58
2006

Cuadernos

FUNDACIÓN PABLO NERUDA

Mandrágora:
ética y estética de la "poesía negra"

Diálogos con
Juan Gelman y
Ricardo Piglia

Fernando Alegría,
el decano de los exiliados

Stella Díaz Varín:
razones de su ser

El enigmático
Omar Cáceres

CONSEJO DIRECTIVO
Y EJECUTIVO DE LA
FUNDACIÓN PABLO NERUDA

Presidente:
Juan Agustín Figueroa Yávar
Vicepresidente:
Raúl Bulnes Calderón
Directores:
Clara Budnik Sinay
Jorge del Río Pérez
Aída Figueroa Yávar
Ida González González
Enrique Inda Goycoolea
Volodia Teitelboim Volosky

Comité Asesor:
(Santiago)
Roser Bru Llop
María Maluenda
Manuel Basoalto
Mario Toral
José Miguel Varas

Director Ejecutivo:
Fernando Sáez García

Comité Asesor:
(Valparaíso)
Carmen Guzmán de Andueza
Agustín Squella Narducci
María Luisa Villanueva
Dr. Francisco Velasco
Alejandro Rodríguez Musso

Conservadoras y Directoras:

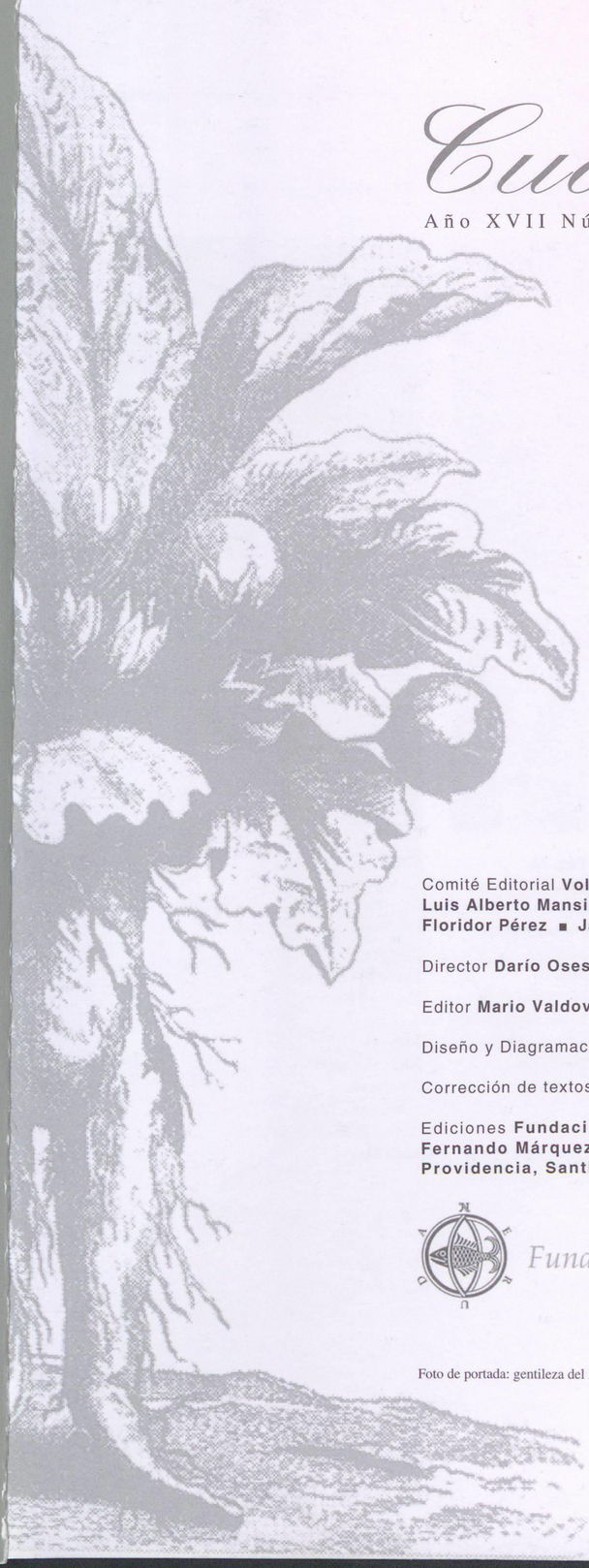
Casa-Museo Isla Negra
María Eugenia Zamudio Erazo
Casa-Museo La Chascona
Ana María Díaz Grez
Casa-Museo La Sebastiana
Elisa Figueroa Cox

Director Biblioteca y Archivos
Darío Oses Moya

101
CDP

Cuadernos

Año XVII Número 58 Santiago Chile 2006



Comité Editorial **Volodia Teitelboim** ■ **Aída Figueroa** ■ **Jorge del Río**
Luis Alberto Mansilla ■ **Darío Oses** ■ **José Miguel Varas**
Floridor Pérez ■ **Jaime Quezada**

Director **Darío Oses**

Editor **Mario Valdovinos**

Diseño y Diagramación **Juan Alberto Campos**

Corrección de textos **Adriana Valenzuela**

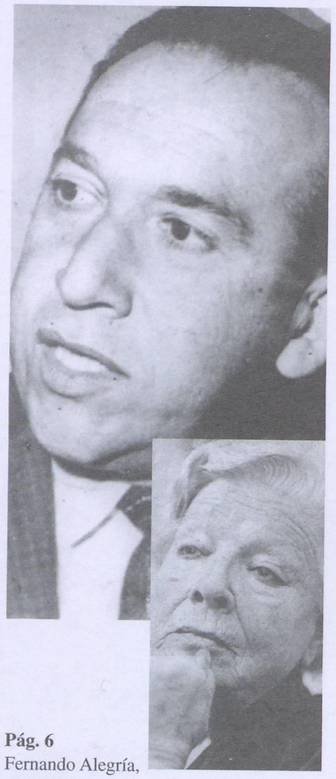
Ediciones **Fundación Pablo Neruda**
Fernando Márquez de la Plata 0192 Barrio Bellavista, Comuna de Providencia, Santiago. Teléfono: 7778741 Fax: 7378712

Fundación Pablo Neruda

Foto de portada: gentileza del Dr. Enrique Rosenblatt.

SUMARIO

HOMENAJES



Pág. 6
Fernando Alegría, el decano de los exiliados
José Miguel Varas

Pág. 12
La paradoja de Fernando Alegría
Mario Valdovinos

Pág. 16
Stella
Elvira Hernández

Pág. 18
La esperanza oculta en Stella Díaz Varín
Andrés Morales

EN EL LITORAL DE LOS POETAS

Pág. 22
El sueño de Cantalao
(tercera parte)

Pág. 24
Memorial de la costa: En la prehistoria del litoral
Darío Oses

DIÁLOGO

Pág. 26
Juan Gelman: Mi poesía sale de la última cosecha de la tierra: del asfalto
Darío Oses y Mario Valdovinos

Pág. 34
Ricardo Piglia: Sin mundos imaginarios la vida sería más desdichada
Darío Oses

POESÍA

Pág. 44
Un poeta de hoy: Christian Formoso
Floridor Pérez

POETAS

Pág. 50
La Mandrágora o el surrealismo chileno
Jaime Quezada

Pág. 58
La Mandrágora en Talca: un dirigible en llamas
Roberto Cabrera

Pág. 62
Una temporada en Talca
Eduardo Bravo

Pág. 66
Carta al padre
Xavier Gómez

Pág. 72
Enrique Rosenblatt, el último de los surrealistas chilenos
Luis Alberto Mansilla

Pág. 78
Los mandragóricos quisieron inventar la realidad partiendo antes de cero
Luis de Mussy

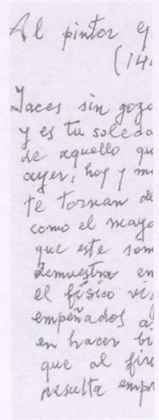
MEMORIA

Pág. 82
El original del ídolo
Luis de Mussy

REFLEXIÓN

Pág. 94
La poesía como conocimiento
Rafael Courtoise

ESPECIAL



Pág. 98
Noticias de Carlos Germán Belli
Pedro Lastra

Pág. 102
Al pintor Giovanni Donato da Montorfano (1440-1510)
Carlos Germán Belli

Pág. 104
Carlos Germán Belli en la hora entremilénica
Eugenio Montejo

Pág. 107
Allen Ginsberg o la iluminadora obscenidad de cada día
Nicolás Salerno

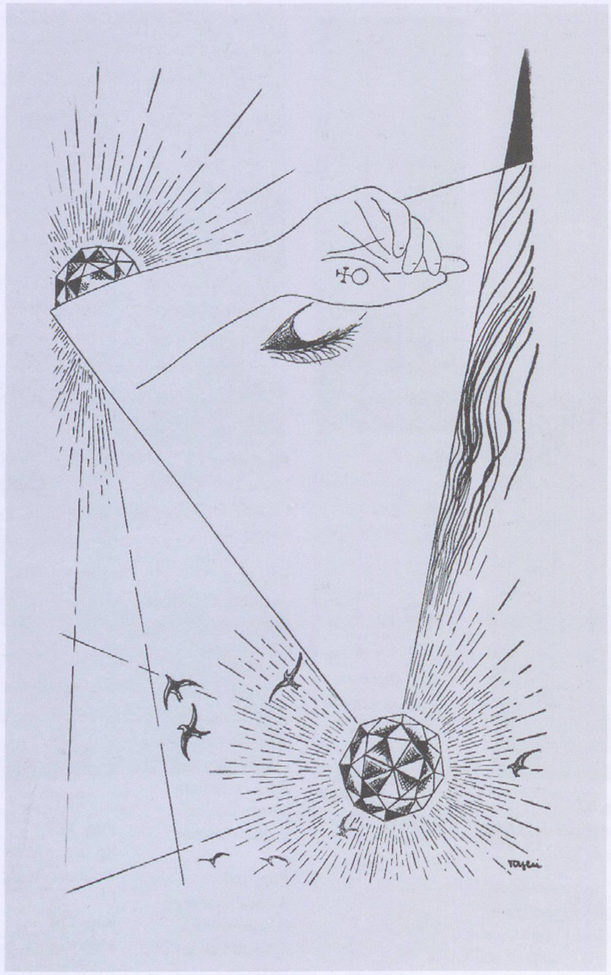
Pág. 111
El rol del trabajador cultural en la producción y reproducción del patrimonio intangible
Ana Albornoz y Gabriela Corvalán

LIBROS

Pág. 115
En la corriente continua de la poesía

Pág. 116
Mandrágora: historia y documentos

Pág. 118
Otra historia de la infamia
Darío Oses



En esta edición

Octavio Paz señaló en una ocasión que, para él, el surrealismo fue "la enfermedad sagrada de nuestro tiempo, como la lepra en la Edad Media o los iluminados españoles del siglo XVI". En otra oportunidad dijo que el surrealismo "no fue ni una estética ni una escuela ni una manera: fue una actitud vital, total –estética y ética– que se expresó en la acción y la participación".

Paz hacía notar también que el surrealismo influyó en forma decisiva en muchos poetas no surrealistas, influencia particularmente importante en la poesía hispanoamericana: "Hay un momento –algunos piensan que ése fue justamente su mejor momento– en que la poesía de Lorca, Aleixandre, Neruda, Cernuda y otros fue marcada por el surrealismo".

En su memorable *Antología de la poesía surrealista latinoamericana,* Stefan Baciu advertía la marcada diferencia entre el surrealismo europeo y el latinoamericano, señalando que este último "no puede ni debe ser considerado como una sucursal ni expresión lateral del europeo por razones que se expresan de manera orgánica y natural en las obras literarias y en el arte de los surrealistas latinoamericanos".

Destacaba también Baciu, en esta misma obra, que en Chile, "como en ningún otro país del Continente, el surrealismo consiguió imponerse hasta el punto de dominar el ambiente a través de un reducido pero sumamente dinámico grupo de poetas y artistas..." Entre las acciones de este grupo una de las memorables fue la organización en Chile de una de las exposiciones internacionales surrealistas, en la que participaron figuras de la estatura de André Breton, Jacques Hérold, René Magritte, Víctor Braunner, Marcel Duchamp y Roberto Matta, y con la participación de Braulio Arenas y Jorge Cáceres, como representantes locales, ya que Matta se vinculaba más bien con el movimiento francés.

El grupo al que se refiere Baciu es, desde luego Mandrágora, al que le dedicamos la medular sección "Poetas" de este número de *Cuadernos.*

Asimismo, en esta edición rendimos homenaje al gran escritor chileno Fernando Alegría y a la notable poeta Stella Díaz Varín; dialogamos con el poeta Juan Gelman y con el narrador Ricardo Piglia y recordamos a uno de los más misteriosos de nuestros poetas: Omar Cáceres.

En la sección "En el litoral de los poetas", entregamos el testimonio del arquitecto Miguel Lawner, quien tuvo un papel de primera importancia en el llamado "sueño de Cantalao", el proyecto de construir una ciudad para los escritores y artistas, junto al mar.

En las páginas destinadas a la poesía joven chilena, destacamos al poeta magallánico Christian Formoso.

Entregamos, además, importantes contribuciones para el conocimiento de la obra del gran poeta Carlos Germán Belli, ganador, este año, del Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda.

Por su parte, el escritor uruguayo Rafael Courtoise, reflexiona sobre la poesía como conocimiento.

Estos son algunos de los temas que incluye la presente edición de *Cuadernos*.

Pero tal vez la principal novedad es que, a partir de este número, *Cuadernos* se entrega junto a la revista *Nerudiana*, con el aporte de destacados colaboradores y dirigida por el profesor Hernán Loyola, uno de los más connotados especialistas mundiales en estudios sobre la vida y obra de Pablo Neruda. ♦

Fernando Alegría, el decano de los exiliados

José Miguel Varas

Cada 11 de septiembre, por la mañana, me acuerdo de Fernando Alegría.

Es que el 11 de septiembre del año de gracia de 1973, yo tenía que levantarme muy temprano y pasar a buscar a Fernando Alegría al departamento de un amigo suyo frente al Parque Forestal, para luego irnos juntos a la casa de Pablo Neruda en Isla Negra, en un auto puesto a nuestra disposición por un alto ejecutivo de una empresa del Estado.

Por razones de fuerza mayor, de fuerza militar, el viaje no pudo realizarse. Después de varios intentos, logré comunicarme con Fernando, por teléfono, después de las ocho de la mañana:

–Fernando, no vamos a poder ir a Isla Negra.

–¿Por qué? Pablo nos espera. ¿Qué pasa?

–Estamos de golpe.

–¿De qué?

–De golpe. Hay un golpe militar en marcha.

–¡Ah, caramba! Mmh. Yo pensaba ir a ver a Pablo y regresar temprano a Santiago porque Allende me tenía invitado a almorzar en La Moneda. ¿Crees tú que...?

–Yo no creía nada, por lo tanto, no dije nada. Hubo un largo silencio. Al final, dijo:

–Bueno, habrá que suspender el viaje. ¿Hasta cuándo, piensas tú?

–Hasta nueva orden.

A fines de octubre de 2005 nos llegó la noticia de que El Palomo había emprendido a los 87 años la maratón definitiva desde su casa de Golden Creek, su pueblo norteamericano idéntico a otros trescientos pueblos del Estado de California. No puedo imaginarlo muerto. Solamente lo veo algo desvaído, pero sonriente, olvidadizo, un poco distraído, y, como siempre, haciendo recuerdos de Chile.

Tal vez la intensidad de las esencias nacionales que destila su obra se deba, en parte, a su prolongada ausencia del país. Alegría vivió en Estados Unidos desde 1943 hasta octubre del año 2005. Venía casi todos los años por estos lados y pasaba aquí períodos más o menos largos, conversando con la parentela, con sus hermanos, sus sobrinos, despachando botellas de whisky generosamente con sus amigos y, a la vez, tratando de reconstruir y renovar el mito de Chile, que el extrañamiento le convirtió en obsesión. Lo cierto es que en Santiago, en Stanford o donde fuera vivía mirando a Chile y recordándolo a toda hora. Trató también de que Chile lo recordara a él. En lo primero tuvo éxito; en lo segundo, no.

Fernando Alegría, chilenamente "vivió tanto tiempo afuera, porque así se dieron las cosas". Foto del Archivo del Escritor, Biblioteca Nacional.

En San Vicente, Talcahuano, en 1964: Manuel Rojas, el Dr. San Martín, Pablo Neruda, Fernando Alegría y Gonzalo Rojas. Archivo Fotográfico. Fundación Pablo Neruda.

Durante los años de la dictadura cientos de miles de chilenos y chilenas aprendimos lo que es el exilio. Fernando Alegría lo sabía desde antes. Era el decano de los exiliados por propia decisión, con varios doctorados en la materia. O, muy chilenamente, vivió tanto tiempo afuera porque así se dieron las cosas. Después del golpe militar vivió el exilio de veras, que ocurre cuando estás fuera de tu país y no te dejan volver a él. Como era de esperar, el régimen de Pinochet lo exoneró de su cargo de Consejero y Agregado Cultural de la Embajada de Chile en Washington, para el que había sido designado por Salvador Allende y le prohibió regresar a Chile.

No cultivó el caldo de cabeza, nunca fue el desterrado que se deprime y se dedica a lamentarse de su suerte. Asumió su exilio con entereza, de manera combativa y con dominio de la materia. Desde el primer instante se dedicó a aserrucharle el piso internacional a la dictadura y a participar en el movimiento de solidaridad. En 1977 asumió la dirección de la revista *Literatura chilena en el exilio*, editada por el poeta David Valjalo, quien murió calladamente, según su estilo de siempre, hace unos meses.

Pero el Alegría que vive y vivirá siempre en la literatura chilena es el autor de las espléndidas novelas *Caballo de copas*, *La maratón del Palomo*, *Mañana los guerreros* y del poema "¡Viva Chile M!.." entre otras muchas obras. Su nombre estará siempre unido al de González, aquel caballo chileno y popular que con un batatazo imposible gana el clásico de los clásicos en el hipódromo de San Francisco de California, *Golden Gate Fields*. Su dueño, el narrador de la historia, es el clásico "pateperro" y buscavida nacional; sus amigos o compadres son también chilenos o latinos. Todos llegaron un día a la dorada California, como Pérez Rosales, Joaquín Murieta y otros de nuestros antepasados del siglo XIX, en busca de fortuna, y terminaron lavando platos, barriendo bodegas de noche, cosechando uvas y tomates, de albañiles, ascensoristas, pintores de brocha gorda o repartidores de telegramas, siempre explotados, míseros, a veces tirillentos, buenos para el trago y, a la vez, incomprensiblemente alegres. Los compadres que retrata Alegría son hípicos, viven cada domingo la ilusión del triunfo inesperado y el cambio de pelo instantáneo. En González depositan sus esperanzas de redención y de riqueza. El jinete jubilado Hidalgo los convence de que es un caballo heroico, con mucho amor propio, capaz de ganar. Si gana, todo será diferente. Como González es casi humano o tal vez el más humano de los personajes, su dueño le habla y trata de que adquiera conciencia de su responsabilidad:

"Si no ganai no hay comida. Es decir, vos te convertís en comida... Aquí la vida es dura y cruel. No es más que una oportunidad y, si no la aprovechas, estás jodido... Acuérdate: o cadáver o campeón. No hay términos medios".

