

lar

revista de literatura

Concepción, mayo 1986

(Números ocho y nueve)

DOSSIER HUMBERTO DÍAZ-CASANUEVA

colaboraciones de
Teresa Calderón, Blanca Espinoza, Federico Schopf

Relato / Guido Eytel

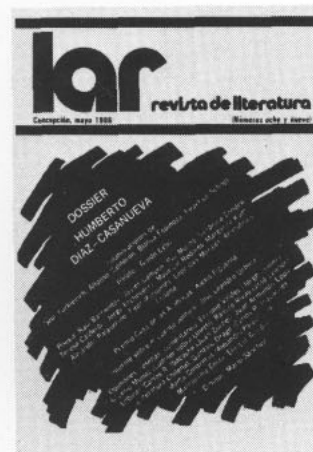
Poesía/ Raúl Barrientos, Javier Campos, Paz Molina, Verónica Zondek,
Teresa Calderón, Jorge Etcheverry, Mauricio Redolés, Margarita Kurt,
Alejandro Palavecino, Egor Mardones, Leonidas Morales, Aristóteles
España.

Premio Casa de las Américas/ Alexis Figueroa

Informe sobre el cuento político/ José Leandro Urbina

Opiniones, reseñas, comentarios/ Enrique Valdés (Jorge Teillier),
Silverio Muñoz (Ludmer sobre Onetti), Ramiro Rivas (José Leandro
Urbina), Carlos R. Ibacache (Juan Zuchel), Juan Armando Eppele
(Literatura Chilena), Gonzalo Drago (Carlos R. Ibacache),
Maritelmá Costa (Enrique Giordano)

Dibujos/ Mario Sánchez



LAR, Revista de Literatura, números ocho y nueve.

Concepción, mayo de 1986.

Patrocinada por la Sociedad de Escritores de Chile, SECH.

Director-Editor: Omar Lara

Subdirector: Humberto Lagos Sch.

Diseño gráfico: Sebastián Burgos

Comité de Redacción: Martín Cerda, Elicura Chihuailaf, Humberto Díaz-Casánueva, Juan Armando Epple, Juan Octavio Prenz.

Comité de Colaboradores: Carmen Fierro, Jaime Giordano, Margarita Kurt, Gonzalo Millán, Mauricio Ostría, Jorge Salgado, Federico Schopf, Leandro Urbina, Enrique Valdés, Juan Zuchel.

Representantes:

EUROPA: Juan Octavio Prenz: Via San Lazzaro 10, Trieste, Italia.

EEUU: Juan A. Epple: Department of Romance Languages, University of Oregon, Eugene, Oregon 97403.

Jaime Giordano: 207 West 106 st Ap. 12E, New York, N.Y. 10025.

CANADA: Leandro Urbina: 155-3275 Mc Carthy Rd. Ottawa, Ontario K1V9N1.

Correspondencia y colaboraciones:

Casilla 2501, Concepción, Chile.

Impresa por Editora Aníbal Pinto S.A.,

Maipú 769, Concepción, Chile.

PP. 27, 29, 31, 35, 37, 38, 39, 40, 41, 45, 46, 49, dibujos de Mario Sánchez.

SIGLOS DESAHUCIADOS De mi materia inédita

Por Humberto Díaz-Casanueva

Me dijo “¿usted tiene erizos?” Esta pregunta-clave apelando de ordinario a mi inclinación al error me indujo a portarme cuerdamente Yo le dije “puedo imaginar-me” Y para dar mayor expresión a mi respuesta comencé a clavar tablas todas correspondientes a mi tamaño y yo chupaba las tablas hasta que salía un agua remota un agua aplastada por un hombre sonante portador de grandes cuchillos Yo le dije es un jabón es la acrobacia de un gato la luz gris Es un erizo como un incensario ante un trono bestial Si no fuera porque mi característica esencial es la fecundación yo me irritaría dando codazos puntapiés y pensando que lo más doloroso es vomitar el vacío y lo menos primaveral un sacristán martirizando al silencio No no es posible Coronado de erizos y muerto cada día con la muerte acorazada vivo realizando mi hígado rectificando mi ser Me dijo “ponme una estrella dorada” Y preferimos acostarnos en un sofá místico Le salían del cuerpo cristales hirientes Del ombligo un cordón umbilical hipersensible que terminaba en una pantera Yo era un cíclope con un solo tremendo anteojo, mirando flotar el espíritu universal sobre las altas sonoras aguas Me dijo “El amor se parece a los cerezos a los caramelos” Y se calló porque una gran cruz girando como hélice le atravesó el cuello Le cubrí el sexo muerto con un pañuelo brillante Y lloramos por nuestro amor indescifrable Sólo admitíamos instantes fugaces signos contrarios pensamientos hipostasitados ¡Oh no! ¿Sí? “Te prometo que serás mi primera mujer” Afuera la calle se llenaba de taxis Españoles desahuciados tomando mitad leche mitad sangre Erizos trepaban por los muros y un reloj humeante en mi mano reiterándome lo urgente la irresistible calavera Pero se trata de lo siguiente: subir por una escalera doblar por un pasillo tomar un ascensor ardiente subir subir hasta un sol de sal Veo cielos torrenciales Moléculas que pasan sibilantes Toboganes infinitos por donde me deslizo hasta caer caer linchado por extraños animales Entonces todo se volvió hacia dentro Por los siglos de los siglos hasta la abstracción máxima Todo se volvió mudez destierro origen Nos vestimos de muselina Propusimos brindis a las sombras ¿Quién es ese niño que saca una carta de piedra y lee lee maliciosamente? Y lo más absurdo es lo más razonable Y todos los erizos me pinchan Gotas de sangre tamborilean sobre el mundo Hé aquí lo antiguo de mi ser lo maravilloso lo unánime Hé aquí la sustancia que amasan mis manos descarnadas Mi sangre hierve como lacre Siento en mí el peso de un caballo de lanzas. . .

DOSSIER HUMBERTO DIAZ-CASANUEVA

UN RIESGO, UNA FUERZA, UN SUEÑO DECISIVO

Entrevista a Humberto Díaz-Casanueva

por Blanca Espinoza

¿Cómo se sitúa dentro de esa generación (que cronológicamente le corresponde) que va desde Vicente Huidobro y Pablo de Rokha hasta Neruda y Rosamel del Valle (y que sin embargo lo excluye por su voz tan singular)?

Creo que el problema generacional —de cuya importancia no prescindo— nos puede llevar a clasificaciones arbitrarias, a confundir lo coetáneo con lo generacional, y a sobreestimar lo cronológico en el surgimiento o en la terminación de un grupo de poetas en el tiempo o en el espacio. Otros, le dan importancia al factor geográfico: poetas del sur, del norte. Lo peor es que la perspectiva generacional lleva implícita la idea de que existe un progreso en las artes y en la literatura, en línea recta, y que cada generación es una etapa que supera a la anterior, tiene que rebelarse contra ésta y aportar algo fresco, nuevo. Con ello no quiero decir que, en determinada circunstancia histórica, se presente una coincidencia entre la coetaneidad y el impulso revolucionario generacional que anima a un grupo de creadores. La violenta ruptura que hace la “modernidad” (empleo este término en forma interina) abarca varias generaciones y zonas del mundo y ella no ha periclitado aún a pesar de que se decreta su muerte una y otra vez (se habla de post-modernidad). Claro que ella sufre metamorfosis y se ramifica. No ha surgido otro movimiento que realmente supere a la modernidad (a la vanguardia es posible). Lo que surge es una serie de “anti”, “post”, “neo”, “super”, “hiper”, etc., pero siempre se toma a la modernidad como punto de referencia; se reconoce que subsiste. Comprendo que los jóvenes sean parricidas y busquen a toda costa una ruptura que los justifique. Comprendo por ejemplo que después de una poesía esotérica, onírica, trágica, recargada de símbolos, sobrevenga otra más directa, simple, fácil, con un lenguaje distinto.

Pero todos vamos en un sólo tren, tal vez en diversos vagones; el tren entero puede descarrilarse un día y así sucederá... Me gustaría afirmar lo siguiente: el Rimbaud que a sus 19 años era el primer poeta de Francia, nacido en 1854, no tiene para mí 131 años; se me aparece, con su mechón revuelto, siempre de 19 años y me brinda nuevas riquezas y me da nuevas lecciones y está más actual que muchos de los grandes de las generaciones que le han sucedido. ¿Neruda habría sido otro si hubiera nacido en 1980? Tal vez sí. Ortega y Gasset, un pensador máximo sobre la materia, define a la generación como un movimiento histórico-sociológico con su estilo de vida propio; o sea, un poeta joven se encuentra sumergido en una circunstancia precisa, obligado a nutrirse o a insubordinarse contra valores y creencias en boga. Un caso muy interesante es el poeta “antagónico” que lucha contra la corriente. Neruda era “cabeza de generación” y él lo sabía; Huidobro quería ser “cabeza de un movimiento”; pero sus discípulos no fueron creacionistas sino surrealistas... De Rokha y Del Valle no formaron capillas. ¿Se agotan o se anquilosan las generaciones o desaparecen porque mueren sus protagonistas? Fernando Alegría dice que yo soy el “estertor brillante” de una generación. Cuando amanezco deprimido acentúo “estertor”; pero nunca me despierto tan jovial como para aceptar el adjetivo...

Los críticos o hacedores de comentarios opinan que su poesía se mueve entre Heidegger y Nietzsche (mundo abismal, el hombre desnudo en su miseria y su caída, pero también en su mutación y su grandeza) ¿Qué puede decir de aquellas voces que lo comparan a Rilke o incluso a René Char, o cómo decíamos al comienzo de esta pregunta, se habla de H.D.C. moviéndose en un ambiente dominado por Kafka y Heidegger?

Me preocupa que la rememoración de mis "orígenes" pueda ser interpretada como una lista de influencias directas, o de predecesores que yo haya "imitado" intencionalmente, o plagiado. No creo que sea el caso aunque el problema de las influencias merecería un análisis más detallado. A este respecto no me canso de recomendar el libro "La Angustia de las influencias" de Harold Bloom. Gabriela Mistral decía que se amamantó en la Biblia y en las cartas de Martí. Neruda sufrió un choque con el arrebato poético de Sabat Ercasty; a mí me confesó en una noche de confidencias que un verso del Ariosto se le había deslizado en los Veinte Poemas. En Huidobro se siente palpable la presencia de Apollinaire. Naturalmente que yo reconozco la intertextualidad, lo interpoético, los genes de los antecesores, las influencias que penetran por los canales del inconsciente. Palpo en mis libros cierta inspiración, cierto estilo que provienen de la Biblia, especialmente del Libro de Job. En el poema "Cauce de la vida" de "Vigilia por Dentro", reconozco un rastro de Supervielle, del cual fui su amigo y a quien sigo admirando por su adentramiento en lo Invisible. Luego, están los rasgos comunes que se derivan de cierta relación de reciprocidad propia de una época determinada. Huidobro decía: "cuando el adjetivo no da vida, mata". Tengo en común con Neruda y De Rokha el adjetivo metaforizante contra el cual han reaccionado los jóvenes actuales. Los miembros de la Mandrágora cerraron filas en el surrealismo francés aportando obras muy originales. "Todo talento debe desplegarse peleando" dice Nietzsche. El poeta aspira a la discontinuidad sin desconocer la continuidad. Alguien ha dicho que uno elige a sus precursores. Y la poesía moderna, más que otras, se ha saltado épocas para conectarse con lo más prímigenio (como Picasso aceptando la influencia de las máscaras negras). Cuando estuve en El Salvador me ennegueció el "Popol-Vuh". Tanto vale la estimación reverencial como el rechazo y el desapego que se proclaman estruendosamente. Recuerdo que una noche salí airado de la casa de Rosamel del Valle. Habíamos discutido horas sobre Paul Claudel; yo a favor; él, en contra. Y como sucede a menudo en una discusión larga y encrespada, se exageró tanto la defensa como el ataque. Pero no sólo hay que reconocer influencias de tipo literario en la poesía. Confieso que la pintura, la escultura, la danza, ciertos espectáculos naturales: la montaña, el silencio de un bosque; la liturgia en ciertas catedrales; la visita a un asilo de locos; los insomnios, los éxtasis amorosos, etc. etc. son pruebas, vértigos, emboscadas, una mezcla muy enmarañada, que facilita o inhibe el flujo poético.

¿Quizá podríamos hablar de lecturas influenciadas?

Uno de los libros que me estremeció cuando yo era joven fue "El Origen de la Tragedia" de Nietzsche. La relación entre lo dionisiaco y lo apolíneo, el descubrimiento de lo trágico-dionisiaco bajo la aparente serenidad y racionalidad griegas, todo ello, me produjo un profundo impacto. Me hizo superar la identificación hegeliana de lo real con lo racional. Créese comúnmente que lo trágico implica pesimismo, el lado negativo y maligno de la vida. El filósofo me convenció que lo trágico puede ser la afirmación de la vida desde lo oscuro y primario, aunque la vida no sea plenamente justificada ni redimida. Sólo en lo

dionisiaco flotan las imágenes apolíneas. La antítesis Dionisio-Apolo hay que interiorizarla para llegar a la "heroicidad". Dionisio nos enseña la música, la danza, el juego, la alegría, el arrebato, el lanzamiento de los dados; recuérdese el poema de Mallarmé. Nietzsche me hizo preguntarme: "¿tiene sentido la existencia?", como más tarde me resuena la pregunta de Heidegger: "¿por qué lo que es no es?". Luego, el concepto nietzscheano del arte no me abandonó nunca. Kant mira a lo bello desinteresadamente. Para Nietzsche el arte no es desinteresado; los artistas somos —según recalca Deleuze en su estudio sobre el filósofo— "los inventores de nuevas posibilidades de vida". La poesía —dice Hölderlin— parece un juego... pero no lo es. Actualmente se estudia mucho a Nietzsche y se le reivindica porque los reaccionarios fascistas y nacistas lo habían erigido como guía calumniándole y achacándole sentimientos antisemitas y antisocialistas. Yo trabajé en los Archivos de Nietzsche en Weimar revisando las traducciones al español de sus escritos, adulterados por su hermana Elisabeth, a quien alcancé a conocer; ella me dijo que Hitler era el Superhombre... Cuando llegué a Chile y enseñé filosofía en el Instituto Pedagógico, comenté canto por canto el Zarathustra. Claro, a mi formación ha contribuido como Heidegger y otros, pero no soy un secuaz de ellos.

Creo que sería importante profundizar un poco más el privilegio de haber sido discípulo de Heidegger.

Si, me gustaría significar más lo que me ha afectado en lo personal mi aproximación a Heidegger. Como se sabe, él trabaja en el dominio del ser, de lo ontológico, y así aborda las estructuras esenciales del ser humano, que es un poder-ser, un haz de posibilidades. Se aparta de la filosofía anterior, en cuanto no aborda la esencia sino la existencia, el estar-en-el-mundo, lo propiamente constitutivo de nuestra naturaleza. Como existente el hombre es un ser preocupado. Su manera específica de ser es su "disposición afectiva", emocional, de allí viene la angustia. Para insertarse, requiere del Logos, de la palabra. Todo lo que es no puede ser sino en el "templo del lenguaje". Su filosofía del lenguaje es básica para comprender la poesía en sus fundamentos. Existe la palabra auténtica, que es la del poeta (Hölderlin); y la inauténtica, aquella de la conversación trivial, la palabra que degradamos. Recuérdese que el teatro de Ionesco se basa en este proceso deshumanizador. Luego vienen los grandes temas: la temporalidad, la muerte, la nada, la trascendencia, la libertad, el proyecto, la existencia como misterio "olvidado" (que han de recuperar los poetas). De él no se desprenden categorías que haya inventado; ellas están en la poesía sin que el poeta se de cuenta. Una de las cuestiones más apasionantes en Heidegger es cómo él, fenomenológicamente, capta la idea de la Nada aliada a un sentimiento de angustia. Paradojalmente obtenemos un mayor sentido y afirmación del ser y de la vida desentrañando la nada y la muerte. Algunos críticos han hallado en mi obra la obsesión de la muerte; pero ella es rasgo distintivo de nuestra época. "La Estatua de Sal" está traspasada de este problema, pero no en un plano abstracto, especulativo, no en un filosofar. Siempre he querido fundamentarme en el hombre concreto, de carne y hueso, sometido a una circunstancia de amenaza a la vez

que sensible al deslumbramiento de lo maravilloso. A Heidegger lo considero el más grande filósofo del siglo y el



Dibujo de:
Maria Valencia

más cercano a los poetas. En vez de terminar su "Ser y Tiempo" se puso a escribir sobre Hölderlin, Rilke, Trakl, George. Quiere decir que la poesía proporciona a los filósofos motivos tratados mágicamente y no conceptualmente. ¿Cuándo nos convenceremos de la importancia y de la necesidad de la poesía? Ya he narrado cómo conocí a Heidegger con el cual estudié un semestre que él dedicó a Hölderlin... Se ha dicho que mi poesía tiene un tufo a filosofía... No lo niego ni tampoco desconozco que el primer Heidegger, como Feuerbach, el joven Marx, Kierkegaard etc. —en lo que respecta a la base antropológica de mi obra— han ejercido influencia sobre mí. Pero en mi segundo libro "Vigilia por Dentro", escrito en Montevideo antes de mi inmersión alemana— están ya las directivas de mi obra.

¿Cuales serían entonces los factores determinantes en su poesía?

El fluir de mi poesía lo atribuyo a dos factores determinantes sufridos en plena juventud. A los 18 años, debido a disturbios emocionales, me sometí a un tratamiento psicoanalítico con el Dr. Allende Navarro, el primero que aplicó en Chile dicha terapia. Así, descubrí el inconsciente, el dilema de la identidad, el mundo del sueño, el dinamismo secreto de la personalidad. Luego, permanecí tres años en Montevideo estudiando filosofía con Vaz Ferreira y cultivando la amistad y la sabiduría de Emilio Oribe, apolíneo, adorador del Logos, seguidor de Valéry, inteligencia filtrada (yo en aquel tiempo estaba encandilado con el surrealismo) que me enseñó la inclemencia y la inexorabilidad, el orgullo rayano en lo hosco y en lo altanero, dedicación absoluta a la poesía, indiferencia al halago, sufrimiento casi masoquista, sin que ello quiera decir aislamiento o incomunicación; por el contrario, siempre he buscado la compañía de los otros; alcancé a gozar de la bohemia con Neruda y del cenáculo con Huidobro. En el Chile actual echo de menos aquella comunidad, patota, me siento solo., aquí la gente está disgregada, y lo peor es que no se dan cuenta.

Pero volvamos a Alemania, hableme de su interés por Rainer M. Rilke y de su alejamiento.

En todos mis años de Alemania anduve con Rilke debajo del brazo; llegué a traducir las "Elegías de Duino" (que nunca se publicaron) y visité el Castillo de Muzot en Suiza en que terminó las Elegías; puse flores en su tumba en cuya lápida está inscrito el verso: "Rosa /oh contradicción pura /alegría de ser el sueño de nadie/bajo tantos párpados". ¿Por qué me atrajo Rilke? Porque dedicó toda su vida a escrutar el enigma del hombre, a exaltar la vida terrestre, la infancia, el amor, a vencer el miedo a la muerte incorporándola a la médula de la vida, a penetrar en la intimidad de los animales, las plantas, las cosas. "El animal es lo "abierto" dice —porque él ignora la muerte. El niño, en sus primeros años, participa de esta cualidad secreta del animal. Rilke critica la vida burguesa; no pudo avenirse con ella; denunciaba la caricatura de vida que vivimos. ¿Por qué me alejé de Rilke? Por su culto extremo de la soledad, por su individualismo, por cierta aristocracia espiritual que trasuda. Rilke es el más grande poeta de la muerte de este siglo. Me espantó su afirmación de que la vida y la muerte se revelan formando una sola, aunque coincido con él en que la muerte es un germen que cada uno lleva como un fruto su semilla, y madura. Mas tarde me he aproximado de nuevo a él leyendo su "Séptima Elegía" en que proclama la belleza de la tierra y la impregnación humana de todo lo que es. ¿El sufrimiento verdaderamente nos redime— como lo expresa al final de la Novena Elegía? Lo tremendo es que la muerte rilkeana no se resuelve en un amparo cristiano, ni en la creencia en la resurrección. El protesta contra aquellos que así lo han interpretado. El "ángel", que es el gran personaje de sus Elegías, está más preparado a la agonía que a la salvación. No es un ángel cristiano, el ángel de la guardia, el mensajero, es el que en lo Invisible cobra mayor realidad, un ser más evolucionado que el hombre. Ahora leo con mayor dedicación a George Trakl que a Rilke. ¿Por qué? Me extendería mucho si contestara a pregunta tan difícil.

En la tarea prometeica, la de dramatizar la posición del hombre frente a las eminencias escatológicas que encontramos en el Blasfemo Coronado se revela una influencia bastante clara del expresionismo occidental. ¿Esto es una utilización voluntaria o son influencias propias de un medio asimilado por permanencia y estudio?

Me inquietaron mucho tanto el romanticismo alemán como el expresionismo alemán y austriaco. Hace algunos meses di una conferencia en el Instituto Goethe sobre "pintores y escultores expresionistas" y escribí la introducción al número de la Revista de la Universidad Católica dedicado a Viena de comienzos del siglo. Ahora se cultiva en lo plástico un neo-expresionismo; hay que conocer lo antepasados y sus terribles vicisitudes (fueron aventados por el nacionalsocialismo). El expresionismo literario surgió en la víspera de la guerra de 1914; testimonia las fuerzas destructoras que tienden a aniquilar la persona humana, proyecta la visión de un nuevo mundo, de un hombre transmutado. Es una poesía que vuelca lo interior de un modo violento, volcánico, con versos paroxísticos, apocalípticos. Leí con mucho interés y provecho a Elsa Laster-Schüler; y ahora, he valorado mayormente a Trakl, el que está dominado por una intensa tensión emocional, y que llevó una vida aciaga; sus temas son la

desolación y la muerte, expresadas en imágenes y visiones de una belleza tormentosa a la vez condensada y estoica.

El mito prometeico del Superhombre ha sufrido de mi parte diversas interpretaciones al correr de los años. Prometeico sí en el sentido de robar el fuego a los dioses, rebelarse constantemente contra ellos y sufrir el castigo. Presento como testificación mi poemario "El Blasfemo Coronado" cuyo nombre es ya un manifiesto. Soy ajeno al culto por el héroe, que trata de superar la condición terrestre, huir de nuestros dolores y aspiraciones y manifestarse en lo divino. Entiéndase bien, no repudio al heroísmo sino al héroe homérico o de los románticos, el Napoleón de Víctor Hugo. En nuestra época no ha surgido el anti-héroe sino el héroe anónimo, el hombre sufrido, explotado, alienado. Admiro mucho a Samuel Beckett y no me canso de hundirme en la individualidad absurda de los héroes que nos presenta en "Esperando a Godot". O el héroe derrengado de la "Metamorfosis" de Kafka. A propósito de Kafka, creo que mis "Veredictos" coinciden con su "Proceso". He sufrido mucho de un complejo de culpa que asimilo al pecado original, implantado en mí por una rigurosa educación religiosa. La heroicidad puede ser un desquite del ser humano siempre compenetrándose, siempre celoso de su identidad personal por el embate de fuerzas enemigas que provienen de su adentro y de su afuera.

Díaz Casanueva, poeta en 1985 ¿Cómo sitúa su poema Requiem en relación al resto de su poética?

"Requiem" fue escrito en una sola noche, en Ottawa, Canadá, después que recibí el telegrama anunciándome la muerte de mi madre. Solitario, recorrí las calles nevadas, y advertí en mí cierta disponibilidad oscura, irracional, de vincularme con lo Invisible, en la abolición del tiempo y del espacio... Admito que es el poema mío más difundido y asequible. Miguel Ángel Godoy ha escrito un libro muy certero sobre "Réquiem". Debo hacerle una confesión: me senté a escribirlo sin intención literaria; quería sólo engarzar una corona, rendir un homenaje piadoso. Sentí que regresaba, con angustia, a mi propia infancia; el terror de separarme definitivamente del seno materno, y de que el lugar de mi madre era ocupado por la Esfinge. En el estudio de Evelyne Minard, profesora de la Sorbonne, ella hace una psicocrítica e insiste mucho sobre la recurrencia de la madre en mi poesía. Es la más tremenda tentativa que yo haya hecho para vencer, míticamente, a la muerte; establecer, desde lo poético, un reino de muertos que no sean forzados a establecerse en un más allá, glorioso y calmo, sino que sientan la nostalgia de la tierra y de los seres queridos. "Réquiem" termina, como casi siempre en mi obra, con un anhelo de resurrección: mi hija viene corriendo entre la yerba y me muestra la paloma encendida, el sueño arcano que renace del fondo de la tierra. La profecía se cumplió: escribí, años después, "La Hija Vertiginosa". Pero en "Réquiem" no sólo están el dolor, la absurdidad de la muerte, lo irreversible e irreparable, la exaltación de lo vivo y terrestre; también hay referencia a lo legendario, a las "madres del ser" que figuran en el Fausto de Goethe. Respeto mucho a "Réquiem"; no creo que se aparte demasiado del rumbo de mi obra, pero es singular, exprime un sentimiento de immanencia, una experiencia común, con una acentuación poética cercana a un realismo tenso de sombra y de luz al mismo tiempo.

