses y decir lo real−, sino por los avatares del llamado campo literario. Con honestidad escalofriante dice el poeta en buena prosa que "Todavía me estoy sacando las espinas de mis ambiciones de nobleza en el país de la poesía y yo me he reído más que nadie de mí mismo entre lágrimas", ironizando así la pretendida indiferencia del poeta moderno, del poeta chileno más bien, frente a los laureles oficiales (que casi siempre termina aceptando −con rendida emoción o a regañadientes− en forma de cheques y diplomas). Fracaso amoroso y fracaso poético hacen, pues, juego y buscan redimirse en una especie de *inmensa y razonada aniquilación del orgullo del poeta*. Esto, claro, no solo a través de declaraciones como la citada, sino principalmente, he aquí la gracia, mediante la confección de una máscara, de un personaje consistente en sus humorísticos devenires −de la ternura pasa a la pendencia, del cinismo a la moralina, y viceversa, sin caer en el patetismo altisonante, narcisista, en boga−, que veo igualmente en el resto de la actividad poética de Luis Correa-Díaz. Me refiero a su vertiente de poesía digital, sugerida aquí en la mención a redes sociales y dispositivos tecnológicos con que, por lo demás, se actualiza la milenaria poesía del amor en nuestro mundo hiperconectado.

CREDO

Yo no creo en el Amor *todopoderoso…* Entonces, ¿para qué seguir con la oración? Mejor vamos al grano, a las cuentas: ahí está la génesis, el éxodo, el cántico, las lamentaciones, el sélfico evangelio según san Yo con su triple misterio, que explican la antigüedad y/o la (post)modernidad de este raro testamento, de estas inconsolables escrituras.

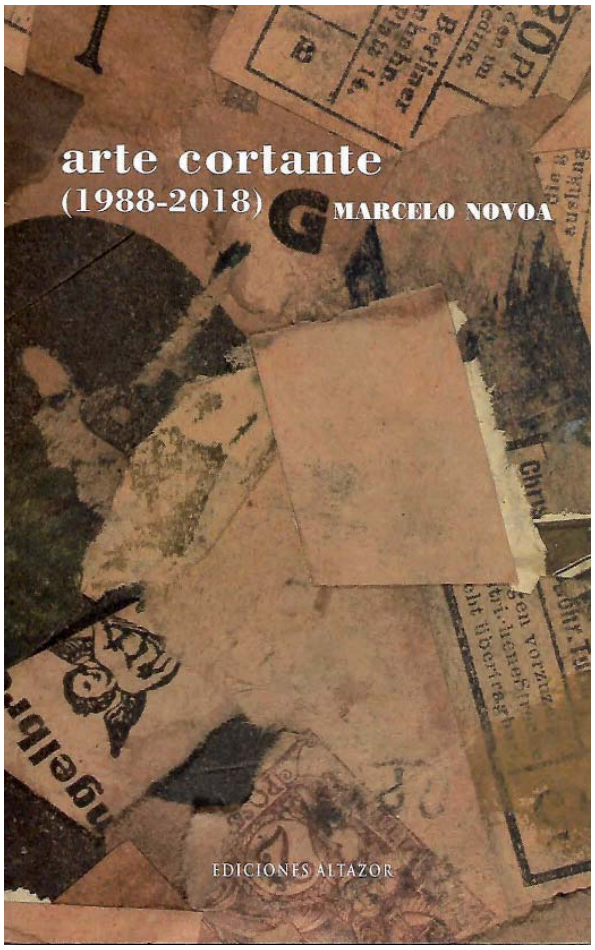
Así como Borges "libera" al *Martín Fierro* de la lectura referencial −y nos invita a saborear los efectos de realidad que pueblan el texto, la coherencia psicológica del personaje, la maestría de la composición literaria y, en fin, al excelente novelista que, en definitiva, es el poeta José Hernández−, recomiendo leer este libro aceptando la voz de los poemas como lo que son: manifestaciones textuales; y apreciar desde ahí el logro poético, y no desde su ajuste (o no) a discursos predeterminados, al menos en el primer momento −y el más importante para cualquier ejercicio hermenéutico− de la experiencia lectora. En este último sentido, si hay que deslizar alguna crítica, la apuntaría al libro material. Debió ser más hermoso para corresponder al trabajo literario: las páginas resultan rígidas, el tamaño excesivo y la portada un poco insípida, lo cual responde, según puedo suponer, a asuntos circunstanciales de presupuesto, y por nada desmerece la relevancia histórica de ediciones Altazor, a la que la literatura de la Quinta Región le debe buena parte de su vida y salud. Por lo pronto, así lo demuestra la publicación de esta antología amorosa de Luis Correa-Díaz, … *del amor hermoso*, cuya factura escritural, debe decirse, muestra un equilibrio no tan común entre cuidado y fluidez, es decir, *enseña* un verdadero amor a la elaboración del lenguaje poético.