Caballo de copas es, según críticos, una novela picaresca, en la estirpe de la gran picaresca española. Pero es más que una sucesión de episodios pintorescos y cómicos: es parte de la gran epopeya del pueblo chileno en el siglo XX, que continúa en el XXI, de nuestro proletariado o subproletariado buscavida y trashumante, errando de oficina salitrera en oficina salitrera, de mina en mina, de provincia en provincia, de país en país. Hoy el proceso continúa, los y las que emigran y vagan no son necesariamente proletarios, pueden tener títulos universitarios pero padecen de la misma inquietud y participan de la misma búsqueda. El relato envuelve así, tal vez sin pretenderlo, una profunda reflexión sobre el destino de este país y de su gente, que es el tema subyacente de toda su obra.

Carátula de la edición textual y discográfica del poema "¡Viva Chile M!... de Editorial Universitaria.

Un día hacia 1953, fuimos con Fernando Alegría y su hermano Julio, líder postal-telegráfico e inolvidable secretario del Comité Local del PC de la 1ª comuna de Santiago, a visitar a doña Julia Alfaro, la madre de ambos. Una mujer robusta, morena, hospitalaria, de gran sonrisa nortina (no sé si procedía del Norte pero parece evidente), que cantaba viejas canciones acompañándose en guitarra. Al saber que yo era periodista de *El Siglo,* doña Julia me invitó a un cuarto intermedio, tal vez dedicado al planchado y a la escritura de cartas manuscritas en un pequeño escritorio, donde había un tintero y un lapicero de madera con pluma. Abrió una especie de baúl, que contenía principalmente papeles y viejas fotos y extrajo, luego de escarbar, un par de hojas delgadas, amarillentas, escritas a lápiz con letra inclinada, muy clara.

–Llévese esto –me dijo–, se podría publicar.

Leí, sin creer lo que leía, aquel texto, el borrador de una especie de proclama "Al obrero y al soldado", firmada por Luis Emilio Recabarren. Creo (no estoy seguro) que se publicó en una edición conmemorativa dedicada al "Maestro". Y nunca supe –dichosa irresponsabilidad juvenil– qué fue de aquel original precioso, único, irreemplazable.

Tampoco supe nunca cuál fue la relación entre doña Julia Alfaro, Recabarren y aquellos viejos pampinos fundadores. Pero supongo que sus recuerdos de aquel tiempo habrán influido en que Fernando Alegría escribiera y publicara en 1938, a los 20 años de edad, su *Recabarren*, reescrito, ampliado y publicado de nuevo en 1968 bajo el título *Como un gran árbol rojo.*

Además de su prosa, hay que recordar y leer también su poesía que, siendo muy personal, nos (me) recuerda la de Pablo de Rokha. Su creación poética tiene que ver con aquel movimiento inconformista, estridente, crítico y revolucionario de la generación *beat* de los años 50-60 en Estados Unidos, la generación que

El escritor, junto a sus hermanos Julio y Santiago, en su primera visita desde Estados Unidos. Foto del Archivo de Julio Alegría.

luchó contra la guerra de Vietnam. En poesía está representada, sobre todo, por Allen Ginsberg, cuyo famoso poema-manifiesto *Howl*, "Aullido", fue traducido al castellano... por Fernando Alegría, *of course*. Su antología *Instrucciones para desnudar a la raza humana* (México, 1979) muestra que su poesía debe más de algo, como actitud y soltura de lenguaje, a los famosos *beatniks* californianos.

Aún me parece estar escuchando su poema "¡Viva Chile, M!.." hacia 1967, recitado por la voz egregia de Roberto Parada en la Peña "Chile Ríe y Canta" de la calle Alonso Ovalle, la Peña de René Largo Farías. Hay otros poemas suyos memorables, estremecedores, mezcla de lirismo y épica popular, como "Entre ponerle y no ponerle", "Donde lloran los valientes" o "Población callampa".

Sentiría tal vez un sobresalto Fernando Alegría, al verse clasificado como posible "rokhiano". Hablando con su gran amigo, el poeta valdiviano Juan Armando Epple (hoy profesor de la Universidad de Eugene, Oregon, Estados Unidos), se refirió así al tremebundo tierno:

"De Rokha se adelantó a textos definitivos de nuestro siglo. *Suramérica* anticipó a *Finnegans's Wake* de James Joyce. [...] Rehuía la imagen gratuita. Buscaba un conocimiento directo para exponer una filosofía hegeliana en términos de una grandiosa metáfora. No era, pues, un poeta para nuestro país de agricultores y viñateros. Hubiese triunfado en otros lugares de la tierra, en épocas agónicas, cataclísmicas, redentoras. Es posible que nunca tenga la atención crítica que se merece, porque su genio poético consiste en no estarse nunca quieto para que lo retraten. No cabe en la crítica de nuestros países. Un crítico riguroso empezaría por reducirlo a un tamaño reconocible, o sea, podarlo hasta el tronco y, desnudo, no tendría eso que lo engrandece: su desproporción monstruosa. Es como un volcán, imponente y sin forma, esencialmente lava. Existe exclusivamente en su movimiento de destrucción".*

Además de su obra literaria en prosa y poesía, desarrolló un extraordinario trabajo académico, de historia y teoría literaria, desde temprana edad. En este aspecto, sus libros más importantes son: *La poesía chilena. Orígenes y desarrollo del siglo XVI al XIX* (1954); *Literatura chilena del siglo XX* (1962); *Literatura y revolución* (1970) e *Historia de la novela hispanoamericana*, que tiene cinco ediciones, la última de 2005, muy ampliada. Su bibliografía, elaborada con rigor por Epple, contiene, además, los títulos de más de 80 ensayos y artículos publicados entre 1936 y 1986.

Bueno es recordar al olvidado Fernando Alegría, en este país diestro en olvidos. Recuerdo a menudo su sonrisa, su voz, su manera tan chilena de platicar la amistad, su obra. Y por cierto, seguiré recordándolo cada 11 de septiembre desde muy temprano. ♦

* (Citado de *Nos reconoce el tiempo y silba su tonada*, Fernando Alegría, Juan Armando Epple, Ediciones LAR, Santiago, 1987).

Fernando Alegría, en 1971 con su hermano Julio, entonces Embajador en Bulgaria. Foto del Archivo de Julio Alegría.

Además de su obra literaria en prosa y poesía, Fernando Alegría desarrolló un extraordinario trabajo en historia y teoría literaria. Uno de los frutos de esta labor es el libro *Las fronteras del realismo. Literatura chilena del siglo XX.*

La paradoja de Fernando Alegría

"Este es un Palomo que dejó de hablar cuando se convenció de que las palabras lo traicionaban".

Fernando Alegría. La maratón del Palomo.

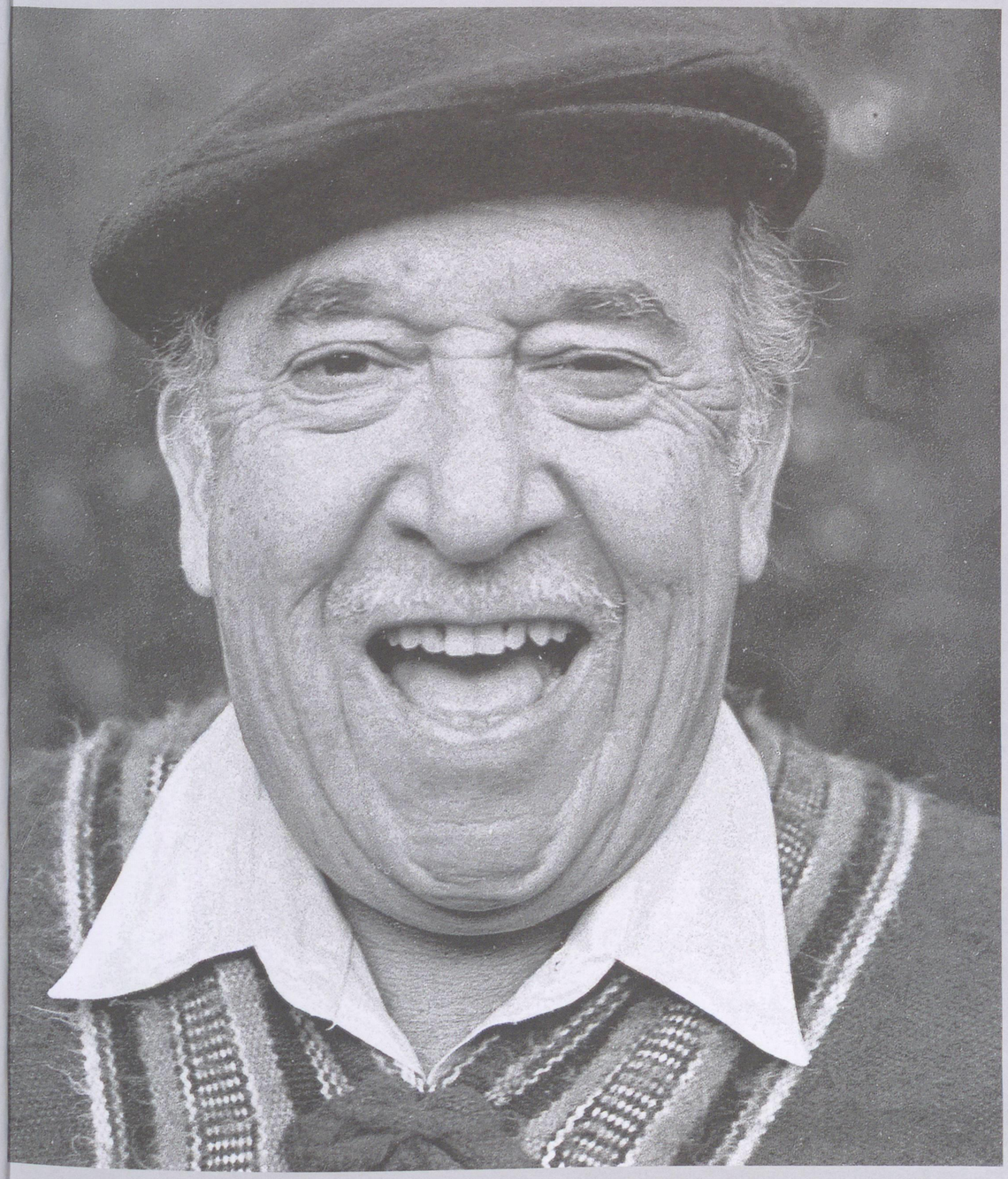
Mario Valdovinos

Todo escritor asiste a la contemplación de una paradoja: el olvido y la amnesia, como la memoria, también son tercos y voluntariosos. ¿Es posible entonces vivir como el personaje Funes en el cuento de Borges, agobiado por el peso de tanto pasado? La literatura ha llegado a constituirse, a través de su largo proceso evolutivo, en un universo paralelo que se nutre del otro –quizás el aparencial– y lo socava o exalta, pero inevitablemente lo embellece.

Quien encarna de modo cabal esta paradoja es Fernando Alegría, de quien leímos hace unos meses dos escuetas informaciones: *El escritor Fernado Alegría, quien se encuentra aquejado del mal de Alzheimer, en Estados Unidos, donde reside hace décadas...* Y después, como consecuencia de su deterioro, la mala nueva de su muerte.

Alegría se marchó de Chile antes de todo. Partió a California para doctorarse en literatura y se fue quedando. Pasó en EE.UU. los años de la Revolución en Libertad de Frei Montalva, los de la Unidad Popular de Salvador Allende y el golpe militar de Pinochet, más la posterior recuperación democrática. Volvía de manera intermitente a algún congreso o a un modesto reconocimiento. Sin embargo, al leer su obra cabe preguntarse: ¿se fue alguna vez del país? Si buscamos en su copiosa producción, incluso sin exceso de rigor, encontramos un tema obsesivo: la imagen de Chile, sin que ella esté inficionada de chauvinismo, de patriotería o de ese abominable nacionalismo de escarapela.

"¿Qué es para mí la búsqueda de lo chileno? Es la búsqueda de mí mismo. No una búsqueda demasiado



El escritor, en su casa de Palo Alto, en 1992. Foto de Alejandro Stuart.

intencionada, porque a base de conceptos acabaría hallando otra cosa. Es un encuentro que celebro a diario con mi lenguaje, con mi memoria, o, para ser más exacto, con mi nostalgia."

Así lo señala en "Las fronteras del realismo", prólogo de su ensayo *Literatura chilena del siglo XX*. Alegría es un escritor chileno al modo en que Julio Cortázar era un escritor rioplatense o Borges hondamente argentino, como Dahlmann, su personaje del relato "El Sur".

Emigró a Estados Unidos a ejercer la docencia en universidades, a promover la literatura del sur del continente, sin descuidar el cultivo de todos los géneros: la lírica, la novela, el cuento, el ensayo, la crónica periodística, la biografía.

En todo momento ha tenido en la mira al lector(a), desde su arrebatado e ideológico libro de iniciación *Como un gran árbol rojo*, una biografía novelada de Luis Emilio Recabarren, hasta sus memorias, que publicó de manera anticipada, quizás curándose en salud ante el torrente de olvido que le llegaría en la senectud: *Una especie de memoria*. Tampoco se le escapó un tipo de literatura orientada en forma programática a los jóvenes, pero que él destinaba a ser leída *desde* los años de la adolescencia, una etapa de vida que es posible prolongar de manera no artificial. Allí está *Lautaro, joven libertador de Arauco*, de persistente lectura y análisis en los colegios; la biografía, de tipo celebratorio y canónico, *Genio y figura de Gabriela Mistral*; la diatriba contra el régimen militar, *El paso de los gansos*; la apología de un grito parecido al logotipo de nuestro país en su poemario ¡Viva Chile M!..

En medio de su desaforado proceso creativo reflexionó y teorizó sobre literatura y revolución en años subversivos, y se dio tiempo para aguijonear al país que lo acogía en su novela, publicada por Editorial Universitaria, *Amérika.*

Escritor lenguaraz y de imaginación inabarcable, abordó el género picaresco con singular maestría. *La maratón del Palomo* constituye un texto jocundo donde retrata al Santiago de los años 30 y 40, una ciudad hoy extinguida, llena de amos y pícaros, de hombres y mujeres criados en los conventillos, de boxeadores que entrenaban en cuadriláteros sombríos y atletas amateurs habitantes del barrio La Chimba, quienes, tras echarse al cuerpo un litro de vino tinto, corrían maratones cuya meta estaba en el cerro La Pirámide, con un pañuelo de cuatro cachirulos amarrado en la cabeza, chorreando a cada tranco sudor y sangre. Espectros que celebraban la fiesta de la primavera y escuchaban a lo lejos el ruido de las balas que abatían a los estudiantes refugiados en el edificio del Seguro Obrero, en la ciudad capital partida por un río pestífero.

En *Caballo de copas* llevó a los lectores al encantamiento a través de las hazañas de un mítico caballo chileno, González, campeón absoluto de los hipódromos de Estados Unidos. En la novela *Los días contados* narró las peripecias de Victorio, el púgil que, como en el verso de Jorge Teillier: "Sueña que ha esquivado –sin despeinarse– los golpes del olvido".

De su estampa de caballero de la generación del 38, extraigo de mi memoria una foto; aparece en la solapa precisamente de su libro *La maratón del Palomo*. Se le ve apoyado en uno de los tajamares del Mapocho, en la urbe de los espejismos y de las ilusiones fallidas; tiene puesto un sombrero calañés y mira hacia un costado de la cámara.

La información periodística nos dijo que, antes de fallecer, comenzó a olvidar las palabras.

Como empecinado lector de su obra literaria, desde los años de estudiante secundario, conservo de Fernando Alegría un torrente de palabras que él ordenó y dispuso para inventar mundos nuevos donde podemos guarecernos, en especial, cuando por las aguas turbias del Mapocho desciende el invierno, como un muerto amarrado con alambres. ♦

Fernando Alegría con la poeta y fotógrafa mexicana Mercedes Romero, en la Peña del Sur, San Francisco, California, en 1995. Foto de Alejandro Stuart.

Stella

Elvira Hernández

Stella fue un golpe de dados, una gran carta puesta en el tapete donde se mueve –lo que una vez motejó con los ojos cerrados– "esta ridícula cosa llamada vida". Nadie escapó a su magnetismo y los que cruzaron sin percatarse su camino concluyeron como virutas de metal, atrapados en su atadura, ya fuera bajo la fusión ciclópea de su abrazo acogedor, la interpelación de una frase acorralante o la repulsa institutora de su puño.

La conocí cuando la dictadura militar había hecho su domadura entre la gente y esparcía los puntales del adocenamiento y la medianía. Eran los años 80, y el neocapitalismo criollo del que éramos presas urdía su dolo y sus maulas; entonces Stella pateaba y machacaba con su taco la fachada continua de esos días imposibles de trivialidades. En ese clima de desgracias, pudo vérsela recorriendo calles patrulladas como un felino misterioso, dibujando arabescos con sus pies en las veredas a un ritmo incontrolado, y con una ebriedad mayor y más pura que aquella que le adjudicaban. No cabe duda que percibía el llamado de su propia selva y, en medio de un bombardeo de imágenes anodinas que se iniciaba, era una aparición poética de la urbe, un verdadero poderío.

Un sinfín de recomendaciones había sonado a mis oídos para que evitara los dominios de "La Colorina", pero yo no tenía referencia de ese mapa, y era entonces ignorante de su leyenda literaria, además de desconocer la inclinación cultural nuestra por el gusto de enterrar a sus poetas antes de tiempo; es decir, todavía no aprendía a bucear bajo tierra. Cierta tarde, en la SECH, en un salón semivacío oí a mis espaldas un vozarrón: "Tú no tienes que tener miedo de mí". Al volverme encontré frente a mis ojos el espaldar de una mujer maciza, inmóvil y solemne. En ese momento tuve la sensación que me observaba una suerte de ojo pineal, pero no pude seguir con mi modorra pensativa porque un brazo hercúleo salió de un costado, atrapó mi brazuelo y me atrajo hasta ponerme frente a sí. Stella Díaz Varín podía no tener los cabellos rojizos a esa hora, pues en su cabeza esponjaba ya una melena del color de los huesos sufridos, ebúrnea, que la coronaba magistralmente; no obstante era la Colorina, la que con los años tuve en claro, nunca destiñó.

En esa circunstancia de presentación estrambótica, al ver cómo Stella deglutía –la palabra intelección no tendría jamás avenimiento con su persona– y le tomaba el gusto y el pulso a nuestro mundo circundante, sólo pude repelarme por la tardanza con que fui a parar frente a esta mujer, que como dicen las comadres, se las sabía todas.

Creo que nunca se logró descifrar a tiempo lo que Stella era y proponía. Somos en esos trances de apreciar a la gente una sociedad-avestruz que suele preterir con facilidad y luego olvidar. Lo cierto es que también el recuerdo de la musa excesiva se anteponía a la tremendez de la poeta, para quien la poesía era, por sobre todo, una experiencia de vida y una protesta del espíritu antes que una página literaria. Esto hacía que ella dilatara las publicaciones con un intrincado rodeo gestual y un largo trayecto que, final y enardecidamente, desembocaba en la letra. Estas prácticas sustanciosas hicieron de Stella una genuina artista de la performance, madrugando la expresión que luego, a su vez, oscilaría entre la aparatosidad y la sosería del lugar común, en el espacio chileno del arte.