Hoy la poesía se acompaña de actos teatrales; escrituras en el cielo, daño físico, actos que van con el cuerpo y con la vida. Podría darnos su visión del asunto. Pensamos sobre todo en una declaración suya "jamás he podido escribir con planes abstractos o ideas metafísicas deliberadas".

Es un punto muy importante que deberíamos dilucidar con más justa atención. Ya el surrealismo había intentado aproximar la poesía a la vida, a veces sacrificándola, o mezclando lo poético con lo anti-poético... El poema actual trata de expandirse, se exaspera en la asfixia y en la incomunicación. Mallarmé no sólo sufrió ante la página en blanco sino también ante el poema tipografiado, como lo prueba su "una tirada de dados jamás abolirá el azar". He vuelto a leer este poema porque estoy escribiendo el discurso que he de pronunciar cuando me incorpore a la Academia de la Lengua y que versará sobre el "silencio". Silencio no como ausencia de algo sino como presencia contenida que rebosa. No puede existir un poeta verdadero que no trabaje con el silencio. Por una parte el poema moderno tiende al silencio; por otra, a la oralidad. Luego, hay que dejarse de percibir poesía solamente en el poema; el Ulyses de Joyce o los relatos de Borges contienen más poesía que los poemas de ambos. Siempre he intentado publicar mis poemas con dibujos. Mi primer libro "El Aventurero de Saba", tiene ilustraciones de Norah Borges, la hermana de Jorge Luis. "Los Penitenciales" contienen grabados alquimistas; "El Hierro y el Hilo", collages de Ludwig Zeller; el "Pájaro Dunga", dibujos de Nemesio Antúnez. Hubiera querido conjugar el poema con la música, la danza, juegos de luz, objetos hallados en el Mercado Persa, etc. La gama es increíble. Lo primero que hice llegando a Chile fue declarar la defunción de los recitales de poesía en que alguien, sin alzar los ojos, lee y lee monótonamente. Mi poema "Réquiem" fue "recitado" por un coro en la Universidad de Rutgers en Estados Unidos. Alan Ginsberg recitaba acompañado de un pequeño órgano. Hay que llegar a la "performance", al espectáculo, al teatro total con que soñaba Wagner. Así se verificará en mejor forma la intercomunicación de la poesía con el público, el cual está ávido de la poesía sin saberlo y por ello se consuela con la canción. ¡Cuidado! Hace poco asistí a una sesión de poesía-música en que el jazz ensordecedor se tragó al poema. ¿Puede llegar la poesía a una total independencia de la palabra? Ya se "realiza" una poesía gestual. Mentira que sobreviene la muerte de la poesía. Ella se está metamorfoseando. ¿Puede ser la poesía una práctica cotidiana más que una búsqueda mental? ¿o ambas cosas a la vez? De repente ella es un desgarramiento, un tatuaje desesperado; pero también es una iluminación y una terapia. Auguro una poesía sujeta a evoluciones imprescindibles, una concentración sobre el destino del hombre paralela a las revoluciones tecnológicas, sociales, corporales, espirituales. Recuérdese la profecía de Lautréamont: "la poesía será hecha por todos".

Alguna vez Ud. dijo que poesía era "una disciplina a la que concedía un valor arcano, casi religioso que iba más allá de su propio contorno estético" ¿Qué podría decir hoy de la poesía?

Reafirmo lo dicho, con algunas aclaraciones. No pro-

picio un poeta monacal o ermitaño; desearía ver al poeta en medio de la multitud como un aeda con un altoparlante muy disimulado. Me habría gustado ser un trovador, un guitarrero, pero debo someterme al imperativo de ser en lo que soy, más plenamente. Pueden enrostrarme que yo sea un poeta críptico, marginal o marginado, al cual hay que descodificarlo; pero no importa; con sonetos o décimas rimadas tal vez habría obtenido mayor popularidad; he elegido este camino de minero en busca de una veta que a lo mejor no existe. Siento una terrible desazón en mi vida imaginativa, pero siempre he querido ahondar en mis complejidades y sostener muy firmes y actuantes, mis interrogaciones. Soy nada más que un buscador de signos, convencido de que la poesía es una "ascesis" para ver más claro en la densidad opaca del hombre y de la vida, y que soy responsable ante la tarea que me ha sido impuesta ¿por quién? ¿por qué?. La poesía es un acto de fe frente a la alienación del hombre actual. Ella es una sonda para descubrir lo que nos inhibe y nos posibilita. La poesía no es un lujo, no es gratuita, no es diversión, tampoco es un desvarío; es un riesgo, una fuerza, un sueño decisivo.

¿Porqué alguna vez declaró que la imagen surrealista no le satisfacía? ¿Esto se refería a la imagen latino-americana, o a la imagen impuesta por Breton?

No me satisfacía "del todo". Valorizo cada vez más al surrealismo en aspectos no enteramente develados y que pudieran parecer periféricos ya que siempre se ha sostenido que el surrealismo es, primordialmente, imagen: "el encuentro de dos realidades, lo más alejadas que sea posible". Es la consecuencia llevada a su extremo de la concepción analógica de la realidad, uno de los pilares de la poesía moderna desde Baudelaire. No pongo en duda que los surrealistas llegan a hallazgos portentosos. De todo ello me atrae lo alucinatorio, lo fantástico, también la "belleza convulsa". Para mí, no obstante, la poesía no es un collage de imágenes, aunque, en lo que a mí respecta, yo abuse de ellas en una frondosidad barroca. Breton dice que el valor de una imagen depende del relámpago que se obtenga. Pero el carácter "automático" de la imagen surrealista no se concilia con mi afán de coaligar el fondo más tenebroso, irracional e incoherente y la lucidez más implacable junto con la emisión de sentido. Me convencen, naturalmente, las fuentes de lo insólito y el "azar objetivo". He querido trazar un camino que vaya de la metáfora a la imagen visionaria y luego al símbolo. Eluard dice: "ella muestra senos que matan insectos rojos..."; es bello aunque un poco artificioso, lirismo de una percepción visual imaginada. John Ashbery dice: "El joven coloca una pajarera contra el mar azul / hombres aparecen pero ellos viven en cajas/ hay choques comunicaciones en la playa". Aquí hay mayor emotividad, sugestión, intensidad culminante, belleza perturbadora. Definitivamente, mi poesía ha seguido un curso simbólico muy agudo, luego, el ámbito visionario que logro crear (esto me ha sido reconocido) y el verbo que en su desconyuntamiento produce significación. Por lo menos tal ha sido mi ambición; he obtenido un mínimo, siempre estoy asaltado por dudas e inseguridades, rompo mucho, me viene un gran abatimiento y derrota. Nunca me leo, pero a veces me sorprendo cuando hojeo alguno de mis libros; me pregunto: cómo pudo ha-



Dibujo de:
María Valencia

berme brotado tal o cual verso. El símbolo, en comparación con la imagen, tiene más trasfondo, cualidad imaginativa, emoción, magia verbal. Algo, lo inefable, se revela mejor a través del símbolo que en la expresión directa o en el símil. Absurdo sería, sin embargo, estimar que la imaginación simbólica está desligada de lo real corriente. En mi poesía siempre aparecen trozo crudos del habla cotidiana, en contraste con planos visionarios que nunca constituyen fugas en la fantasía. Pudiera invocar más bien algo semejante a un realismo mágico; pero lo real ¿no tiene mucho de irreal? Es propio de la facultad del poeta atisbar este fenómeno.

Humberto Díaz Casanueva que ha escrito tanto sobre el otro y el mundo ¿Qué opinión le merece la actual generación poetica chilena: ¿Cómo vé la poesía chilena dentro del continente y fuera de él?

Chile, en el exilio interior y exterior, está produciendo poetas de una calidad lírica sorprendente; jóvenes llenos de fervor y de talento; pueden parangonarse con los mejores de varias partes del mundo. En su mayor parte son poetas múltiples que están eligiendo impresionantes vías de inspiración, temáticas, estructuras poemáticas... Han aparecido sigilosamente, como filtraciones de agua en la roca que pesa sobre el país. No importa que sean excluyentes; necesitan serlo para el mayor despliegue de sus dones. No pretendo dar ningún consejo; por el contrario, lo recibiría de los jóvenes. Tampoco pretendo halagarlos. Observo con mucho interés que se desligan de la facilidad, de la poesía periodística, del plagio del habla cotidiana, de la payasada, del poema abreviado con más ingenio que talento, y así, irrumpen en los arcanos de la experiencia humana en este "tiempo menesteroso". No debemos olvidar que una nueva generación o tendencia, aporta una renovación de las técnicas expresivas, pero asimismo, una concepción del mundo, un sistema de valores, una voluntad de liberación del hombre, un ansia de que se llegue a un nuevo humanismo en esta especie de hecatombe en que vivimos. Hay una gran renovación de la poesía en todas partes del mundo; una multiplicidad de rumbos, revistas, simposios. Desgraciadamente el aislamiento cultural de Chile es muy grande y se ignora el caudal de poesía que irrumpe no sólo en los centros tradicionales de la cultura sino en las zonas que todavía son llamadas "marginales". En Chi-

Dibujo de:
Norah Borges
para "El Aventurero de Saba"



le, me emociona, por ejemplo, la actividad creadora de los poetas jóvenes de provincias. Escriben como videntes, con una experiencia interior que no sé de donde les viene; por una parte están reprimidos, por otra, maravillosamente libres.

Comente su último libro.

Está en vías de publicarse un poema mío que se llama "El Niño de Robben Island". En cierto modo es poesía comprometida, sin mayor mediumidad, con una aproximación tenaz a los hechos de la vida actual; deposición de una situación humana dramática; es un poema-denuncia; en ninguna forma panfletario. Hace años que pertenezco a un Grupo de Expertos de las Naciones Unidas que se preocupa de estudiar los efectos del "apartheid", segregación racial impuesta por el Gobierno de Sudáfrica en el Africa Austral, incluyendo al país todavía colonizado, Namibia. En nuestra última reunión una madre negra, que logró escapar de Sudáfrica, narró como un policía esposó a su hijo, lo pateó en la cabeza y, lo mató. Usted recordará la masacre de niños en Soweto, ciudad negra. Robben Island es una prisión en que han muerto niños negros. En Chile no hay mayor conciencia de este problema que preocupa mundialmente. Incluso, los mejores amigos de Sudáfrica son Chile y Paraguay... Como yo tengo acceso a las mejores fuentes de información, estimé que mi deber era insistir en la magnitud de uno de los crímenes más grandes de la época actual. Mi aflicción es muy grande y ha estremecido lo más profundo de mi alma: de ahí viene mi poema.

Finalizaremos con la misma pregunta que le hicieron a Borges en el Magazin Littéraire de mayo 1979, pregunta hecha por Jean Montalbetti: ¿Cuál es la más bella edad de la vida, la más fecunda, podría decir H.D.C., que hoy se siente un autor feliz?

Todas las edades de la vida pueden contener belleza y fecundidad a la vez que conflictos, horror y esterilidad. La juventud, por supuesto es la cima, no sólo biológica sino vitalmente, espiritualmente. Pero hay jóvenes viejos y viejos jóvenes. La juventud es una conquista más que un don fortuito... Reconozco que el sentimiento de ir siempre más lejos, de vislumbrar una meta permanente, va languideciendo; uno descende de la cumbre y fatalmente vive su ocaso; recuerde usted la feroz melancolía del "Canto del Macho Anciano" de Pablo de Rokha. Nunca pensé que yo iba ser un longevo; fui un niño raquítico. Y como siempre he trabajado con los límites del ser, me siento acorralado, no vislumbro una trascendencia positiva, y desgraciadamente no creo que la muerte me traiga un más allá. Con el envejecimiento, las enfermedades, la decrepitud, merma la "actualización de los posibles" y se toma más inquietante darle sentido a la vida. El desmedro, la corrosión de los días ya contados, con sus depresiones, todo ello debe ser combatido; el poeta tiene que seguir sustentando su capacidad de asombro ante la vida, su rigurosidad e intransigencia, su pasión del oficio interior. Se requiere para ello, heroicidad. Se me viene a la mente la imagen de Goethe que a los ochenta años se enamora y escribe una de sus más extraordinarias elegías. Influyó, claro, la genialidad de sus dones, pero también el convencimiento de que la poesía es unción, celo, deber que ha de cumplirse hasta el final.

HOMENAJE A LUIS OYARZUN

DOS TEXTOS DE HUMBERTO DIAZ-CASANUEVA

Tan ligado a mi vida que ahora su muerte, dentro de mí es como mi oscuro sobrenombre y mi enronquecimiento. Lo conocí casi niño, con pisada de ángel, con voz de cántaro, con maravillosa curiosidad para ver lo tremendamente infinito en la espumante forma cotidiana. Escuchó llamados en el silencio de las piedras, de los bosques, del mar estrangulado por la noche. Escribió versos intensos como conjurando a un tigre que siempre estuviera golpeando a su puerta. Y no sólo escribió versos sino que penetró en las ocultas dimensiones del cántico para captar las milenarias señales del ser, las visiones de una belleza deshecha en signos. Lo recuerdo en el Barros Arana cuando regresé de Alemania y me escuchaba como si yo trajera alguna cualidad singular que rompiera lo convencional y artificioso de un pedagogía hueca. En realidad yo no traía nada sino la pasión de cantar y de pensar cantando. Era yo el que aprendía de él, de su inocencia como la intensificación de algo más poderoso que el esfuerzo puramente intelectual, de su mocedad como la imitación de un animal ebrio de libertad, de su actitud humana siempre en crecimiento y golosísimo de una luz como la suspensión de todo lo racional para abarcar expresiones universales, un sentido oculto y una ley poética de rara intensidad. Recuerdo que caminamos en Roma por catacumbas, templos y tabernas, y siempre terminábamos por deleitarnos con melodías fugaces al término de callejuelas tortuosas, quemaduras de aves, arboles, sábanas ondeando al viento desde un balcón corroído por la pobreza. Hasta que un día se me fue en una motocicleta radiante, atravesando pueblos inverosímiles, con un gato negro al hombro, y detrás de un horizonte volante en donde lo esperaba su infancia aterrada. Le gustaba contar las peripecias que pasó atravesando aduanas de varios continentes con una piel de oso que le encargó Neruda se la llevara a Chile. Era un gran orador, brillante, recamado tanto de pensamientos como de imágenes. Hablaba con agudeza, evidencia, gracia, perfección suma. Lo escuché hablar en Naciones Unidas sobre la juventud, y encanecido prematuramente, su mensaje estallaba como un destello solar, una juventud que era tanto la suya propia como la que desenterraba de los que escuchaban su palabra mágica. Fue muy generoso conmigo, hicimos planes para zambullirnos en trabajos singulares y me estaba organizando unas conferencias en Valdivia para alguno de mis regresos a Chile. Aquí en Nueva York, hojeando diarios chilenos al descuido, la noticia de su muerte me salta como un chorro de luto caliente al rostro, como si un martillo golpeará un bronce terrible, y me levanto a la medianoche y escribo estas líneas desgarradas por algo que me parece tan inaudito a la vez que injusto. Lo veo ahora como si transportara una montaña y diera un enorme paso en lo desconocido, absorto, mirando una débil flor, protegiéndola con su sonrisa. Absorto, ahora llevando en sus manos palabras pesadas como anclas; pero me resuena su voz aunque esté ya en otro espacio, y nada puede calmar lo inconsolable, lo que de él se va alargando remotísimo, aunque lo siento aquí rozándome, cubierto de flores y de frutas y profundamente coral.

HDC Nueva York, 7 de diciembre de 1972

EL PADRE VIOLENTO

Me gustaría releer la obra entera de Pablo de Rokha. Hay resonancias de su obra que me persiguen por años, fragmentos que asoman en las antologías y se encienden como regueros de pólvora que van a estallar en zonas enormes y vacías, expresiones salvajes que inclinan nuestra literatura hacia el dolor terrestre. Si en cualquier país extranjero añoro y elijo sustancias nuestras, la poesía de Pablo de Rokha, no obstante sus implicaciones, cobra impulso y mana. Gran poeta chileno destinado al asalto de la posteridad, su obra será desenterrada como un palimpsesto. No tendrá revestimiento formal, se habrá secado su espesa hojarasca y resplandecerá un fuego vivo bajo las palabras muertas. Y a nuestra generación, en lo que a él atañe, le atribuirán dos faltas: la pueril propaganda de los que componen su séquito y la fea pasión de los que lo niegan. No he tenido ocasión de tratarlo, pero su personalidad me atrae, su vida me conmueve y le tengo una gran simpatía. Yo digo lo que se me ocurre sobre él y no me importa lo que él piense o los otros.

Lo veo solitario y enhiesto, antiburgués y absolutamente convencido de sí mismo, con alardes de heroísmo, más fe que saber y ejecutado por su naturaleza carnal. Está condenado a no tener jamás discípulos, pero los jóvenes desfallecientes deberían consultar su trayectoria. El que imita su estilo realiza la hinchazón suprema. Ha traspasado nuestro idioma de palabras espesas, vegetativas, chilenas. En medio de su obra abigarrada hay imágenes que brillan con un sabor arcaico, inmemorial, pero profundamente suyas, indisputables. No me atrae el conjunto de lo que escribe, sino el fundamento, un ángulo, una pequeña gema incrustada en la gran montaña. Si veneramos la poesía y los suspiros que ella exhala en nuestra tierra, deberíamos preocuparnos más de él, aun haciendo caso omiso de él mismo. Lo veo rebozante de orgullo, muy provinciano, como un atleta trasladando cerros de arena negra. Me apena su manera de gesticular y palpo sus palpitantes gérmenes, sus agujas luminosas perdidas en un pajar sediento. Nadie como él ha llevado todo el légamo a la superficie. Todo lo brutaliza y prefiere las contracciones de su vitalidad a las significaciones de su extraordinario don. ¿Quién puede negar la autenticidad de este bárbaro aunque nos irrite su afectación?

Ha escrito algunos de los versos más hermosos de la poesía chilena y también algunos de sus versos más malos y vulgares. Me da la impresión de un niño sonámbulo con una fuerza excesiva que no sabe emplear para la fecundación espiritual por carencia de rigor estético, maduración abstracta y capacidad para la proyección de pensamientos puros. Las grandes cualidades de su obra radican en los impulsos de un primitivismo patético que no libera a través de la fantasía poética, sino que reproduce haciendo gala de arbitrariedad y banalidad. Da las notas iniciales de grandes temas, y luego gira en órbitas locas. Danza mostrando muñones voluntarios. Cuando piensa, yerra, y más todavía cuando postula, pero entre los gestos y las paradojas, algo bulle, algo permanece como un destello de extraña lucidez. Las potencias terrestres y somáticas lo inducen y recurre a invectivas satánicas y ritmos mágicos que derrocha en ambigüedades sin alcanzar la esfera de los mitos. No hay otro poeta más fundamentalmente chileno y popular después de Pezoa Véliz. Pero es la chilenidad agraria, báquica, pueblerina. Poeta de una peculiar disposición para fusionar los sentidos y el verbo con la materia viva y orgánica. Antiplatónico por excelencia, realista, materialista, cotidiano. Pero en ningún caso marxista. Cumple la extraña paradoja de cantar lo colectivo y maquinista desde el fondo de su yo desvalido.

El paisaje en que actúa es fosco, membranoso y dentro del paisaje está frecuentemente muerto, más bien cadáver que muerto. La representación de la muerte no alcanza en él categoría metafísica sino puramente plástica como en la imaginería popular medieval. Su negro individualismo de ángel caído entraña una furiosa teología negativa. Sus pinturas lúgubres denotan las fuerzas de disolución de su inconsciente y su constante presentimiento de la nada. Su infantilismo espectral trata de ocultar una naturaleza romántica como una isla de oro rodeada de sombra. Cuando descansa de su afán cosmogónico y reposa en su intimidad, dicta maravillosos versos de hondo afinamiento, tiernos, pensativos, voces epifánicas. Lirismo bíblico, dramático, embargado de una tristeza profunda y de una nostalgia esencial, que expresa la melancolía del hombre eterno sobre la tierra. Del hombre primordial, del último hombre

después de un diluvio, que impreca a los dioses y defiende su soledad humana. Pablo de Rokha discierne intuitivamente sus elementos y los funde con el hombre temporal de carne y hueso, lleno de contingencias y certidumbres humanas.

Es prisionero de su propia libertad y de su complacencia en combinaciones interminables con puros materiales brutos. No llega a extenuarse en un proceso de introversión y prefiere desplegarse en un flujo surrealista, como si su intención no fuera revelar sino que espantar. Aunque es un artista de insospechados recursos, se hunde en un desierto líquido guiado por el propósito sacrílego del derroche. El pensamiento creador está humillado por una materia verbal que, por excesiva, produce debilitamiento. El signo más trágico de su grandeza es el ocultamiento de sus tesoros detrás de convulsiones y períodos verbales oprimientes. Leerlo, agobia; más vale recordarlo, porque entonces se decanta el vino y quedan las llamas, los símbolos, las visiones mutiladas de este hombre trágico e impetuoso. Como si me hubiera apartado de un telescopio, retengo en mi imaginación su perspectiva humana, el dolor de su materia, sólo el pie de su ángel gigantesco. Algún día alguien habrá de espigar en su selva. El ramo que se obtenga será profundo y duradero: honra de la poesía chilena. Ha realizado una experiencia delirante, ha sido un precursor, un padre violento.



Croquis de:

Carlos Hermosilla Alvarez

Saúl Yurkievich

LA UVA INMEMORIAL

Desde **Vigilia por dentro**, a partir de sus libros iniciales e iniciáticos, Humberto Díaz Casanueva habla de la resaca onírica, del limo que los sueños depositan en su cuerpo, de ese légamo donde arraigan sus secretas raíces; habla de naufragio en el espejo de los sueños, espejo de aguas dormidas por donde resbala hacia los orígenes. Habla de beberse hacia adentro ardidamente, de dejarse tragar por su propio tembladeral, absorbido por su intimidad anegadiza. Poesía de fabulación introspectiva, de introyección ensoñadora, la suya opera por vía de la imagen liberada de todo yugo mimético, vía de la imago quimérica, la de la máxima posibilidad aprehensiva. Y es por esta vía metafórica, la de la congruencia por desvarío, que Humberto Díaz Casanueva emprende su camino axial, su tentativa de regreso al centro de sí mismo, su exploración en pos de los arcanos del ser. Mántica o espeleología, esta búsqueda que opera con el poder figural de la palabra, movilizadora como potencia inquisidora, parte no de una plenitud sino de una carencia. Tiene tanto de conjuro como de expiación. Humberto Díaz Casanueva se sorbe y se subsume en su fuero íntimo en busca de su signo o sino, en busca del sentido inasible. El verbo pítico o esfíngico es la única instrumentación posible para cernir ese núcleo opaco, para enunciar lo esencial soterrado, lo que estando omnipresente no se deja proferir. Su develar velando quiere ser mostración de lo entrañable.

“Ardo y soplo —dice Díaz Casanueva en **El blasfemo coronado**— sobre mí mismo como un jornalero que soplara sobre una sopa oscura cuyo vaho lleva su rostro hasta lo hondo”. Sopa densa, sopa visceral, sopa pulsional, es reflujo y reflejo de una hondura sorda, ciega y muda en la que el imaginero fantasmáticamente se zambulle para desmemoriarse y rescatar las terribles concordancias, para “alcanzar la orilla donde la uva inmemorial se arruga entre las ráfagas”. Por la metáfora desatinada, alucinante, aquella que vela lo referencial para desvelar el fondo mítico, Humberto Díaz Casanueva quiere instalarse en el recóndito venero de donde dimana toda surgencia, en la oscuridad central donde se origina toda significancia.