Usted es mi corona de espinas
la lanza que me abre la carne
y yo su cordero al palo

(…)

Usted le sacó el cuerpo
a mis palabras
de esa felonía la acuso

wd



Ciudad oscura, venéreas aguas i habitaciones sin salida

arte cortante (1988-2018) (2019), de Marcelo Novoa

Por Bastián Desidel

A mediados del año transcurrido −fruto de una cálida recomendación− fue que di con *arte cortante*, libro que celebraba su relanzamiento con poemas fechados entre 1988 y 2018, entre los que pueden leerse algunos publicados en títulos anteriores y otros inéditos. Marcelo Novoa (1964, Viña del Mar) nos invita nuevamente a abismarnos en una poética que se erige desde los primeros ejercicios en los inicios de su carrera, reafirmando la tinta que ha pasado sobre el papel y la que está por venir. Su autor se posiciona como un escritor de amplia trayectoria, que

cruza entre poesía, narrativa, edición y crítica literaria. Dentro de esta última, se encuentra *LP* (1987), libro conformado por cuentos −y relanzado en una versión llamada *LP Codex Final* en el 2016−, mientras que en la poesía encontramos *arte cortante (1996)*, probablemente su obra central, reeditada en los años 2003 y 2018. También es posible encontrar diversos ensayos, como *Álbum de flora y fauna* (2012), y en su gestión editorial está la creación de "Trombo Azul" en el año 1986 y la dirección de "Puerto de Escape", encargada de publicar y difundir obras de ciencia ficción.

Existe una gran tradición de autores que se ha encargado de (re)crear, ya sea con gestos, palabras y/o espacios, el entramado de la ciudad, y que Novoa ha desplegado conscientemente en *arte cortante*. Dígase esto para poetas como Baudelaire, Kavafis y Eliot, que indagaron la esencia de las ciudades, sus voces y símbolos, sus inquietudes y emociones. Basta recordar a Martin Cerda que escribió en *La palabra quebrada*: "Toda escritura siempre circunscribe un espacio de usos, gestos y palabras socialmente identificables". Asimismo, la tradición local porteña reúne a una cantidad no menor de poetas que ha trabajado con la ciudad como un elemento que dialoga y/o emerge en los versos: es el caso del libro *The Boston Evening Transcript* de Rubén Jacob (1993, edición a cargo de Marcelo Novoa) y gran parte de la poética de Ennio Moltedo.

Dicho esto, ¿cómo y dónde situamos la ruinosa ciudad que se viene erigiendo desde 1986 en la poesía de Marcelo Novoa? El primer poema del conjunto *arte cortante (1996)* tal vez sea la mejor introducción a su poética:

> en amor, vértigo o aceite; en prenda, lengua o hielo.
> aquí nada se conmueve, aquí la vida corre por un túnel.
> incesante cielo de lámparas rojas, la vida escurre.
> mujeres solas entre hombres solos haciendo ninguna
> compañía: acuso la simetría de las bocas cuando besan,
> señalo la soledad ejemplar de las manos al despedirse.
> sin oír más que reclamos, sin escabullir el detalle ruin,
> la risa que castiga, el grito que desune. ninguna
> cosa viviente en paz consigo misma.

La soledad de la carne humana, la distancia de todo vínculo posible con un otro, la vida que se escurre −y no nos entrega un destello de retorno− como un rio conducente a un mar profundo e inabarcable, serán elementos constitutivos de *arte cortante*, como un poemario donde se vivencia el ser humano fragmentado y arrojado a una ciudad devastada, pero de radiante oscuridad; relectura de la baudelaireana figura del *flâneur* mientras transita, con su *spleen*, las veredas de la metrópolis.