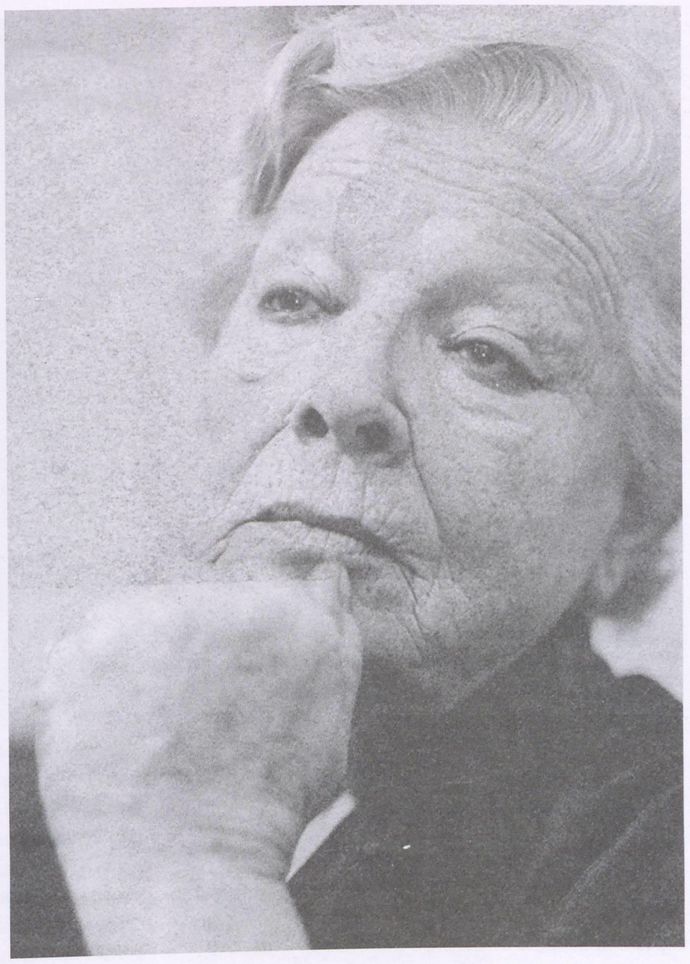
Contradictoria a carta cabal en su escenario que no confundió ni mezcló con su posición política, no fue amiga de la pose sino de la provocación que le permitía poner en evidencia las almas funcionarias y funcionales. Sus escándalos llevaban el sello de la violencia solitaria sobre la confitería de "el hombre fósil", punición a la que la mujer no podía acercarse.

No le interesaba la teoría ni la estética, a las que pensaba había que tratarlas con el pie. Nunca le oí hablar de surrealismo, pero estaba imbuida de su espíritu, así como Neruda y Rosamel del Valle, cada cual a su manera, se habían empapado del lenguaje surreal; o Nicanor Parra, Lihn y Jodorowsky habían asimilado la técnica del collage en los días del *Quebrantahuesos*. Pero Stella levantaba una palabra trabajada líricamente en protesta contra un mundo que avanzaba con mucha fuerza antipoética. Si se le hubiese preguntado por la condición surrealista, aventuro que hubiese respondido con una definición humorística que circulaba en los años 30: "romper la jeta" y a continuación le habríamos visto un mohín de la mayor elegancia y refinamiento. Mas no fue nunca una mera colección de anécdotas; poeta del canto, sabía que su voz por sí sola era un cataclismo.

Sus libros fueron para una minoría de lectores que la presentía. *Razón de mi ser*, 1949, el comienzo en las letras de molde, puso el dedo en la llaga de la mujer poeta: su decir. "Yo soy la vigilia/ Ustedes/ Los hombres castigados/ Los labradores/ De gestos oblicuos", diría con posterioridad en el poema "Albedrío", herida por un mundo que la desolaba. En las páginas desplegaba, y no podía ser de otra manera, la lucha que dio toda su vida por abolir la guillotina que inmemorial caía sobre la mujer.

En 1987, después del Encuentro de Críticas y Escritoras que se realizó en Santiago, ocurrió el redescubrimiento de Stella, la republicación y más tarde el hallazgo de los poetas más jóvenes: una poeta auténtica que despotricaba contra el tiempo del asco.

Stella siguió escribiendo en secreto y a la vista de todos, su conflagración, su obra, hasta el último día, *De cuerpo presente*. ♦



Stella Díaz: sus libros fueron para una minoría de lectores, que se amplió en 1987, cuando fue redescubierta por los poetas jóvenes. Foto del Archivo Fotográfico y Digital de la Biblioteca Nacional.

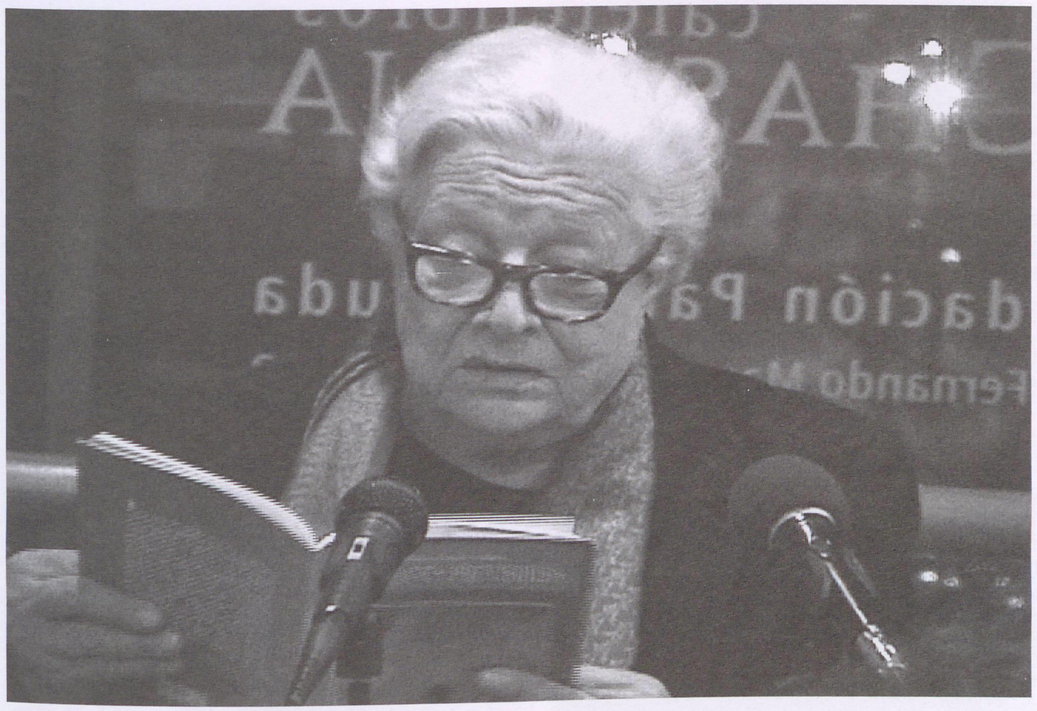
La esperanza oculta en Stella Díaz Varín[1]

Andrés Morales
Universidad de Chile

En la vastísima categoría de la llamada "poesía metafísica o existencial", la obra de Stella Díaz Varín ocupa un lugar de privilegio dentro de toda la gran poesía chilena. Y no hablo de la poesía femenina ni de la poesía escrita por mujeres ni menos de la poesía feminista[2]. Aquí no hay un problema de género de géneros o de istmos. Aquí sólo vale la palabra que en realidad es verdaderamente poesía: sola ella, desnuda ella, con todo lo bueno, lo peligroso y lo deslumbrante que puede acarrear para el lector y, qué duda cabe, para la poeta. Si bien la mayoría de los exponentes de la generación del cincuenta o de 1957 –generación en la cual generalmente se inscribe la poesía de Stella– fueron tocados por la tragedia de la Guerra Civil Española y de la Segunda Guerra Mundial (aunque fueran muy jóvenes), por la realidad de los campos de concentración, del genocidio, de la bomba atómica y del cuasi suicidio colectivo de la humanidad, impacta que, a pesar de todo esto, aún así exista un gran número de autores que insisten en la escritura de una poesía (esperanzada o desesperanzada) que consideran, por sobre todas las cosas, indispensable. Aunque todos estos chilenos inician su oficio poético en un lejano rincón del mundo, el peso de la responsabilidad como miembros de la especie humana se evidencia a todas luces. Contrariamente a lo que podría pensarse, no existe un "escapismo" en estas poéticas: sus voces se hacen eco de las grandes preguntas surgidas después de estos conflictos, de la desesperación, del vacío, de la amargura y hasta del desamparo de la mayoría de los seres sensibles y pensantes. Pero, por otra parte, también formulan distintas salidas a estos momentos terribles de la historia. La religiosidad, la filosofía, las ideologías, el rescate del pasado, la metapoesía y la preocupación por lo estético del lenguaje, son las respuestas que muchos de ellos encuentran para intentar la reconstrucción de la esperanza y de una realidad que, sin lugar a dudas, piensan que debe cambiar urgentemente.

Entre los poetas más importantes[3] de esta promoción se encuentra, como he dicho, la figura de Stella Díaz Varín (1926), poeta que, perteneciendo claramente a una línea de escritura que pretende reformar la poesía de su época integrando a ésta el tema de la ciudad (léase poesía urbana improntada por la voz de Enrique Lihn y de los narradores del 50 ó 57), debe considerársele en el grupo de poetas que se orientan hacia una poesía metafísica y existencial. Su obra lírica, reunida en los volúmenes *Razón de mi ser* (1949), *Sinfonía del hombre fósil y otros poemas* (1953)), *Los dones previsibles* (1992), *Poesía* (1994) y *(Con)vivientes en la palabra* (1998) debe ser señalada como una de las más notables dentro de la poesía escrita en la segunda mitad del siglo XX en Chile. Su intensidad y densidad lírica, su penetración en temas que apuntan al origen y al destino del hombre así como su perfección en el oficio, deben constituirse en razones definitivas para que la crítica especializada preste una mayor atención a su escritura[4].

En la temática de Stella Díaz, la presencia de la muerte, del amor y del desamor, del tiempo y de la precariedad de la existencia son fundamentales. Entre sus primeros escritos, el poema "De la prematura muerte" es un ejemplo paradigmático de sus obsesiones y búsquedas:



La poeta Stella Díaz en el homenaje que se le hizo en "La Chascona", en agosto de 2005.

Ella dice:
¿Cómo es el amor? ¿Quién lo pretende?
El tiempo es tan efímero
y estás llorando por lo imaginario.
Es fácil el dolor, la alegría, la duda,
y el llorar de rodillas;
no es el querer morirse caminando
para no regresar después de nada.

En mis manos abiertas,
ha nacido mi querida amargura,
y tus ojos severos, están muertos
detrás de mis umbrales.
Nada tengo de ti, nada ha quedado.

Las prematuras muertes no nos unen,
no estuvimos jamás en el silencio,
ni con el tiempo, y es que nunca estuvimos. [5]

Dentro de esta corriente es indispensable señalar que su poesía no sólo queda en el devaneo existencial, sino que indaga en la profundidad del ser y en el hálito de la esperanza intentando establecer un horizonte de claridad como vehículo de reconstrucción de un mundo que no la satisface y que pretende reformar a toda costa. Ejemplo de lo dicho son sus intensísimos "Cantos a Anadir":

"Yo estaba como aquel a quien le han sido
/arrancados
los ojos por una manada de serviles águilas. Y mi
/sangre
entonces, era vertida en el pozo más oscuro de mi
/casa

(…)

Anadir, si te dijera que acabas de nacer junto
/conmigo
me tendrías más confianza, pero ya ves, la fatalidad
ronda mis puertas y no puedo mentirte,

(…)

Entonces tu planta bailará sobre los cristales
líquidos
de la lluvia y reirás como una niña recién parida".

("Cantos a Anadir I")

Es la poeta quien se enfrenta a su hijo, a su objeto amado, a su objeto poético, "Anadir", a quien desea ver reír y bailar bajo la lluvia… La hablante es la inmóvil, la testigo, la petrificada. El mundo sigue su curso, a pesar de ella, a pesar de su canto, a pesar de su dolor. No puede, entonces, tacharse esta escritura como una suerte de lamento interminable donde no existe la luminosidad del mañana ni el deslumbramiento por el futuro. Stella Díaz Varín recorre los laberintos del dolor, sí; se desgarra en el desdoblamiento doloroso, al decir de Rimbaud, sí; se destruye en el tránsito para construir en él la palabra, el universo utópico de un verbo que se agita con la fuerza inusitada de la "razón de su ser", parafraseando a la misma autora.

La esperanza oculta está en leer más allá del mito; y no sólo en el ya repetido mito de la propia autora (la combativa, la rebelde, la joven eterna, la bella luchadora que siempre nos encandilará), sino en el mito que ella solamente es capaz de recorrer: el mito de la errante, de la poeta a secas, de esa especie de "goliarda" presa de la palabra inútil, quizás, pero siempre en el vaticinio de una existencia perfectible. Y en esto soy enfático. Creo, y lo digo sin pudores, que casi nadie conoce la obra de Stella Díaz Varín[6]. Acabados los "coloquialismos baratos" que tanto bien y tanto mal le hicieron a la poesía chilena, española e hispanoamericana; finalizados los trasnochados y destemplados *cantos de sirenas,* donde el simplismo tonto y evidente reemplazaban la hondura curva de la sólida roca, la obra de Stella Díaz Varín se revitaliza cada día más y adquiere su "peso específico", su "espesura" frente a tanto vagabundeo estéril que gime novedad anquilosándose en el grito…

Que vengan y que vengan a rendirle pleitesía… Pero que lean su obra de una vez por todas.

Que su mano es ágil, dura, fuerte y potente como el rayo; que su garganta es como el grito de mil océanos cantando.

Pero, por sobre todo, que surja ese rugido inmenso, mil veces acallado, quieto, hermoso; esa, su palabra de ámbar, de cuchillo; esa que destelle y que rompa la mirada del que leyó y leyó; y no olvida, y no podrá olvidar. ♦

NOTAS:

[1] Texto leído en ocasión del homenaje realizado a Stella Díaz Varín en "La Chascona", Fundación Pablo Neruda. Santiago de Chile, agosto de 2005.

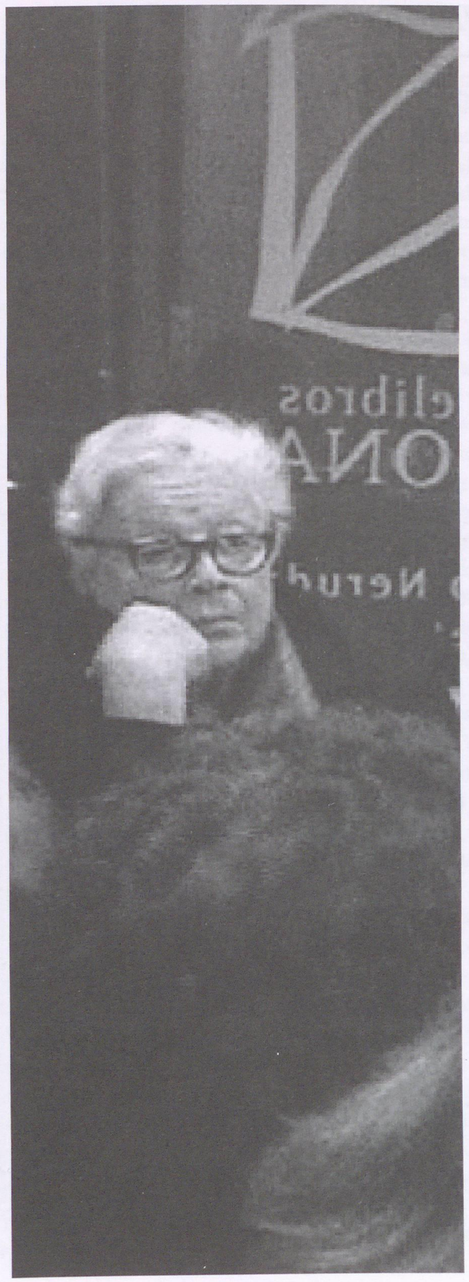
[2] Y destaco también la obra de las poetas Delia Domínguez y Eliana Navarro, otras "postergadas" de nuestras letras.

[3] Y, a riesgo de ser injusto, es necesario mencionar a otros poetas notabilísimos como Enrique Lihn, Miguel Arteche, Armando Uribe Arce, Alejandro Jodorowsky, Carlos de Rokha, Jaime Valdivieso, David Rosenmann Taub, Efraín Barquero, Guillermo Trejo, José Miguel Vicuña, Eliana Navarro, Alfonso Calderón, Delia Domínguez y, aunque un tanto distante, a Jorge Teillier, entre muchos otros.

[4] Al respecto es notable el prólogo de Enrique Lihn al libro *Los dones previsibles*. En él señala: "(...) La voz, que quizá se hace oír en versos largos y acumulativos, es imperiosa, arbitraria y, con la palabra amén, el sujeto de una cierta profanación (...) Algunos de nosotros, estimulados por el ejemplo de Nicanor Parra, nos alejamos rápidamente de ese tipo de poesía –del hipnotismo de las *Residencias* de Neruda, del gigantismo de De Rokha– Stella, no. Hasta el día de hoy sus mejores versos (Y un horizonte/donde aprendí a reverberar/con el último rayo de sol sobre las aguas") son autorreferenciales. Adornos de la propia persona retorizada, que es la máscara del poeta (...)" En Díaz Varín, Stella. *Los dones previsibles*. Editorial Cuarto Propio. Santiago de Chile, 1992, pp.11-12

[5] Díaz Varín, Stella. *Razón de mi ser*. Morales Ramos Editor. Santiago de Chile, 1949, p. 31.

[6] Algo similar ocurre con Gabriela Mistral, tan nombrada y tan poco leída, o de tantos otros autores que se mencionan con voz altisonante y, salvo raras excepciones, no son reeditados ni estudiados ni menos conocidos por la crítica y por los lectores.



El sueño de Cantalao

(tercera parte)

El arquitecto Miguel Lawner, como Director Ejecutivo de la Cormu (Corporación de Mejoramiento Urbano), a la sazón un organismo autónomo del Estado, tuvo una participación importante en el último de los grandes sueños terrenales de Pablo Neruda: la creación de un espacio donde escritores y artistas pudieran dedicarse a la creación, cerca del mar.

Continuando con esta serie de conversaciones con quienes colaboraron directamente con el poeta en el intento de concretar este sueño, presentamos el testimonio de Miguel Lawner:

Pablo volvió de Francia allá por diciembre del 72. Antes de irse había comprado el terreno de Cantalao. Para escoger su lote, lo único que había visto fueron unas estaquitas plantadas en el terreno. Así, escogió la mejor vista al mar porque fue uno de los primeros compradores en ese loteo. Después viajó a Francia, y a su regreso, año y medio más tarde, se encontró con que el terreno ya estaba trazado y dijo: "¡Me han engañado. Yo compré con la vista hacia acá!", indicando con la mano una visión más amplia.

Se consideró víctima de una estafa, despojado de la mejor vista.

Entonces fue a reclamar a la Municipalidad de El Quisco. En ese tiempo el Director de Obras era un colega, de nombre Jorge Domínguez, que quedó muy preocupado porque

Una de las secciones del folleto tríptico con el que se promocionó el loteo en que Neruda adquirió el terreno para el proyecto Cantalao.

nadie quería agraviar a Neruda. Pero, ¿qué hacer si ya estaba todo vendido? El dueño del loteo no aceptaba afectar a los compradores vecinos.