En la poesía de Humberto Díaz Casanueva no hay efeméride. La vida anecdótica está descartada. Ella no discurre sobre la historia exterior; alegoriza la intrahistoria personal mediante una dramaturgia simbólica que busca remitirse no a la historia social o mundana sino al teatro entrañable, trasladarse a la escena primordial donde se representa el drama atávico. Su arte poética consiste en arbitrar una desaforada inventiva que descomponga al mundo sólito, que lo socave y abisme bajo el imperio de las analogías profundas, de las secretas semejanzas, de la cegadas maravillas, pero también del ronco ser, de las lápidas borradas y de los ídolos pavorosos. Porque esta profusión imaginante no es concupiscencia jubilatoria ni euforia extática. Es más bien autoindagatorio transido, dubitativo reconocimiento, tribulación del ser ahí que aspira a ser en sí.

La obstinada mitopoética de Humberto Díaz Casanueva no tolera la exégesis biográfica. Su temporalidad no es cronológica; está tan adentrada que no da pie para concatenar la vida con la obra. No hay relación (en el doble sentido de nexo y de relato) biográfica exhumable. Evelyne Minard toma el toro por las astas excluyendo como recurso interpretativo toda referencia biográfica. Su desciframiento prescinde del entorno sociocultural o del medio sociolectal del autor; no remite a un contexto extra-textual, a lo circunstancial y circundante para hallar los condicionantes externos de la letra. Se atiene a ella considerándola como mensaje autoexpresivo y autorreferente de un visionario que en su decir se dice, que en su retraimiento fantasioso se autorretrata, pero alusivamente. Dada la onirogénesis de Humberto Díaz Casanueva, su exégeta (el primero en asumir in extenso esta obra) opta por una de las hermenéuticas practicables, cuando se trata de aclarar claves tan herméticas: la psicoanalítica, pero ejercida heterodoxamente. Así lo prueban la pluralidad nocional e instrumental (mezcla de escuelas y de códigos) con que Evelyn Minard opera, atenta sobre todo a los incitamientos de su objeto de análisis:

el poema considerado como texto rector. Su desatino o desafuero literales son remitidos a una coherencia subliminal que coaliga las asociaciones desconcertantes atraídas por esos polos obsesivos, absorbidas por esos focos aspirantes que son las fijaciones intrapsíquicas. El poema es aquí descifrado, en sus recurrencias, como aflujo pulsional del inconsciente. Determinadas esas insistencias y consideradas como formas matrices de la imaginación simbólica, se les aplica para su esclarecimiento la retícula freudiana, pero enriquecida y afinada por el aporte de sus epígonos. Interpretar es aquí prestar oído atento a todas las virtualidades, a todas las latencias del texto.

La poesía de Humberto Díaz Casanueva, manifestación presumible del fuero más íntimo, deviene cámara de los ecos recónditos, caja negra (la caja craneana) que emite constelaciones de signos. Evelyne Minard intenta establecer, a través de la auscultación pulsativa, el sistema circulatorio del sentido. Paso a paso, el analista va detectando los síntomas narcisistas, los desdoblamientos esquizoides, la introversión de la libido, la trama edípica, la visión desmembrada, el mundo como reflejo inconsistente, la fragmentación, la mutilación, la impotencia, hasta llegar al nudo neurálgico, al entrevero motriz de esta imaginaria: la dificultad de superar la identificación narcisista con el padre. La ausencia de este ejecutor de la ley primordial, encarnada por el falo o cetro, impide al poeta consumir la substitución simbólica y constituirse como totalidad suficiente: frustra el anclaje en lo real de una subjetividad irresistiblemente fascinada por su propia producción fantasmática. Atrapada por el triángulo edípico, ella juega al "ajedrez ancestral". Castrado del atributo regulador, el poeta urde sus conjuros para convocar al "dios perdido", monta su teatro ilusorio, su fábrica de espejos para compensar la frustración primigenia. Imaginariamente, la obra poética posibilita tanto la regresión al origen, la vuelta al cuerpo maternal, al cobijo intrauterino, la abolición de los cortes separadores, como el reemplazo del padre pantocrator. Permite ocupar el buen papel en el drama triangular, pasar de triagonista a protagonista.

(Prólogo a *Nudo Creciente, Asedio a la poesía de Humberto Díaz Casanueva*, de Evelyne Minard).



Humberto Díaz-Casanueva con Juan Ramón Giménez y Gabriela Mistral en Washington 1946.

Alfonso Calderón
EL MISTERIO DE LA INOCENCIA

Sospecho que he visto siempre a Humberto, que nunca he dejado de verlo, que necesito releer "Requiem", que sin "Vigilia por dentro" y "La estatua de sal" no habría dado el primer salto, con el fin de mirar, fuera del parque, la muralla, cada uno de sus ladrillos, / esa pequeña grieta cuidadosamente elegida. ¿Por qué decir todo esto? ¿Por qué volverme impulsivamente sobre mí mismo, con el fin de hacer del pasmo o de la estupefacción parte de un elogio? Por una razón muy simple: yo me disimulaba, tratando de existir, en el verano de 1948 o de 1949, / ese Santiago que tenía un color plomizo, y unos árboles viejos en la Alameda, y unos cafés en donde el mundo se construía a diario, y unos pálidos estudiantes que iban siempre queriendo explicar el miedo, la soledad, el zigzag, el amor y la piedad, y un Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile, en Alameda esquina de Cumming, que era modesto, de estirpe revolucionaria, y que había sido —y quería seguir siéndolo— un lugar del arte y, más que nada, de la poesía.

En una esquina, el iluminado gurú que fue Luis Oyarzún, con un traje blanco, solía disertar sobre Nietzsche; Eleazar Huerta explicaba lo que, en verdad, era España, y, por cierto, Américo Castro, su profeta; Ricardo A. Latcham enviaba mensajes a viva voz acerca de la ruina moral del país y de la frivolidad del presidente de la República, en medio de citas de los clásicos, evocaciones de Bernal Díaz del Castillo, reflexiones sobre la poesía de Octavio Paz y de Borges; Bogumil Jasnowski llenaba los pizarrones enormes con citas en hebreo, alemán, polaco, latín, griego o italiano, para definir, "muy aproximadamente" —como decía— algo acerca de la cultura en Occidente. El profesor Neuscholz explicaba a Goethe, en relación con la ciencia. Y otros, y otros, y otros.

De pronto, un profesor muy alto, erguido, de voz poderosa, dominó el patio. Y dijo sólo: "¿Cuáles son los alumnos del curso de "Metafísica"? Pregunté a Félix Martínez Bonati, quién era. Me respondió: Humberto Díaz Casanueva. No necesitaba decirme más. El poeta por quien yo experimentaba un agradecimiento por enseñarme a vivir en la literatura, a sacar partido de las palabras, a mirarlas cara a cara, a evitar la tropelía verbal, esquivando la tentación de la poesía de Alberti, que día a día, en cada poema, convivía con las preguntas, persiguiendo en ellas la fuente de todo conocimiento y de toda poesía. No pude hablarle. Sólo lo miraba como los discípulos —según se dice— al viejo Sócrates. Porque yo lo veía una persona mayor (¡Dios mío! ¡Un engaño a los ojos! Tenía él no más de cuarenta años!).

He seguido leyéndolo con respeto, cada vez que aparece un libro suyo, y siento de nuevo el abrazo miltoniano, la tentación de mirar cómo es el fruto del Arbol del Conocimiento. Y ahora, que hablo con Humberto, sé que mientras vivamos, él y yo, las preguntas seguirán cruzando el espacio, y su poesía irá creciendo, desde las raíces, en busca de las lenguas del sol que nos paladean, tocándonos apenas, en un acto de naturaleza. Como la poesía, como el propio Humberto, mi amigo, mi semejante. ¿Acaso termina un día, por muerte, la admiración? La respuesta es un absurdo lógico.

Santiago, 17 de noviembre de 1985

SER Y CEREMONIA EN LA POESÍA DE HUMBERTO DÍAZ CASANUEVA

No incurriré en el anacronismo de hacer una defensa de la poesía de Humberto Díaz Casanueva. Ella llamó la atención de los poetas prácticamente desde sus inicios en la década del 30. La aparición sostenida de sus libros —lateral, poco publicitada, a veces inadvertida— le ha procurado un lugar relevante en el desarrollo de nuestras letras. Cierta reconocimiento oficial —por ejemplo, el Premio Nacional de Literatura de 1971— le llegó hace tiempo, pero apenas alteró su imagen o la ausencia de su imagen en el gran público. Un indicio más de que su poesía continúa siendo problemática. Desde sus comienzos fue calificada —con buenas o malas intenciones— de hermética. Ante los que —como Alone— hicieron gestos de asco, solo cabe alzarse de hombros. Le aplicaron un concepto rancio de poesía, que se había hecho siútico. Los textos de Díaz Casanueva no repetían recursos expresivos de la poesía anterior ni echaban mano de contenidos que, con el paso del tiempo, se habían transformado en lugares comunes, encubrimientos, sustitutos de la experiencia y su elaboración artística.

Por el contrario, su obra es parte constitutiva de los movimientos vanguardistas en que se hizo manifiesta cierta necesidad o proyecto histórico de renovación y producción estética (si así puede nombrarse a posteriori los trabajos y los días de estos poetas de la primera mitad del siglo).

Vigilia por dentro —de 1931, obra juvenilmente madura— es ya testimonio de la amplificación del mundo que opera en esta poesía (una ampliación común a toda la poesía vanguardista, pero diversa en cuanto a hallazgos y caminos). Sus poemas (re) presentan una exploración interior que, por supuesto, rebasa los límites de la conciencia y de la moral institucionalizada, que la Primera Guerra Mundial había dejado sin fundamento hasta en las neocolonias. El poeta examina “la resaca onírica” —como bien lo dice Saúl Yurkievich—, “el limo que los sueños depositan en su cuerpo”, pero también elabora figuras en que intenta aprehender estos contenidos. Las imágenes y referencias no son aún hallazgos en el desvarío —entre otros métodos—, sino todavía el resultado de un esfuerzo deliberado por atravesar más allá de la conciencia en busca de dimensiones de sí mismo que el poeta siente o espera esenciales. “Tentativa de soledad” es un poema que nos comunica su voluntad cognoscitiva y la sensación de extrañeza que experimenta con respecto a sí mismo. No consigue aprehender en unidad o continuidad sus “diversos rostros” que, como en “Sistema sombrío” de Neruda —poema estrictamente coetáneo o acaso algo posterior— “se arriman y encadenan”. La antigua unidad de la vida —mejor dicho, la unidad que se sustentaba en el fundamento ontológico y moral que destruyó la Primera Guerra Mundial— ya no existe. La materia de cada existencia se desparrama o desborda el continente intolerable, ontológicamente falso, de la reconstrucción y reimposición represiva del antiguo fundamento. El poeta tiene sólo —no quiere tener sólo— una experiencia fragmentaria de sí mismo y de la vida. El hermetismo de estos poemas —y de la producción posterior de Díaz Casanueva— surge principalmente de la materia misma que intentan representar o siquiera referir. Es el contenido —su inaprehensible forma— que selecciona o rechaza al verbo.

Para Díaz Casanueva fueron siempre claras las dificultades que entrañaba su concepción y práctica poéticas. En su declaración de 1934 —que antecede a sus poemas en la decisiva **Antología de Poesía Nueva** (1935) de Eduardo Anguila y Volodia Teitelboim— observa que la poesía “en su trascendencia tiene mucho que ver con la tragedia del conocimiento por el poder de revelación que se le entrevé”. La poesía es resultado de una “conciencia lírica vigilante” y no de una pasiva entrega al automatismo psíquico o a la “inspiración sin contenido”. La relación con la poesía como actividad y con los productos del trabajo poético ha de ser crítica, “especialmente entre nosotros en que la poesía está tan desproblematizada”. La necesidad de una “superconciencia poética” había sido proclamada ya (desde París

en 1925) por Vicente Huidobro, en oposición implícita a algunos postulados del primer manifiesto del surrealismo. También en Huidobro se encontraba vinculada a ciertos propósitos cognoscitivos, eso sí, no orientados hacia la interioridad del sujeto. Pero tanto las proposiciones de Huidobro como las de Díaz Casanueva —enviadas desde Alemania y posteriores a la autocrítica del surrealismo respecto a la pasividad del poeta— no encontraron eco en los comentaristas oficiales de Chile, los cuales, anclados en el positivismo o en la expresión de su dudoso gusto, no asumían la crítica en un sentido moderno.

Es más que probable que la inmiscución seria, no irónica, de esta conciencia vigilante haya inhibido —junto a las dificultades que opone la misma materia— los intentos del poeta por abrirse paso y cruzar las mallas de una psique en trance de cerrarse y abrirse, si se puede usar la imagen, como la ostra cuando se le aplica limón. Sólo más tarde —luego de largos ejercicios y en plenitud desde **Penitenciales** de 1960— llega a hacerse fluido este tránsito, aunque surjan otras amenazas. Entre ellas, los límites —¿cambiantes?— del conocimiento posible, que no pueden calificarse sólo de objetivos: “Lo que otros llaman inspiración y que para ellos es facilidad jugosa, es para mí plenitud tanto de mis dones como de mi impotencia. Tal vez me suceda esto porque no escribo para agradar sino para explorar. La experiencia poética me interesa como una forma de transparentar el fondo de la existencia humana”.

Vigilia por dentro, 1931, es parte constitutiva (no reflejo, no repetición) del “espíritu de la época”. Expresa preocupaciones —extrañeza de sí mismo, ampliación de la realidad, fragmentarismo, soledad, falta de fundamento, experiencia discontinua— que endosan el porvenir. Su escritura indaga en la interioridad del poeta y soslaya incómodamente la temporalidad, la toca y parte de ella, pero no la enfrenta o tematiza. Denuncia una juvenil voluntad de desgracia —la desgracia que se adscribe al hombre y que se percibe en sí mismo—, que el poeta justifica, por ejemplo, con la renuncia al amor o con el enunciado de sus límites existenciales. Su búsqueda traspasa intermitentemente los límites —artificiales o históricamente constituidos— de la conciencia establecida, pero se lleva a cabo en la indistinción ontológica entre el adentro y el afuera, entre las imágenes de la actividad psíquica y las imágenes de la exterioridad, necesariamente diversas (es nuestra esperanza).

La poesía de Díaz Casanueva expresa la más extrema temporalidad no sólo de la existencia, sino también del ser —el fragmento de ser— que realiza esa existencia o al que ella se refiere. La aprehensión de su temporalidad tiene, por cierto, un despliegue en la obra de este autor que va, en general, de la existencia al ser que, supuestamente, la fundamenta. En **La estatua de sal** (1947), la existencia tiene “débiles cimientos que sujeta el trueno” y es “lo que hay y nos modela en su propia huida”. En **Penitenciales**, la temporalidad del ser humano se reitera en versos que —fuera de su contexto original— adoptan la apariencia de un enunciado filosófico: “sé que siendo dejo de ser”. Sobre el despliegue del ser —sobre esta potencia histórica— se lleva a cabo la existencia de cada uno, un cúmulo de actos que, para el poeta, no agota sus posibilidades, esto es, sus posibilidades suprarreales, a las que accede por medios de arduo trabajo consigo mismo y la realidad. El poeta experimenta un exceso de su ser respecto a la propia identidad, surgida del desarrollo de una existencia sentida como esencialmente incompleta y no sólo por su temporalidad y sus límites de su comienzo y fin:

He sido
la conjetura de un ser
siempre latente

confieza en **Sol de lenguas** (1969). La sensación persistente de un exceso de su ser respecto a su realización está presente desde sus primeras obras. En ellas: “ser mío me consumes por tu exceso”, el poeta la aprehende como una relación sólo destructiva. Desde **Penitenciales**, en cambio, el poeta comprende que la reintegración a su exceso le conduciría, sobre todo —“asumo el poder de mis contradicciones”—, a la plenitud (des) esperada de su propio ser:

Busco busco
la vibrante la profética
plenitud de mi cuerpo.

La frustración que experimenta ante su desarrollo incompleto le lleva a preguntarse por qué

esta carencia
cuando el instante asoma
como un trozo de perfil
más dilatado?

No siempre es evidente para el poeta que este exceso es una extensión de sí mismo, es decir, la posibilidad de un desarrollo real. A veces, le asalta la duda de que no sea sino una secuela de su contingencia —de su desesperación o merecimiento. ¿Resultado de un descubrimiento ontológico o artificio que recubre piadosamente una carencia?: Por ello, en un instante de afirmación moral —que deja en suspenso el status ontológico de lo experimentado— proclama:

alaba sea toda
Semejanza
si el hombre a la orilla
de la nada
se atreve
y levanta la Casa de los
Signos

Este exceso de ser —de “secreta semejanza”— no se encuentra fuera del tiempo, aunque sí —desde el punto de vista del conocimiento— más allá de la conciencia en tanto correlato de la experiencia ideológicamente determinada y en tanto razón e imaginación instrumentalizada. Para el poeta, el exceso de ser no sólo se retrotrae a esta modalidad de constituir la conciencia, sino que ésta lo encubre o incluso lo hace perder de vista. De ahí que todos sus esfuerzos tienden a traspasar los límites de la relación entre la conciencia establecida —aparentemente “natural”— y lo exterior a ella. Las imágenes fundamentales de esta escritura están desligadas de “todo yugo mimético” —como lo formula bellamente Saúl Yurkievich—, es decir, no son re-presentativas de la “realidad” en sentido naturalista o positivista. El desvarío, el desorden sistemático de los sentidos, la vigilia interior, el libre flujo de conciencia, son algunos de los medios que el poeta ha utilizado para acceder a la actividad psíquica no conciente. De ella, retorna con imágenes no miméticas —no representativas de la realidad—, pero que no por ello han renunciado a su capacidad referencial. No son absolutas, no pueden serlo, en la medida —o desmedida— que intentan **poéticamente** conocer algo. Surgen del contacto esporádico entre la experiencia profunda —echo mano adrede de una palabra impregnada ya de gusto mitologizante— y la capacidad configuradora de la escritura de un sujeto poético que quiere ser idéntico a los otros, al prójimo. No son mostración directa de trozos del inconsciente —o momentos de su actividad— en estado (al) químicamente puro. Son resultado de una mediatización representativa y comunicativa que procura distorsionar —**literaturizar**— mínimamente su correlato objetivo. En este sentido, el estilo de estos poemas, los rasgos distintivos de su escritura, aspiran a originarse en la experiencia misma que intentan comunicar (aun en los casos en que el desvarío conduce a hallazgos casuales que parecen invertir la dirección de fundamento). Los medios de que se vale el poeta procuran ampliar —adecuar— su aparato perceptivo e intelectual dirigido a lo otro, lo estrictamente afuera en que, paradójicamente, está también incluida gran parte de la interioridad del ser humano, toda aquella que no es la punta de un iceberg (si es que el iceberg existe). La contradicción —la figura del oxímoron— recorre discontinuamente la escritura de este poeta y el ámbito de su referencia.



Pero ¿qué logra está poesía? ¿Comunica ella imágenes de la interioridad abisal del sujeto poético? ¿Imágenes del inconciente colectivo? ¿Imágenes de la exterioridad, es decir, cuyo correlato óntico es exterior al sujeto que las intenta? ¿Traspasa los límites entre el adentro y el afuera o es sólo un reflejo especular de una interioridad ancestralmente necesitada?

Pertenece a los riesgos de la empresa que al poeta le bajen dudas acerca de la “misión” de la poesía. Le asigna capacidad cognoscitiva o una función terapéutica. La poesía es registro de él y de los otros, de “lo que sus máscaras aullan”, expresión del gran desamparo del hombre o “sólo / una agitación de letras sordas”. También un testimonio de la altura moral asumida por el hombre, pues “aunque sólo encuentra una luz intermitente o un semillero de sombras, me consuelan la magnitud y la dignidad de mi esfuerzo”.

La diversa mediatización de sus experiencias del ser —de las experiencias en que el correlato entendido es el ser— es una de las causas de la discontinuidad de esta escritura. Una de estas mediatizaciones —que se hace frecuente a partir de **Penitenciales**— refiere al ser por medio del culto, esto es, desde su conservación y recubrimiento ceremonial. Algo así como sus afinidades electivas conducen al poeta a recoger esta experiencia del ser en los abismos del inconciente y de la historia (alcanzada, a su vez, por medio de este mismo inconciente —interpretado— y de documentación histórico-artística). Emerge con materiales que su escritura necesariamente traduce, en mayor o menor medida, para su comunicación y que, por ello, resultan descifrables hasta cierto punto: aquel en que certifica de la antigüedad —profundidad psíquica— vertiginosa de las angustias existenciales del hombre y de su necesidad de encontrar(se) sentido.

La cara “roida por los signos”, las duras cicatrices que le ha dejado su roce con la muerte, las “candentes escrituras” con que el hombre retorna a la nada —“la nada que me espera / ha sido ya / la misma?”—, encuentran una correspondencia colectiva en el culto que se transforma en testimonio del ser. La referencia al ser se lee como prueba de su existencia y de la religación del hombre con el ser en un sentido que puede comprenderse —pero no traducirse— en el desarrollo del rito, en la participación o integración en el rito. Los símbolos retienen su sentido, lo ostentan y (de)velan. El tiempo del hombre —del individuo y de la historia— se convierte en “una secreta víspera”: el culto vincula —religa— al hombre a su origen y a su destino, reúne individuo y comunidad, historia y naturaleza. El hombre se sustenta en el culto en la (des)medida que el ser se sustenta en el culto?

Ser
es una ceremonia incesante

concluye **Sol de lenguas** (1969). El culto conduce a la inminencia de la aparición del ser, es presagio: “el aire da latidos/oscuras”. La relación del hombre con el ser se hace (des)medida. El hombre aprehende —al través del culto, la simbología— parte de su sentido, pero el sentido de la totalidad se le escapa.

Pero esta disposición del poeta no es permanente. No puede anular del todo la distancia interpuesta entre el individuo y la comunidad. Esta separación —históricamente producida y esencial a la modernidad— reaparece haciéndole claro que

Esto sucede
porque no quiero ser sin
fundamento

Todo ha sido
necesidad en el extremo de
grandes desamparos

A partir de esta necesidad se constituye cierto imperativo ético —del querer o la utopía más que del deber— que lleva al poeta a preguntarse:

Quién soy
tan parecido a lo que debiera ser?

La crisis de la afirmación ritual del ser se produce cuando los rostros logran “desfigurar su máscara”, es decir, cuando la máscara —los signos, los símbolos— se muestra como recubrimiento suntuoso, mejor dicho, encubrimiento del vacío que se abre más allá del espesor, ausencia de sentido respecto a la exterioridad en tanto aparición fragmentaria o totalidad inabarcable; entonces aparece en toda su magnitud la relación del hombre con lo exterior:

El desgarro soy
que hace el pez en el agua
llena

A la vez que se reduce el status óptico del hombre:

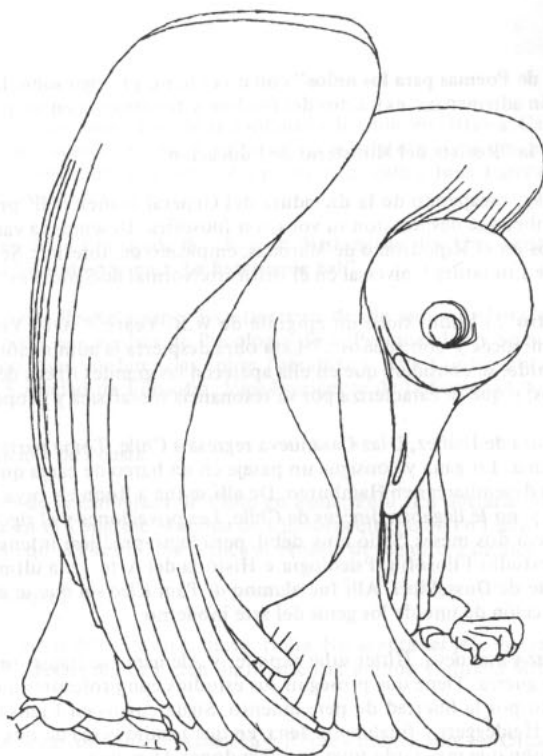
Magnificando lo que soy
más allá de mis límites

Esta visión retrotrae plenamente al hombre a su temporalidad (quizás incluso a su materialidad): vuelve a hacer fragmentaria su experiencia y reintroduce la extrañeza y la inseguridad en su relación consigo mismo:

Descubro una inmensa alma
sucesiva

En mí no muere el mismo
que ha nacido
sino Otro

Con todo, esta escritura aún retiene cierta pretensión utópica —demasiado abstracta, a veces, para ser convincente: “voy/hacia la convergencia de los/seres”— en un tiempo en que una sensación de catástrofe inminente despoja al porvenir de casi todo contenido utópico.