Como se menciona en el primer poema del libro, las mujeres y hombres se identifican con el adjetivo "solo/a"; la imposibilidad de presentarse como un cuerpo ante el Otro ubica a cada persona en una posición de soledad irrevocable. Abismos internos dentro del abismo exterior. La vacuidad en esta ciudad es un negro que relampaguea, "la nada precisamente" o "aquí no cabe otra cosa / que el vacío", suscitan dicha distancia de la vida con la vida. En estos callejones solo se pueden patear piedras: "llorarías si eso remediase el dilema", se lee al final de la primera estrofa del poema vii, pero la paz no será alcanzada por ningún medio. El amor y la risa serán placebos, pues "nada conmueve" en la experiencia de quien percibe una sociedad anestesiada.

Transitan, a lo largo de *arte cortante*, los suicidas, las sombras, los desesperanzados, los ebrios, los amantes. "Cada ciudad se cuenta a si misma a través de sus calles" escribió Martín Cerda, y por eso aquí las calles serán una extensión de la sombra de sus transeúntes que espejean las distintas ramificaciones de la ciudad (edificios, rieles, moteles, cunetas y habitaciones, entre otros); personajes que dialogan y espesan esos escenarios por medio de sus acciones, prologando una estela oscura a su paso. En los poemas desfilan pájaros volando verticalmente hacia los rieles, adolescentes ebrios y esperanzados tumbados en las cunetas, estableciendo un círculo vicioso de búsqueda y derrota. El hablante presencia con naturalidad entonces "la ciudad [que] zumba como animal / descompuesto" que nos trae a la mente el zumbar de las moscas en lo putrefacto. Son estas ruinas caldo de cultivo para la desdicha y fractura del sujeto, ensordecido por la oscuridad que florece en su cuerpo, donde la ciudad respira su propia muerte.

Resulta tentador pensar en una metrópolis despojada de toda esencia, pero la construcción

de esta vacuidad también nos invita a abismarnos en nosotros mismos, a palpar el vacío de sombras chinescas desperdigadas en las murallas, a caminar por el fracaso de una generación que anheló y soñó la libertad. En el poema *Cuentagotas con éter cegando a René Char* se nos dice:

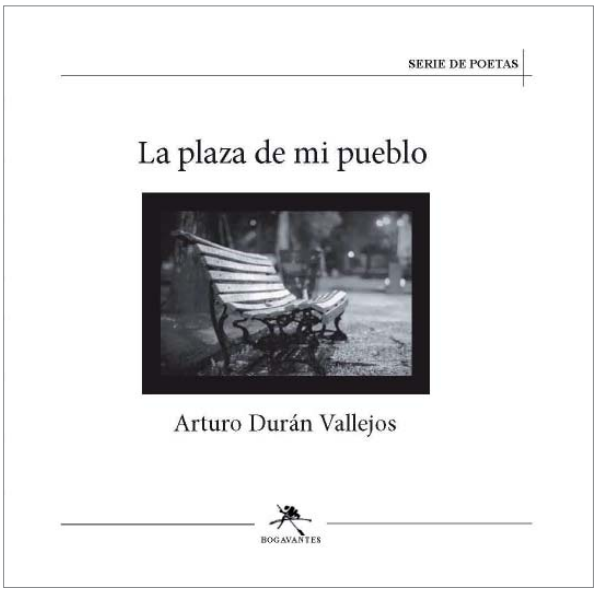
a través de la centella negra, te oí
llegar, segura invisibilidad
sólo con los ojos pero tampoco
son los ojos
la luz
justo al cerrarlos.

A pesar de la invisibilidad del éter que fluye por los pulmones y las cunetas, para la voz poética es reconocible al menos su propia existencia: la negación de una esencia, por la misma vacuidad imperante, sería errónea. Es vital el contraste operado por la presencia de entidades espirituales de la tradición cristiana en una ciudad dejada de la mano de Dios, ese mismo "dios que nos da la espalda". En ningún caso estas entidades se imponen por sobre la experiencia humana pues "Ser alado no te libra de acumular / frases contra el ocaso, otra boca que tapar con ruido". Aquel éter, la experiencia casi fervorosa del desarraigo, sobrevuela sobre los habitantes de ese espacio: lo sacro no se ha ido, se encuentra justamente en los escombros.