¿Cuánto hay de verdad en esto de que Pablo vio un terreno y al regresar encontró que era diferente? Nunca se sabrá. Pero esa fue la percepción que él tuvo en aquel momento.

Bueno, el hecho es que al volver se encontró con esta situación. Recuerdo que nos invitó a almorzar en Isla Negra a Sergio Insunza con Aída Figueroa, su esposa –él iba en calidad de abogado, y, además, entonces era Ministro de Justicia–, y a mí, por ser Director Ejecutivo de la Cormu, para ver cómo resolvíamos este conflicto. Él se consideraba víctima de una estafa, por lo tanto, la participación de un abogado era necesaria, y también la de un arquitecto para ver cómo se restituían los deslindes que había elegido cuando le ofrecieron el sitio en venta.

Recuerdo que era verano, porque almorzamos afuera en el mesón de tronco, situado junto al Locomóvil. Matilde preparó en el hornito de piedra un jurel ahumado exquisito, cocinado con leña.

Hasta ese momento yo no tenía idea de este proyecto de Cantalao. Pablo nos explicó lo que ocurría y convinimos con Sergio Insunza en hacer todas las gestiones posibles con la Municipalidad.

Me entrevisté con Domínguez que se manifestó dispuesto a otorgar todas las facilidades a Neruda. Fuimos al terreno donde desplegó el plano y me mostró cuál era el sitio adquirido por el poeta, explicándome que probablemente él no vio su verdadero tamaño. Le dije que si no se restituía la vista tendríamos que expropiar. En ese tiempo la Cormu tenía las atribuciones para hacerlo. Lo habíamos hecho para causas menores: la apertura de una calle o para dar acceso a una playa. ¿Por qué no íbamos a hacerlo para un proyecto de esta naturaleza? El terreno estaba deshabitado de modo que ni siquiera se afectaba a posibles residentes.

El Golpe vino relativamente pronto, pero pasó un período previo negociando con el Municipio de El Quisco y con el loteador. Es muy posible, eso sí, que habríamos decidido expropiar en caso de fracasar estas gestiones, porque teníamos la facultad legal para hacerlo tratándose de un proyecto de bien común. Si la persona afectada reclamaba, había antecedentes legítimos para proceder a la expropiación, dada la naturaleza del proyecto.

Parece que uno de los propietarios de los lotes vecinos se proponía construir un Motel, lo que tenía a Pablo bastante irritado.

Ahora, yo no recuerdo si alcanzamos a expropiar o no. De lo que sí me acuerdo es de la perseverancia de Pablo para empujar a la gente en pos de sus objetivos.

La Cormu se involucró en el proyecto. Llamé a Raúl Bulnes que estaba en la oficina de Parques y a Calico Martner del mismo equipo, persona muy vinculada a Neruda. En fin, teníamos un grupo ideal de profesionales para participar en Cantalao. De modo que iniciamos la elaboración del proyecto con el equipo de nuestro Departamento de Parques y Jardines. Ahora, construir una obra que no fuera propiedad de la Cormu, pero financiada con sus recursos, no era fácil. De todas formas teníamos un mecanismo jurídico que lo habría hecho posible: las llamadas Sociedades Mixtas. Podríamos haber constituido una sociedad con Pablo Neruda, con la finalidad de construir Cantalao, lo que cabía en nuestras atribuciones. Pero no alcanzamos a avanzar tanto.

Entretanto Pablo, impaciente, llamaba a cada momento para preguntar cómo iban las cosas. Yo le aseguré categóricamente que la Cormu le resolvería el problema. Pero se aburrió y dicen que, aprovechando una noche de luna llena –como era él para llevar a cabo sus acciones– se fue al terreno junto a Matilde y Rafita, provisto de una carretilla, un chuzo, un azadón, con unos postes, un rollo de alambre, y unos candelabros, y dijo: Rafita, el deslinde es éste.

Procedieron a botar la alambrada existente y a plantar una nueva. Esa fue la versión que llegó a mis oídos.

No sé cuánto de leyenda o de realidad hay en esta historia. No recuerdo cómo me enteré de ella. La he tenido siempre incorporada en mi memoria y no puedo haberla inventado.

La idea que tenía Pablo era construir un lugar para que escritores –de preferencia jóvenes– pudieran pasar un período de unos seis meses o algo así, becados, creando con vista al mar, tal como él mismo había podido hacerlo. No creo que hubiera querido limitar este beneficio sólo para chilenos, sino que también estaba abierto a escritores provenientes de otros países. ♦

Memorial de la costa: En la prehistoria del litoral

Darío Oses

En el número 1 de *La Revista de Chile*, del 15 de mayo de 1898, José Toribio Medina publicó un interesante artículo titulado "Los conchales de Las Cruces. Nuevos materiales para el estudio del hombre prehistórico en Chile." Este texto tiene importancia por ser uno de los precursores de los estudios arqueológicos en nuestro país. Pero, además, da cuenta de la vida de las primitivas poblaciones de nuestro litoral central.

Medina afirma que la abundancia de alimentación que ofrece la costa central, así como su clima benigno, llevaron a muchas comunidades y familias a establecerse en esos lugares.

Quien caminara por la extensa playa entre Cartagena y Las Cruces, si era un buen observador, se sorprendía al notar que las dunas se veían cubiertas por las conchas de moluscos que tenían el aspecto de "una blanca alfombra". Cada ciertos tramos se encontraban montículos, también de moluscos y de distintos tipos de piedras que no existen en las cercanías. La conclusión lógica fue que habían sido llevadas allí por el hombre, lo mismo que todas esas conchas que tapizaban las dunas.

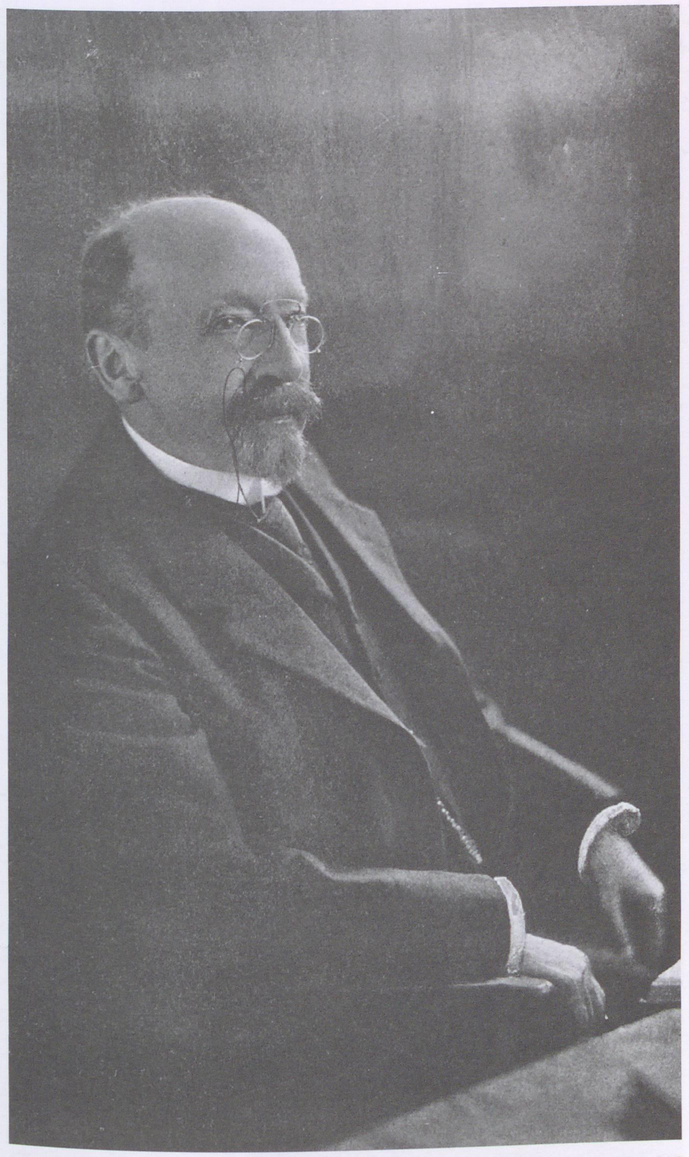
Al remover el suelo, Medina encontró restos de una tosca alfarería, piedras agrupadas como para hacer un fogón, cenizas, huesos de aves y hasta semillas. El historiador concluyó que no podía caber duda de que en esos lugares vivió gente que conocía el fuego, que su principal fuente de alimentación eran los productos del mar y que cocían sus alimentos.

Afirma también Medina haber encontrado algo parecido a los dólmenes europeos: "una doble hilera de piedras superpuestas que encerraban un espacio como del tamaño y forma de nuestros ataúdes, aunque con ambas extremidades en forma circular, y cuya superficie estaba totalmente cubierta por otras piedras". Presumió Medina que se trataba de una sepultura, aunque luego de practicar una excavación de cerca de ochenta centímetros no encontró restos humanos. Apuntó, sin embargo, que había otros lugares semejantes a ese que no tuvo tiempo de revisar, y no descartó que fueran tumbas marcadas de esta manera, de modo que no se perdieran con el paso del tiempo ni fueran cubiertas por la arena.

Al final de la Playa Grande, luego de pasar por un promontorio que se adentra en el mar, Medina llegó a otra playa abierta, probablemente la que se conoce hoy como Playa Chica. Allí encontró veinte o treinta pobres ranchos donde "viven los habitantes de Las Cruces, algunos de los cuales y especialmente las mujeres de edad, todavía recuerdan en sus facciones el tipo netamente indígena". Agregaba que hacía poco se había establecido allí un comerciante italiano que les vendía aguardiente. Era de esperar, por lo tanto, "que en pocos años más hayan desaparecido, consumidos por la miseria, el abandono absoluto en que viven y la bebida envenenada que negociantes inescrupulosos les suministran al crédito para ser pagados en la época del verano, en que casi diariamente se les ve trajinar por las calles de Cartagena, cargados como bestias para proporcionarse recursos con que comprar las provisiones que necesitan para el invierno."

Agregaba Medina que esta gente, por falta de tierra adecuada como de semillas, de animales y también de voluntad, apenas si sembraban alguna hortaliza. Por una especie de atavismo, que seguía manifestándose después de varios siglos, se dedicaban por completo a la pesca.

Las mujeres y los niños durante el invierno recorrían los arenales buscando las puntas de flechas y restos de utensilios que han de haber dejado allí sus antepasados. Gracias a esto, Medina pudo formar una colección de objetos arqueológicos que describe con detalle en su estudio. Ésta estaba formada principalmente por piezas de alfarería, como vasijas, pipas y adornos; utensilios de piedra, como morteros, y puntas de flechas.



Don José Toribio Medina investigó en la memoria profunda del litoral que después "colonizaron" los poetas.

Quedó así registrado algo de la memoria de los primitivos habitantes del litoral central, donde en los últimos años del siglo XIX y en los primeros del XX se instalaron balnearios aristocráticos y después populares, y a donde llegaron pintores, poetas y músicos, atraídos por el paisaje, el mar y la luz.

Así, por ejemplo, Jimena, hija del pintor Juan Francisco González, recordaba que su abuelo tenía un fundo en Las Cruces, donde pasaban los veranos. El padre se levantaba muy temprano y salía a pintar. Ella o alguno de sus hermanos le llevaban el caballete. Si se cruzaban con algún campesino o campesina, los reproducía en la tela "tan vivo que nos producía admiración". Tal vez el maestro retrató a alguno de los descendientes de los pobladores originales del litoral, cuyos vestigios investigó José Toribio Medina. ♦

Juan Gelman:

*Mi poesía sale de la última cosecha de la tierra: del asfalto**

"La fuerza más extrema de la palabra de Juan nace de haber dejado atrás la superficie del dolor y de la cólera para ahondar en sus raíces..." Estas consideraciones de Julio Cortázar aluden a la condición de Juan Gelman como uno de esos poetas que vivieron en el ineludible contexto de violencia de los años 60 y 70 en América Latina.

Como advierte Evodio Escalante, "a la hora de la noche más negra, sin embargo, cuando más derrotado está (...) el poeta sigue triunfando. Sólo él, a nombre de todos, puede decirle gloriosamente a una mujer, en una suerte de triunfo inconmensurable, un verso como éste: 'tu cuerpo era el único país en que me derrotaban'".

Cortázar aludió a otra de las características de la poesía de Gelman: su vocación de ir contra la corriente, de desarmar nuestras certezas, estereotipos y convenciones. Este afán transgresor no carga la tinta ni atenta contra la eficacia y la nitidez del verso. Por el contrario: "ahí donde sin vacilar se vuelven activas y operantes tantas palabras que manejamos pasivamente, el poema cesa de ser comunicación para volverse contacto. Juan y su lector cesan de estar solos y recorrer separadamente ese camino que busca llevarnos hacia nosotros mismos."

Además de la poesía Gelman ejerce, a través del periodismo, la difícil condición de ciudadano del mundo, de conciencia ética, en un momento "donde triunfan y claudican" las pretensiones de poderes tan enormes que nos parecen incontrarrestables.

La revista *Cuadernos* intentó una aproximación al poeta y a su obra, a través de esta conversación, que damos a conocer en las páginas siguientes.

No tengo más remedio que confiar en la palabra

D.O. Hay en su poesía una cantidad de guiños a la poesía mística, a la española del siglo de oro, a la barroca, a las vanguardias, a la poética tanguera... Podría comentarnos el sentido de esta mirada.

J.G. Supongo que es la cuestión de lo que te toca: el amor, la muerte, las lecturas, pues no hay otra fuente, y éstas se incorporan de un modo u otro. Eso que llaman intertextualidad es ya muy viejo... en el siglo XIII en España había dos escuelas de poetas judíos que escribían en hebreo y en sus poemas introducían versículos de la Biblia, y a veces hasta hacían un solo poema intercalando los versículos de la Biblia, pero con efecto cómico... es decir, esto de la intertextualidad viene de lejos. Y no es que uno se lo proponga, simplemente sale...

M.V. Otra cosa que me llama la atención en su poesía es el hecho de que el lector advierte en ella una evidente confianza en la palabra.

J.G. Sí...

M.V. ¿De dónde viene eso?, porque la tendencia actual es justamente una cierta distancia con respecto al valor y eficacia de la palabra.

D.O. Desconfianza en la palabra...

J.G. Bueno, lo que pasa es que no tengo más remedio que confiar en la palabra.

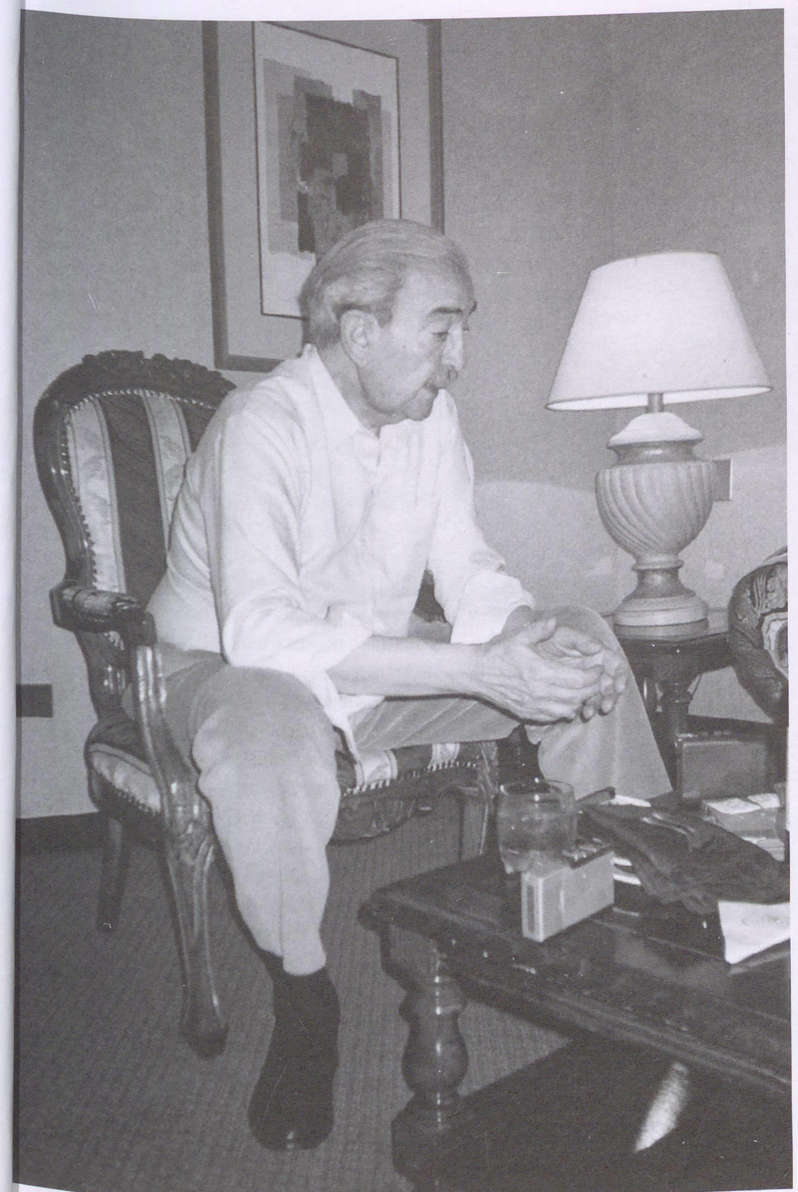
D.O. Lo que llama la atención en su poesía, es que aún teniendo toda esta riqueza de referencias literarias no es una poesía libresca, sino que se nutre de la experiencia, o establece un equilibrio delicado entre referencia y experiencia.

J.G. En el caso mío, estoy siempre peleando contra los límites, yo no tengo una mirada demasiado crítica sobre lo que hago. Cada poema escrito ya me parece pasado, y en general lo que predomina es la insatisfacción de lo hecho, con lo que uno hizo para expresar aquello que te lleva a escribir, pero la insatisfacción sigue ahí.

M.V. Usted se inició escribiendo poesía lírica, ¿no le tentó en un principio, por ejemplo, la narrativa, la novela, que en Argentina tiene un desarrollo bastante importante?

J.G. No, la verdad es que yo soy periodista hace muchos años, escribo artículos. Hará cosa de un año salió un libro de nombre *Miradas*, que tiene textos sobre artistas, pintores, músicos, en fin, poetas. En cierta época escribí algunos cuentos, pero no con la voluntad de publicarlos, sino por el tema, por la palabra, por las cosas. Recuerdo haber escrito un cuento muy disparatado, que era toda una imposibilidad, después intenté una novela y no pasé de la trigésima página. Ahí me di cuenta de que en realidad escribo poesía porque soy holgazán.

M.V. Usted es un poeta más bien urbano, ¿nunca lo inquietó ese peso tremendo de los escritores latinoamericanos, que es el peso de



Juan Gelman: "intenté una novela y no pasé de la trigésima página. Ahí me di cuenta de que escribo poesía porque soy holgazán". Foto de Mario Valdovinos.

la tierra, de lo telúrico?

J.G: La mía es efectivamente una poesía de la tierra. Sale de la última cosecha de la tierra: el asfalto... Bueno y qué le voy a hacer. Todos tenemos límites. Contrariamente a lo que decía Neruda en cuanto a que el poeta puede escribir sobre cualquier cosa que se le pida, yo creo que eso es imposible, por lo menos eso es lo que a mí me sucede, que uno no se puede sentar a escribir sobre cualquier cosa. Aunque claro, hay gente que lo hace...