Dibujo de:
Nemesio Antúnez

FICHA BIOGRAFICA DE HUMBERTO DIAZ – CASANUEVA

- 1907** Nacido en Santiago de Chile. Hijo de Manuela Casanueva Oviedo y de Abel Díaz Terán. El mayor de siete hijos. Familia de clase media, arruinada por la quiebra del “Banco Popular” y dos incendios que destruyeron la casa. La madre escribía versos. El padre, negociante, era un gran lector de Zola y Víctor Hugo.
- 1912** A los cinco años ingresa a la Escuela Primaria. En su edad adulta, al aplicársele el método Adler (primeros recuerdos infantiles) Díaz-Casanueva confiesa que, tomado de la mano de su madre, ingresa a la escuela, por primera vez, poseído de un gran miedo. Al frente de la escuela, se derrumban los andamios de una casa en construcción quedando el obrero colgado, aferrado a un alero. En el curso del análisis, el poeta reconoce que aquel obrero es él, suspendido sobre el abismo...
- 1914** Ingresa al Liceo de Aplicación de Santiago, en donde estudia preparatorias y humanidades. Pero meses antes de terminar sus estudios, es expulsado, junto con otros alumnos, por haber fundado, dentro del Liceo, un “Centro José Ingenieros”, filósofo argentino de avanzada. Era una época de grandes turbulencias, estudiantiles y sociales.
- 1922** Al ser expulsado de un Liceo no le era permitido ingresar a otro. Díaz-Casanueva se va a Valparaíso dispuesto a embarcarse a Australia, como ayudante de cocina en un buque. Su madre va tras sus huellas y lo disuade de sus propósitos. Lo convence de que ingrese a la Escuela Normal de Preceptores “José Abelardo Núñez” para lo cual invocó un lejano parentesco con el fundador de dicha Escuela.
- 1924** A los diez y siete años Díaz-Casanueva obtuvo su título llegando a ser el maestro más joven de Chile. Bajo la influencia de Gabriela Mistral, pidió ser nombrado maestro rural en un pueblecito llamado Linderos. Allí escribió varios “poemas para los niños” y creó una escuela nocturna para campesinos. Pero, deseoso de seguir estudiando, decidió volver a la capital, para ingresar al Instituto Pedagógico y al Instituto de Educación Física trabajando parcialmente, como maestro en una escuela.
- 1926** Tomó parte, al mismo tiempo, en las grandes campañas de la “Asociación de Profesores” en pro de la reforma educacional, comenzó a frecuentar los círculos literarios y gozó de la amistad de Neruda y Huidobro. Publicó su primer libro de poemas “*El Aventurero de Saba*”, con dibujos de Norah Borges, hermana de Jorge Luis.

- 1927 Publica una **"Antología de Poemas para los niños"** con un extenso prólogo sobre la creación artística infantil. La Antología comenzaba con adivinanzas, extractos del folclore y terminaba con un poema de Rilke.
- 1928 Es designado Director de la **"Revista del Ministerio de Educación"**.
- 1929 Tiene que huir al Uruguay, escapando de la dictadura del General Ibáñez. Allí prosigue sus estudios con Carlos Vaz Ferreira y Emilio Oribe, que despertaron su vocación filosófica. Desempeña varios oficios: ayudante de zapatero, vendedor de boletos en el Hipódromo de Maroñas, empleado de librería... Se presenta a un concurso público, ganando la Cátedra de Literatura Universal en el Instituto Normal de Señoritas.
- 1931 Publica **"Vigilia por dentro"**. El libro tiene un epígrafe de W.B. Yeats: "¡Oh! Yo querría romper esta red/ que los dioses han tejido/ con voces y con sueños..." Esta obra despierta la admiración de muchos jóvenes poetas en la América Latina. Más tarde, se considera que en ella aparecen las grandes líneas de una poesía propia que irá desarrollándose con los años, y que se caracteriza por su resonancia metafísica y propensión visionaria.
- 1932 Al derrumbarse la dictadura de Ibáñez, Díaz-Casanueva regresa a Chile. Toma parte en un concurso de becas para seguir estudios en Alemania. Lo gana y consigue un pasaje en un barco de carga que transportaba manzanas. Dos meses duró el viaje hasta desembarcar en Hamburgo. De allí se fue a Bonn en cuya Universidad estudió dos años. Pero la beca era mínima y no le llegaban dineros de Chile. Las privaciones y el rigor del invierno lo llevaron a un hospital en que permaneció dos meses. Salió muy débil, pero logró practicar intensamente la lengua alemana. En la Universidad de Bonn estudió Filosofía, Psicología e Historia del Arte. Esta última asignatura le exigía concurrir a la Academia de Arte de Düsseldorf. Allí fue alumno de Paul Klee sin que se diera cuenta cabal de que estaba trabajando bajo la dirección de uno de los genios del arte moderno.
- 1933 Año memorable para Díaz-Casanueva. Hitler sube al poder y Alemania se transforma en un estado totalitario, racista y orientado hacia la guerra. Tiene que proseguir sus estudios con profesores que no sean hitleristas fanáticos y conserven cierto respeto por la libertad de pensamiento. Sigue cursos en Frankfurt, Munich, Berlín, Friburgo (en donde fue alumno de Heidegger) y finalmente Jena, en que residió cerca de tres años trabajando con el filósofo y pedagogo Peter Petersen que más tarde tuvo que abandonar Alemania.
- 1937 Presentó su tesis de doctorado que mereció la nota "suma cum laude". El tema era: **"La imagen del hombre en la filosofía de Ortega y Gasset y sus relaciones con la ciencia de la educación"**. En sus largos años de estudios en Alemania, Díaz-Casanueva –según él mismo confiesa– recibió la influencia de la filosofía de Heidegger y Jaspers, de la antropología filosófica, del romanticismo alemán, y del expresionismo.
- 1938 Ya terminados sus estudios, no puede salir de Jena porque se le agotaron sus recursos y no le llega dinero de Chile. En cierta ocasión los nazis lo golpean y lo llevan a la cárcel en que permanece tres días. Trabaja en un hospital naturista a cambio de comida cruda. Sumido en la desesperación, recibe un mensaje que lo anima. Mariano Picón Salas, que acababa de ser designado Ministro de Venezuela en Praga le anuncia visita. Praga y Jena quedan muy cerca. Picón Salas se condeue del joven poeta chileno y se lo lleva a Praga. Dos meses estuvo Díaz-Casanueva en casa del escritor venezolano, a quien acompañó en sus viajes por el interior del país.
- 1939 Por fin Díaz-Casanueva obtiene un pasaje en un barco que lo lleva a Valparaíso. Sus amigos poetas y profesores lo acogen con gran cariño. Le dan algunas horas de Filosofía en la Universidad de Chile donde dicta un curso sobre el **"Zaratustra"** de Nietzsche. Llega en un instante de mucha efervescencia: Neruda acaba de fundar la **"Alianza de Intelectuales"** para apoyar a los republicanos españoles y las fuerzas políticas progresistas se agrupan en el **"Frente Popular"**. Mariano Picón Salas, de regreso de Praga, y designado Director de Educación y Cultura de Venezuela, contrató a seis profesores universitarios chilenos –entre ellos, Díaz-Casanueva– para fundar el Instituto Pedagógico de Caracas. Dos años reside el poeta chileno en Venezuela. No sólo cumple funciones pedagógicas, sino también participa intensamente en actividades literarias, siendo miembro del **"Grupo Viernes"** y cultivando una profunda amistad con escritores como Vicente Gerbasi, Antonia Palacios, Carlos Eduardo Irujo, Juan Liscano, Otto de Sola y otros. Díaz-Casanueva contrae matrimonio con Mireya Pérez Soza.
- 1940 Salvo uno que otro poema, Díaz-Casanueva no escribió poesía en Alemania, sino más bien ensayos. Pero en Venezuela le viene un desborde lírico, caudaloso y profundo. Aquí escribe uno de sus libros más sustanciales: **"El Blasfemo Coronado"**; poesía versicular dividida en grandes fragmentos. Nace su hija Luz Maya. En este año, el Gobierno de Chile le ofrece designarlo Encargado de Negocios en El Salvador. Así inicia su carrera diplomática. En dicho país gobernaba el dictador Maximiliano Hernández Martínez quien no veía con buenos ojos al Representante de un gobierno del **"Frente Popular"**, dedicado a dar conferencias en todo el país sobre **"la nueva educación"** y a relacionarse con escritores de la oposición.

- 1942 Díaz-Casanueva es designado Secretario de la Embajada de Chile en Ottawa, Canadá. Recibe un telegrama que le anuncia la muerte de su madre en Chile. A su memoria escribe el poema que ha alcanzado mayor difusión, "**Réquiem**", que cuenta ya con varias ediciones. La primera la realiza Juan Larrea en "Cuadernos Americanos" de México. Nace su hijo Leonardo.
- 1944 Es designado Consejero de la Embajada de Chile en Washington. En esta capital, a pesar de su intensa actividad diplomática, escribe su libro de poemas "**La Estatua de Sal**".
- 1945 Es trasladado al Ministerio de Relaciones Exteriores en donde asume la Dirección de Relaciones Culturales. Al mismo tiempo desempeña las cátedras de Psicología de la Personalidad y Sociología Educacional en la Universidad de Chile. Da numerosas conferencias sobre literatura y Arte Contemporáneos. Sucesivamente lo designan Vice-Presidente de la Sociedad de Filosofía, Vice-Presidente de la Sociedad de Escritores, Presidente del P.E.N. Club.
- 1947 Recibe el Premio Municipal de Poesía.
- 1948 Es designado Consejero de la Embajada de Chile en Lima, Perú. Lo declaran Miembro de Honor de la Sociedad de Filosofía. Participa en el Congreso Mundial de Filosofía efectuado en Lima en donde presenta una tesis: "Relaciones de la Filosofía con la Poesía". Se dedica al estudio de la cultura incaica.
- 1950 En Lima nace su hijo Alvaro.
- 1951 Es designado Cónsul General de Chile en Génova, Italia. No acepta ser jefe de Gabriela Mistral, a la época, Cónsul de Chile en Nápoles. Se desarrolla una gran amistad entre ambos. Gabriela Mistral escribe su "Introducción" al "**Réquiem**".
- 1953 Es designado Cónsul General de Chile en Ginebra y Representante ante los Organismos Internacionales. Aquí comienza su activa participación en las Naciones Unidas, especialmente en la Comisión de Derechos Humanos, de la cual llega a ser su Presidente. Escribe su poema "**La hija Vertiginosa**".
- 1956 De regreso a Chile, asume la Subdirección Política del Ministerio de Relaciones Exteriores. Simultáneamente, es Catedrático de Filosofía y Sociología en la Universidad. Escribe un ensayo sobre "Filosofía del Arte Abstracto".
- 1958 Ascendido en su carrera diplomática, se desempeña como Ministro Consejero de la Embajada de Chile en Roma. Escribe "**Los Penitenciales**". Su "**Réquiem**" es traducido al italiano. Remite a periódicos chilenos numerosos artículos con sus impresiones sobre Italia.
- 1961 Es trasladado a la Delegación de Chile ante las Naciones Unidas en Nueva York en calidad de Embajador Alterno. Nacen sus hijos María Isabel y Rodrigo.
- 1963 Asume la Presidencia de la Comisión de Asuntos Sociales, Culturales y Humanitarios de la Asamblea General de las Naciones Unidas. La Universidad de Columbia lo invita a dar un recital de su poesía. Angel Flores traduce al inglés su poema "**Réquiem**".
- 1964 Es trasladado a Chile como Asesor Político del Ministerio de Relaciones Exteriores. Al mismo tiempo desempeña la cátedra de "Problemática del Arte Moderno" en la Universidad de Chile; en dicha cátedra emplea especialmente los conocimientos adquiridos en asiduos contactos con el Museo de Arte Moderno de Nueva York y diferentes artistas. Es la última actividad catedrática universitaria que Díaz-Casanueva desarrolla en su país. Es invitado especial al "Coloquio Internacional de Escritores" de la Universidad de Concepción en donde diserta sobre "Poesía y Ciencia".
- 1965 El Gobierno del Presidente Frei lo designa Embajador de Chile en Argelia, que recién había accedido a la Independencia. Recibe la noticia de que su gran camarada, Rosamel del Valle, ha muerto. Conmovidamente escribe su Elegía "**El sol ciego**".
- 1966 Contrae matrimonio con Leonora Kracht Ojeda. Se dedica especialmente a estudiar el arte del Sahara y a conocer la obra de los escritores maghrebinos.
- 1968 Es designado Embajador de Chile en Egipto, con jurisdicción sobre otros países del Medio Oriente. Comienza a traducir "**La Balada del Viejo Marinero**" de Coleridge a lo cual lo incitó, tanto el texto, como las ilustraciones de Gustavo Doré.
- 1970 Concorre a la reunión de los Países No-Alineados verificada en Dar-es-Salaan (Tanzania). El Presidente Allende lo designa Embajador-Representante de Chile ante las Naciones Unidas en Nueva York. Publica en Chile su libro de poemas "**Sol de Lenguas**" con collages de Ludwig Zeller. Es invitado especialmente por los organismos culturales

de Caracas para participar en el Congreso Internacional del Libro. Se le designa Miembro de la Comisión de Derechos Humanos y es reelegido por períodos sucesivos. Aparece en Santiago de Chile su "**Antología Poética**" editada por la Editorial Universitaria.

- 1971 Recibe el Premio Nacional de Literatura de Chile. Dona el monto del Premio al Comité de Navidad Nacional. Así se construyen dos Plazas de Juegos Infantiles en los barrios de Santiago frecuentados por el poeta durante su infancia. Accede a la Presidencia del Consejo de Namibia de las Naciones Unidas. Es designado Representante de Chile en el Comité de Descolonización de las Naciones Unidas.
- 1972 Recibe a su compatriota y amigo, el poeta Pablo Neruda, que recién había obtenido el Premio Nobel y llegaba a Nueva York invitado por el P.E.N. Club de Estados Unidos. Obtiene que los intérpretes de las cinco lenguas oficiales de Naciones Unidas, colaboren simultáneamente en un recital que da Neruda en la sala de la Asamblea General de dicha organización internacional. Aparece en Bélgica "**Le Chant de la Conjuración**", una selección de sus poemas traducidos por Fernand Verhessen.
- 1973 Se traslada a Ginebra para participar en la elaboración del Proyecto de Convención contra el Crimen del **Apartheid**. Es elegido miembro, a título personal, del Grupo Ad-Hoc de Expertos sobre los efectos del **Apartheid** en el África Austral. Desde entonces ha sido siempre reelegido para seguir integrando el Grupo. Con tal motivo ha efectuado numerosos viajes a países africanos y a la India. El 11 de septiembre del año que se señala, presentó la renuncia de su cargo de Embajador, o sea el mismo día en que se llevó a cabo el Golpe Militar que derribó al Gobierno y en que se produjo el bombardeo del Palacio Presidencial durante el cual murió su amigo el Presidente Allende.
- 1974 Las Universidades de Columbia y Rutgers en los Estados Unidos, y las Universidades Nacional y Simón Bolívar de Caracas le ofrecieron cátedras. Optó por quedarse en Nueva York para mantener su contacto con las Naciones Unidas y para que su esposa Leonora desempeñara un cargo en la planta profesional del organismo internacional. Díaz-Casanueva enseñó en Columbia y Rutgers, "**Poesía postmodernista en Hispanoamérica**" y "**Relaciones Internacionales**".

Obtiene la beca Guggenheim. A fin de disponer de mayor tiempo para escribir, renuncia a sus cátedras limitándose a dar conferencias y recitales en algunas Universidades estadounidenses. Su esposa siguió trabajando en las Naciones Unidas. Díaz-Casanueva escribe poemas, comienza sus "**Memorias**" e inicia los ensayos que han de culminar en su "**Poética**".
- 1978 Muere en París su hijo Leonardo.
- 1980 La editorial "Oasis" de Canadá publica su libro de poemas "**El Hierro y el Hilo**" con collages de Ludwig Zeller. La editorial Monte Avila reedita en un volumen llamado "**Conjuro**" tres libros de poesía de Díaz-Casanueva: "**La Estatua de Sal**", "**El Sol Ciego**" y "**Los Penitenciales**". En México se reedita su "**Blasfemo Coronado**".
- 1981 La Editorial Maitén de Nueva York publica su poema "**Los Veredictos**". Termina de escribir "**Trinos (trenos) del Pájaro Dunga**", que será publicado en la "Editorial Universitaria" de Santiago de Chile con dibujos del pintor Nemesis Antúnez.
- 1983 A fines de este año Díaz-Casanueva y su esposa Leonora regresan definitivamente a Chile.
- 1984 En la "Sociedad de Escritores de Chile" dicta su primera conferencia sobre "La poesía de Pablo de Rokha". En el Instituto Chileno-Alemán de Cultura da una conferencia, auxiliada por diversos medios audiovisuales, sobre "Las raíces del expresionismo alemán". En la Universidad Católica de Santiago da un recital de su propia poesía, especialmente aquella nacida al contacto con la música y las máscaras africanas. Aparecen sus poemas "**La Aparición**", editado por el P.E.N. Club de Venezuela, y "**El Traspaso de la Antorcha**" editado por la Universidad "Simón Bolívar".
- 1985 Viaja a Ginebra para participar en la reunión del Grupo Ad-Hoc sobre los efectos del **Apartheid** en el África Austral. En Madrid da un recital en el Ateneo, lo entrevista la Radio Nacional de España y obtiene la calurosa acogida de los poetas españoles más representativos en la hora actual.
Se publica en Santiago (octubre) **El niño de Robben Island**. Es invitado de Honor al VIII Congreso Mundial de Poetas, que se efectuó en Corfú (Grecia), presidido por la Ministro de Cultura Melina Mercouri. En diciembre se incorporó a la Academia Chilena de la Lengua, leyendo un discurso sobre "Algunas consideraciones sobre el silencio". Ese mismo mes fue invitado al Seminario sobre crítica Literaria en América Latina, en la Universidad de Stanford, California.
- 1986 En enero participa en la reunión del "Grupo ad-hoc de seis expertos mundiales de la N.U. sobre el Apartheid". Es invitado de Honor al IX Congreso Mundial de Poetas que se celebrará en Florencia, en el mes de Junio, patrocinado por el Consejo de Ministros de Italia.

GUIDO EYTEL
CUESTION DE HONOR

Supongo que ese día Venancio se habrá levantado, como siempre, temprano. Qué habrá armado minuciosamente un perfecto castillo de astillas en el fogón de la cocina y habrá salido a la húmeda frescura de la mañana para volver con un balde chorreante y dejar un reguero de huellas que poco a poco, con el calor del día, irían evaporándose.

Supongo que se habrá sacado la camisa y ahuecaría la mano para desparramar el agua fría sobre el pecho y la cara, deteniéndose algunos instantes en los ojos. Después habrá cubierto su cara con espuma y se instalaría frente al espejo y, al emparejar el bigote delgado y recto, pensaría en aprovechar el viaje al pueblo para comprar una hoja nueva.

Habrà hervido la tetera y preparado su té simple y caliente, mientras desmigajaba un trozo de pan añejo, y luego habrá salido al patio para dar de comer a las gallinas. Les echaría el trigo como si estuviera sembrando y las gallinas se arremolinarían junto a él, disputándose cada grano con pequeñas y rápidas carreras. Supongo que habrá ordeñado la vaca overa y que luego la habrá echado a pastar.

Supongo que habrá cogido su chaqueta para dirigirse hasta el camino a esperar que apareciera la micro quejumbrosa.

Subiría, saludaría al chofer y se abriría paso entre codazos y bromas hasta ubicarse en el último asiento, apartando un canasto con pollos o una bolsa con verduras.

Yo lo ví solamente cuando bajó —el último de un montón de campesinos polvorientos— y se despidió del chofer con un gesto rutinario. Caminé con él hasta llegar al Correo y recuerdo que conversamos de cosas sin importancia. Venía a comprar algo de semilla, azúcar, y a ver también qué pasaba en el pueblo porque uno en el campo se va pareciendo a un árbol, dijo, y en este tiempo pueden salirle brotes en los brazos y cualquier día uno se encuentra con un nido de gorriones encima.

Trato ahora de recordar algún gesto (un leve pestaño, un brillo en las pupilas), alguna señal significativa, algo que debería haberme indicado lo que después iba a suceder, pero reviso esas dos cuadras y no encuentro más que el espacio que se puede recorrer todos los días sin que suceda nada extraordinario.

Luego de echar la carta en el Correo y conversar unos minutos con el encargado, pasé por la ferretería a buscar un martillo y dudé entre elegir uno grande, maciso, alemán, y uno pequeño y de forma graciosa. Me decidí por el grande y volví a la casa para arreglar, por fin, un par de sillas que día a día pensaba componer y que llevaban ya varios meses esperando.

Ahí estuve, clavando y clavando, todo el resto de la mañana. No recuerdo haber pensado en nada especial y si pensé en la muerte lo hice como lo hago diariamente: una sombra furtiva que ya ha pasado, un aleteo de pájaros, un palpar un poco apresurado del corazón que se debe, con seguridad, más al esfuerzo del trabajo que al temor que ella me causa.

Después del almuerzo y de la siesta fui a la plaza. Me senté junto al Juez y vimos pasar a las muchachas que salían del Liceo, las vimos revolotear como pájaros azules y calculé que el Juez estaba pensando lo mismo que yo: antes teníamos otros ojos para mirarnos y ahora nos contentábamos con sonreír ante la alegre insensatez con que corrían y se empujaban, se sentaban en el respaldo de los escaños y escribían quién sabe qué picardías en sus cuadernos forrados con papeles multicolores.

Los tilos se movían apenas con el viento y su murmullo hacía de música de fondo para las risas que sonaban como una loca algarabía de aves matutinas. El Juez se inclinó y me murmuró algo acerca de la juventud que no comprendí, pero que tenía que ver con una confusa mezcla de nostalgia y resentimiento. Era la hora en que el día se apronta para terminar y toda la gente salía a la calle para aprovechar los últimos rayos del sol. De pronto se hizo una cavidad —un vacío de silencio atrevesando los grupos azules— que vimos avanzar hacia nosotros.

— ¡Mataron a uno, Magistrado! ¡En el Club, con un cuchillo!

A pesar de la sorpresa, el Juez se comportó sin estridencias. Se levantó lentamente, como si estuviera fastidiado por tener que dejar la plaza, apartó a las jóvenes que se habían acercado para escuchar y les dijo:

— Esto no es para ustedes todavía.

Y me tomó del brazo y se agachó para decirme:

— Si quiere me acompaña.

A nuestras espaldas marchó un desfile, una procesión que ya se sentía protagonista del suceso por el solo hecho de tener la posibilidad de llegar junto al Juez al lugar del crimen. Lo mismo me sucedía a mí, que sentía que por algún lado ese cuchillo se había hundido entre mis costillas o, peor, que mi mano había ayudado de alguna manera a empuñarlo y a empujar con fuerza contra un hombre que caía con los ojos llenos de asombro, yéndosele la vida como una mariposa que seguían esos mismos ojos que ya no veían.

El grupo que había a las puertas del Club se abrió al ver al Juez y nos dejó pasar. Lo primero que me extrañó, al entrar al bar, fue ver a don Manuel, el concesionario, de este lado del mesón. Parecía que después de cruzar esa barrera algo lo había desprotegido, porque la misma mirada que del otro lado se movía en un semicírculo vigilante describía ahora el mismo semicírculo, pero como buscando un apoyo, algún lugar donde afirmar sus manos temblorosas, un escondite para sus zapatos gastados en la punta, una defensa contra la muerte que debía imaginarse sólo ocurría de este lado del mesón.

Junto a don Manuel estaba el Sargento y más allá, hacia la derecha, el Primero Castillo, que al mirarme hizo una seña con los ojos hacia el piso. Ahí estaban los inmensos ojos de Lorenzo González observando fijamente la barra de insecticida que colgaba del techo. Más abajo, a la altura del pecho, tenía una mancha oscura sobre la chaqueta que se extendía hasta formar un charco sobre el piso y mojar su mano izquierda que estaba levemente crispada.

Levanté la vista y me pareció que todo lo demás era casi normal. Una botella a medio terminar, dos vasos y un cenicero de concha.

En esos momentos el Juez hizo una pregunta que yo también me estaba haciendo.

— ¿Quién lo mató?

— El primo —dijo el Sargento—, Venancio. Lo mató y se dio a la fuga.

“Nos miró uno por uno y después se arrancó por el fondo”, explicó don Manuel, que se sobresaltaba cada vez que sus ojos tropezaban con el cuerpo tendido.