La desesperanza de una generación, "aferrada al culo del fracaso" como le dedicará Novoa a Yanko González, y el tedio de tambalearse entre escombros se mantiene punzante a través de las páginas de *arte cortante*. La reconstrucción fue el anhelo de la generación de los años 90: "veo flamear banderas negras sobre el frío, una / temporada bajo los puentes y pondremos norte / al norte y brújula al océano". El poeta siempre resguardará en su interior la llama vislumbrada por unos pocos, la posibilidad de combatir el embobamiento de la tediosa espiral cotidiana. Sin embargo, el milagro es sabido como tal (en su condición de imposibilidad): todo escinde al ser humano y al poeta solo le queda saborear aquella derrota sin vanagloriarse. Pero de ningún modo claudica alegremente. En el único poema fechado el año 2002, "*Retrato del autista adolescente*", la voz palpa los cortes del tiempo en sus propias carnes: "ha sido vano tanto retraimiento / mismo heroísmo bobo sin valor". Y así reconoce la incapacidad de vencer a la ciudad, de ponerle "norte al norte", pues todo sucumbe al ritmo de lo real.

Luego de la desesperanza, el poeta se hace consciente de que no existe redención para quien habita esos parajes; maldición que persigue cuanta vida intente mantenerse firme: "acepten / que la madre feroz de los deseos instaló / su paisaje de necesidades / allí extraviamos / la belleza tras tanta felicidad…"; ánimo que persiste hasta el último de los poemas inéditos correspondientes a un *arte cortante* firmado entre el 2015 y el 2018, que cierra el conjunto pronunciando: "cae la noche en los *moteles imaginarios* / i pagas la renta como cualquier quebrado". El fracaso y la desilusión son el resultado de dar cabezazos en aquellas habitaciones y de tambalearse por calles sombrías. Quizás esta condición cíclica sea el génesis del filo del arte sugerido en el título: enunciar poéticamente −aunque sea en vano− es la única manera de rendir cuentas a las grietas y fragmentos que nos conforman, de desplegar la religiosidad de las ruinas para soportarlas un poco más: "pues quise hacérselos saber de la peor manera, ahora / el espejo luce cicatriz permanente a la altura de la boca: / *nadie abandona el lugar donde se acabaron los caminos*".

A pesar de los años, la fuerza y energía de *arte cortante* de Marcelo Novoa, no se agotan. He aquí la posibilidad de saludar, disfrutar y compartir nuevamente una obra elaborada con rigor a través del tiempo. Sus calles laberínticas aún esconden enrevesados secretos tensados entre el cariz más reaccionario y las reflexiones en torno al ejercicio poético de una generación ya consolidada. Las voces de una tradición que reconoció el logro escritural de Novoa ya nos señalaba la multiplicidad de lecturas de la que *arte cortante* es susceptible. Pienso en Bolaño cuando escribe que el único mecenas es el abismo abierto a nuestras espaldas, el vacío que nos vacía: "Aquello / que / pudimos / i no / hicimos que tanto / tenemos / i no / merecemos / así / el vacío vence / cuanto / nos / proponemos". Pero no todo fue en vano, no todo será olvidado, ya que "al final hallarán tesoros bajo tales ruinas". wd



Columpiándome entre la infancia y la vejez

La plaza de mi pueblo (2019), de Arturo Durán Vallejos

Por Sergio Pizarro

Como le dije a Luis Riffo en un correo: me quedé estacionado en la plaza de pueblo de Arturo Durán, atrapado en un paisaje del que no quiero salir. Cuatro esquinas imaginadas dentro del texto cuadrado que ediciones Bogavantes incorpora a su serie de poetas en 2019. *La plaza de mi pueblo* es un repositorio de recuerdos apilados lentamente en la textura de 26 poemas y un epílogo que se distribuyen en secciones numeradas a lo largo de este breve pero intenso poemario. ¿Hace cuánto que no voy a una plaza? Quizá desde la infancia de mis hijos, hoy ya mayores, y eso es lo que atesoro con fruición, la felicidad agolpada en sus pequeños movimientos que decanta marcadamente en mi memoria. Otro tanto nos ofrece Arturo en sus diapositivas poéticas, un poco borradas por el tiempo, donde aparece una madre junto a su pequeño y travieso hablante que, cual niño confundido con sus propias palabras, podría integrarse fácilmente al puerario nacional moldeado por Claudio Guerrero en su, espero inacabado libro, *Qué será de los niños que fuimos*. Pero en la plaza imaginaria de Durán repercuten acontecimientos infantiles junto a los de un hablante que se desdobla:

> Por allá me marcho un rato
> delante de mí corre un niño
> una madre lo sigue
> ambos se vuelven a mirarme
>
> Sigo corriendo
> ella me dice que la espere

Reverberan atropelladamente las sensaciones de recuerdos en lo que Efraín Barquero suele ungir como destiempo y en que el hablante acumula el ser de 'todos aquellos que ha sido', como imagen refractada desde espejos innumerables. Tampoco podía faltar la plaza del amor que prefiere estar atardecida, por no decir nocturna, y acoger esas palabras que quedarán dispersas entre los columpios y los matorrales. Un hablante ya crecidito donde el aroma de su deseo va descifrando el 'sentido imperceptible de la vida'. La plaza personificada o la suave prosopopeya de un espacio público que acumula tiempo, tal como el espacio privado de nuestros cuerpos acumula años:

> Plaza te he visto verme
> y me he ocupado como los árboles
>
> He atendido de mí
> he suspirado
>
> Mis palabras se han quedado quietas
> sin cesuras
>
> Entiendo un poco mientras la memoria
> igual que un médico puesto al final del día
> o como un poeta que se sienta
> miran y respiran el silencio
>
> Los lugares tejen su permanencia deteriorándose
> la destrucción alcanza su belleza
> destruyéndose en palabras
> o en plazas donde todo calla
> con un aliento de pájaros y horas

Sin duda que *La plaza de mi pueblo* puede estar orgullosa de su hermoso caminar por la concurrida senda de la poesía lárica desde que nos regala el espacio semántico de una plaza como eje simbólico para auspiciar el recuerdo y la nostalgia. ¡¡Vayan mis parabienes a Concón!! wd

Hay tantos niños que van a nacer
Con una alita rota
Y yo quiero que vuelen compañero
Que su revolución
Les dé un pedazo de cielo rojo
Para que puedan volar

Pedro Lemebel
Loco afán, 1996

¡tú!
¿eres Dios?
he venido
a devolverte
la costilla

Rosa Alcayaga
Maldito Paraíso, 2012

Autores en esta edición

FELIPE ACUÑA LANG (1970, Viña del Mar) es periodista. En 2007 realizó estudios de literatura hispanoamericana en la Universidad de Buenos Aires. Ha publicado los libros de relatos *Huidas* (2011) y *Habitar* (2018). Es autor de las obras teatrales *Última parada*, seleccionada en la muestra de Dramaturgia en el Puerto (2012, Universidad de Valparaíso), *La Flor*, incluida en *Capital dramático: doce textos tercermundistas* (Mosquito, 2010) y estrenada en el teatro La Memoria (Santiago, 2010), y *Aullidos,* representada en el Parque Cultural de Valparaíso, Sala Aldo Francia y Valparaíso Profundo.

LUISA AEDO AMBROSETTI (San Antonio, 1982). Profesora y licenciada en Filosofía, actualmente estudiante de Doctorado en Literatura Hispanoamericana Contemporánea en la Universidad de Playa Ancha. Dedicada a la investigación de la poesía chilena y el género testimonial en Chile. Ganadora del Fondo Ficsa en el Centro Cultural de San Antonio por el poemario publicado *Desierto marino* (Edipos ediciones, 2018). Participa en la antología latinoamericana *Te quiero mi cielo* (La Fonola Cartonera, 2019) y en la antología de poesía feminista *Poesía en toma* (Ediciones Punto G, 2019).

JÓZEF BARAN (Borzęcin, Polonia, 1947). Nació en Borzęcin, en el sur de Polonia, en 1947. Estudió Filología Polaca en la entonces Escuela Superior de Pedagogía de Cracovia y ha trabajado principalmente como periodista. Sus primeros poemas fueron publicados en 1968 y su obra es parte del currículo escolar polaco, así como de numerosas antologías polacas y extranjeras. Su obra en español, *Casa de paredes abiertas. Antología poética* (1974-2006) fue publicada en 2008 en Ediciones Trea S.L. Varios de sus poemas han sido musicalizados por cantautores y compositores.