¿Cómo hacer una historia de la poesía?

D.O. ¿Puede reflexionar sobre el acto de escribir?

J.G. Siempre recuerdo una leyenda rusa, que me llegó por mi madre –yo soy de familia ucraniana, judía–, que cuenta que una vez un ciempiés iba caminando por un sendero del bosque y una arañita le preguntó: ¿oiga usted, cómo hace para caminar: mueve cincuenta patas primero y las otras cincuenta después, o de diez en diez, o de cinco en cinco? El ciempiés se quedó pensando y no caminó nunca más...

D.O. De modo que no sería posible reflexionar sobre el oficio ni tampoco practicar la poesía con cierto voluntarismo o como una disciplina...

J.G. Escuché decir por ahí que la poesía era en Chile la disciplina intelectual más importante del siglo XX. A mí no me parece una disciplina sino otra cosa. No sólo está lo conceptual, están el sentimiento y sobre todo la palabra.

D.O. De manera que no tendrían sentido los manifiestos...

J.G. Ahora yo me pregunto: ¿cómo podría hacerse una historia de la poesía? Recuerdo un poema sobre un pastor que está muy lejos de la mujer que ama. Son las cuatro de la mañana, él está cuidando el ganado sobre el que cae la nieve, y la imagina a ella junto al fuego y en el último verso dice: "él escucha el sonido de sus tijeras en la noche profunda". Este poema es de los primeros que se recogieron por escrito. ¿Cómo hacer una historia de la poesía, con ese poema chino escrito hace tres mil años, y luego, con la poesía provenzal y con la poesía amorosa que hace siete u ocho siglos escriben Cavalcanti y Dante? Se pueden poner etiquetas, hablar de tendencias, de escuelas, pero me parece que el escribir un poema no obedece más que a la propia necesidad de quien lo escribe.

Yo admiro la capacidad que tienen Eliot, Pound o Valente, en España, para analizar la poesía, pero yo carezco de ella. A lo mejor es una virginidad fingida, pero no me puedo manejar de otra forma.

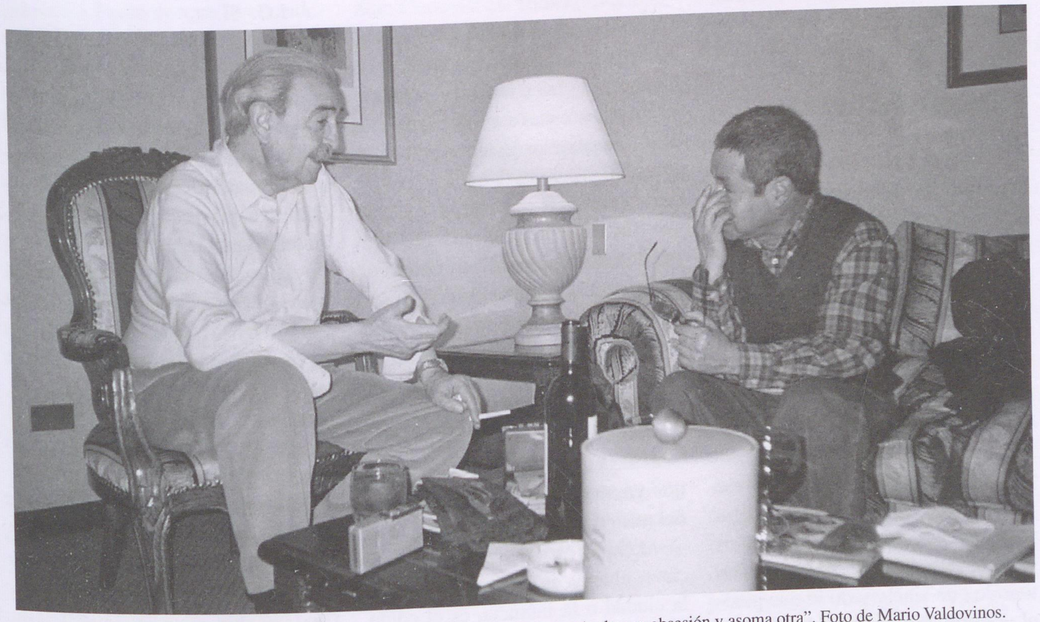
Obsesión y expresión

M.V. Usted, cuando va a escribir, especulo, debe sentir algunos signos, y esos signos pueden tener vínculos con un estado de inconsciencia, de melancolía profunda, ¿tienen que ver con qué?

J.G. Lo que surge es la necesidad de escribir, yo conozco los síntomas.

M.V. ¿Y cuáles son?

J.G. Empiezo a sentir un ruido en la oreja y me pongo a escribir. Podríamos decir que a uno, por alguna razón se le crea una obsesión que lo lleva a escribir, que lo lleva a expresarla, a ver si la obsesión se agota. Quien mejor expresó todo eso fue Pavesse, cuando dijo que esto podía ponerse en un gráfico donde, cuando la obsesión está en cien, la expresión se encuentra en cero, y a medida que se va buscando la herramienta para expresar esa obsesión, va subiendo la expresión mientras baja la intensidad de la obsesión, y cuando se cruzan es cuando se escriben los poemas más felices, pero llega un momento en que esto se termina porque la obsesión bajó demasiado. Claro que a veces es difícil darse cuenta cuándo la cuestión se termina y a veces se escribe de más y otras veces de menos. En mi libro más reciente, que se llama *País que fue y será*, resulta que dije esto se terminó, y mandé los originales a Buenos Aires para su publicación. Pasaron dos o tres meses y resulta que no se había terminado. Entonces vinieron cuatro o cinco poemas más. Llamé a Buenos Aires, para incluirlos, pero ya era tarde. El libro estaba por salir. Salió completo después, en las ediciones española y mexicana. Entonces, a veces por exceso y otras por omisión, uno no percibe con claridad dónde para la cosa.



"Lo más difícil para mí es cuando se termina un libro, cuando termina la expresión de una obsesión y asoma otra". Foto de Mario Valdovinos.

Ahora, Dylan Thomas lo percibe de otro modo: dice que nadie insistiría en este ardiente oficio de la poesía, si no esperara el milagro, que viene a ser como la interrogación sobre la vivencia, la experiencia y la expresión. Cuando esas tres cosas llegan a un punto de logro máximo, es el milagro.

M.V. Pero el síntoma sigue siendo el zumbido en la oreja.

J.G. Sí, y eso que vi a varios médicos y no me encontraron nada.

Se escribe sobre pocas cosas

D.O. Pero hay estímulos exteriores, por ejemplo, una carta que usted recibe de su madre, gatilló, de alguna manera, su propia prehistoria.

J.G. Claro, todo depende del tipo de obsesión que se tenga, en realidad yo creo que se escribe sobre pocas cosas, tres o cuatro, con mucho.

D.O. ¿Cuáles son ésas, en su caso?

J.G. Me parece que una es la vertiente autobiográfica…

M.V. Usted menciona algo que me llama mucho la atención: el otoño.

J.G. Sí, porque nací en otoño, en Buenos Aires, y mi madre también. Por otro lado, están la niñez, el amor, la muerte, la revolución, la mujer; pero cada vez el mismo tema puede ser mirado desde otro lugar, incluso cada tema exige herramientas expresivas diferentes y lo más difícil para mí es cuando se termina un libro, cuando termina lo que yo llamo la expresión de una obsesión y asoma otra. Entonces se produce una lucha no sólo con la nueva expresión, sino también con los instrumentos que dejó la anterior, porque siguen ahí, y la nueva expresión requiere de otros.

Lo que me ocurre, en general, es que rompo, con un poema desprolijo que está en esa búsqueda, y casi siempre éste y los que siguen, los primeros, no aparecen en los libros, porque son parte del deshacerse de los me-

dios de expresión antiguos y el buscar los que hacen falta para los que vienen.

Habrá más pena y olvido

M.V. A propósito de los temas suyos, hay un poema muy hermoso que se llama " Mi Buenos Aires querido". Tiene que ver con uno de sus temas, de sus opciones, la revolución. Al final de su poema, usted dice que es prácticamente seguro que habrá más penas y olvido. A propósito de eso, ¿usted es un nostálgico de Buenos Aires?

J.G. Mira, la primera idea de ese poema desgraciadamente resultó profética, está escrito entre los años 62, 63 o tal vez antes, y después vino todo lo que vino y todo lo que pasó: el desastre. No, no puedo decir que sea un nostálgico de Buenos Aires, aunque ahí transcurrió mi infancia, a lo mejor la verdadera patria es la infancia con todo lo que ella abarca, incluyendo, desde luego, la ciudad.

M.V. Sobre la infancia hay una especie de sobrevaloración, también existen otras etapas muy importantes, la adolescencia, la madurez; por otra parte, está el lenguaje…

J.G. Desde luego, la lengua en la infancia es muy importante, la palabra hiere y marca para toda la vida. Seguramente hay otras patrias importantes. Ahora como yo estoy en la cuarta edad, ¿ustedes saben cuál es la cuarta edad?

M.V. ¿Cuál?

J.G. La primera es la infancia, la segunda la juventud, la tercera es la madurez y la cuarta es: "Qué bien se le ve", entonces como estoy en esa edad más o menos ya tengo que calibrar algunas cosas.

D.O. Pero ahí hay una afinidad poética con Buenos Aires, el tango, por ejemplo, siempre tiene referencias al paraíso perdido, los barrios que se fueron; lo que ya no es.

M.V. Casas viejas.

D.O. Claro, las casas viejas que ya se fueron, como una señal del paso del tiempo.

J.G. Yo creo que usted dio en el clavo, el tema es el tiempo. Más que la ciudad o la infancia, es el cómo transcurrimos... yo acabo de cumplir setenta y cinco años...

M.V. Pero qué bien se le ve.

D.O. Gardel cumplió setenta años muerto y cada día canta mejor.

J.G. Bueno, yo cumplí setenta y cinco de vivo. Para consolarme digo que el tiempo envejece con uno, pero sé que no es verdad. El tiempo para mí fue una obsesión muy temprana.

Los avatares del peronismo

M.V. Llevándolo otra vez al tema urbano, a Buenos Aires, usted pertenece a una generación que tuvo una fe muy grande en lo que significaba la política como instrumento de transformación.

J.G. Sí.

M.V. De construir una sociedad mejor, para ello en algún momento adhirió al peronismo, uno de los grandes movimientos políticos latinoamericanos. Desde el lado chileno el peronismo se ve un poco incomprensible.

J.G. Desde el lado argentino también. Después de Onganía, finalmente llegó la noche. Esto guarda relación con la revolución cubana y con lo que el Che intentó en Bolivia, donde muere, y una experiencia anterior, del año 62 ó 63, encabezada por el llamado comandante Segundo, que es un periodista argentino, Jorge Massett, en el norte de mi país. A partir de allí se crearon distintos grupos, sobre todo después de la muerte del Che. Los que de un modo o de otro estábamos apoyando eso constituimos las FAR, Fuerzas Armadas Revolucionarias, claramente guevaristas. Al mismo tiempo aparecían las FAP, Fuerzas Armadas Peronistas, los descamisados, de un cristianismo de base, y Montoneros. Cuando en el año 73 se producen las elecciones, gana Cámpora y luego le dejó el sitio a Perón.

Posteriormente la derecha peronista empezó a asesinar a través de la triple A y se pusieron a funcionar los grupos paramilitares y parapoliciales. Mataron a dirigentes sindicales, estudiantiles, obreros. Dentro del peronismo se produjo una división muy notable; por un lado, estaban las organizaciones sindicales y el partido justicialista, y, por el otro, un montón de gente que quería muchísimo a Perón porque lo consideraba su líder, pero no podía aceptar lo que estaba ocurriendo. Esto quedó muy claro el primero de mayo de 1974 cuando Perón impuso a su mujer de entonces, Estelita, como vicepresidenta, a la que se oponían los Montoneros y una serie de movimientos no muy orgánicos, pero existentes. En una gran concentración Perón les dijo que eran unos mocosos y la mitad de la plaza se fue. Ahí se produjo una división muy notoria.

D.O. El peronismo daba para todo...

J.G. Sin duda era un movimiento de masas, que abarcaba a varias capas de la sociedad, entonces ahí había una lucha de intereses, siempre es así.

M.V. ¿Pero a usted le parecía que con los peronistas podía llegarse a un nivel de transformación social aceptable?

J.G. Bueno, si hablamos de peronistas, metiendo todo eso en un mismo saco, no se puede.

M.V. Hay una reveladora frase de José María Gatica, el Mono Gatica, el boxeador. Les dijo a los periodistas, que lo molestaban mucho por su compromiso o no compromiso político: "Hasta cuando me joden, yo no me meto en política: yo soy peronista".

J.G. Claro, Perón tuvo a muchísima gente humilde con él. En su primer gobierno hizo muchas cosas. Argentina había salido bien parada de la guerra. Él tenía una concepción del nacionalismo muy diferente a la militar. Consistía en fomentar una clase media estable, un desarrollo industrial propio, que no se opusiera a las grandes oligarquías, para lo cual nacionalizó ferrocarriles, el gas, la electricidad y le dio un gran impulso a la pequeña y mediana industria, todo lo que posteriormente destruyeron las dictaduras militares.

Había petróleo argentino y una producción agropecuaria capaz de alimentar a 260 millones de personas por año.

Pero, además, está el punto de vista de la seguridad interna, de los militares. De los años 50 en adelante ese concepto es más bien la represión del propio pueblo. Perón pensó distinto, beneficiando a muchos sectores desposeídos del país y promovió la industrialización.

D.O. Es el paradigma del gobierno populista, nacional y popular.

El tema de la poesía es la poesía

M.V. Hay una frase suya que me parece muy hermosa. Dice que la poesía es el corazón del misterio, pero también puede ser el corazón de las tinieblas, especialmente cuando un país es visitado por algunas pestes. Argentina ha sido visitada por muchas pestes. ¿Qué rol cumple la poesía cuando llega la peste?

J.G. No creo en esa historia de asignarle a la poesía roles sociales, yo por lo menos no estoy de acuerdo. Marx decía que el arte es la mayor alegría que el hombre se puede dar a sí mismo y la poesía es una forma propia del ser humano de interrogación en torno a muchos enigmas de la realidad y de su condición, pero que pueda provocar cambios sociales, no lo creo.

D.O. Queremos preguntarle también sobre aspectos literarios. Por ejemplo, Raúl González Tuñón prologó con mucho entusiasmo su primer su libro.

J.G. Sí.

D.O. ¿Qué recibe usted de esa generación que es la de las vanguardias?

J.G. Yo recibí tanto de Raúl González Tuñón, como de Oliverio Girondo, como de Vallejo y también de Borges. En los años 50-60 hubo una polémica que yo creía ya vieja y caduca, la de la validez de la poesía política, y me encuentro ahora con preguntas que me hacen unos periodistas, a juzgar por las cuales, éste parece que sigue siendo un tema vigente.

M.V. De hecho, en los momentos más álgidos de su compromiso político, usted tiene una temática que está muy lejos del panfleto y de la propaganda ideológica y va bastante más allá de todo eso.

J.G. Louis Ferdinand Céline, el gran escritor francés, escribió unos panfletos antijudíos horribles, durante la época del nazismo. Su *viaje al fin de la noche* es una novela absolutamente extraordinaria; entonces explicar la relación entre ideología, política y posición literaria, es un campo muy difícil. Yo parto de esta base:

creo que la posición ideológica de un escritor, el partido político donde milite, es parte de su subjetividad.

Ahora cuando digo que el único tema de la poesía es la poesía, quiero decir que se puede hablar de la mujer, del vecino, de todo. El tema de la poesía es la palabra, ésa es la historia.

M.V. Varios poemas suyos citan a Francisco Urondo, a quien usted parece admirar mucho. Urondo es uno de los escritores que mueren en la lucha contra la dictadura.

J.G. Sí, con Urondo fuimos amigos muchos años. Además, a mi juicio, es un gran poeta. Nos pasábamos poemas y los corregíamos mutuamente, éramos muy compinches. Rodolfo Walsh, otro gran amigo mío, es detenido después que, en marzo del 77, escribe una carta donde denuncia a la dictadura, tira esa carta al correo, a un buzón, y llega de ese modo a los medios. Por supuesto, en Argentina la carta no fue publicada, pero llegó al exterior y ese mismo día lo matan.

Las memorias siempre encierran algo de protagonismo

D.O. Pese a esta dificultad que usted tiene con la prosa, considerando que es un testigo de buena parte del siglo XX, ¿nunca ha pensado en el valor que tendrían sus memorias, si se decidiera a escribirlas?

J.G. ¿No cree usted que todavía soy muy joven para escribir mis memorias?

M.V. Tal vez quiera llegar a la séptima edad.

J.G. Las memorias son muy valiosas, pero siempre me parecieron una presunción.

D.O. Pero una cosa es la autobiografía y otra la memoria, la memoria tiene relación con la época.

M.V. Usted ha protagonizado un montón de acontecimientos muy decisivos, fue un testigo apasionado de nuestra época.

J.G. Pero ocurre que eso siempre encierra una cuota de protagonismo, porque yo para referirme a ciertos temas tengo que estar ahí.

M.V. Hay mucha gente que lo ve a usted y a su poesía como referentes, también a su trabajo periodístico.

J.G. Al parecer eso es suficiente.

M.V. A mí me gustaría mucho leer sus memorias, aquí ya tiene a dos lectores. ¿No le seduce esa idea?

J.G. Francamente no. Hubo buenos amigos que varias veces me preguntaron por qué no escribía sobre ellos. El 84 intenté un largo reportaje, yo todavía estaba en el exilio. Se publicó en forma de libro, pero con un estilo muy desprolijo, porque estábamos hablando en torno a una botella de vino.

Sobre Cortázar y Neruda

M.V. La generación suya fue bastante crítica, por ejemplo, con el autoexilio de Cortázar, una figura muy emblemática de ese tiempo, de alguna manera todavía lo sigue siendo. ¿Cómo vio usted esa instalación de Cortázar en París y su compromiso político a la distancia? Por otro lado, ¿tuvo algún vínculo personal con él?

J.G. Sí, estuve años exiliado en París, lo conocí allá y tuve una vinculación estrecha con él. En esa época había un contexto muy sectario, algunos defendían a Borges y otros, gente de mi generación, criticaban a Cortázar, es decir, no existía una uniformidad en eso.

D.O. ¿Y respecto a Neruda?... la ultraizquierda lo criticó mucho.

J.G. Sí, muchísimo. Yo gocé de la poesía de Neruda todo el tiempo y a la vez tuve diferencias políticas con él, producto del contexto; esto lo dije en el discurso de aceptación del Premio Iberoamericano Pablo Neruda. Señalé también que en su obra se repetía. Ésta es una opinión literaria, perfectamente debatible.

M.V. Es válida.

J.G. Debatible; en tanto ciudadano adhirió a Stalin, actitud que me parece un producto de la época, del momento. Ahora, cuando recibí este premio, releí parte de su obra y me sigue pareciendo absolutamente extraordinaria.

M.V. ¿Qué cosas releyó?

J.G. Por ejemplo, las memorias, *Estravagario*, las *Residencias*. Lo encontré extraordinario.

Difícil historia

D.O. ¿Qué visión tiene de la historia hispanoamericana que a usted le tocó vivir y padecer?