Me pareció verlo mirar primero el cuchillo y seguir con ojos asombrados el cuerpo de Lorenzo que se derrumbaba como si alguien le hubiera deshecho el esqueleto para transformarlo en una pura masa gelatinosa que se desparramaba lentamente y recobraba su apariencia humana al quedar tendido sobre el piso. Imaginé el silencio —un segundo puro, inmenso, de silencio— y Venancio que mira también el cuchillo y ve a Lorenzo detenido para siempre en ese segundo y mira a don Manuel y luego a cada uno de los que lo miran y luego corre por el pasillo que da al patio, sin mirar hacia atrás, o mirando sin ver, y esquiva las damajuanas vacías que se amontonan junto a la bodega y salta el cerco y se pierde por los patios vecinos.

— ¿Cómo fue? —preguntó el Juez.

— Ya venían borrachos —dijo el Sargento.

— Borrachos no —aseguró don Manuel—, un poco achispados no más. Venancio se enojó por el asunto de la sucesión.

Venancio habrá entrado al almacén para hacer su pedido y allí estaría Lorenzo. Lo saludaría, “hola primo, y cruzarían al bar de Cuevas y, mientras yo elegía mi martillo, ellos irían amontonando botellas de pilsener sobre la mesa. Más tarde habrán pedido pan, queso y ají y les ardería el pecho y se decidirían por el pipeño de Cuevas y se les habrá empezado a nublarse la vista y a enredarse la palabra.

Habrán salido al duro sol de las tres de la tarde que los clavaría en la vereda y los obligaría a afirmar una mano en la corteza rugosa del ciruelo que está en la vereda y verían reverberar la calle ondulate, verían flotar en sus reflejos manchas grises y plateadas.

Habrán caminado zigzagueando y entrecerrarán los ojos para distinguir mejor el letrado del Club. Se abrazarán y hablarán demasiado fuerte creyendo que susurraban. Avanzarán costosa, lentamente, como si caminaran sobre dunas.

Habrán trastabillado en el escalón de la entrada y mirarán desafiantes a las cinco o seis personas que consumían la tarde entre barajas y cerveza. Habrán desordenado las sillas que encontraron en su camino y se sentarán en una mesa junto a la pared, la misma que apartaron los camilleros para recoger el cuerpo de Lorenzo y ubicarlo sobre la camilla casi blanca y llevarlo, dejando caer un espaciado reguero

de sangre que después sería borrada por el aserrín o por el tiempo.

Se habrán sentado y uno levantaría la mano derecha y el otro golpearía la mesa hasta que llegara, tímido, el mozo para pasar un inútil paño húmedo sobre la mesa y volver luego con una botella de vino oscuro y dos vasos.

— Lorenzo se burló del campito de Venancio —agregó don Manuel.

Después del primer vaso se habrá echado hacia atrás y le preguntaría —demasiado fuerte, como para que todos escucharan— cómo anda su fundo, primo, así que es latifundista, primo, y Venancio sentiría el sabor áspero del vino y se recogería un poco en la silla y como por casualidad tocaría la cacha del cuchillo y jugaría unos instantes con ella para después sonreír y responder que ahí estaba, qué cómo se le ocurría, que la poca tierrita que le habían dejado los parientes apenas le daba para ir a darse un gusto donde las putas.

— Y Venancio le dijo que la Magdalena era una puta.

Se le habrá borrado a Lorenzo la sonrisa suficiente y apretaría el vaso como si lo quisiera romper y tendría la visión fugaz y torturadora de una boca brillante y de dos pechos que se mecen a la luz amarillenta, clandestina, de la casa de la Margarita. Habrá caído en el hondo precipicio de las caderas de Magdalena que aplastan el aire espeso de humo y habrá visto la mano de Venancio que se posa con propiedad sobre su flanco. Y los habrá visto subir, sonrientes, rumbo a la pieza cargada de perfumes y oír, lejos, el sonsonete burlón de Venancio: “y su señora cómo está, primo, tanto tiempo que no la veo”. Y Lorenzo habrá escuchado una risa a sus espaldas y se levantaría, botaría la silla con un empujón y gritaría qué se ríen mierdas, maricones.

— Ahí Lorenzo quería pelear con todos —dijo don Manuel.

Pero todos mirarían hacia otro lado, se harían los desentendidos, siéntese, primo, y seguirían bebiendo en silencio. Lorenzo pediría otra botella y Venancio otra.

— Hasta que Venancio quiso pagar.

Y Lorenzo golpearía otra vez sobre la mesa —un leve y colgante hilo de saliva, los ojos pequeños y rojizos— y con una mano dura atajaría la mano de Venancio que buscaba los billetes en el bolsillo.

— ¡Yo pago, mierda!

Venancio dejaría floja su mano y la acercaría suavemente al cuchillo.

— ¡Para eso tengo plata!

Y soltaría a Venancio y sacaría un fajo de billetes y lo tiraría sobre la mesa.

— Pare, primo —la voz de Venancio sonaría muy suave— pare, que yo lo invité.

Y ya estarían los dos de pie, frente a frente, muy cerca, midiéndose.

Del salón empezarían a irse los ruidos de los vasos, el roce de los codos sobre las mesas, el arrastrar de los pies, el crujido que provocan las nalgas al acomodarse, el susurrar del paño de don Manuel sobre el mesón, y empezaría a instaurarse un silencio perfecto y todo tiene la apariencia de una fotografía porque pueden verse las dos figuras suspendidas en ese instante y el gesto de Lorenzo —echa la mano hacia atrás y se ve demasiado lenta— parece una burla y Venancio se inclina como para esquivarlo y Lorenzo abre la boca, afloja la mano, empieza a resbalar hacia el suelo y otra vez el silencio perfecto cuando Venancio retira la mano y todos ven la hoja chorreante, impúdica, que absorbe todo el interés de ese segundo.

Habrá emergido Venancio de la muerte, habrá aparecido en la superficie y miraría a todos, uno por uno, y luego correría por el pasillo sin mirar hacia atrás, o mirando sin ver, y esquivaría las damajuanas vacías amontonadas junto a la bodega y saltaría el cerco y se perdería por los patios vecinos.

Ya los camilleros habían echado el cadáver en la ambulancia y el bar se llenó de curiosos que escuchaban los detalles, reales o inventados, que don Manuel daba del suceso.

— Estoy un poco cansado —me dijo el Juez—. Sentémonos a tomar una copita.

El pidió coñac y yo un vino blanco.

El bullicio se hacía por momentos insoportable. El Juez empujó su copa, se pasó la lengua por los labios y se levantó.

— Le dejo el honor de pagar —me dijo— que por hoy día ya tuvimos bastante.

En eso estuve de acuerdo. Pagué y me fui. Yo también estaba cansado.

RAUL BARRIENTOS

DOMINGO

Porque vamos a ver. Como una antorcha levantaste la cámara, tus pechos en domingo, y dijiste:

Será mi varita mágica.

Fotos que con el tiempo valdrían su oro: la colecta de los ancianos del Club de Leones que adornaron las calles de Germantown, sus gigantescos bastones blancos relumbrando, sus tarros de café vacíos bajo el sol:

y ostentaron sus autos antiguos, autos de museo que nunca soplaron polvo ni sorpresa.

Todo en favor de los ciegos.

Si el negocio anda mal —una limosnita que Dios se lo pague— te sientas en la vereda a gozar del panorama, el vuelo de los ángeles en celo, último placer después de altísimos años alta velocidad.

La serie de Clividen, los libertadores de la colonia descansaban, una mano apoyada en el trabuco y en la otra una coca-cola, cantaban baladas de vaqueros;

las mujeres —sus cofias, vuelitos de la cabeza— vendían chocolates, pasteles, nueces y guías turísticas: todos listos para entrar en la foto.

Al fondo, en la distancia, un vendedor de hot-dogs sin atuendo colonial, y el negro de las biblias porque vendrán God y Magog

afiebrados con sus látigos a este valle de ladrones y echarán fuego sobre los imbéciles que se vendieron. Que vengan por dónde con sus látigos.

Ni sabemos de dónde vino el pájaro que se posó en la cabeza del remero desconocido. Buena foto, pájaro sereno, sin asomos de ruina venidera, del óxido-ladrillo que mata el pelo como casco de buque abandonado.

Ni adónde irá desde estas márgenes que aletean oscuras contra las piedras del Leteo. No entendemos su canto, su almíbar.

Qué sería de Garfield, me dije, la paloma que ganó en el verano del 32 el vuelo desde la Nueve con Greene St. hasta Germantown Ave.?

Tiempo récord en tiempos de hambre: 9 minutos y 30 segundos.

Qué sería de Garfield, su mensaje cifrado?

Y el baile. Las fotos de las bailarinas en Erie Ave. que competían en breakdancing;

Rikumina Spiritoso, que ganó y perdió su vida bailando la danza del vientre en las fiestas de cumpleaños en calle Winona,

preparó a Govinda —su hija de once—, a Mike de la misma cuadra y a Jimmy de Pulaski Ave. en esa mezcla de danza del vientre con kárate;

Patty Murray, actriz de café-concierto, puso la música, sus reptiles que aparecen en mis sueños pelechando con locura plumas de colores locos.

El flash los captó a todos en pleno breaking.



Pero nos quedamos tiesos, con la boca abierta sin aire en el aire apestoso de Lehigh Ave. —rotundo ghetto de cupones—
frente a Mary La Belle cuando trató de bailar la danza del vientre y a todas luces el culo movió con tremendo sabor tropical.
El edificio abandonado del fondo fue bodega de frutas hace cincuenta años; allí los muchachos encontraron las direcciones de cabritas viñateras en las cajas que traían las uvas de California. “Escríbeme, quiero trabajar en una fábrica y casarme contigo: apareces en mis sueños”.
Nos quedamos tiesos, sin foto de Mary La Belle, sin bodega de frutas.
Y no me vas a creer: hace cincuenta años esa discoteque para negros que por las noches chisporrotea en Erie Ave. era la bodega de una fábrica de carruseles;
Chernigliaro —recién desembarcado y sin palabra de inglés— labró sus dragones y caballos, ranas y perros y el gato-a-todo-dar con su pescado en la boca.
Una fiesta de luces y espejos que es un soplo la vida, cuento de hadas calientes que se pierden entre los matorrales del Museo,
—enmarañada aparecen en mis sueños—
allí donde el chanco rosado de Cherni acaba de sorprendernos en la escalera que va de Exhibiciones Especiales a Historia de los Muebles Americanos.

Me voy a sentar a contemplar nada más que la nieve
Si a lo mejor pasas por delante
Yo voy a confundirte con las palomas
Con las voces de los pasajeros de la oscuridad
Con un barco donde habrá mujeres haciéndome señas
Luego soñaré que me siguen por un valle
Detrás de los árboles frondosos caen como las hojas mis deseos
Me llevan de la mano y me aplastan contra las ramas
La nieve sigue cayendo y vuelve a caer
El paisaje se desdibuja
Ya parece que todos los habitantes dejaron de pasar
Es ésta la ciudad donde debo vivir para siempre
Yo me oculto de ella con una opaca fotografía
Es mi manto donde sueño los cálidos amores del pasado
Soy un caballo veloz transformado en una tumba hacia la mar
Soy una luna amarilla en el corazón de las mujeres
Sólo lo que envejece es mío en esta tierra
Solo frente al ventanal ahumado por las llamaradas de la nieve

Yo

Enamorado diabólico en este atardecer.

Conocí a una mujer Bella en esta ciudad
Ella me dijo que aquí viviríamos escondidos
Entre los árboles de los parques que eran cortinas de fuego
Y gigantescas ventanas ocultas

Ella me empujaba hacia un parque iluminado
Hacia una puerta que se comenzaba a abrir
Yo le oía palabras de amor por entre su aliento en brasas
Le escuchaba construir una casa
Para que me paseara por los jardines de sus sueños

En el sótano ocultó mi equipaje
Me quitó mi ropa mohosa
Comenzó a vestirme con los colores de sus paisajes en llamas
Acostado en su cama me tapó con sus deseos
Y yo fui un pasajero vestido de blanco
Haciendo señas desde un tren en ruinas

Para que no me paseara por su ventana
Mirando lo que la nieve hace con una estación olvidada de trenes
Ella me lanzaba sus brazos que eran redes candentes

Entonces cerró suave la puerta del jardín detrás de mí
Y comencé a ser para siempre un pedazo de sus sueños

Un sonámbulo por los paisajes amarillos de su territorio.

EL TRAPEICISTA 2

(las formas extasiadas en sí mismas)

Inicio de belleza la impostura
del ciego y su obsesión de geometrías:
desnudo a la intemperie del pecado
define los absurdos teoremas.

Arrebato de sol una conducta
de labrador le marca los destinos;
manera de invertir naturaleza
en la conquista del abismo.

¿Qué tiempo le dibuja sus angustias?

¿Con qué antifaz?

¿Qué truco hay en su iglesia?

Maravillado roba un entusiasmo
caído de los labios embusteros.

En su afán, una llave, una medalla,
un modo de volcán, una inocente
manera de sentirse incomprendido.
Vuelo y caída del trapecio.

Y cierra su intención en ese gesto
los espacios desnudos intentando
comprender su figura y admitirla
para siempre en el filo de la noche.



MISERIA

Un tigre acobardado de sí mismo
rasguña las paredes de mi espíritu.
Me aqueja una conducta veleidosa.

Quiero acuñar un tiempo que prolongue
la miseria feroz de mis instintos
hasta la sed fundamental del grito.

Escarbo en mis baúles a propósito
de parecer conciente y me resbalo
hundiendo las rodillas en la mierda.

Trajes de madrugar me predisponen
a un gastado coraje que derrocho
emпинando mi frente en los gimnasios.

Y soy el trapecista desalmado
que agita sus muñones en la danza
mientras urgen vergüenza los cadáveres.

TERSO ADEMAN

Memorable conducta la de aquellos hombres
que arremetieron contra el infortunio
vuelos uñas y dientes.

Nada semejante puede observarse
en el terso ademán de los nuevos invocadores
de fantasmas.

Su condición (acomodaticio alarde) siembra
de conceptos inútiles el jardín tardío.

En la piel perforada de raíces aflora
un vértigo indefinible.

¿Cuántas patrañas urdiremos
en la consecución de un destino?

VERONICA ZONDEK

HUERFANO EL ROL

Exacta su ropa en su cuerpo
el ojo el disfraz insinúa
colérico el espacio de espectros.

Saco cuentas
el personaje con brazo limpio
y médula soy pétrea y desnuda.
Soy en la yema del gesto y el cristo vendido.
Mi pulpa ventilo sola y virgen
en la ola del gargajo que lamiscado emerge.
La ropa fluye por la entrepierna
el rol queda huérfano.

Achecha el temblor la bandera.
Recién la noche comienza.

EN EL ROSTRO DE LA INOCENCIA

Rostro el poro
y escape.
Terreno la piedra y el volcán.
Listas de muerte
carreras de cemento.
El cristo del hueso
volátil.

La vitrina que pasea.
La ciudad y el miembro en llantos de revuelta
la bestia acosa
en letra insulsa ataca
moja el pavimento
fuera del benigno cae
azul
quiebra el niño.

Divulga el lecho
declaro
y el pescuezo hace rotar
y gotea el pie en la llaga.

Colectivo el trapo trampa traición.
Colectivo el ojo delirante.

CRUZA EL OJO LA MASCARA

Una lóneva calle está viva.

Degollado su río púrpura
celeste su monte inciso.

Una tierra en el ensueño vive.

En su pulso mi cuerpo un ovillo
alterada mi tripa
bota el nutriente.

Lame mi cuerpo el mar.

El oído ciñe tristeza

y selecciona gotas en embudo de vidrio.

Peña el licor el intestino en desuso

y nos calza sobre el rostro del suelo.

En la quebrada ahonda mi grito

mi hueso es catedral de hombre.

Irreductible

confiere estructura al paisaje.

Ellos compaginan sonrisa

y del lector corriente se esfuman.

Las manos permanecen sin huella.

Los ojos se dilatan más allá de su pozo.

Mojados en la realidad del páramo

se incrustan.

MUERTE AL OLVIDO

Luz a encumbrar sombra resbala

mi sed el agua nutre

carcome su raíz la tierra

el infierno mece

y voluptuoso

el vientre la arcada contrae.

Es que su figura la noche envuelve

y las pezuñas del olvido su marca incrustan.

Fantasmas en el petruno plano

arlequines.

De furias la ensalada

tuercen sus rodillas

ahorcan el fuego

cuelgan la palabra

yace la palabra

nada la palabra

la palabra

el disfraz.

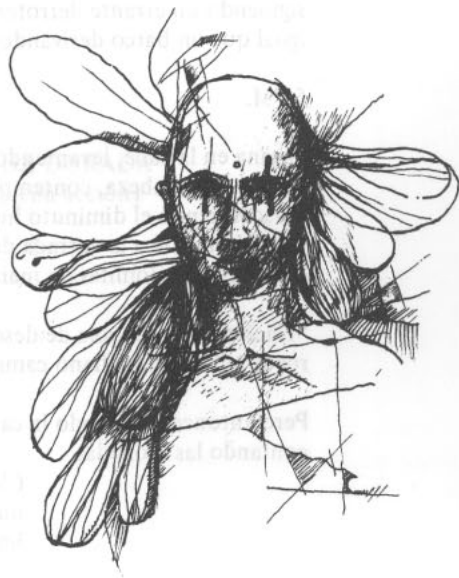
Desciende el vehículo

raspa

abajo es arriba

más allá.

Amnesia no quiero en mi lugar.



ALEXIS FIGUEROA

Virgenes del Sol Inn Cabaret.

Susana en la calle.

Día de Salida.

Mayúsculas.

El cine: Intersección Broadway.

Mundo — Show. El proyecto.

3 PM.

Susana en la calle, levantando las manos para hacerse sombra bajo el sol,
detenida ante el semáforo la mente mitad dentro mitad fuera del cuerpo.
Parada sobre las rayas amarillas pintadas encima del cemento
pareciendo un aborigen a caballo sobre un tigre,
el cuerpo mitad fuera mitad dentro de la tibia luz del día.

4 PM.

Susana estacionada y contemplando las vitrinas,
después avanzando; inmóvil; caminando;
como una bandera flameando entre la gente,
como la llama de un farol a punto de apagarse,
siguiendo un errante derrotero entre la luz,
igual que un barco derivando sin las velas ni el timón.

5 PM.

Susana en la calle, levantando sus dos manos para hacerse visera bajo el sol,
irguiendo la cabeza, contemplando el Gran Mar Superior de Nuestra Atmósfera.
(descubriendo el diminuto huso de metal cruzando el aire),
pasando frente a la entrada de algún cine,
comprando palomitas de maíz, fichas de flippers:

“Haciéndose una bola de deseos que sin cauce,
rueda sobre el cotidiano camino de las horas”.

Pero entonces, abriendo la cartera,
contando las monedas

(de pronto mirando sus zapatos,
hundiéndose la vista en esa pobre
imitación de cuero y yacaré)

detenida, volviéndose de pronto, andando
y comprando decidida el papel celeste de la entrada.

6.45 PM.

(Casi en pantalla):

Sentada acomodándose la falda la mente mitad dentro mitad
fuera de la sala oscurecida

aunque a veces todavía caminando

o a caballo sobre un tigre de rayas amarillas

o parándose en la esquina o contemplando los afiches;

posando en el silencio a lo Catherine Deneuve,

sonriendo en la butaca a lo Jacqueline Bisset,

a lo María Schneider sacudiendo su melena.

Pero entonces:

mitad fuera mitad dentro (dentro)
de la cinta:

caminando Broadway adelante,

(alistándose controles para la
intersection's mind)

sacándose la blusa por la larga calle emblanquecida

(usada de camastro por la nieve)

sonriendo estilo Vamp,

colocándose lentes de contacto con pupilas de Bette Davis,

pintándose los labios de carmín en un pobre café de la Gran City,

soñando a patinar en Central Park

(aunque en realidad ni siquiera el hielo es de verdad,

que si no estaría congelada, helada en vida o)

soñándose en las luces que anuncian los nombres y señales,

de otras bellas carnes exhibidas en la gran vitrina congelada.

8 PM.

(En pantalla)

Se pone el sol detrás de la estatua del progreso

en plena entrada del puerto de New York,

mientras ella

(CON LA PIEL TODA DORADA

la protagonista, en plena acción)

corre por la acera en primer plano,

entra en la estación que se ve al fondo,

saca el ticket y se dirige hacia el andén.

Enseguida toma el tren a los suburbios.

Una vez arriba, mírase al espejo de los vidrios.

Entonces busca el baño, allí se mete:

a retocarse con pintura,

a marcarse nuevamente los rasgos de la cara,

a delinearse otra vez los trazos de los ojos,

la huella de la boca,

a dibujarse el rostro a cada instante

que pareciera hecho de partículas de sueño

y que sin el rouge sin los polvos sin el rimmel

la saliva y el sudor se comen todo,

dejando anchos surcos transparentes a su paso,

dejando allí donde antes había piel,

ahora amplios huecos como enfermos.

8.45 PM.

(Casi en pantalla)

Entonces tu (Tu) saltando en el asiento comprendiendo
ahora la película, sabiendo que por más que (uno)

se decore,

se maquille,

el celuloide está llegando al fin,

y todos sin poder chillar y sin gritar, sin poder apagar el proyector,
todo siendo como un barco con peste entrando a puerto,
como la lava de un volcán (veloz) subiendo por el cráter:

Entonces tu/mirando como ella:

mitad fuera mitad dentro del cuerpo,

camina por las calles de su Bodway

demasiado ensimismada/la mente mitad

fuera mitad dentro/levantando la vista

hacia las nubes,

incapaz de descubrir las letras rojas

(dibujadas en el cielo, estampadas en

la cinta)

que estructuran a grandes rasgos el The End en las palabras

en una lengua que no entiende,

aunque ahora camine mitad dentro y mitad dentro

de su Broadway por entero enloquecido,

diluyéndose en un negro en que ni ella ni ese existen más.

9 PM.

Los cuerpos caminan por las calles sin oportunidad de
apagar el proyector.

Se reflejan en los charcos, en la luz de toda sombra.

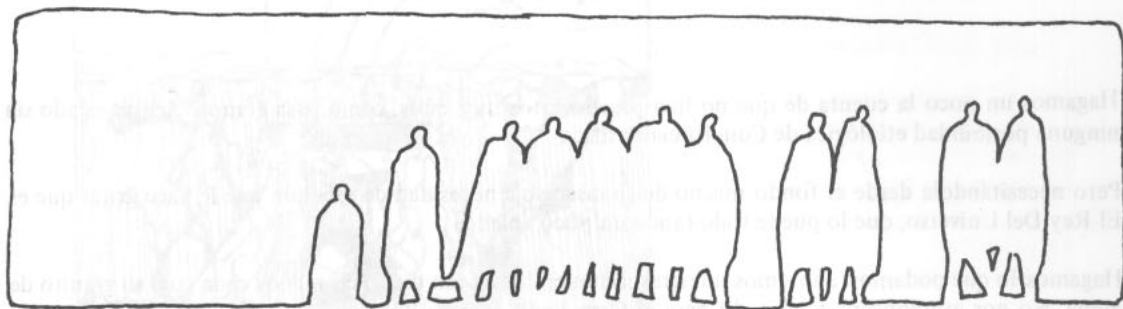
Ahora llueve

Ahora llueve:

Vien Benidos al salón del invierno luminoso,

Welcome To The Paradise Of The Heavenly Bodies.

¡ ¡Bienvenidos al paraíso de los Cuerpos Celestiales!!



AUTOR—RETRATO

Yo
la equivocada del juicio
fundo conexiones ilícitas
yo
la vegetal de los salones
yo
me hago ramas
guía trepadora del silencio
me pongo verde

Buena payasada es esto de la vida —bufoneo—
la tremenda broma que me gasto

Soy una maravilla de insensatez

Mira todo lo que traigo

la mitad de mí —me dice—
—me digo—

ante la duda abstente
ante la gula más gula
y realizo toda clase de maromas
en esta fiesta que me doy frente al espejo
disfrazada de nada

Yo
la genéticamente dolorida entumecida insomne
me hago noche catarata de sangre
me hago la olvidada

y a la hora de la muerte

me hago humo

PARA UN SOLO NOMBRE

Con un ojo vegetal en la mirada
la sombra lenta de la tarde cae.

Como sombra y como tarde cae
una sombra lenta en la tarde.

Sombra la calma subrepticia de domingo
en los sonidos peligrosos de tu nombre.

Se descuelga en una liana de imágenes sonoras
ese trío amado de murmullos silábicos.

Se encarama al diccionario
y establece la iconografía de tu voz.