VÍCTOR CAMPOS DONOSO (Iquique, 1999) es estudiante de tercer año en la carrera de Licenciatura en Literatura Hispanoamericana de la PUCV. Participó en el Taller de Poesía de «La Sebastiana», a cargo de los poetas Ismael Gavilán y Sergio Muñoz realizado en 2018. Ha cursado el Diplomado en Poesía Universal de la ya mencionada universidad durante el 2019, además de ser actualmente ayudante en el proyecto «Poéticas postdictatoriales. Memoria y neoliberalismo en el Cono Sur: Chile y Argentina», dirigido por el doctor Claudio Guerrero.

BENJAMÍN CARRASCO BRAVO (Rancagua, 1997). Egresado de Licenciatura en Literatura Hispanoamericana de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (PUCV). Cursó el Diplomado de Poesía Universal, de la misma casa de estudio en el año 2019. Partícipe del Taller de Poesía "La Sebastiana", dirigido por Ismael Gavilán y Sergio Muñoz, versión 2019.

ROCÍO CERÓN (Ciudad de México, 1972). Poeta, ensayista, editora y creadora transmedial. Ha publicado, entre otros, *Spectio* (Tresnubes-UANL, 2019), *Materia oscura* (Parentalia, 2018), *Borealis* (FCE, 2016), *Nudo vortex* (Literal, 2015), *Diorama* (UANL, 2012; segunda edición, Amargord, España, 2013), *Tiento* (UANL, 2010) e *Imperio* (Ediciones Monte Carmelo, 2009). Recibió en Estados Unidos el *Best Translated Book Award* 2015 por *Diorama*, traducción de Anna Rosenwong (2015), el *See America Travel Award* (2005) por sus crónicas de viaje y en México el Premio Nacional de Literatura Gilberto Owen por su primer libro, *Basalto* (2000).

LUIS CORREA-DÍAZ (Santiago, 1961). Miembro Correspondiente de la Academia Chilena de la Lengua. Poeta y profesor de Digital Humanities y Human Rights en La University of Georgia-USA. Profesor visitante en diversas universidades chilenas y extranjeras. Autor de varios libros y artículos críticos. Sus poemarios son: … *del amor hermoso* (2019), *impresos en 3D* (2018), *clickable poem@s* (2016), *Cosmological Me* (2010 y 2017), *Mester de soltería* (2006 y 2008), *Diario de un poeta recién divorciado* (2005). Miembro del comité editorial de diversas revistas profesionales europeas, latinoamericanas y estadounidenses.

Autores en esta edición

BASTIÁN DESIDEL ESCURRA (Quilpué, 1998) Cursa su último año de Psicología en la Universidad Santo Tomás de Viña del Mar. Fue becario en el Taller de Poesía "La Sebastiana", de la Fundación Pablo Neruda, dirigido por Ismael Gavilán y Sergio Muñoz en el año 2019.

CAMILA FADDA GACITÚA (Santiago, 1969). Poeta, traductora literaria (del alemán), gestora cultural. En 2012 obtiene 1er premio en concurso Poesía de Mujer, Perú. En 2013 publica *Cauce* (JC Sáez Editor). En 2017 obtiene beca de residencia en el Centro de las Artes y la Creatividad en Banff, Canadá. En 2019 es becaria de la Casa de Traductores Looren, Suiza. Su último poemario, *Mover el agua*, publicado recientemente por la Editorial Los Perros Románticos, ha sido premiado por el Círculo de Críticos de Arte de Chile como mejor obra poética del 2019.

ISMAEL GAVILÁN (1973) Poeta y ensayista. Autor de varios libros de poesía y ensayo. Sus últimas publicaciones como poeta son *Vendramin* (2014) y *Claro azar* (2017) y como ensayista *Inscripción de la deriva* (2016) y *Expediente de lectura* (2019). Ha colaborado con ensayos, notas, reseñas y artículos en numerosas revistas chilenas y extranjeras (*Mapocho, Anales de Literatura Chilena, Ærea, Cronopio, Inti, Cuadernos Hispanoamericanos*). Algunos de su poemas han sido traducidos al inglés y el griego. Es editor asociado de Ediciones Altazor de Viña del Mar y ejerce docencia en la Universidad de los Andes, Santiago.