J.G. Digamos que es una historia todavía no acabada, una historia difícil. No sé si usted se refiere al momento actual...

D.O. No, más bien a lo que usted ha vivido o sufrido en carne propia. ¿Hay una esperanza de que evolucione, de que salga de este ciclo de "hoy día un juramento, mañana una traición", como decía Gardel en "Amores de estudiantes"?

J.G. Bueno, siempre habrá amores de estudiantes. La nuestra es una historia desgraciada, y ahora se ha vuelto más desgraciada todavía. Con todo esto que llaman globalización. En Argentina el proceso de desmantelamiento de la industria, destinado a que los monopolios entraran empezó mucho antes. Después hubo gobiernos civiles que continuaron la tarea.

Otro aspecto es la continuidad civil del pensamiento militar que afortunadamente se está resquebrajando en Argentina con esta anulación de las leyes mal llamadas del perdón, porque yo no sé en quién las víctimas depositaron las facultades de perdonar en su nombre. Ahora en Uruguay, que era el paraíso de la impunidad, con el gobierno de Tabaré Vásquez, por lo menos piensan aplicar la ley de caducidad en la pretensión punitiva del Estado –fíjese en el nombre de la ley–, para investigar el destino de los desaparecidos, pero no para castigar a los culpables.

A mí me parece que el tema es la reconciliación, no el perdón, y el único modo de caminar hacia la reconciliación, y de un olvido bien hecho, es la justicia.

M.V. ¿No hay otro?

J.G. No hay otro.

M.V. A propósito, de su residencia en México, usted ha señalado en varias entrevistas que son muy poderosas sus razones para vivir allí, por ejemplo, el amor.

J.G. Sí, mi mujer, se las acabo de presentar.

M.V. Aunque usted sigue siendo un poeta entrañablemente argentino.

J.G. Todos tenemos nuestros defectos.

M.V. ¿Usted no va a regresar?

J.G. ¿Regresar?

M.V. A vivir.

J.G. No, a vivir no.

D.O. Para qué si lleva a la Argentina adentro...

J.G. Sin duda, además salí grande de Argentina, con cuarenta y cinco años. Tengo familia en México, nietos mexicanos, grandes amigos, pero como periodista me ubico en Argentina y México. Este último es un país muy especial y el DF es muy particular en el sentido de que tiene enigma, tiene misterio, tiene encanto, así como tiene aspectos terribles, como cualquier ciudad.

M.V. El teatro resiste, la poesía resiste y hay que seguir parece en esa trinchera.

J.G. Sí, yo creo que la poesía es una forma de resistencia.

D.O. En su poesía hay una suerte de voceo porteño que a ratos se confunde con la voz de la poesía clásica española. ¿Eso es deliberado?

J.G. No eso sale, sale ese voceo porteño y a veces se confunde con otros registros. Bueno, es la lucha de siempre por alcanzar la voz propia y el mundo propio. ♦

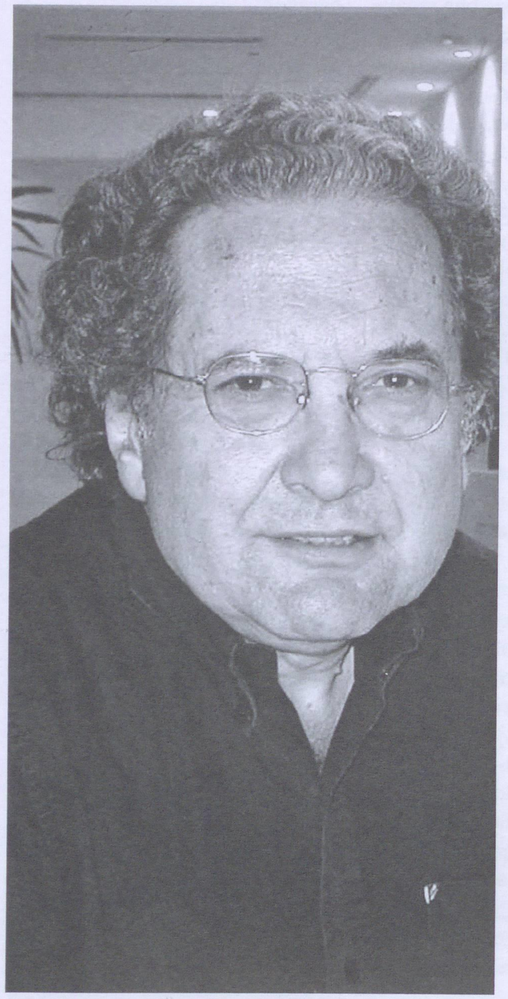
*Esta conversación del poeta Juan Gelman con Darío Oses y Mario Valdovinos, tuvo lugar en el invierno de 2005, en Santiago de Chile.

"El hombre Neruda también padeció críticas en su propia casa, la izquierda latinoamericana. Quien esto dice lo criticó públicamente (...) Dije que era un derechista y ése fue un grave error (...) Mi crítica a su posición política era tan sincera como su "Oda a Stalin". Y tan equivocada como su "Oda a Stalin".

Palabras de Juan Gelman, al recibir el Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda.

Ricardo Piglia: Sin mundos imaginarios la vida sería más desdichada

Entrevista de Darío Oses



Ricardo Piglia ha escrito un libro singular sobre las representaciones de lectores en la literatura. Es como un juego de espejos que muestra cómo los libros muestran a los lectores de libros. Foto de Carolina Briones.

Ricardo Piglia, una de las figuras claves de la literatura latinoamericana contemporánea, concilia una notable capacidad de creación narrativa con el ejercicio de la reflexión que muestra en sus ensayos sobre la tradición literaria argentina: Arlt, Borges, Sarmiento y Macedonio Fernández, entre otros.

Nacido en Adrogué, en 1940, estudió Historia en la Universidad de la Plata, y actualmente ejerce como profesor de literatura hispanoamericana en la Universidad de Princeton. En su producción narrativa se encuentran libros de relatos como *La invasión* y *Nombre falso*; novelas como *Respiración artificial, La ciudad ausente* y *Plata quemada*, y las dos novelas breves que reúne el libro *Prisión perpetua.* Su libro más reciente, *El último lector,* es un singular periplo por las representaciones, escenas de lectura y figuras de lectores en la narrativa universal, con alusiones a la autobiografía literaria o a su propia historia de lector. Entre las distinciones que ha recibido se cuentan el Premio Planeta Argentina, 1997, y más recientemente el José Donoso, que otorga la Universidad de Talca. Entrevistamos al escritor cuando vino a Chile a recibir este último premio.

Lecturas y escrituras maliciosas

Iniciamos la conversación con Ricardo Piglia hablando de la novela negra. Recordamos que hace ya mucho tiempo, a comienzos de los 70, dirigió una colección de este género, en la que publicó algunas novelas sin trama policial. Entre ellas *Eva*, de James Hadley Chase y *Acaso no matan a los caballos?*, y *Luces de Hollywood,* de Horace Mc Coy.

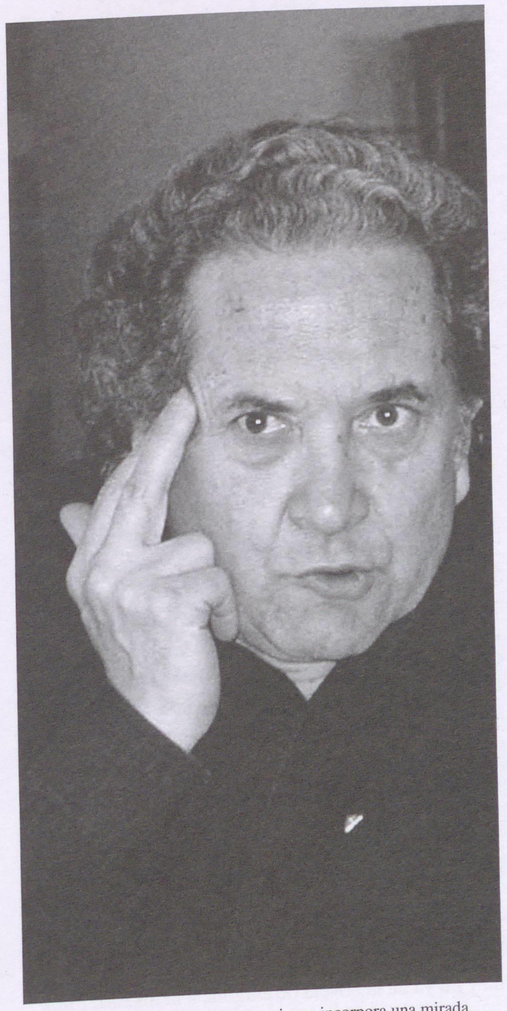
R.P.- Efectivamente hay una zona de esa literatura que no es propiamente policial o lo es en un sentido menos clásico que el modelo inglés, porque pareciera que pone en el centro, más que la investigación y el detective, la conciencia criminal, el mundo del delito y la relación entre éste y la sociedad.

D.O.- A propósito de eso, Neruda fue un gran lector de novelas policiales, le gustaban mucho autores como Hadley Chase, Eric Ambler, Raymond Chandler y Dash Hammeth. En un entrevista dijo que leía la novela policial como una crítica al capitalismo.

R.P.- Estoy totalmente de acuerdo con esa lectura. Muchos de estos autores, como Hammeth, Chandler y Mac Coy eran de izquierda, y algunos hasta militantes comunistas. Esto todavía está por investigarse, pero me parece que ellos buscaban una forma de hacer literatura social, denunciando la corrupción del poder, del gran dinero, las relaciones y complicidades del mundo político con el de los negocios, y ese tipo de dinámicas de lo social.

D.O.- En este caso Neruda podría ser el "lector malicioso" al que alude Umberto Eco, es decir, el que lee un género determinado como algo distinto de lo que ese género es.

R.P.- Puede ser, pero yo creo que esos autores de novelas negras tenían la voluntad de deslizar una crítica social. Había ahí una cuestión deliberada. El género está ligado a ciertas tradiciones de la literatura norteamericana. Estilísticamente los autores de novelas negras estaban muy influidos por Hemingway, e insisto en que en los años 30 muchos escritores norteamericanos andaban cerca del pensamiento socialista. El mismo Faulkner escribió novelas sociales. De modo que había un contexto en las letras estadounidenses que explica cómo esta literatura de género, popular, que a diferencia de lo que podríamos llamar entre comillas la "alta literatura", trabaja con convenciones y repite fórmulas, cómo este género popular –iba diciendo–, incorpora una mirada muy crítica sobre lo social.



Piglia: "la literatura negra norteamericana incorpora una mirada muy crítica sobre lo social." Foto de Carolina Briones.

D.O.- Así es que no sólo habría, en este caso, un lector malicioso, sino un autor con las mismas características, que usa un género popular para de paso denunciar la corrupción de la sociedad, de modo que aquí lectores y escritores entran en una especie de complicidad.

R.P.- Yo creo que sí, pero además, hay que tener en cuenta que esos autores se ganaban la vida escribiendo ese tipo de literatura, que era menor. Ahora, la gracia está en que lo hicieron con una mirada sobre la sociedad que en su tiempo era absolutamente novedosa y radicalizada.

Dos momentos del relato policial

D.O.- Situándonos ahora en América Latina, una de las cosas que encuentro más cercana a aquella literatura negra es su novela *Plata quemada*.

R.P.- Creo que hay dos momentos importantes en la relación entre la literatura policial y América Latina. El primero es promovido por Borges con la colección Séptimo Círculo, que hace con Bioy Casares y que empieza a publicarse en los años 40. En primer lugar, hace una antología y luego él mismo empieza a escribir ese tipo de relatos. En ese momento aparece una serie de escritores que cultivan el género policial: el mismo Rodolfo Walsh, muy conocido en América Latina porque es uno de los asesinados por la dictadura. En sus inicios Walsh escribe cuentos policiales que tienen la estructura y la forma de la tradición inglesa.

El segundo momento es cuando yo publico esta colección Novela Negra, a fines de los 60, para difundir esta literatura que se produce en Norteamérica y que se diferencia de la tradición inglesa. Luego surgen en América Latina algunos autores, como Osvaldo Soriano y Paco Ignacio Taibo, que empiezan a trabajar en esta corriente y así se va formando una tradición que se hace cargo de la línea dura norteamericana y no ya de la novela de enigma, a la inglesa. *Plata quemada* forma parte más de esa primera serie.

El detective, el intelectual y el guerrillero

D.O.- En su libro *El último lector* aparece Ernesto Guevara como lector y también como figura sacrificial. Parece haber ahí una simetría inquietante con la figura del detective célibe, ascético...

R.P.- Bueno, he leído durante muchos años el género policial, y cuando trabajaba en *El último lector* de pronto me di cuenta que uno podía ver al detective, desde el de Edgar Allan Poe hasta el de Raymond Chandler, como una de las representaciones literarias de la figura del intelectual, representación de lo que podríamos entender como la figura del intelectual comprometido.

Lo extraordinario de la situación es que el intelectual puro es el que verdaderamente actúa ahí, tanto descifrando los crímenes como revelando los conflictos sociales. Entonces empecé a pensar este género policial como un género intelectual, que, aunque muy conectado a la acción, escondía en su interior una figura que uno podía entender como una de las transformaciones finales de la tensión entre el intelectual y la sociedad. Eso, por una parte. Ahora, en el caso de Guevara, yo he dado cursos sobre él y sus textos, pero lo que me interesó más fue la persistencia de su condición de lector y eso me permitió acercarme a su figura; la sentí lo más próxima a la propia cultura de la cual él viene. Entonces, en el caso de él, uno podría decir que, como muchos en América Latina, es alguien que transforma su posición como intelectual o su vocación secreta de escritor e intelectual en una decisión de acción política directa. Me parece que también Guevara es parte de una serie de figuras que en Latinoamérica dejaron la literatura o el trabajo intelectual para pasar a la guerrilla o a la acción política. Así, lo veo ligado a una tradición donde están, entre otros, Rodolfo Walsh y Roque Dalton. Lo vinculo también con una tradición que en América Latina es muy fuerte, que es este debate entre política y literatura.

Su novela *Plata quemada* muestra cómo aparece la condición heroica de unos pequeños delincuentes de los suburbios de Buenos Aires. Foto de Carolina Briones.

Destinos trágicos

D.O.- En *Plata quemada* usted parece poner énfasis en la dimensión trágica, cuando los protagonistas, esta banda de pistoleros, deciden resistir hasta el final y se entregan a un ritual de sacrificio y muerte.

R.P.- Cuando hablo de trágico, aludo, en el sentido de la tradición, a alguien que enfrenta un destino, y más allá de la convicción o no de que ese destino sea trágico, sigue avanzando hasta la consumación del mismo. Ése es el héroe: el que enfrenta un destino y es capaz de ir hasta el fin. Ahí está la condición heroica de estos personajes que son unos pequeños delincuentes de los suburbios de Buenos Aires: saben que van a morir, pero continúan hacia adelante. Dicen: estamos acorralados y lo único que nos interesa es resistir a la policía, eso me parece es la dimensión trágica...

D.O.- Pero esa fue también la determinación trágica con que actuó muchas veces la guerrilla. Es cierto que en este caso hay un contenido ético que trasciende a la acción, pero Guevara también enfrentó un destino trágico.

R.P.- Son cosas que no se pueden comparar. Lo único que podría compararse es a los sujetos que enfrentan a la muerte. Pero hay que examinar la relación que existe en cada caso entre la ética, los valores, los conceptos. Porque también en la tragedia podríamos comparar, aunque no unir, a Macbeth y Hamlet.

D.O.- Pero aquí tenemos dos tipos de heroísmo trágico: uno ético revolucionario y otro delictual y anárquico. ¿Por qué el primero trasciende y el otro se olvida?

R.P.- No siempre es así. También hay una tradición de bandoleros que se transforman en héroes populares. No es lo que sucedió con los pistoleros de *Plata quemada.* Se perdieron, pero creo que hay una gran tradición, desde Robin Hood a Salvatore Giuliano, de héroes bandidos, y en Argentina existen muchos. Hay una admiración popular por aquel que es capaz de enfrentar a la autoridad y llegar hasta el fin, sin amedrentarse. Desde luego no se puede comparar a ese tipo de personajes con otros que han construido y elaborado toda una relación ética con el mundo social, pero es cierto: hay elementos comunes...

Incluso yo diría que en muchas de las imágenes que se han construido de él, Guevara aparece como el héroe que sólo enfrenta a la autoridad y a los poderes dominantes. Así sucede con quienes no tienen una perspectiva tan fina como para percibir los contenidos políticos y éticos que estaban alrededor de la acción de Guevara. Pero también se lo sitúa en la tradición de aquéllos que enfrentan a la injusticia y que son capaces de morir en esa lucha...

D.O.- Uno de los libros que llevaba Guevara en su mochila, durante la campaña de Bolivia, era *Canto general*

R.P.- Sí, el tenía muchísima admiración por Neruda.

La TV y los mundos marginales

D.O.- *El último lector* se refiere a figuras literarias de lectores, o a representaciones literarias de lectores, es decir, a lectores que a su vez son leídos. Esto infunde en el lector que lee a los que leen la inquietante sensación de que él mismo también podría estar siendo leído. En *Plata quemada* no hay libros, pero aparecen los pistoleros viendo por televisión lo que les está pasando a ellos mismos.

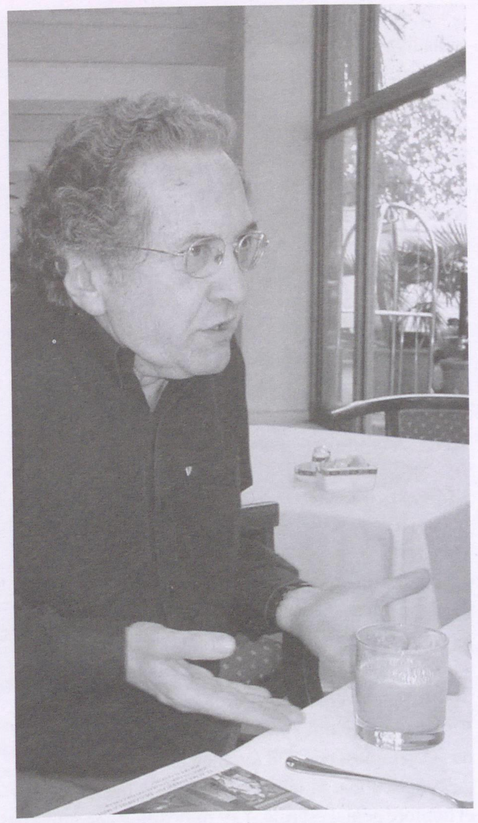
R.P.- Eso nos lleva a la reflexión sobre la cultura de masas. Hay una tradición, desde *Madame Bovary,* de construir cierto tipo de modelo de vida a partir de lo imaginario. En todo el siglo XIX la novela fue el gran género constructor del imaginario popular. Hoy asistimos a un desplazamiento donde la narración social no pasa ya tanto por la novela, lo que es culpa de los novelistas: se dice que si éstos escribieran obras más sencillas y legibles, entonces la gente volvería a leerlos. Yo creo que es así, y hay tantos ejemplos que lo reafirman. Ahí están García Márquez y tantos otros escritores que han llegado a un público amplísimo. Bueno, pero el asunto es que el género novela como tal fue perdiendo al público mayoritario que antes tenía, ya que éste se desplazó hacia el cine y la televisión. Es decir, la vigencia del relato se mantuvo, pero se desplazó hacia otros géneros y formatos. También la novela y luego estos otros relatos han construido modelos, y me parece que esto es lo que Ud. percibe: los pistoleros de *Plata quemada* se ven a ellos mismos como héroes porque están apareciendo en la televisión. Eso es muy común. En Buenos Aires, por lo menos, cuando hay un asalto y llega la policía, los chicos que están delinquiendo piden las cámaras, llaman a la televisión. Hay ahí una relación que habría que estudiar. Siempre se dice que la TV y los medios generan violencia, pero se produce también la relación inversa: aquel que está en un mundo excluido intenta que la TV refleje su propio mundo.