Acaso azulea en las cornisas de la tarde
lenta sombra que nombra y asombra este domingo.

REFLEXION HACIA EL SUR

Hagamos un poco la cuenta de que no han pasado estos diez años, como pasa el motociclista rajado sin ninguna posibilidad etiológica de Conciencia Política

Pero necesítandola desde el fondo mismo de su insaciable necesidad de rebelión que le hace gritar que es El Rey Del Universo, que lo puede todo (anda un poco volado)

Hagamos lo que podamos. Juntemos nuestras innumerables y tan dispersas manos cada cual su granito de arena. No nos avergoncemos mirando para el Otro Lado cuando lloran las mujeres en las concentraciones.

Ni murmuremos a la espalda de los que llegan medrosos luego de haber estado ausentes estos últimos años. Ahora que la cosa tiene un olor doble, como un sexo femenino, como el cigarro que dudamos terminar porque nos duele la espalda y sentimos un malestar al estómago

Juntemos todos nuestros músculos aún capaces de hacer un sinnúmero de cosas, despojémonos los túneles mentales de tanto rollo que se nos ha ido metiendo en la cabeza estos últimos años. Nunca más nos vamos a enamorar ni en Otoño ni en Invierno (Cuando se es pobre y no se tiene ni para parafina ni para carbón y hay que pasárselas tiritando en una casa que para qué hacer mejoras si no es ni de uno)

Miremos ahora los universales gorriones que era tan raro que los hubiera por aquí y no voy a saber yo que me crié en el campo y nosotros acaso no. Dejemos de contemplar las palomas y las gaviotas de agua dulce que hay por aquí

Mientras nuestras miríadas de fosas nasales recogen un olor que es como de fogatas en la noche, que viene de muy lejos pero que se propaga porque la tierra es redonda

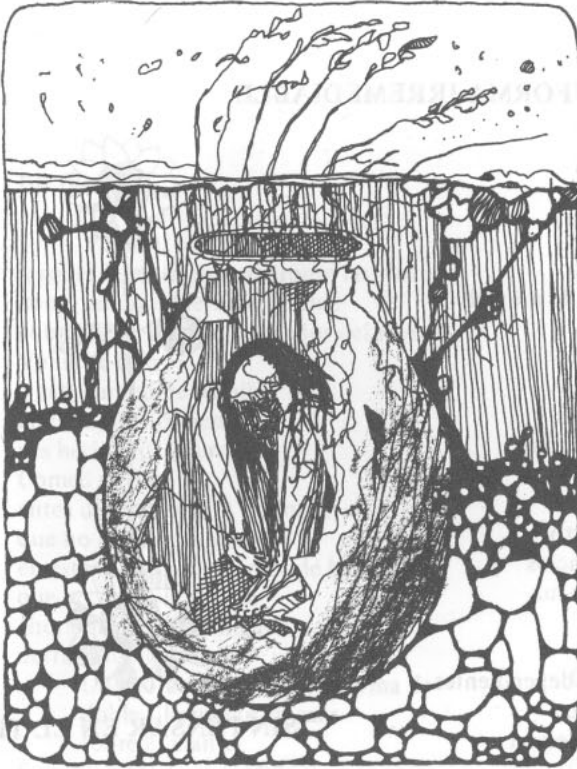
Como una perdigonada saliendo de la escopeta de Nuestra Historia. Por un lado el hueco en el pecho. Por otro la dispersión por los Cuatro Puntos Cardinales.

—Establezcamos este paréntesis mientras recordamos los cielos claros del Norte Chico, tachonado de noche con estrellas como puños, gris de smóg en Santiago, que crece envolviendo los pueblos aledaños como un joven amante en sueños envuelve el cuerpo de la amada

—El rumor de los pájaros y gallos en las madrugadas del País cuando se empieza uno a despertar y escucha en forma expectante. Una sensación de suma irrealidad me atraviesa por un momento el cerebro

—La mujer que pasa a esa hora vendiendo machas por las calles de Coquimbo

—La visión y la audición del ruido de Santiago desde la cumbre del San Cristóbal



PREGUNTA NUMERO 2

Pregunta: ¿Qué se puede hacer para definir un complemento?

Respuesta: Sólo tenderse de espaldas cara al cielo azul y sentir como pica la arenilla en los muslos. Adivinar las transpiración que florece en el pecho y esconder en las manos abejorros secretos llenos de dulzura y sabores ásperos.

Esperar encuncillado la noche y la noche es una fragancia acuchillada que espera entre desaparecidos y ánimas mañaneras. Recordar nombres olvidados y clandestinos hacia la única ribera que se crece a los veintidós años.

Entonces las dos riberas desnudas se masturban

ya nada es igual

como con premonición religiosa subir a la próxima esplanada. Obnubilada una araña ebria de algo que nadie sabe te busca. Entonces hay una playa y en ella un cuerpo, bocarriba que espera leal y pacientemente su mutilación.

Zumban grises y oliváceos manchones en el fondo de las estrellas. Sobre éstas una mano espesa define los continentes. Y en ellos; animales, lucha revolucionaria y semáforos.

MARGARITA KURT

ANOCHÉ HE MUERTO EN UNA FORMA IRREMEDIABLE

Anoche he muerto la mitad de mi vida
En una forma irremediable he muerto
He visitado un año retorcido
Y los otros arañaron sigilosos la sinopsis de mi piel

Escuchaba en una mueca sus murmullos
Era el llanto de mi risa afilando silencios
Ayer me ha mordido el futuro una mejilla
En la espera de lo que ha de ser cosecha y paz

Anoche he muerto la mitad de mi vida
En una forma irremediable y no he muerto
Para nacer en mi lengua indómita de espacios
Con mi ojo taladro de espirales gineceo y luz

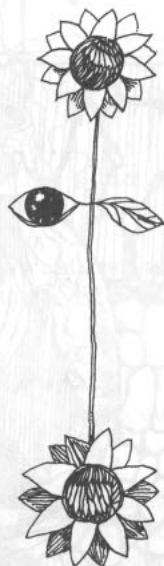
Para nacer debí morir el trazo del sonido
Y desnudar las membranas blandamente dependientes
Rasgando retratos con su celuloide rancio
Para nacer debí buscarme otra vez en el desván

Para vivir debí nacer la mitad de mi vida
A la inquietud del manuscrito blanco
Envuelta en el grafito que vuela dedo insolente

Tenía que desconocer lo invadido
Despertar al asombro y caminarlo así
Rodando sandalias que pulen prados de arena y guijarros

Anoche he muerto la pequeña mitad de mi vida
Y mi piel ha nacido a la luz de mis venas
En la lluvia de soles que humedece ventanas

El momento hoy en que vive la vida su mandato
Es el aire que provoca esta ley entre los tiempos
Cuando el rito de nacer se duplica solemne



SIN PENSAR EN EL TIEMPO

Bebo en tí agua vertiente
que desliza
arroyos escondidos
en la espalda de tus muslos.

Tu palabra lengua de brisa
cercana red
que desplaza
mi solausencia y esfuma.

Cuatro que ya no son dos
uno es el rayo del polen.

Marea palpitante el universo
maderazul
hiedra el aire.

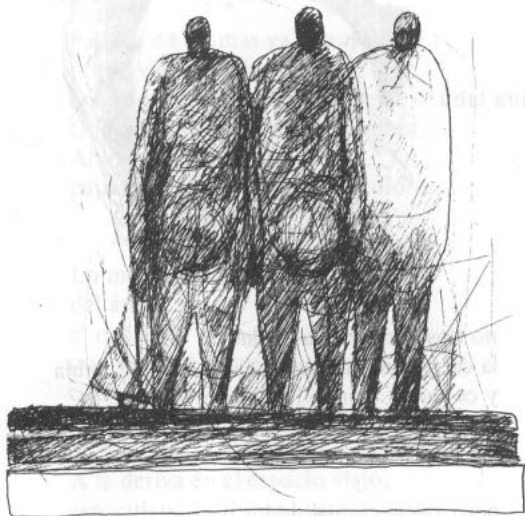
Fuego que canta presencia
voz y piel
pupila y almendras
colgados están los libros y el tiempo.

Fue vida en el asombro vida
y el mundo detuvo el girasol.

08.00 Hrs.

Venid y comed se dijo
y sobre la mesa extendiéronse las piezas
como en un tablero de ajedrez
cubriéronse de platos los ojos del mantel
Venid se dijo
a este campo de batalla
en la vajilla no mentirán
sus heridas de guerra
Comed se dijo
antes de romperse el espinazo
que no corra una brisa
en este campo que parece de batalla
que no corra el tiempo
ahora que sobre el mantel
derrámanse las migas

Una gota negra como un arma de
doble filo insiste en caer
sobre el mantel
Sobre la superficie mojada de esta mesa
que parece un campo de batalla
dos moscas hacen el amor



ALEJANDRO PALAVECINO

00.00 Hrs.

Sobre la mesa un tablero
de ajedrez en mármol
que bien podría ser una fina baquelita
o un delicado acrílico iluminado
por la dulce luz
de las bombillas de neón
Sobre la mesa un tablero
que tiene vivas las piezas del ajedrez
como cadáveres vivientes
de dos ejércitos en blanco y negro
Vemos sobre la cabeza
de los jugadores
dos moscas haciéndose el amor
los ejércitos desarrollan su juego de muerte
algunos peones caen doblados por el
peso de los caballos
algún caballo es sacrificado
por un golpe de dama
Las moscas hacen el amor
sobre el aire que respiran
esos ejércitos condenados a la muerte
Las moscas juegan como leves hurricanes
dejando caer sus livianas cargas
en el impecable acrílico apenas habitado
por un pálido rey acorralado
entre los tiros mortales de la reina y del
alfil apoyados estratégicamente por
un único peón

EGOR MARDONES

A PARTIR DE ESTOS MUROS (1982 - 1983)
(Fragmentos)

a juan bustos, amo y señor de estos muros.

**el paso de la multitud por la letra
la huella que aquélla deja en ésta
es la impresión que efectivamente hay
que leer.**

Ronald Kay

la ciudad con sus muros blancos y sus frus-
traciones, sus heridas abiertas, sus repesiones
no son sino la copia a la cal de nosotros
sus incondicionales ocupantes

los muros de esta ciudad nos remiten un mensaje
fraccionado, borrado, apenas legible
los muros de esta ciudad la citan al pie de la letra/
se citan a sí mismos estos muros borrosos

el rincón del tango no es un lugar
que les diga algo a los habitantes de esta citi
porque ese rincón no existe sino en un intersticio
de la memoria del que escribe con alquitrán la palabra tabú
en los blancos/ grises muros de un baldío

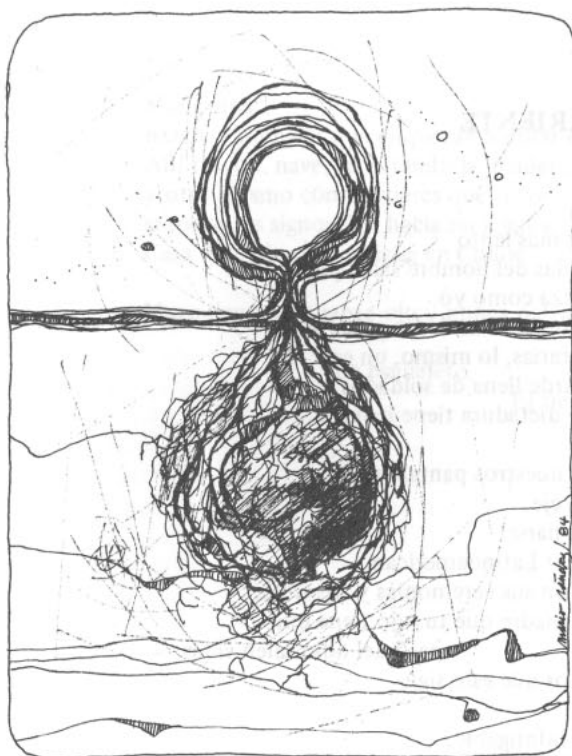
la cal a brocha gorda aplicada a lo largo y ancho
de estos muros dejándolos cual página en blanco
(se pregunta si habrán leído a mallarmé)
es a nuestros ojos-boca abiertos
como un imbunche o una tela adhesiva

tu nombre no merece ni siquiera
estar escrito con mierda en ninguna
muralla de ningún baldío de ninguna
citi de este zarandeado país
por decir lo menos

no nos llamemos a engaño:
la cal sobre estos muros nos deja sin habla
y como en blanco los ojos revueltos

pero a veces la cal de los muros
se descascara lentamente como tiene que ser
y entonces aparecen otras imágenes y otros signos
y es como si no hubieran pasado los (malditos) años





A pesar de ti, a pesar de mí,
este caracol seguirá remando,
su estela, antes de nacer
ya senil y pronto quebradiza.

—*•*—

Pájaros de plumas ya terrosas
por el viento, la intemperie,
les digo: desafinan que da pena.
Qué están haciendo en esta plaza.
Al monte, vuelvan al monte,
pájaros de plumas antes de colores.

—*•*—

En mal lugar has caído
del árbol, hoja,
el mal lugar y en mala hora,
que viene el viento
con su labio leporino.

—*•*—

A la deriva en el espacio viajo,
especulando sobre mi cara incierta
y nonata, sentado en una roca,
joroba náutica, verruga tripulada.

Hirsuto sobre este globo viajo,
con mi lengua reseca,
con mi cola llena de trunes
entre piedras filosas camino.

—*•*—

Por el tejado de mi casa
no navegan palomas.
Este es un tejado ruin,
oscuro como las piedras,
con sus aguas varadas
entre costas ominosas.

—*•*—

Rayos de tormenta iluminan
la superficie azul de tu manzana,
mientras sebas, gusano,
la molicie oscura de tu cuerpo.

—*•*—

A ciegas me despierto,
muerto de miedo ladro,
mientras ninguna luz,
sólo un crujir infame.

CONTRA LA CORRIENTE

En las noches de vapor más lento
cuando de las axilas del hombre salen pájaros,
y de tu boca, una tristeza como yo.
En esas horas en que los guardias de las prisiones
y las esposas solitarias, lo mismo, un eco;
que una niña por esa tarde llena de soldados
y donde el viento de la dictadura tiene hambre;
Por ahí,
en la vejez ya loca de nuestros pantalones,
en la conciencia, en el eje,
en la nariz
del Ser Latinoamericano,
esas noches delgadas, con sus ceremonias y sus ritos,
dame papel, dame pan madre que tu hijo tiene odio,
pero del odio salen vidas
y otros ojos más abiertos que este siglo.
Abajo,
en esa única verdad, la infatigable,
con esos monstruos de papel, poesía, ahora;
que tenemos el sartén,
en esas ventanas del país tan solas,
sin seres que miren como Laura,
como Chile, como Achao, como Miriam,
tan lejos aún;
Toda la vida.
Adentro.

ALGUNOS SECRETOS

Y el ojo alrededor de una antigua casa en Chiloé.
El ojo. El trueno.
Los llantos de niños y esos presagios:
Un anciano recorre a pie todos sus fantasmas.
Un pescador mira fijamente sus manos.
Una mujer pide a Dios que la posea.

Y nosotros en medio de la ciudad con nuestros dientes.

Escuchando cantos gregorianos.

Siendo cálida tú y yo amante muerto. Muerto.

Más gritos,
muchos animales que empiezan a mirar este rincón.
Ah! rincón, nave, recortando la madera
y otro abismo cómo quieres que huya
si todos los signos dan hacia mi lengua.
Casa. Grande casa antigua en Chiloé.

Muro lleno de cuanto ojo y nunca patria;

de esqueleto.

El tiempo se nos va.

EL RETRATO DEL DIFUNTO O SURREALISMO EN EL DESVAN

Más tarde que los ojos
que los instantes
que un callejón sobrevolando
otro imperio otra tempestad
las horas secretas
los signos están cercados por un vagabundo
y un charco humano, de restos humanos, empieza
a elevarse por los edificios.
Hay un avión con un enorme candado que los intercepta
y dice: "Amor, no a los días grises".

A huir,
¿Cómo doblar ese difunto?
con el misterio de Dios en la médula
y un olor a excremento de buey,

ese POR FIN pudriéndose en los discursos,
me vuelvo niebla estoy perdido soy una bufanda

Cuando pienso lo que escribo
Ah! maldita miseria,
Los alambres de la noche están lejanos,
¿Qué mujer será minuto, hasta pasillo?

o rama compañía del horror,

José Leandro Urbina

BREVES REFLEXIONES SOBRE EL CUENTO POLITICO

Con motivo de la reciente reedición de mi libro **LAS MALAS JUNTAS** en Ediciones de Obsidiana, he cedido a la tentación de puntear algunas de las reflexiones sobre el cuento, más exactamente, en este caso, sobre el cuento político. Muchas de estas desordenadas consideraciones surgieron en aquel tiempo (1974) producto de la imperiosa necesidad de encontrar una **FORMA** para el material que me interesaba trabajar y que era el Golpe de Estado de 1973. Yo había decidido abandonar la posibilidad de escribir un testimonio, en el sentido estricto, pues ninguna de las experiencias más aptas para este tipo de narración (hechos de importancia histórico política, acciones heroicas, experiencias carcelarias), había sido mi experiencia. Sin ser menos terrible, yo había vivido el golpe como tantos otros jóvenes comprometidos, perdiendo amigos, con familia encarcelada, pero "libre" de la mano directa de la represión. Eso quería entonces representar. La visión privilegiada de alguien que ha podido ver y escuchar a los participantes de una catástrofe histórica.

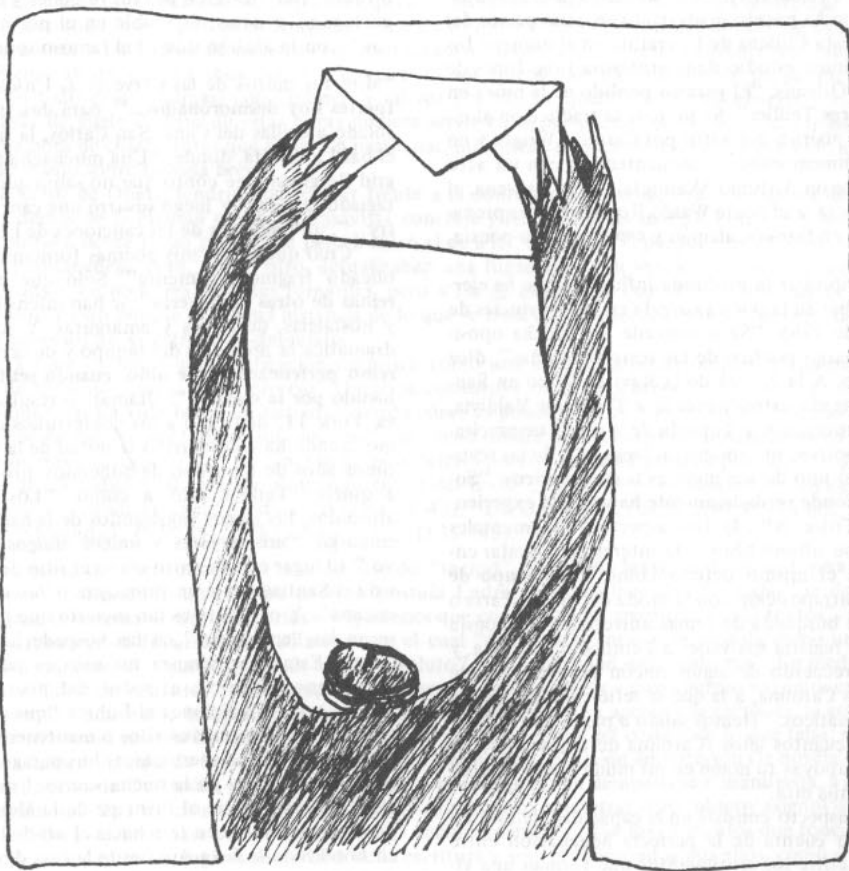
En Buenos Aires, en 1974, decidido a ficcionalizar mi experiencia, había comenzado a releer ansiosamente a Isaac Babel, a Sholojov y a Norberto Fuentes, todos ellos maestros de lo que podríamos llamar "relatos de frente". Incluyo también a Hemingway con sus viñetas de guerra que acompañan la edición de **En otro país**. Durante esta búsqueda, debo reconocer que fueron fundamentales los trabajos teóricos de Cortázar sobre el cuento y su prólogo a las **Obras completas** de E.A. Poe. Por supuesto, no puedo olvidar a Horacio Quiroga. Esta pareja (Poe-Quiroga) me puso en contacto con el horror desde una perspectiva diferente a la del realismo de los anteriores, y me llevaron de vuelta a un reexamen técnico del cuento fantástico. ¿Por qué todo este deambular teórico? Porque en 1974, la experiencia del Golpe estaba prendida en las vísceras y era demasiado fácil soltar el chorro emocional con consecuencias terapéuticas positivas, pero desastrosas en lo literario. Por otra parte, el respeto por el material imponía edificarlo del tal forma que se mantuviera de pie, arrancándolo de las corrosivas manos del panfleto. Sin embargo, se me planteaban una enorme cantidad de problemas que pasaré a enumerar.

1. Si se trata de escribir cuento político, necesariamente se produce una toma de posición a priori. De alguna manera esto lleva a que sepamos de antemano o podamos adivinar de antemano el fin del camino del cuento y su intención, o los contenidos básicos del universo ficticio.
2. Cuando Cortázar en su artículo **Del cuento breve y sus alrededores**, toma y analiza el 10º precepto de Quiroga ("Cuenta como si el relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno. No de otro modo se detiene la vida en el cuento"), explica que la noción de pequeño ambiente define la forma cerrada del cuento, su **esfericidad**, y que el hecho de que el narrador pudo haber sido uno de los personajes significa que la situación narrativa en sí debe nacer y darse dentro de la esfera, trabajando del interior hacia el exterior, sin que los límites del relato se vean trazados como quien modela una esfera de arcilla. Lo cierto es que al cuento político la historia le entra por todas partes, lo que lo obliga a otro tipo de validación aunque el escritor luche por mantener su obra dentro de los modelos de la ficción. En ese sentido el trabajo "del interior hacia el exterior sin que los límites del relato se vean trazados como quien modela una esfera de arcilla", resulta de una dificultad casi insuperable. Aun con la aplicación sistemática de técnicas narrativas y una estrategia final enmarcada en la ficción al cuento político se le ven las patas de barro. El inevitable referirse a la historia obliga al escritor a balancearse entre lo particular y lo universal.
3. El balance entre lo particular y lo universal es también el balance entre lo inmanente al cuento y lo trascendente. En lo que toca a la relación con el lector esto se convierte en un acto en la cuerda

floja. Mientras más ocultamos los datos de la realidad, o más bien del referente histórico, más críptico y local es el resultado. El lector ideal es quien puede proveer la información extraliteraria para dar su sentido final al cuento. Los otros nadan superficialmente sus aguas.

4. Finalmente, el cuentista que se decide por la elaboración de materiales de tipo político historico, debe batallar en el acto creador por potenciar los elementos estructurales fundamentales del género. Debe batallar con los prejuicios de la crítica que le ha hecho la cruz al relato político y con los que consideran que sólo el relato político es válido y el resto de la literatura, banalidad.

Mucho más se podría decir y discutir sobre el género cuento y sobre el cuento político. Lo cierto es que sigue siendo éste uno de los grandes desafíos para el escritor que no puede ignorar los acontecimientos de su tiempo. Quizás la novela sea un género más apto para recibir este tipo de obsesiones, pero no deja de ser tentador el usar el carácter de teorema que está en la naturaleza del cuento para exorcisar, como diría Cortazar, la alimaña nuestra de cada día.





JORGE TEILLIER: Cincuenta años de poesía.

El mismo día en que muere Gardel en Medellín, nace en Lautaro el poeta Jorge Teillier, que ahora celebra cincuenta años con la publicación de un nuevo libro: **Cartas para reinas de otras primaveras**. Completa así una obra poética de más de diez títulos que van desde **Para Angeles y Gorrones**, 1964; **Muertes y maravillas**, 1971, hasta **Para un Pueblo Fantasma** de 1978. El importante aniversario, que no pudimos celebrar en Chile debido a la delicada salud del poeta, no ha pasado inadvertido en otras partes del mundo: la Revista Chilena de Literatura en el número 16-17 publica un buen estudio de la profesora Julie Jones de la U. de Nueva Orleans: **"El paraíso perdido de la niñez en la poesía de Jorge Teillier"**. Se prepara la traducción al inglés de la obra poética del autor por Carolina Wright y en Berlín se ha conmemorado el cincuentenario con un acto en que participaron Antonio Skármeta, Jorge Aravena, el crítico Luis Bocaz y el poeta Waldo Rojas, quienes preparan una edición en francés, alemán y español de su poesía.