IRENE GÓMEZ-CASTELLANO (Valencia, España, 1979). Doctorada por la University of Virginia, actualmente es Profesora Asociada en la University of North Carolina-Chapel Hill, donde enseña literatura española moderna y contemporánea. Ha publicado numerosos artículos y un estudio sobre poesía (de la Ilustración) y masculinidad en el siglo XVIII español, *La cultura de las máscaras* (2012). Su libro de poemas *Natación* (2015) recibió el Premio Victoria Urbano de Creación 2015, concedido por la Asociación Internacional de Literatura Femenina Hispánica.

CRISTIÁN GÓMEZ O. (Santiago, 1971). Poeta y traductor. Entre sus libros se cuentan *El hombre de acero* (Ediciones Liliputienses, 2020), *El libro rojo* (Mantra Edixiones, 2019), *La nieve es nuestra* (Ediciones Matanzas, 2015), *La casa de Trotsky* (La isla de Siltolá ediciones, 2011), *Alfabeto para nadie* (Ediciones Fuga, 2008). Junto a Mónica de La Torre, compiló la antología *Malditos sudacas, malditos latinos. Poesía hispanoamericana made in USA* (El billar de Lucrecia, 2009). Es ganador del 1st Latino and Latin American Book Fair at Tufts Prize in Poetry, con el libro *La pérdida de las colonias de ultramar*.

FELIPE GONZÁLEZ (Santiago, 1980). Autor del poemario *Los zapatos de gamuza*. *Crónica de la muerte de Luis González* (2014). Reseñista en los medios virtuales *Revista Intemperie, Letras en Línea UAH* y *La juguera magazine.* Primer lugar de novela inédita en el Premio Municipal Juegos Literarios Gabriela Mistral 2019. Profesor de los cursos de Poesía chilena y Poesía latinoamericana en la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

ERNESTO GUAJARDO (Santiago, 1967). Ha publicado los libros de poesía *Por la patria* (1989, 1997, 2014), *Nosotros, los sobrevivientes* (1994), *Las memorias* (1996), *El primogénito* (2000), *Geometría del ciclista* (2013); el reportaje testimonial *El fulgor insomne: la vida de Marcelo Barrios* (2000); la investigación *Manuel Rodríguez: historia y leyenda* (2010), *Valparaíso, la memoria dispersa: crónicas históricas* (2013) y *Arenas* (prosa poética, 2014).

CLAUDIO GUERRERO (Santiago, 1975). Es autor de los poemarios *Código menor* (Ediciones Inubicalistas, Valparaíso, 2017), *Pequeños migratorios* (Ediciones Inubicalistas, Valparaíso, 2014), *El libro de las cosas que se ignoran* (Ediciones del Temple, Santiago, 2002) y *El silencio de esta casa* (Ediciones Casa de Barro, Santiago, 2000). Ha publicado, además, el libro de ensayos *Qué será de los niños que fuimos. Imaginarios de infancia en la poesía chilena* (Ediciones Inubicalistas, Valparaíso, 2017).

Autores en esta edición

THOMAS HARDY (1828-1940). Novelista y poeta inglés. Destacó en su época con novelas como *Lejos del mundanal ruido* y *Los habitantes del bosque*. Sin embargo, poetas como Auden, Graves y Larkin reconocen su influencia y carácter precursor en la poesía del siglo XX en lengua inglesa. Puede encontrarse una muestra de su poesía bajo el título *El gamo ante la casa solitaria* de editorial Pre-Textos.

EWA KOPTA-GONZÁLEZ (Cracovia, Polonia, 1981). Nació en Cracovia, Polonia, en 1981. Es traductora e intérprete de español y francés. Cursó Filología Francesa en la Universidad Pedagógica de Cracovia donde obtuvo su Licenciatura en literatura francesa y Máster en didáctica de lenguas. Estudió también traducción literaria e interpretación, tanto en francés como en español, en la Universidad Jaguelónica de Cracovia. Tuvo ocasión de realizar una traducción simultánea de la entrevista con Almudena Grandes, escritora española, durante Festival Conrad 2019, organizado en Cracovia y considerado uno de los más importantes eventos literarios europeos.