Un lector que observa a otros lectores

D.O.- En este momento hay muchos trabajos académicos sobre la historia de la lectura y la figura del lector, ¿cómo apareció su interés por abordar estos temas desde un punto de vista literario?

R.P.- Eso tiene que ver con historias personales. Siempre me intrigaron esas representaciones, que a veces son muy laterales, de la aparición de alguien que lee cuando uno está leyendo un libro. Me llamaba la atención que el narrador se detuviera un instante en la escena de alguien que está leyendo y entonces empecé a fichar esas escenas, a anotarlas, a subrayarlas y el libro se fue escribiendo de ese modo, fue surgiendo de mi propia experiencia de lectura. Es difícil planear un libro así, es un libro que surge de las notas que uno va tomando. Ahora es un libro muy personal en ese sentido; está ligado, pero de una manera muy privada, a las grandes tradiciones de historia de la lectura, sociología de la lectura, teoría de la recepción e historias de lectores reales.

Otra cosa que me interesó mucho es qué es lo que rodea el acto de leer. ¿Dónde se lee? ¿En la cama, en un tren, en un café? ¿Cómo se constituye una escena para leer? Yo mismo a veces voy en el subte y de pronto veo una muchacha que lee y está como en su propio mundo, en un universo aislado del otro, del que llamamos real. También me empezaron a interesar los peligros que acechan a la lectura, la sensación de que el que lee está amenazado porque es difícil leer, porque no hay tiempo ni lugar ni silencio para hacerlo, por la censura, en fin, por muchas cosas. A veces también el que está leyendo suscita en los otros impulsos de condena o agresión: ¿con qué derecho se abstrae o se escapa del mundo? Hay siempre situaciones en que la lectura está ligada a algo menos pacífico de lo que uno cree. En fin, *El último lector* podría ser un libro autobiográfico, pero en lugar de contar mis propias experiencias de lectura me pareció más interesante buscar el modo en que diversos escritores han ficcionalizado y construido imaginariamente al lector.



"Me di cuenta de que muchas escenas en que las mujeres aparecen leyendo se vinculan con situaciones de infidelidad y suicidio". Foto de Carolina Briones.

Literatura y adulterio

D.O.- Usted advierte una relación más que curiosa, yo diría dramática, entre literatura, adulterio y muerte en las lectoras femeninas, como Anna Karenina o Emma Bovary.

R.P.- Bueno, respecto de esa relación no creo que pueda sacarse una conclusión general, porque una cualidad de la literatura es trabajar siempre con casos personales, individuales. No podemos decir que todas las mujeres rusas son Anna Karenina. Ella tiene algo de todas, pero es una mujer específica. Aunque, claro, de esos casos pueden sacarse algunas conclusiones. Lo extraordinario es que empecé a darme cuenta de que muchas de las escenas en que las mujeres aparecían leyendo estaban ligadas a situaciones de infidelidad y suicidio, pero esto es porque a los autores varones les gusta matar a sus heroínas adúlteras. Yo creo que en el fondo eso de que todas las adúlteras se suicidan es la fantasía del novelista varón. En literatura hay también una tradición que relaciona amor y muerte, y erotismo y muerte.

La otra relación interesante es que habitualmente se ha ligado la lectura con la locura, y la locura es una categoría muy general. En Argentina, la loca es una mujer que se deja llevar por su deseo, por decirlo de una manera neutra. Locura es modificación de lo habitual, la ruptura de la norma y de la convención, y muy a menudo el exceso de lectura aparece asociado con el desquiciamiento, con la pérdida de la realidad.

Ahora, desde la Biblia en adelante, uno busca en la lectura la construcción de sentido. Hay ciertos libros que parecen encerrar una verdad, y éstos pueden ser textos sagrados o no, o pueden ser leídos como si fueran sagrados. Lo que me fascina de la Biblia es la capacidad de síntesis de sus relatos. Uno lee la historia de Sansón y Dalila, por poner un caso, y ésta resuena como si fuera una novela enorme.

El escritor y su copista

D.O.- Hablando ya de personas y no de libros, otra relación interesante que usted descubre es aquella entre el escritor y su copista, casi siempre una figura femenina.

R.P.- Sí, claro partí con la copista-amante de Kafka y posteriormente empecé a encontrar muchos otros ejemplos, como si también ahí hubiera una fantasía masculina: la mujer que copia fielmente lo que el hombre genial escribe. Y es muy difícil encontrar la relación inversa.

La pregunta es cómo podemos estar seguros de la fidelidad de la copista, fidelidad en su oficio, se entiende. ¿Cómo saber que copió bien, o que no fue ella la que escribió todo o casi todo? Porque a lo mejor Kafka escribió cosas mediocres y ella se las arregló. También Tolstói tuvo una relación interesantísima con esa mujer fantástica que era su copista. Ella por suerte llevaba un diario. El asunto es que copió diecisiete veces *La guerra y la paz*. ¿Puede imaginar lo que es eso? Son diecisiete versiones de esa obra gigantesca que ella copió. Entonces, al final ya la novela era tan de ella como de Tolstói...

D.O.- Tal vez con el procesador de textos la copista se extinga... ¿Usted tuvo alguna copista?

R.P.-No, todas mis amigas se negaron a eso.

Utopía y creación de mundos

D.O.- En su novela *Prisión perpetua* hay un frase algo críptica: " La literatura es la forma privada de la utopía".

R.P.- La utopía me interesa mucho. Esa pasión por construir una vida mejor, también sucede en el plano personal, uno tiene sus utopías privadas que pueden llevar o no un sentido político.

D.O.- Pero hay libros que son apocalípticos antes que utópicos.

R.P.- Yo no me refiero al hecho de que en la literatura aparezcan siempre versiones mejoradas de lo real, sino que la literatura construye un mundo alternativo que se produce mientras uno lo va leyendo. Y estos mundos comparten con la utopía esta condición de posibles. Ahí es donde yo digo que la literatura sería como un ejercicio cotidiano de construcción de mundos.

D.O.- Es decir, más que la literatura, el ejercicio literario y la práctica de la lectura serían lo utópico.

R.P.- Bueno, en el caso de los escritores, más allá de los contenidos, lo utópico sería la posibilidad de construir un mundo. Por ejemplo, ahora estamos en este bar y después en la noche yo me pongo a escribir, y supongamos que cuento esta misma situación, pero ya no es este bar, es como la construcción de un universo que está ahí y que puede que tenga que ver con mucho de lo que hemos conversado aquí, pero de todas formas se va a convertir en algo diferente, y en ese sentido se parece a la construcción utópica...

Piglia: "Los sucesos políticos en América Latina reprodujeron la situación del asalto y cerco policial que se relata en *Plata quemada*". Foto de Carolina Briones.

D.O.- Entonces la lectura también sería una construcción utópica porque según la teoría de la recepción es el lector el que construye el texto.

R.P.- Exacto, creo que el lector está siempre viviendo en esos mundos alternativos a medida que lee los textos. Es lo que hace el Quijote. Me refiero a la utopía como procedimiento de construcción de una realidad alternativa, al procedimiento de construcción más que a posibles contenidos políticos, porque me parece que sin imaginarios y sin la construcción de mundos posibles la vida sería mucho más desdichada de lo que es.

Plata Quemada

D.O.- En *Prisión perpetua* usted construye la figura de un autor ficticio y sugiere que todo lo que escribe el narrador ha sido tomado de ese autor. En cambio, en *Plata quemada* no hay ninguna mediación, el autor investiga la materia narrativa y la procesa directamente.

R.P.- Creo que cada uno de mis libros es distinto al anterior. Hay escritores extraordinarios que siempre escriben el mismo libro y yo los admiro muchísimo, como Onetti o Saer. Existe otro tipo de escritor que también me interesa mucho, como Joyce, que en

cada capítulo cambia de estilo. Eso explica que en un momento dado yo haya dicho: ahora me gustaría escribir una novela que parta de un hecho real y enfrentar las dificultades que eso supone, los problemas estilísticos, qué lenguaje usar, quién narra la historia y desde dónde. Para mí fue una experiencia notable, era como empezar de nuevo...

D.O.- Pero había algunos modelos a mano, como *A sangre fría*, de Capote

R.P.- Sí, claro, en verdad uno nunca empieza completamente desde cero, siempre hay alguien que lo hizo antes, como Truman Capote, y algunas experiencias latinoamericanas de trabajar con hechos reales, como la de Walsh. Podríamos poner otros ejemplos, como cuando Elena Poniatowska reconstruye los hechos de Tlatelolco, o los textos del cubano Miguel Barnet. Existía esa tradición y yo creo que uno siempre está en una tradición y trabaja en ella o contra ella. Era todo ese universo literario el que me interesaba. La literatura argentina en ese momento estaba muy tocada por cierta tendencia un poco fácil, light, digamos; era una literatura de consumo en el sentido más liviano de la expresión. Eso me incitó a ponerme a escribir una novela muy dura, muy violenta como ese mundo de delincuentes y policías, y que el lenguaje tuviera que ver con eso, es decir, que también fuera duro...

D.O.- Llama la atención el tiempo que pasa entre la incitación inicial y la concreción de la novela...

R.P.- Sí, escribí una primera versión en los años 70 y retomé el libro en los 90. Porque no encontré la solución en la primera escritura, no logré resolverlo. Trabajé en ese libro sin terminar de encontrar la forma de escribirlo. Entonces guardé todos esos papeles, y los mandé a la casa de mi madre. Pasaron veinte años y un día se pusieron a pintar la casa. Me dijeron: "mirá acá hay una caja que es tuya". Me reencontré entonces con ese material cuando yo ya era un escritor conocido, digamos no mejor, pero había avanzado en algunas cosas y lo retomé diciéndome: "ahora puede ser que encuentre la vuelta".

D.O.- Pero, además de quedar guardado en una caja, el material ha de haber estado también en germen en alguna parte suya...

R.P.- Sí, claro, y quiero dejar nítidamente señalado este hecho: después de aquel asalto y cerco policial de los pistoleros, los acontecimientos políticos reprodujeron esta misma situación. Llegó a ser común, posteriormente, en Buenos Aires que un grupo de chicos guerrilleros se encerrara en un departamento y el ejército los rodeara y que ellos murieran resistiendo. En el episodio de los pistoleros, también estaban en germen elementos de la relación entre Estado y resistencia, que aquí tenía características completamente anárquicas y marginales, pero que la escena política reprodujo, después, muchas veces en América Latina.

También estaba el desafío de trabajar con unos personajes con los que uno tiene una distancia en todo sentido, incluso moral. El gran desafío que se me planteó cuando volví al libro fue si era posible imaginar sus conciencias. Porque los hechos estaban, pero había que imaginar el universo interior de los personajes.

D.O.- Y ése es ya un aporte de pura creación literaria, que va más allá de la investigación.

R.P.- Hay un punto que distingue a la literatura del periodismo, sin que aquella sea mejor ni peor que éste, pero es una posibilidad de la que dispone la literatura y que tiene que ver con estos mundos imaginarios, que el periodismo despeja al tratar de ser lo más directo posible en el relato y dar cuenta sólo de los hechos.

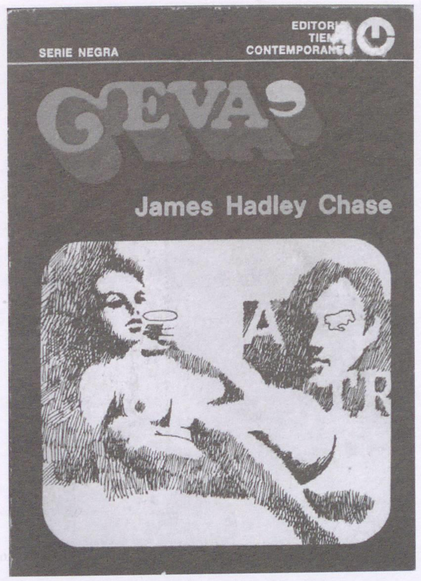
D.O.- La incineración de los dólares, el acto de quemar la plata que ejecutan los personajes de su novela, me parece que tiene algo de un ritual, y el horror que eso produce en la gente podría remitir a la sacralización del dinero en la sociedad contemporánea...

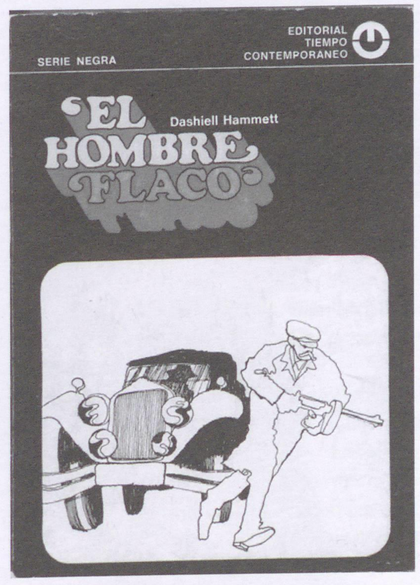
R.P.- Yo creo que ese fue el punto de partida, incluso ya en la versión de los años 70. Si volvemos de un modo un poco irónico a lo que hablábamos antes, a la búsqueda de sentido, podríamos decir que el dinero borra el sentido de todo. Se convierte en el objeto único que le da sentido transitoriamente a las cosas y no tiene ninguno, es un objeto en sí mismo, existe para su propia circulación o acumulación. El dinero tiene una capacidad de desacralización terrible, que borra cualquier sentido. Entonces, me parecía que el hecho de que estos personajes se enfrentaran a esa situación de ese modo era una buena metáfora de un mundo donde el dinero ha sido convertido en un fetiche.

Hay tradiciones populares importantes, como las de los anarquistas, como Guevara mismo, los que viven o intentan vivir sin dinero o fuera del dinero. En Argentina, como efecto de una crisis, el dinero en un momento pierde su sentido rápidamente porque está la política de confiscaciones del Estado, por una parte, y, por otra, la inflación ha producido efectos múltiples. Y la pérdida de confianza en el dinero lleva a una especie de catástrofe social total.

Los bandidos de mi novela podían haber hecho muchas cosas con ese dinero. Por ejemplo, haberlo tirado por la ventana del departamento para que abajo se pelearan por recogerlo. Me parece que quemarlo es el punto más extremo. Son personajes que se enfrentan de pronto a una situación desesperada y actúan de un modo extraordinario.

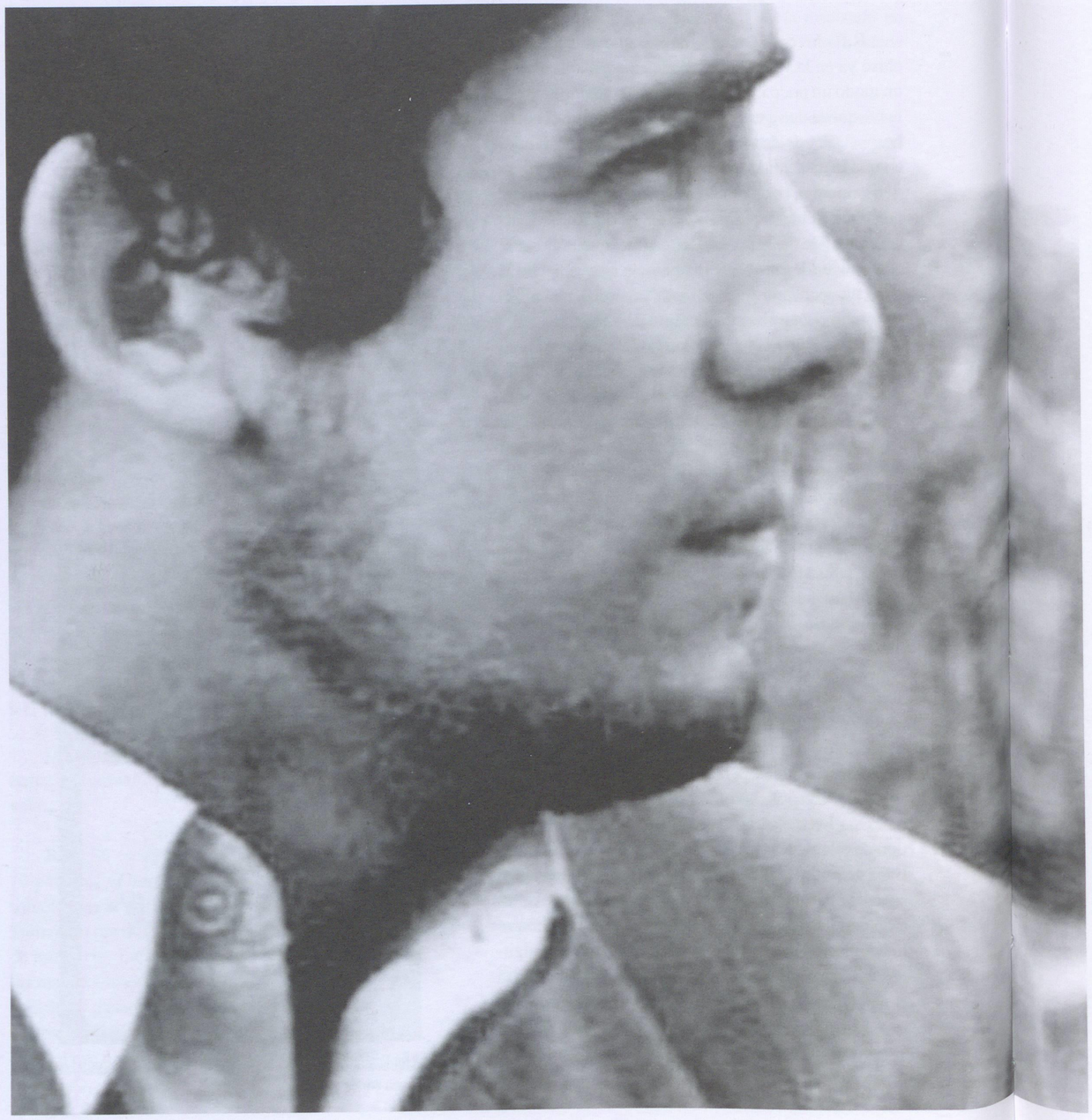
Además, estos personajes inicialmente estaban coludidos con policías que eran sus socios en esta operación, a los que después dejaron en el camino. Este tipo de relaciones también son parte de la historia política argentina. En los años de lo que se llama la resistencia peronista, que eran movimientos de extracción popular que pedían el regreso de Perón, siempre hubo relaciones entre el lumpen y la política: en algunas cárceles estaban los delincuentes comunes junto con los presos políticos. ♦





Algunos libros de la serie de novela negra que dirigió Ricardo Piglia en los años 60.

El poeta Christian Formoso en el Parque María Behety, de Punta Arenas. Foto de Gonzalo Pinto.