Es fácil comprobar la profunda influencia que ha ejercido Jorge Teillier en la poesía surgida en las provincias de Chile a partir de 1965. "Se le concede, sin mucha oposición, el principazgo poético de las revistas sureñas", dice Jaime Giordano. A la cabeza de la Revista Orfeo en Santiago, estuvo ligado estrechamente a Trilce de Valdivia, Arúspice de Concepción y Tebaida de Arica. Fue precisamente para nosotros, sus amigos en *lacalessita* de las revistas, que escribió uno de sus mejores textos teóricos: **"Sobre el mundo donde verdaderamente habito o la experiencia poética"**. (Trilce, N° 14). Dos aspectos fundamentales —presentes en su último libro—, le interesaba rescatar entonces: lo que él mismo definió como **"un tiempo de arraigo"**, en contraposición con la moda del viaje a París o Nueva York en búsqueda de temas universales. La poesía de Teillier sólo registra sus viajes a Temuco o La Ligua, y uno que otro recuerdo de algún rincón peruano, donde vive aún su hija Carolina, a la que se refiere en uno de sus textos más dramáticos: "Hemos salido a pasear juntos después de no sé cuántos años / Carolina de todas las estrellas... mientras apoyas tu mano en mi muda mano/ Carolina, amor mío/ hija mía."

El segundo aspecto consiste en la capacidad de esta escritura para dar cuenta de la perfecta adecuación entre vida y poesía, entre los sentimientos que forman una visión desolada del mundo y la expresión literaria que los contiene. Estas **"Cartas..."** provienen de húmedos hoteles u oscuros boliches de Lautaro, de clínicas para sospechosos de toda enfermedad y trenes que llevan al último cuatrero. Su **"Viaje de Invierno"** evoca las canciones que bajo el mismo título escribió Franz Schubert: es el regreso al pueblo de la infancia, al recuerdo y a las referencias cultu-

rales. A ese país donde está perdida Ivonne de Galais, la novia inencontrable de **"El Gran Meaulnes"**, la novela de Alan Fournier, con cuya obra se ha identificado la de Jorge Teillier: "Las horas valían menos que hojas desechables daba lo mismo perder un mes, un día, el recuerdo de un día."

El nuevo libro de Teillier vuelve a recrear mitos, leyendas y personajes. En **"Pierrot, mi amigo"**, el arlequín de la pantomima italiana, vestido de blanco y enamorado de Colombina, la bella inalcanzable de Fournier, solicita un lápiz para escribir versos, a lo que el poeta responde: "No me pidas pluma, pues ya no escribo nada; no hay puerta que abrir ni por amor de Dios". Los únicos lugares disponibles para este Pierrot despojado son los bares, la playa donde no hay ágatas, y las Ferias Ambulantes. Del mismo modo, **"cuento sobre una rama de mirto"** se basa en una leyenda nórdica en que el mirto es llevado como presente al matrimonio, como es acá el arándano. Y para que las abejas sigan trabajando hay que revelarles el nombre del difunto. Esa atracción por los rincones y nombres propios de lugares y cosas, es visible en el poema **"Miré los muros"**, con la alusión irónica al famoso soneto de Quevedo:

"Miré los muros de las Cervecerías Unidas/ si un tiempo fuertes hoy desmoronados...", para describir un paseo desolado a orillas del Canal San Carlos, la librería Inglesa y el bar La Ermita, donde: "Una muchacha rapada como Ingrid Bergman/ me contó que no sabía quién le había contagiado la sarna/ y luego susurró una canción de Chuc Berry...", un precursor de las canciones de Elvis Presley.

"Creo que todos mis poemas forman un sólo libro publicado fragmentariamente". Sólo que en **"Cartas para reinas de otras Primaveras"**, se han intensificado ausencias y nostalgias, desgarros y amarguras. Y se vive en forma dramática la presencia del tiempo y de la muerte: **"a cuyo reino pertenezco desde niño, cuando sentía sus pasos subiendo por la escalera"**. Dramático resulta el poema **Nueva York 11**, dedicado a los contentulios del bar homónimo, donde ha transcurrido la mitad de la vida de estos últimos años de un grupo de bohemios, profesores y poetas a quienes Teillier califica como: "Los gahnápiros, los aturridos, los ciegos vagabundos de la nada", que son, sin embargo: **"mis mejores y únicos amigos, cesantes como yo."** El lugar está descrito como el sitio donde el poeta olvida si Santiago está en primavera o "escoge el sayal franciscano". Y el futuro es tan incierto que puede encontrarse en las "embajadas", en las hospederías o el Hogar de Cristo. Esta desesperanza no sólo es personal. Alcanza el entorno histórico, al padre del poeta desterrado en Suecia, a las maldiciones al Führer **"que obliga a los poetas a censurar sus manuscritos o mantenerlos secretos"**.

Cantando a la muerte, las tribus patagónicas afirmaban su fe en la vida y en la buena suerte. Era el conjuro que alejaba para siempre al Príncipe de la Mentira. Jorge Teillier vuelve a viajar en tren hacia el sur de la lluvia, se aloja en hoteles de la Estación, visita la casa destruida de su infancia y regresa en este bello libro, para entregarnos una poesía de misteriosas resonancias, que exceden el texto escrito y cantan, como un Cuarteto de Schubert, en los secretos suburbios de la conciencia.

Enrique Valdés.

LOS ESTUDIOS DE LUDMER SOBRE ONETTI

De la ya abundante crítica que sobre Onetti se ha acumulado, especialmente en el último decenio, me siguen pareciendo de una validez incuestionable los estudios que la investigadora argentina, Josefina Ludmer, le dedicara a su obra. En 1975 aparecieron dos trabajos suyos: "Contar el cuento" y "La novia (carta) robada (a Faulkner)". El primero apareció como "estudio preliminar" a una edición argentina de *Para una tumba sin nombre* (Buenos Aires: Librería del Colegio; pp. 9-48); el segundo, en una revista norteamericana de circulación menor. Escribe luego un texto-homenaje sobre *La vida breve*, y lo titula precisamente así, "Homenaje a La vida breve, 25 años", por cuanto este trabajo, más los dos anteriores, son reunidos en un libro que la editorial Sudamericana de Buenos Aires (con el nombre, **Onetti. Los procesos de construcción del relato**), publica justamente en 1977, 25 años después de que Onetti escribiera su ya clásica novela.

Recuerdo que conocí a Josefina Ludmer allá por 1974, cuando yo era estudiante de doctorado en la University of California, San Diego, y ella se desempeñaba como **Visiting Professor**, una práctica docente norteamericana que, por lo menos a mí, me permitió más de algún contacto afortunado, como las mismas lecciones que seguí —inicialmente a regañadientes, debo admitirlo— con Umberto Eco, el cual, para fortuna mía sin embargo, una vez que advertí que no era inglés lo que allá adelante hablaba sino el más perfecto "inglés-italianizante" que con el transcurso de los días me fue pareciendo del más puro ancestro español, algo logró enseñarme de las teorías semióticas tan en boga por allá por los setenta en las universidades norteamericanas, y que en especial a las muchachas de California les resultaban "fascinantes" (**just great!**); y, sobre todo, esta oportunidad más próxima de lo que entonces (y también ahora) me sigue interesando más: una lectura atenta y cuidadosa de nuestros valores literarios, cuestión que Josefina Ludmer realizaba con una singular agudeza. Pienso ahora, casi 12 años después, que más de un aprendizaje ha recogido mi propia escritura de esas conversaciones (en todo caso mínimas) con Ludmer, y tal vez por ello he querido releer sus ensayos y escribir algunas páginas, que a más de algún chileno de estas horas pudiera servir en la perspectiva doble de la investigación literaria, como de la propia obra de Onetti antes que nada. En particular, me gustaría concentrarme en el que es el más importante de los tres: su estudio sobre *La vida breve*.

Cualquier lector de Onetti tendría que sonreír frente a la contundente inteligencia onomástica de Ludmer, tan indicativa por lo demás de la manera en que la ensayista concreta y flexibiliza sus análisis. Porque el "hominaticum" a *La vida breve* resultaba desde luego pertinente pero irónico el de la "vida breve"; porque los 25 años apuntaban por un lado a una permanencia, pero, por el otro, actualizaban una fugacidad... En verdad, los tres trabajos de Ludmer sobre Onetti descansan en nombres parciales tomátiles, pero a fin de cuentas se coagulan en uno, aquél que viene, en 1977, a contenerlos; y esto porque en última instancia de lo que se trata es de proceder indicativamente, de objetivar en cada ocasión los procesos de construcción del relato.

Su primera frase es tanto una verificación empírica como una propuesta metodológica, y fija para siempre el ritmo reflexivo de todo su ensayo: "El Universo" Onetti se constituye en *La vida breve*". Se constituye allí porque, de acuerdo con Ludmer, en *La vida breve* un narrador cuenta cómo es posible que él cuente, o bien, porque *La vida breve* narra el proceso de narrar; lo cual "dibuja un esquema" que como tendrá oportunidad de mostrarlo luego no sólo se reproduce en relatos posteriores sino que, en función de esto, relatos previos como *El pozo* adquirirán "otro sentido". En seguida, después de reivindicar "el carácter multirreferencial del texto", organiza su exposición en los siguientes cinco capítulos: "Apertura y condiciones de producción" (pp. 18-43), "Las condiciones de la lectura" (44-60), "El proceso" (61-96), "La doble legalidad" (97-134), y "El relato: carta" (135-142).

La primera parte del Capítulo I aborda el estudio del "incipit" de *La vida breve*, es decir, su forma específica de apertura, su comienzo. Haciendo un planteo general, postula Ludmer que las llamadas "escuelas" se definen "según exhiban o encubran el sistema de límites, cortes y negaciones que configuran las aperturas de sus textos". Los polos extremos estarían dados por el discurso realista-naturalista, el cual "disimula el corte y se postula como un brazo de lo real", y el discurso maravilloso, "que instaura un límite absoluto", "otra legalidad, otro universo". En medio se movería una "indefinida variedad de variantes". Por ejemplo, ocasiones en que los textos —esos cuerpos extraños en el "corpus" de la lengua, según una admirable imagen de Ludmer— dicen o representan "su acceso a la escritura, la condición de su uso de los signos". Tal es el caso de *La vida breve*. En ella: "Se escribe a partir del corte y de lo que falta; se escribe porque hay algo que falta. El incipit de *La vida breve* manifiesta que no hay relato sin amputación (la novela comienza con la amputación del pecho de Gertrudis, esposa de Brausen) y sin algún objeto desaparecido: manifiesta, a la vez, que no hay relato sin algún tipo de irrupción o advenimiento: que es necesario encontrar otro 'objeto' (signo) que constituya (signifique) al perdido y recurre para eso al departamento vecino; manifiesta que los elementos que rodeaban el objeto perdido encuentra su lugar en los **lugares materiales** de la escritura y son representados por ellos, como si el pecho cortado se hubiera transformado en la página en blanco que es necesario circunscribir y cubrir: la ropa en el título del capítulo; lo auscultable —el corazón, debajo del pecho— en el 'tema', que narra una audición ciega: la cadena con la cruz (el lugar del Salvador) en la oscilación desde donde se narra, en la articulación de las dos series" (p. 26. Seguimos citando, claro, de la edición de Sudamericana).

Como siempre hay en los "incipit" algún tipo de mito de origen, Ludmer muestra que en *La vida breve* ese mito está fundado por la voz. Escribe: "En *La vida breve* la voz es origen y el origen es fecundación porque lo que se narra es cómo Brausen llega a ser 'creador': escritor de ficciones" (p. 29). A estas alturas de su exposición aparecen las primeras referencias bibliográficas explícitas: una mención al *Manuscrito K* de Freud, un artículo de Jones ("The Madonna's Conception Through the Ear"), otro de Guy Rosolato ("La voz"), y una ligera alusión a Lacan ("la ley de la diferencia se marca como lugares distintos; repitiendo a Lacan: como 'damas' y 'caballeros'", p. 30). En general las referencias bibliográficas van a ser bastante excepcionales a lo largo de su trabajo: Benveniste, Greimas, Kristeva, Todorov, Gilles Deleuze, Bettelheim, Zolovev, y algún otro, y siempre creadora y críticamente asumidas.

Cierra Ludmer la parte A del primer capítulo constatando lo siguiente: el "incipit", por último, descubre que la caída de la mama, su negación, "es el requisito para la emergencia de la gestación masculina, simbólica, que implica la escritura" (p. 35). La parte B, "*El pozo*, primer libro publicado", complementa sus observaciones iniciales ya que este libro —propone la ensayista— debe leerse como el "incipit" del "corpus": "Allí se lucha contra 'la literatura', se la niega, se hace antiliteratura. Pero a la vez *El pozo* escribe la antiliteratura de la literatura Onetti: nada más distante de cierta máscara de 'embellecimiento', de cierta 'altura', artificio, barroquismo, típicamente 'literarios', que marcan su escritura a partir de *La vida breve*". Concluye: "Y si nos volvemos hacia atrás es por la necesidad de leer, una vez más y a lo largo de todo un relato, el gesto del comienzo, el modo de decir las condiciones de posibilidad de eso que se enuncia" (p. 37).

Fascinante, incisivo, plétórico de hábiles planteos, el ensayo de Ludmer avanza constituyendo en cada momento una totalidad reveladora. En el capítulo II procede a la "escansión" del relato con el objeto de organizar su lectura de la novela; examina en el III el específico trabajo de transformación que la escritura Onetti imprime en la lengua; precisa en el IV el "universo ideológico"; para finalizar, en el V, indagando la autorrepresentación que como "carta" se da la novela.

Sería cautivante precisar en cada uno de esos capítulos los aportes múltiples que para la comprensión de la literatura de Onetti nos va entregando Josefina Ludmer: considero sin embargo más apropiado pasar a "objetivar" ahora los supuestos teórico-metodológicos de su ensayo, para hacerle la justicia de una intelección por lo menos global.

Hay, en el presente trabajo de Ludmer, una apropiación razonada y cauta de los principios que informan a la crítica literaria contemporánea. Si bien es visible que se apoya, por ejemplo, en elementos que provienen del formalismo ruso y del estructuralismo, está obviamente atribuyéndoles otro sentido. Como lo deja entrever en varias partes de su análisis, toma un distanciamiento crítico frente a la asunción estructuralista según la cual los textos literarios no serían más que extensiones de los principios de la lengua. Concretamente escribe: "La transposición directa de los criterios fonológicos al plano de la significación (Greimas), o el traslado de los elementos de la frase al análisis del relato (Barthes en "Introducción al análisis estructural del relato"), o el de las categorías del verbo a los datos de la narración (Genette en *Discurso del relato*), reduce el texto a una 'estructura' mecánica y ahistórica" (p. 44).

Se trata sin duda de una cautela pertinente, ya que al buscar la organización del texto en base al juego de sintagmas y paradigmas, se obtendrá inevitablemente un resultado tautológico, en la medida en que, entre otras cosas, los textos van a aparecer organizados siempre de la misma manera. "Por otra parte —escribe allí mismo Ludmer—, es evidente que el lenguaje no es la única materia prima de la literatura; las ideologías, la historia, otros textos o discursos, pueden pensarse como materias primas con iguales derechos".

También toma un distanciamiento cauto frente a cierta degradada crítica marxista que peca de mecanicista y contenidista con mucha facilidad. Esto pudiera dar la impresión de que estuviera cayendo —¡como tantos!— en el eclecticismo, es decir, que estuviera haciendo análisis estructural para la estructura de los textos, análisis marxista para la inserción histórica, y análisis psicoanalítico para los resortes inconscientes del escritor. Sin embargo no hay tal. Su análisis es profundamente marxista. Es desde allí que utiliza algunos de los instrumentos críticos de los análisis formales.

Digo profundamente marxista, y bastante alejada de los aspectos ahistóricos y platónicos del estructuralismo, porque el gran principio que organiza su enfoque es la postulación del carácter multivalente del signo. Multivalente, porque en la concepción de Ludmer, no debe entenderse por signo en literatura únicamente el lingüístico, sino que todos los niveles de un texto literario. Lo cual quiere decir que, por ejemplo, cada enunciado literario no sólo tendrá un contenido, un significado y referirá a algo fuera de él, sino que también referirá, por ejemplo, al que lo emite y su relación de emisión con ese enunciado específico. Este carácter multivalente de los signos, esta posibilidad de leer los signos literarios de muchos modos y con muchas referencias, es la óptica particular que define el discurso ensayístico de Ludmer, es la manera concreta en que ha sido leído *La vida breve* de Onetti.

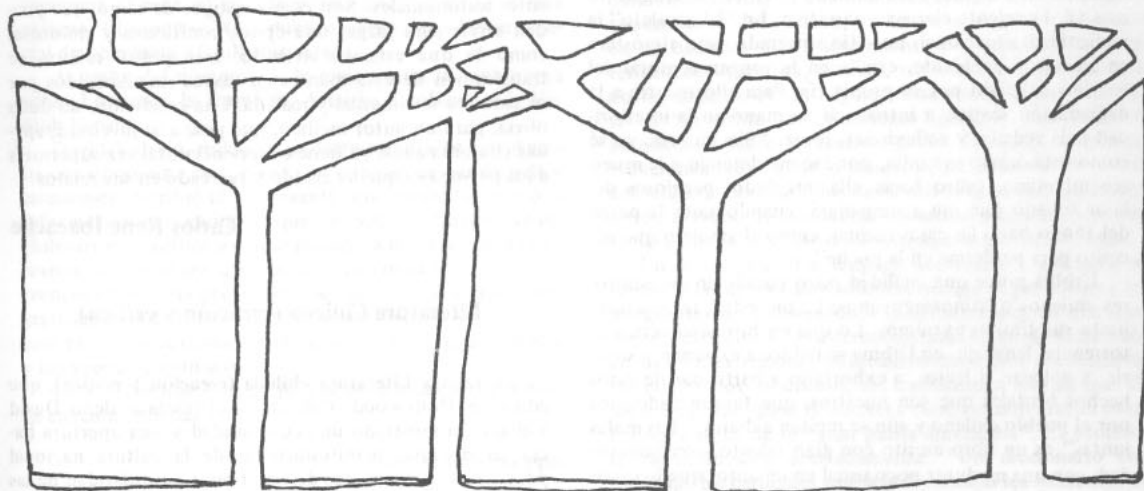
Para que pueda apreciarse mejor lo que decimos, conviene puntualizar el abanico de referencias que, según Ludmer, pueden encontrarse **siempre** en todo texto, y que ella por lo pronto encuentra en **La vida breve**: en primer lugar, la obvia al contenido del discurso; a los otros signos en el interior mismo del relato; a un estado específico del lenguaje en un momento histórico determinado; a la literatura ("toda narración transporta los signos de lo literario según concepciones que difieren histórica y socialmente"); a otros discursos, literarios o no; al sujeto que lo emite y al destinatario, sea o no explícito; a su propio modo de instituirse como relato; a la realidad histórica y sus contradicciones de clase; a la demanda social y al mercado.

Ahora bien, si aparte de esto resulta que "cada referencia tiene su modo y medios específicos de representación", es decir que nunca aparecen dichas directamente, ni dichas desde el punto de vista manifiesto de los contenidos, sino que pueden aparecer dichas en el plano simplemente lingüístico discursivo, en el de los personajes, en el de la intriga, en el de las formas de abrir y cerrar los relatos, en los modos de formar o constituir estructuras de relaciones, etc., y que, por último, aparecen también "transformadas" —el trabajo de Ludmer en este punto deviene deudor de la lingüística generativa y el psicoanálisis—, podrá tenerse una idea asaz aproximada del exhaustivo rigor y amplitud con que la ensayista ha llevado adelante esta para mí ejemplar investigación.

Naturalmente que al proceder así está asumiendo una clara postura en el ámbito de los debates actuales sobre el carácter representativo y antirrepresentativo de la literatura. Situándose en contra de esas tendencias de decidido carácter antimarxista que un poco capitanea Derrida y que postulan, casi con una recomendación normativa, que el signo literario y la obra literaria no representan nada. Llama favorablemente la atención sin embargo que Ludmer no caiga, como podría esperarse, en una reivindicación de los esquemas realistas del siglo XIX cuyos principios, como sabemos, fueron esbozados por Lukacs. Por ello, frente a la concepción mimética de la literatura de estos últimos y frente a las presunciones antirrepresentativas de lo literario, Ludmer opondrá la idea de que la literatura, mimética o no, **siempre** representa la realidad. Es por esto que lo que le interesa, al hacer análisis literario, es ver los modos de representación de la realidad.

Mirado desde aquí, es decir mirado desde lo sustantivo, la lectura de sus trabajos constituirá una sorprendente revelación para los que niegan toda referencia de la obra literaria, y una revelación asimismo muy útil para todos aquellos que trabajando desde el marxismo, degradan en el empirismo universitario ese pensamiento al caer en análisis meramente contentidistas.

Silverio MUÑOZ



**"LAS MALAS JUNTAS", por
José Leandro Urbina.
Ediciones de Obsidiana, 1986.**

Dieciséis cuentos reúne este primer libro de Urbina. Algunos de una brevedad casi epigramática, si vale el término, como por ejemplo "Padre nuestro que estás en los cielos", que lo estructura y desarrolla en 11 líneas. Esto lleva a decir a Grinor Rojo en el prólogo: "alcanza una riqueza de significado y un nivel de intensidad que no tienen todos los libros de la generación del cincuenta puestos en fila". Indudablemente este juicio es hiperbólico, puesto que no se puede borrar de una plumada una generación entera, menos aún si algunos de esos escritores entregaron obras ulteriores de calidad, basta nombrar a José Donoso, Jorge Edwards, Pablo García, Guillermo Blanco o Claudio Giacconi, sólo por mencionar algunos.

Pero lo que interesa es descubrir en "Las malas juntas" uno de los mejores libros de cuentos publicados esta última década. Libro homogéneo, en lo formal y lo temático. Urbina posee un don de síntesis que orilla la perfección. Nada sobra en los relatos, la adjetivación es parca y estrictamente necesaria. Elude, a su vez, esa nostalgia tanguera y lloriqueante de muchos cuentistas y novelistas que se formaron o continuaron su labor en el exilio. Urbina narra desde una perspectiva verídica, auténtica, ambientada en un Santiago cognoscitivo y tangible. El lenguaje es llano, esquemático, violento, por momentos, que encierra en sí una fuerza indeterminada y una real autonomía. Crea atmósferas alienantes, sórdidas y crueles, como en esos relatos de antología: "Noche de perros", "Ornitología", "La fuga de Voluntad" y "La vuelta a casa".

En el cuento "Las malas Juntas", que da título al libro, el dramatismo de la tortura, la persecución y la deslealtad, están dosificados con gran maestría. Asimismo "Retrato de una dama", en no más de veinte líneas, logra describir una dignidad no alterada ni en el interrogatorio más vil. Excelente ejercicio narrativo. En "El amuleto" la malignidad situacional, un odio soterrado, una atmósfera enrarecida y agobiante, estalla en la venganza moral del sobrino delatado por su propia tía. Para ello recurre a la degradación sexual, a introducir su mano en la interioridad más vedada, y reflexionar, feroz: "Sin mirarla, yo sé como está, cómo me odia, por eso me detengo y le muestro mi mano, estiro hacia ella mis dedos pegajosos del licor robado que me acompañará, cuando salte la pared del fondo hacia las casas vecinas, como el amuleto que necesito para perderme en la noche".

Urbina posee una cualidad poco común en los escritores chilenos o latinoamericanos: La brevedad, la concisión hasta sus límites extremos. Lo que en hispanoamérica es torrencial lenguaje, en Urbina se reduce a exponer, a sugerir, a golpear al lector, a exhortarlo a participar de estos hechos brutales que son nuestros, que fueron padecidos por el pueblo chileno y aún se repiten a diario. "Las malas juntas" es un libro escrito con gran talento, con honestidad, con una madurez poco usual en un autor que lo escribió cuando bordeaba los 25 años. Mucho se puede esperar de él. Ahora no nos queda otra cosa que felicitarlo.

Ramiro Rivas

**FRANCISCO Y OTROS RELATOS,
de Juan Zuchel M. Editado por Congregación
Salesiana. Concepción. 81 páginas. 1985.**

Se trata de un conjunto de quince relatos breves, cuya lectura nos brinda el testimonio de una contingencia que deseáramos ver de otro modo. Juan Zuchel tiene claro su compromiso como narrador y sin entrar en el campo eufemístico, ni mucho menos en la entrega indecorosa de la comprensión, que todo lo perdona y lo justifica, va describiendo hechos y analizando comportamientos. Como dice Daniel Belmar, en una nota epistolar, anotada en las páginas iniciales del libro, "se trata de un texto cuyas virtudes más relevantes son la sencillez y claridad del estilo, lejos del virtuosismo que malogra el dramatismo de fondo".