MARIO ORTEGA (Sewell, 1975). Poeta y profesor de inglés. Ha publicado los libros de poemas *La leyenda de la sangre* (1995), *Animal roto* (2000), *Nostos* (2012) y *Tan sin tiento* (2014). Ha traducido la novela *El Vengador* de Thomas de Quincey, publicada el año 2012 en Barcelona bajo el sello Libros de la Vorágine.

MICAELA PAREDES (1993). Licenciada en Letras Hispánicas por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ha publicado *Nocturnal* (2017), *Ceremonias de Interior* (2019) y *Adiós a Ítaca* (2020). Ha recibido reconocimiento en diversos concursos, entre ellos el primer lugar en el Concurso Literario UC, mención poesía, en 2014 y 2015, y una mención honrosa en el Premio Roberto Bolaño, categoría poesía, Ministerio de Cultura de Chile, 2014. Algunos de sus poemas se han publicado en revistas de creación en Chile, España, Venezuela y Perú. Es coeditora de la revista de poesía *América Invertida*, publicada en Nueva York, ciudad en donde actualmente cursa el Master de Escritura Creativa de la New York University (NYU).

SERGIO PIZARRO ROBERTS (Santiago, 1964). Es autor de los siguientes libros de poesía: *Poemas Diesel* (1993), *Luces que no deben prenderse* (1999), *Moví un día* (2001), *Apocatástasis asténica* (2003), *Piedras a la oscuridad* (2016), *A mitad de camino. Obra poética reunida. 1993-2016* (2019) y *Homenajes póstumos* (2020). Entre los años 2016 y 2018 fue miembro de la Directiva de la Sociedad de Escritores de Chile, filial Valparaíso. Su trabajo crítico literario ha sido publicado tanto en revistas digitales como en revistas académicas indexadas. Vive actualmente en Cochoa, Viña del Mar.

VÍCTOR ROJAS FARÍAS (Punta Arenas, 1960)**.** Profesor de castellano, licenciado en Literatura (Universidad Católica de Valparaíso), magister (c) en Literatura Hispánica. Como investigador ha publicado *Valparaíso, el mito y sus leyendas*, *La guerra de la fe, Somos Tarapacá* y en coautoría *La Leyenda de Manuel Rodríguez en Til Til*, *La Animita más grande de Chile*, *Cementerios simbólicos: tumbas sin difunto, Vida del Gorrión*. Ha recibido el premio Crónicas Regionales, dos veces, y el Premio Especial Escrituras de la Memoria por estudios realizados en las comunidades de pueblos originarios en que ha realizado estancias.

MANUEL FLORENCIO SANFUENTES (Viña del Mar, 1970)**.** Poeta, diseñador gráfico y editor, publica en 2013 el poema «Tierno dolo» en el libro *Trebolar*, Ediciones Al Fragor. Participa de la docencia como profesor en la Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV, donde también forma parte del Taller de Investigaciones Gráficas y las Ediciones e[ad]. Editor a su vez de las Ediciones Al Fragor, ensaya un ejercicio de palabra tangencial a las artes plásticas a partir de la mancha y su relación con la letra y la escritura. Hasta su último libro, *Noli me tangere*, ilustrado por él mismo, publicado el 2019 en la colección de poesía de Al Fragor.

Micaela Paredes
José Lezama Lima
Ismael Gavilán
T. S. Eliot
Camila Fadda
Cristian Gómez Olivares
Luisa Aedo Ambrosetti
Manuel Florencio Sanfuentes
Luis Correa-Díaz
Claudio Guerrero
Irene Gómez-Castellano
Rocío Cerón
Carlos León
Ernesto Guajardo
Ennio Moltedo
Felipe Acuña
Osvaldo Rodríguez
Víctor Rojas Farías
Ximena Rivera

Sergio Pizarro
Eduardo Correa
Benjamín Carrasco
Thomas Hardy
Mario Ortega
Rosamel del Valle
Jósef Baran
Ewa Kopta-González
A. Bresky
Víctor Campos
Virgilio Rodríguez
Felipe González
Marcelo Novoa
Bastián Desidel
Arturo Durán
María Zambrano
Stella Díaz Varín
Pedro Lemebel
Rosa Alcayaga

WD
40