Advertimos sinceridad en la posición del autor. Su discurso narrativo, que por momentos hasta contiene poesía, nos llega como un mensaje lleno de contenido social, capaz de golpear fuerte, hasta en las conciencias de los más insensibles.

No se pierde con palabras ociosas. En los argumentos de los hechos que describe, participan personas tan comunes como cualquiera de las que vemos a diario. Francisco, Emelina, Fernanda, Ernesto, Olga, Marisel o Roxana, son personajes frecuentes y cotidianos, con las mismas alegrías y las mismas penas de todas las gentes.

Francisco es el símbolo de una arbitrariedad tan cruel como cobarde, que trasciende con creces el lamentable hecho de que es víctima. Fernanda es la expresión del dolor, de la angustia y del remordimiento, frente al hijo que no llegó. Los imperativos económicos y sociales suelen a veces, ser más poderosos. Emelina es la síntesis de sentimientos encontrados, en que el amor lucha por imponerse al instinto sexual. Un personaje tan cándido como apasionado.

Así prosigue. Todos los personajes funcionan como entes testimoniales. Son como testigos de cargo, que pueden servir para juzgar una época conflictiva y dolorosa, como la que estamos viviendo. Los quince relatos, se transforman de esta manera en textos singularizados por su carácter testimonial y realista. Una condición, sin duda obvia, para un autor médico, que pese a su juventud, apenas cuarenta años, ya tiene experiencias, tal vez superiores a los personajes que ha creado y recreado en sus relatos.

Carlos René Ibacache

Literatura Chilena (creación y crítica).

La revista **Literatura chilena (creación y crítica)**, que editó en Hollywood, California, el poeta chileno David Valjalo, ha mostrado una continuidad y una apertura hacia las distintas manifestaciones de la cultura nacional poco usual en proyectos de este tipo. La regularidad de las publicaciones (con cuatro números anuales), la selección de los materiales, en algunos casos con una perspectiva monográfica (tarea no fácil cuando se trata de reunir las manifestaciones de una cultura geográficamente dispersa)

y la preocupación por incluir trabajos bibliográficos que sirvan de apoyo a investigaciones futuras le garantizan ya un lugar destacado en la estimación de los lectores y en la atención de los que se interesan en el estudio de la literatura y la cultura del país. El desarrollo y la orientación de la revista deben mucho a la labor desarrollada por Guillermo Araya, quien participó desde los primeros números en este proyecto con la responsabilidad y el entusiasmo que caracterizaba su trabajo: en su oficina de la Universidad de Amsterdam leía con detención las colaboraciones, estimando su precisión ensayística o su apertura creativa, marcaba con curiosidad de filólogo las posibles indeterminaciones o errores de lenguaje, y hasta revisaba las pruebas de imprenta de los textos que estaban por salir. El criterio básico que debía asumir una publicación chilena, a su juicio (y sobre todo en una etapa como la que vivimos) es el rigor y la honestidad intelectual, unido a una actitud abierta hacia las variadas manifestaciones de la cultura nacional. Su relación intelectual con la obra de Américo Castro, con quien compartió también una circunstancia histórica similar, reafirmó una valoración de la cultura a la vez como modo histórico de vivir la realidad y como aventura creadora.

La revista, fundada en 1977, ha editado ya 32 números y dos anejos. En su primera etapa, en que circuló con el nombre de *Literatura Chilena en el Exilio*, contó con el apoyo solidario de destacados escritores latinoamericanos, entre ellos Gabriel García Márquez, que presidió su comité internacional. A partir del número 15, en 1981, la revista adoptó una dirección colegiada a cargo de Guillermo Araya, Armando Cassigoli y David Valjalo, con un comité de solidaridad presidido por Claudio Arrau.

La publicación ha buscado dar una similar atención al ensayo, la creación narrativa, el teatro, la poesía, la entrevista y las reseñas. En los últimos años comenzó a editar números especiales: el 21 estuvo dedicado a la literatura femenina chilena, el 26 a la poesía joven, y el 27 al cine chileno. El número 24 se publicó como una edición especial de homenaje a Guillermo Araya.

A partir del número 33, la revista indicará una nueva sede: Ediciones la Frontera, Arlabán 7, oficina 64, Madrid, España.

David Valjajo, quien en su larga estadía en Los Angeles construyó una casa, plantó en su patio un par de palto serenenses, escribió libros, levantó una imprenta, reunió la información más completa que hay sobre la historia de los chilenos en California e hizo posible la publicación de una revista de literatura que ha crecido como un espacio de reencuentro y diálogo entre los escritores y artistas geográficamente dispersos, decidió irse a España y continuar este proyecto editorial en el espacio originario del idioma y los sueños quijotescos.

El número que está en prensa viene dedicado a la nueva canción chilena.

Juan Armando Eppe

“LOS DIAS DE LA MEMORIA”

de Carlos R. Ibacache

El periodismo, se ha dicho y repetido, es un género efímero que se lee con interés, pero se olvida fácilmente, en razón de generarse en episodios o comentarios transitorios. La única forma de preservar del olvido definitivo a las crónicas o artículos, es recopilarlos en un libro, como lo ha hecho ahora el maestro, ensayista y periodista Carlos René Ibacache, de larga e importante labor periodística, en diversos órganos de publicidad y radios emisoras del sur del país. En “*Los días de la memoria*”, Ibacache reúne numerosos artículos publicados en el período comprendido entre 1968/1985, con su nombre o seudónimo, que el autor denomina modestamente “crónicas del diario vivir”. Noventa en total, incluyendo una, de “Las Últimas Noticias”.

El libro está dividido en materias o temas, de acuerdo con el contenido de las crónicas, en las que se advierte, en algunos casos, su condición de maestro encariñado con su noble profesión. Algunos de los títulos de sus crónicas son elocuentes: “Un lenguaje americano”, “La jerga joven”, “El uso del lenguaje”, “Los diminutivos”, “Vacíos semánticos”. En ellos el autor analiza, con certera mirada de periodista y dominio profesional de profesor, diversos aspectos relacionados con el tema elegido. El capítulo “Por los ámbitos del lenguaje”, consta de doce crónicas publicadas en diferentes fechas en “El Correo” de Valdivia, “El Sur” de Concepción y “La Discusión” de Chillán, en las que se advierte el interés del maestro por llamar la atención sobre los vicios y deformaciones de nuestro lenguaje cotidiano, que denomina el “idioma chileno”, usado en todas las esferas con mayor o menor frecuencia.

Su sabrosa crónica, “Los diminutivos”, es un loable esfuerzo por ridiculizar nuestra tendencia generalizada de usar diminutivos, lo que demuestra, muy en el fondo, un apocamiento del chileno, un temor a mostrarse tal como es, un oculto y pueril sentimiento de “caer bien” a un interlocutor. Asombra, a veces, ver a hombres fuertes, maduros, solicitar en un negocio, con voz meliflua, “un vinito” o “un tintito” o “un refresco heladito”. Eso merece la atención de padres y maestros para ir formando nuevas generaciones más viriles, o simplemente correctas en el uso del lenguaje, evitando los diminutivos innecesarios, reveladores, a veces, de conductas temerosas o claudicantes que tanto llama la atención a los extranjeros que nos visitan.

En la crónica “Un lenguaje americano”, Ibacache se refiere a las dificultades idiomáticas que se presentan a los integrantes de convenciones internacionales, en que quedan de manifiesto las diferencias semánticas de individuos de diferentes regiones latinoamericanas. Los vocabularios regionales, los modismos, los barbarismos son algunas de las dificultades para la correcta comprensión mutua entre los habitantes de la “gran patria americana”. El profesor Ibacache lo dice acertadamente: “Un diccionario con todas las barbaridades que han inventado los hablantes de México, Chile, Perú, Ecuador, Bolivia, Venezuela, etc., será como para hacer enloquecer al espíritu más sereno”.

Argentina es, seguramente, el país que tiene mayor número de modismos y regionalismos insertados en la lengua materna. El profesor y periodista argentino Hugo Casullo es autor de un "Diccionario de voces lunfardas" que reúne miles de vocablos con su significado "en español". Otro profesor y escritor chileno, Mario Bahamonde, es autor de un voluminoso "Diccionario de voces del Norte de Chile", que contiene, además, elementos de toponimia, etimologías de algunas palabras y leyendas populares escritas en "idioma chileno". El libro de Carlos René Ibacache es valioso y digno de merecida divulgación por su intención

de destacar hechos, personajes de la cultura y su noble afán de maestro y periodista de contribuir a mejorar el uso de nuestro idioma en la vida cotidiana, en el teatro, en la literatura, en los medios de comunicación social, que tienen la enorme responsabilidad de predicar con el ejemplo.

Gonzalo Drago

Enrique Giordano. El Mapa de Amsterdam, Santiago de Chile, Libros del Maitén, 1984, 67 págs.

Aunque el manuscrito encontrado y traducido es una convención tradicionalmente ligada a la narrativa -baste recordar al Cide Hamete Benegeli cervantino-, en su poemario **EL MAPA DE AMSTERDAM**, Enrique Giordano se apropia de ella y la utiliza de forma renovadora. Desarrolla, en un complejo juego de cajas chinas, todas las peripecias por las que pasa un manuscrito antes de llegar a sus editores. El manuscrito en cuestión no es otro que **EL MAPA DE AMSTERDAM**, libro-poema, que narra dos fábulas paralelas, o, como las define su autor, una historia y su contrahistoria. En las cajas chinas exteriores, el poeta presenta a tres personajes: Enrique, Madela, quien le envía al primero una carta con los poemas del tercer personaje, Alejandro, Madela le pide a Enrique que lea y juzgue el manuscrito, y añade que le gustaría que alguien lo publicara. La figura de Alejandro aparece desde el principio rodeada de una serie de misterios que se van esclareciendo a medida que uno avanza en la lectura y tiene acceso a las cajas chinas interiores. La última vez que alguien lo vio, fue en un lugar de tránsito, subiendo por las escaleras mecánicas de la estación central de Amsterdam. Una postal de esa ciudad, en la que sólo escribió un verso clave de su libro, "Ese amor que sólo nosotros conocemos navega perdido por los canales de Amsterdam", fue lo último que se recibió de él.

Alejandro, personaje-poeta y figura itinerante de **EL MAPA DE AMSTERDAM**, es un hombre de paso. Se traslada de una pequeña ciudad costera chilena a Santiago, y de allí viaja a las grandes urbes del norte: Filadelfia y Nueva York. En cada ciudad entra en contacto con otros personajes -Miguel, Patricio, Michael-, y con ellos descubre nuevos aspectos de la realidad. Miguel es el primero. Ambos jóvenes comparten maestros, aficiones y lecturas. Miguel juega con los pinceles y sueña viajar a un

Amsterdam mítico, pero sólo Alejandro, el yo poético, llega a esa ciudad.

Yo estuve en Amsterdam, Miguel, y en una de sus reversiones vi pasar la barca de la muerte, lenta, inevitable...

La de siempre.

((pág. 14))

Las relaciones amorosas de la obra se inscriben en el binomio. "Eros-Tánatos"; la muerte, ya como metáfora de frustración, ya como inevitable realidad, acecha constantemente a los amantes. La creación, "el pincel cargado de mundos" para Miguel, la máquina de escribir para Michael, aparece como la única posibilidad de salvación.

En la primera sección del libro, cuyo subtítulo coincide con el título general de la obra, se perfilan las tres figuras que dominarán las dos historias paralelas. Una madre, inscrita en el silencio, que sólo se relaciona con su hijo. Miguel/Michael, y con el amigo de su hijo, a través de la mirada. Dos jóvenes que explorándose exploran el mundo. Uno de ellos, en constante soliloquio intenta explicarse y explicar sus relaciones amorosas. La madre de Miguel siempre está sacando cuentas:

Tu madre saca cuentas

Nos mira de reojo

Entre latas de conserva

y quintales de harina

Caramelos de fantasía

Nos mira de reojo, y saca cuentas

((pág. 10))

A Miguel se le ofrecen dos opciones: o tomar el pincel "cargado de mundos/.../de sueños inconclusos" (pág. 11), o heredar el lápiz de la madre. Elige el lápiz, los cuadros se quedan "sin el olor de los pinos", y la primera sección del libro cierra con la imagen del hombre de paso que se aleja:

Vuelves sobre tus cuentas
y tu mirada se pierde entre tanto lápiz y papel
arrugado

Ya no alcanza para un pincel...

Miro tu mapa de Amsterdam por última vez

esa trizadura triunfante que nunca entendimos
Y te miro para siempre

(pág. 18)

Entre el mundo nostálgico del recuerdo que prevalece en la primera sección y los horrores que van a imperar en la tercera, hay un momento de transición, el "Entremapa". Pasamos de la ciudad costera a Santiago y surgen las imágenes truculentas que marcarán la vida en la gran urbe. El tono íntimo de la primera relación amorosa cede ante el tono desgarrado del amor de Patricio:

Te imagino ante los canales grises de Santiago
viendo como se va el agua
así tan sin gracia

—arrastrando pulmones y ojos reventados—

(pág. 21)

La tercera sección del libro, "Contramapa", se divide en un preludio y tres tiradas. Al igual que las secciones anteriores, el texto se compone de fragmentos, pero éstos se hallan claramente demarcados por una cronología. Tánatos comienza a ganar la partida: en la primera página aparece el primer juego entre el amor, la muerte y la famosa frase de Huidobro:

El amor
cuando no da vida
mata

(pág. 25)

Los personajes, una madre y dos amantes, son los mismos, sin embargo, el espacio ha cambiado. La madre ya no hace cuentas; acecha a los amantes, voluptuosa, tendida bajo un desnudo de Modigliani. Si antes, como tendera, representó indirectamente la aniquilación de Miguel, ahora, en su función de madre de Michael, se alía abiertamente con las fuerzas de la destrucción:

Bajo un cuadro de Modigliani

Tu madre te aguarda desnuda
y te dice:

"no temas, Michael
es la hora del lobo"

Bajo un cuadro de Modigliani

acaricia tu pecho desnudo

(pág. 42)

Miguel se ha convertido en Michael y la salvación ahora radica en una máquina de escribir que se va oxidando. Las imágenes visuales de la primera sección del poemario —las gaviotas de Antonioni, la trizadura de la habitación. "Hiroshima, mon amour" y el mapa de Amsterdam en el muro— son reemplazadas por imágenes de bibliotecas y de libros. La ciudad se ha transformado en un "infierno simétrico" y los recuerdos de música y maestros en cables de alta tensión, rieles que no van a lado alguno, jeringuillas con placer de doscientos dólares y cuerpos que se estrellan contra el pavimento. El objeto punzante que provocará la aniquilación del amante ya no es el lápiz de hacer cuentas, sino la aguja sucia de una hipodérmica:

Desnuda

bajo un cuadro de Modigliani

tu madre limpia la jeringa con lentitud

y me sonríe como un horno crematorio.

(pág. 47)

En EL MAPA DE AMSTERDAM, Enrique Giordano explora todas las variaciones del tema del amor y la destrucción. Canto de nostalgia y elegía a los sueños devastados, presenta el amor y la creación como únicas posibilidades de salvación. A través del viaje del personaje central, el Alejandro-poeta-amante, Giordano recrea los sueños y fracasos de una generación en dos extremos del continente. Consciente de su escritura, el texto alude constantemente a su procedimiento discursivo. Frecuentemente menciona el término "variación", "leiv motif" del libro en sus múltiples niveles. Se habla de "una gaviota (que) vuela perdida/ sobre todas las variaciones del gris"/ (pág. 41), se conocen "Todas las variaciones del silencio/ todas las contradicciones del dolor" (Pág. 45). Como en un poema sinfónico, el autor juega con motivos que se repiten, con frases que se reiteran, en una combinación de espejos que se multiplica al infinito, y conformiere gran cohesión a todo el texto.

Con una carta que nos devuelve a la caja china exterior, EL MAPA DE AMSTERDAM se cierra como se había abierto. Enrique, ahora con un apellido, Giordano, envía los poemas de Alejandro a una editorial chilena para su publicación. Felizmente, Libros del Maitén lo publicaron de inmediato.

Marithelma Costa
Lehman College

Alejandro Palavecino, Operaciones básicas,
Concepción, Ed., Etcétera, 1985.

Operar con las palabras, significa decir, trabajar con ellas, tratarlas como materiales de construcción con los cuales se pueden hacer objetos distinguibles, objetos diferenciables en su materialidad, tratarlas como cosas hechas con toda intención de acuerdo a un propósito claro.

Desde la portada, *Operaciones básicas* de Alejandro Palavecino, (Ediciones Etcétera, 1985) se anuncia en la figura del pensador. Sentado en un edificio de la ciudad, el pensador reflexiona y mira al lector. Desde allí donde el pensador se sienta en un edificio de la ciudad, enorme, destacado, en el medio de la página, pero pequeño por relación a otro edificio cuyo término no alcanza a entrar en ella, se hace un recorte, se propone un marco, **un espacio de la reflexión que recolecta diferentes momentos de un sujeto y sus diferentes lugares.**

¿Cuáles son las operaciones básicas que el texto propone como su materia? Los movimientos que se juegan en el texto se realizan sobre la base del dos, operación que se repite a partir del epígrafe aplicándose a diferentes recorridos del sujeto de la escritura viéndose o escribiéndose en relación. La interacción que pasa por el otro y que dibuja a un yo cuya zona, cuyo radio de acción (operaciones) es el espacio que le queda entre "la realidad en que vive" y su búsqueda que es la escritura misma. La escritura es la búsqueda y el buscarse del sujeto; este desplazamiento tiene un movimiento polarizado, tiene un ritmo disyuntivo de dos direcciones: "abrumado por la realidad" o "adaptado a ella".

En este marco el sujeto se encuentra (allí es donde se busca), y con lo que viene a encontrarse en un espacio intermedio de ser entre dos absolutos: "absolutamente satisfecho o absolutamente aplastado".

¿Qué llena este espacio-entre que inventa la escritura? En el medio de un dos; entre dos polos que se atraen, que se niegan, y que dicotomizan su campo, su radio de acción está circunscrito y allí puede jugar con elementos limitados. La limitación de los elementos permite un juego preciso, normado, exacto, de combinaciones posibles por las operaciones básicas de suma, resta, multiplicación y división. El resultado de las operaciones hechas de esta manera, sin embargo desemboca en lo no determinable, en lo que se escapa, en lo que no se puede poner sino en las manos de dios (con minúscula).

¿Cuál es la tópica del sujeto que se instala en este marco? ¿Cómo aparecen los lugares que el sujeto

recorre? Aparecen como resultado de la operación con el otro, la cual se formula como resta o suma o cualquiera de los acuerdos convencionales de tratamiento de lo que se numera, se cuantifica y se intercambia. Entonces, en los desplazamientos del sujeto se van incluyendo diversos objetos que aislados, dejados sin embargo conservan la huella de las manos de los hombres que los usan o usaron. Los espacios de lo otro o del otro son las salas de clase, la escritura, el propio poeta, la mujer, las oraciones (a Dios), las oraciones gramaticalmente consideradas, el arte de la palabra y otros discursos. Estos topoi son atravesados por una línea argumental que se sintetiza la tensión, el defenderse de la relación con los otros, en la frase 'no empujen' que en gradación ascendente atraviesa el texto con agregados de validez emocional de intensidad: primero exclamativos, luego una interjección, para luego amplificarse en un poema donde el sujeto se declara responsable.

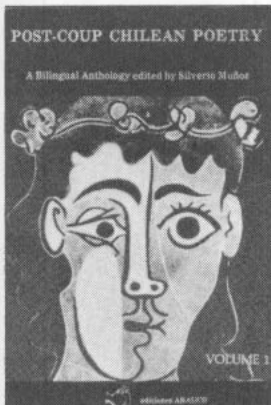
La serie de textos que se escriben bajo el título Heroica numerada del uno al cuatro introduce una de las imágenes del sujeto, la del héroe, cuyo rasgo constitutivo viene a explicitarse en el recorrido antes descrito y que lleva a la palabra **responsabilidad.**

La retórica de esta escritura opera como una **recolección profesional** de textos aprendidos, recibidos, procesados y devueltos con algo más. "El poeta" (p. 17) expone la pasada por el cuerpo del sujeto, su experiencia incluida en el texto bajo la forma de la identidad que otorga el nombre propio, forma de insistir en una permanencia individualizada, pero que a la vez se pone en un lugar ya hecho, conocido. Un lugar transitado, obligatoriamente, tal y como dentro del marco abierto con el epígrafe se propone en el espacio-entre de lo que ya hecho, acepta un aire entre medio, un respirar, que se define por la función del ojo, observar que se traspone en verso en la figura de un hombre, un poeta que es un Cristo donde la escritura le vale de dios, donde la escritura lo salva de la muerte de la cual sin embargo, a la vez no puede salvarse. El poeta pasa por la muerte, que es humillación del que existiendo, ignora, del que ya hecho, no se entiende, para en un acto de obra de verso vengarse en una resurrección que, sin embargo, no se propone como salvación. El poeta insiste en permanecer en la escritura individualizada desde la dicotomía.

El texto de Alejandro Palavecino es un ejemplo de escritura lúdica donde el sujeto puede reír, como una forma posible de recorrer, de transformar una realidad que es verbal. Juega con el vacío de senti-

do de las palabras heredadas, aprendidas mediando reflexivamente la polaridad, haciendo el recorrido entre los diferentes lugares que vienen a llenarse de nuevo, otra vez al paso del sujeto en la manera de uno al extremo de un circuito, conectado, interactuando, circulando por la ciudad, sintonizado con lo otro y dejando constancia de los conductos verbales que lo recorren, trabajando en las pistas abiertas para el recorrido de su acción.

Marta Contreras



Poemas de

Gonzalo Millán, Edgardo Jiménez, Enrique Valdés, Jaime Quezada, Jorge Narváez, Omar Lara.

***EDICIONES ARAUCO tiene el agrado de hacerle llegar este volumen primero de una serie destinada a difundir literatura chilena del último período. Las utilidades obtenidas con su venta serán donadas enteramente a la S.E.CH. —Sociedad de Escritores de Chile—, para contribuir a financiar parte de su activo programa cultural. En este sentido, la colaboración económica que Ud. pudiera brindar sería de un beneficio enorme. Si eso es posible, le rogáramos que haga llegar su donación —a nombre de la S.E.CH.— a la dirección siguiente:

Sr. Martín Cerda, Presidente
S.E.CH., Sociedad de Escritores de Chile
Almirante Simpson 7
Santiago.
Chile

Usted puede enviar un giro postal o un cheque personal. Sugerimos la cantidad de \$ 7.50, pero cualquiera suma, incluso un dólar, será muy agradecida por los escritores chilenos. Gracias!



LIBROS PUBLICADOS:

Teatro

Lo que está en el aire, *Carlos Cerda* - ICTUS.
Regreso sin causa, *Jaime Miranda*.

Ediciones de Obsidiana, narrativa.

Nada ha terminado, *Diego Muñoz V.*, 1984
El burrero, *Eduardo Briceño*, 1984
Para nunca olvidar, *José Paredes*, 1985
Atrás sin golpe, *Ramón Díaz Eterovic*, 1985
Sobre los ángeles, *Jaime Giordano*, 1985
Verano Yanqui, *Silverio Muñoz*, 1985
No queda tiempo, *Jorge Calvo*, 1985
Las malas juntas, *José Leandro Urbina*, 1986
El verano del murciélago, *Poli Délano*

Ediciones Manieristas, poesía.

Autos de Fe, *José Paredes*, 1983
Seudónimos de la muerte, *Gonzalo Millán*, 1984
El hombre invertido, *Mauricio Barrientos*, 1985
Cartas para Reinas
de otras Primaveras, *Jorge Teillier*, 1985
Cámara oscura, *Juan Cameron*, 1985
El niño de Robben Island, *Humberto Díaz-Casanueva*, 1985
La sombra tras el muro, *Verónica Zondek*, 1985
Escenas de Peep-Show, *Federico Schopf*, 1985
Caudal de Murientes, *Guillermo Trejo*, 1986
Versos para quien conmigo va, *Hernán Miranda*, 1986
Países como puentes levadizos, *Nain Nómez*, 1986
Pastel de Choclo, *Ariel Dorfman*



galería de arte
EL CABALLO VERDE

Martes a sábado:

De 11 a 13 hrs. - De 17 a 20.30 hrs.

Ediciones **lar**
Literatura Americana Reunida

Ultimos títulos