Un poeta de hoy: Christian Formoso

Floridor Pérez

Nacido en 1971 en Punta Arenas, donde vive, asegura que "escribir desde Magallanes involucra un ser y estar consciente de las propias realidades que encarnan en el habla..."

Escribir, entonces –expresa– "se me ha dado naturalmente sobre un territorio-ciudad marcado y diferenciado del resto del país por una particular manifestación de la presencia de la muerte".

Esa manifestación tanático-urbana podría rastrearse "desde la tragedia inaugural de Sarmiento de Gamboa y la fallida población de las costas del Estrecho hasta episodios sórdidos, como el exterminio de los pueblos originarios… Magallanes ha sido fundada, refundada y vivida sobre la base de la tragedia, la precariedad y la muerte".

Pese a constataciones tan lúgubres, el poeta descubre y valora una expresión artística de esa predisposición trágica, y es esa preocupación de sus antepasados que permite a los puntarenenses de hoy enorgullecerse "de poseer el cementerio más hermoso de Chile".

Una voz personal, pero de un coro

Apresurándose a señalar que el suyo es sólo uno más entre otros proyectos poéticos magallánicos, Formoso comenta que en el ejercicio de su propia escritura se le ha dado una Patagonia "viva en sí; más que como libro de historia, como templo de su propia materialidad: mitos y hechos históricos, pueblos originarios y obreros, inmigrantes y turistas, mensajes de texto y correos electrónicos, todos parte de un *continuum* trágico y redimido. Y persistente, por sobre todo".

Lúcidamente consciente de esa persistencia, el poeta se complace en rastrearla en la tradición poética. Por ejemplo, constata cómo este tema atrajo en su hora a Pablo Neruda, quien en *La espada encendida* –donde un hablante enfrentado a estos paisajes luego de arrasados– los refunda desde la metáfora de la experiencia amatoria. "Creo que escribir desde Magallanes, concluye Formoso, significa trabajar con las experiencias amatorias. También la historia puede verse, en ciertos momentos, como una gran experiencia amatoria que, desde todas las épocas, han refundado no un lugar devastado, como plantea el poema de Neruda, sino una Patagonia que, a pesar de haber sido vapuleada hasta los huesos, evidencia a través de su habla y su literatura un territorio trágico real, pero de persistencia y movimiento continuo. Apuesto a que mi poesía se haga cargo de eso".

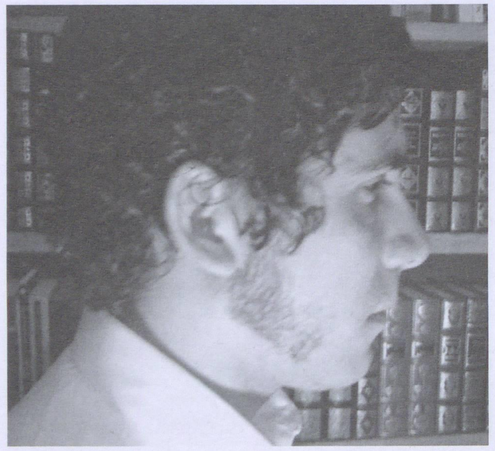
De cómo se hace cargo de esa idea de continuidad histórica y literaria nos lo dice de varias maneras su obra.

Una es esa lectura personal de la visión nerudiana de *La espada encendida.*

Otra es la convocatoria que sus propios textos suelen hacer a voces que le son queridas, como en "Cartas para reinas de una tierra que no tiene primavera", donde el hoy fácilmente reconocible eco de Jorge Teillier se funde con otro fundamental, de Gabriela Mistral, que vivió y escribió la experiencia de esa "tierra sin primavera".

Pero Formoso sigue leyendo en reversa las páginas de la historia y la literatura, hasta llegar al mismísimo Alonso de Ercilla, en cuyo trabajo de apropiación pasa incluso de la relectura a la reescritura, como se verá en un poema que le seleccionamos.

Sin embargo, sería un error imaginar esta poesía girando solamente en torno a su mundo histórico geográfico austral: hay en ella una dimensión humana en que la universalidad de la experiencia no deja de expre-



Formoso escribe sobre un territorio marcado por una particular manifestación de la presencia de la muerte. Foto de Rafael Cheuquelaf.

sarse en un lenguaje que, secretamente, le habla al lector de eso que sólo pudo verse, pensarse y decirse desde la magia de una tierra donde el mar, a la vez que distancia visible, es un invisible puente hacia algo, y los barcos, más que objetos, son puertas que se abren a no se sabe bien qué.

Al menos, no se sabe bien en la infancia –esa patria del poeta– que Formoso expresa de manera inconfundiblemente austral en el poema que por derecho propio encabeza la selección que ofrecemos al lector.

Quién es, qué hace

Christian Formoso es licenciado en Educación en la especialidad de Inglés, por la Universidad de Magallanes, institución donde actualmente cursa estudios de postgrado en Educación.

Como poeta de hoy, ha publicado los poemarios: *El odio o la ciudad invertida* (1997), *Los coros desterrados* (2000), *Memorial del Padre Miedo* (2000), *Estaciones cercanas al sueño / Los coros desterrados* (2003), *Puerto de hambre* (2005).

Entre otros reconocimientos ha obtenido la "Beca de Creación Literaria" del Consejo Nacional del Libro y la Lectura en 1999, y el Premio Binacional Literario de la Patagonia, versiones 1998 y 2000. Con *Puerto de hambre*, su último poemario, obtuvo el Primer Premio del Concurso Nacional "25ª Feria Internacional del Libro de Santiago" del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Ha participado en encuentros nacionales e internacionales de poetas jóvenes y es Director de la Corporación Literaria "Patagonia Escrita".

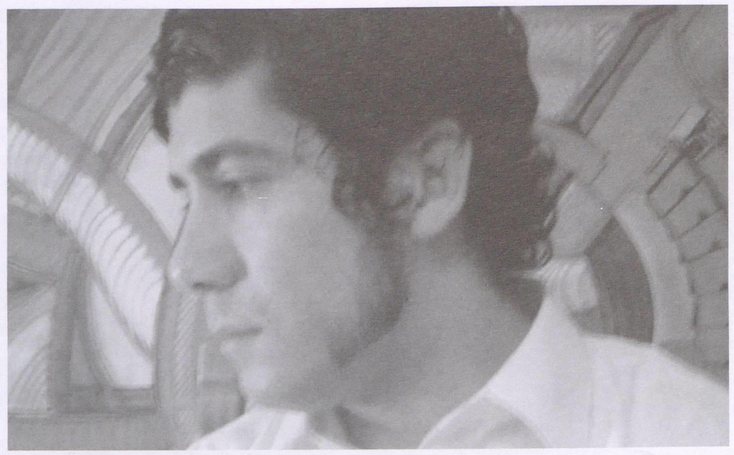
Quienes deseen superar los inconvenientes –y vivir en el territorio más austral del mundo es sólo uno más– que le hayan dificultado el encuentro con la poesía de este poeta de hoy, podrán encontrarla en antologías como:

Al Tiro, Panorama de la Nueva Poesía Chilena (Ediciones Vox, Argentina, 2001), *George Trakl; Homenaje desde Chile* (Editorial Universitaria, Santiago, 2002); *Antología de la Nueva Poesía Chilena* (2ª Edición, Editorial Universitaria, Santiago, 2003), *Cantares: Nuevas Voces de la Poesía Chilena* (LOM, Santiago, 2004).

SELECCIÓN

UN NIÑO PIDE ENCONTRAR LA ESPERANZA

Detrás de la pared de la iglesia
yo pinté el ese barco que yo pido
para Navidad, yo pido cien barcos
entrando en el Puerto antes
que yo sea grande quiero
y también cien barcos de juguete
y un árbol lleno
de cosquillas, de terror.
Pero mejor los barcos y no
más lágrima para mi hermano, ni palabra
de mi madre, sino barcos
ese barco, uno, por favor
te prometo, portarme
bien, yo quiero
que los barcos
me lleven hasta el sol.
Muchos más barcos quiero
cien más barcos, mejor
que sean mil.



Christian Formoso le habla al lector desde una tierra donde el mar y la distancia visible es un invisible puente hacia algo. Foto de Rafael Cheuquelaf.

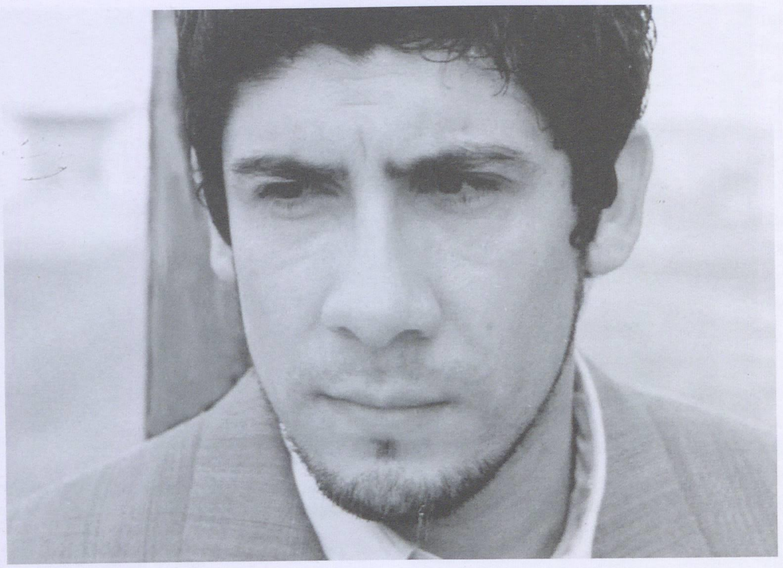
EXTRACTO APÓCRIFO DE *LA ARAUCANA*
- El cual declara del cementerio más hermoso de Chile -

Sobre sus islas o en tierras bañadas
por cielos más hondos, o en su silencio
o en las planicies que lloran calladas
el luto sin pausa hermano del viento
se llega a la tierra no cortejada
por ningún vivo, guardada a los muertos
que callados se siembran divididos
soñando el mismo sueño de los ríos.

A falta de atributo coronado
con la estrella brillante de la sangre
dirán de este Estrecho intencionado
su nombre en la sed como el vinagre
heredará solo un cetro callado
la gloria de las lápidas que ladren
los viajes que midieron en sus leguas
sus congojas inútiles sin tregua.

Se cuadren ante el sol los escuadrones
que den con este surco de lamento
que den con gran fervor sus oraciones
y apuren despedidas, besos lentos
se guarden sus recursos sin misiones
ni busquen sus banderas por consuelo
quien baje a la caldera de esta sombra
se olvide de su alma y de sus obras
que aquí la salvación dejó su capa
trocada en un traje con espinos
rojo es el brebaje de sus mapas
y seco el manantial en su destino
mas honda la canción que de sus grapas
amamanta al que de lejos vino
que no baja la guardia estacionada
ni el respiro de su sombra enamorada.

Ellos cubren sus nombres transparentes
deletreando el paisaje torturado



El ejercicio de su escritura le ha dado una Patagonia "viva en sí; más que como libro de historia como templo de su propia materialidad..." Foto de Gonzalo Pinto.

y aventajan a los viejos videntes
en el arte de sellar lo anunciado
y pagar el pasado con presente
con la boca y el deseo tapiado
con el ancla del día que bajando
sus raíces, sus nombres va llamando.

La señal de la alborada y su día
que promete sellar su estrella sola
y el paso escrito en las bahías
que comparten su honra y su demora
sella acuerdos viejos, nombradías
volviendo al justo pago de las horas
pues no ha de haber partido ni concierto
sino sólo matar o quedar muerto.

SARMIENTO VUELVE A "GUARDAR ESTOS REYNOS ANTES QUE LOS ENEMIGOS LOS TOMEN"

Los ojos, diminutos mundos, miradas
empequeñecidas, arrimadas a la proa de la
Esperanza
tristes, de ola en ola, de corriente en corriente
y de viento único y única muerte
en una lámpara oscura, una sal que todo devoraba
un vacío que dejaba su oquedad en las almas
una pluma agrietando el corazón, entrando
como un cuchillo, breve y silencioso
hacia dentro, hacia lo oscuro
donde caía todo, todo, envuelto en llamas
haciendo ríos, olas de la sangre
llevando el curso de lo ciego, lo inmolado
establecido, hasta la copa de la muerte
donde afluentes éramos, unos y otros
bebidos sorbo a sorbo.

ESTRECHOS SON LOS BAJELES
-MAS SUS DERROTAS, NO-

Estrechos son los bajeles y nuestro lecho
pero no su inmensa herida ni su cámara mortuoria
ni la vieja costura de las playas prendidas a las olas
como el ojo del navegante confinado a los mapas
más allá de la muerte.

Pero ni lecho recorrido ni corredor encallado
son estrechos
ni es errante el destino del errante
en viaje hacia la tierra dormida.
Estrechos son los bajeles
mas sus derrotas, no.

¿Qué queda entonces de este trazo?
¿el rezo que decimos con las piedras?
¿la espada de nieve en nuestra sangre?

Sea un sueño lo que quede
o un testamento quebrado
quede mi signo de amor
mi pertenencia
mi letra blanca sobre la página blanca.

CAMINO A ÚLTIMA ESPERANZA
I: ANIMITA KM. 24

Yo dije que estaba sentado pero mi sombra legaba otra paciencia, arrojada entre los duros caminos, escritos todos y sellados, plantando mi certeza con la mano cortada, con la respiración cortada en trozos del tamaño de mi recuerdo. Y andando hacia atrás pensé estar cerca del lugar más seguro, cerca de la vuelta ensombrecida, pasmada lentitud y resistencia, creciendo en lentitud. Entonces quedé aquí sin ir ni venir, siempre yéndome hacia abajo, como naciendo, como rompiendo la marea, la ola mordedura, la callada trepadora de mano fría. Todo para quedar así tendido, dejando secar mi voluntad, con el pastizal amarillo de mi lengua que entra en el silencio convenido de antemano, en la madera contratada a la hoja vespertina, a la tallada ceremonia que se estira con mi fémur, sin hilván ni tendones, pura velocidad, pura inercia en mi mala medida, en el mar de las curvas agitado, reproduciéndose en mis cabellos, con la sonrisa de la curva también reproducida, en mi mueca toda dientes, sin mejillas.

EL PARQUE MARÍA BEHETY RECONOCE HERMOSOS SUS SUICIDAS

I
Desde el hondo estanque, brotada, a veces seca
va en el beso de la víspera la copa del anuncio.
El viento de las hojas y el argento de los hielos
afilan en el agua la herradura de sus reinos.
La noche desbocada ensombrece mis caminos
y el ruido de la sangre y el brío del granizo.

Es la aurora de un día no resuelto
una voz peregrina: no amanece.

II
Entra ahí, enemigo perpetuo
en parte muerto, sonámbulo en parte
siguiendo la mano del crepúsculo
la estela funeraria del canto del sol
solo con ramas y cuentas, en tu frente, quebradas
combado por la llama y el río de mi sangre
que los días van bajando tristemente su escalera
a ver las olas muertas en el fondo de la mar.

III
Acógeme en tu savia, árbol suicida
más bello que la nada aquí en mí mismo
más curvada por el viento tras la rama
veo mi alma enemiga ensordecida
escapando, al encuentro de las aguas
creciendo lentamente en tus raíces. ♦

La Mandrágora o el surrealismo chileno

Jaime Quezada

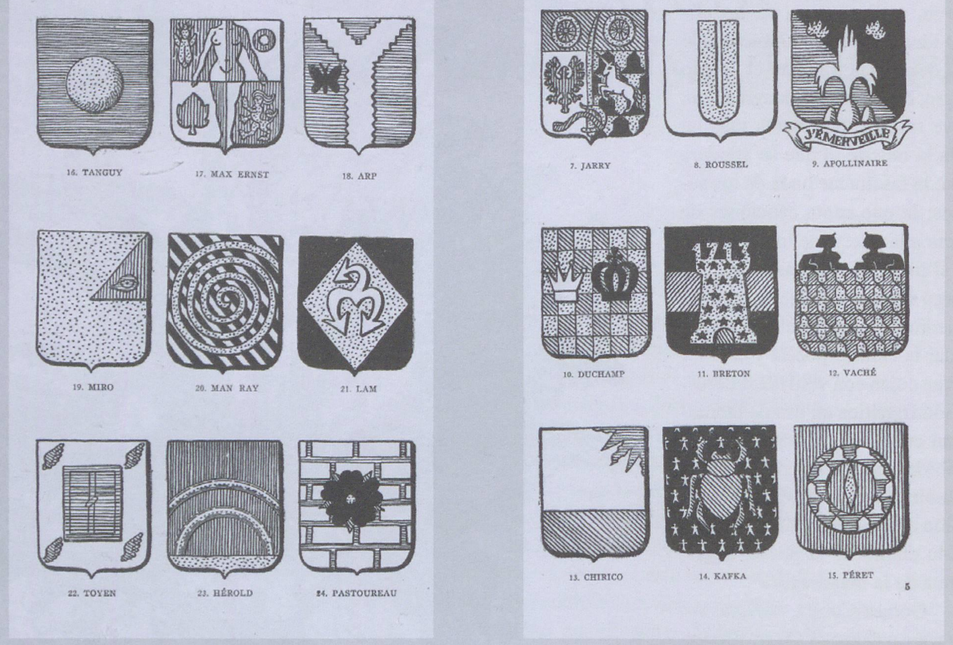
"¡Alucinante mandrágora!", decía Braulio Arenas por 1938, y alucinante repetía veinte años después: "alucinante mandrágora, ven ahora a darnos el resumen de la poesía, tú que en todo momento has estado dispuesta a darnos el resumen de la juventud". El humor surrealista y la ironía romántica, pedernales preciosos para frotarlos contra la piel de una realidad depravada, bien caracterizó a uno de los fulgurantes movimientos literarios en el Chile de la primera mitad del siglo XX. Un vivir intensamente ese periodo, acaso un poco alejados de nuestro medio, pero atentos a la formulación de un lirismo de nueva factura: "Hilo conductor de la poesía, tú nos has traído hasta el corazón mismo del laberinto de la realidad, y lo atravesamos sin perder ni la última de nuestras esperanzas".

12 de julio de 1938. Salón de Honor de la Universidad de Chile: Braulio Arenas, Enrique Gómez-Correa y Teófilo Cid, tres jóvenes poetas chilenos (que tratan de adivinar, de soñar o de escribir lo que se ha soñado, lo que se ha adivinado), leen sus poemas y manifiestos ante un público curioso y expectante. Es el lugar y fecha bautismal del movimiento poético llamado Mandrágora. Nada menos que el nombre de una planta mágica y alucinadora: "planta nupcial que da la muerte al que se apodera de ella", según la clásica mitología surrealista. En esta reunión, Braulio Arenas, capitán indiscutible del grupo, fijará posiciones leyendo *Mandrágora, poesía negra*, verdadero manifiesto iniciático del grupo. En dicho manifiesto o declaración de principios mandragóricos, se aboga por la libertad de expresión de la poesía sin límites racionales, por una revelación del éxtasis poético, por los mágicos estados de inspiración que afloran del subconsciente, y por un reflejo puro de la belleza sin intelectualización.

"Esta libertad, que no se interesa por la comprobación de una conciencia demasiado finalista o excluyente, permitirá al poeta ingresar al mundo de las encantaciones alucinantes y transcribir ese mundo como si se escribiera directamente del natural. Es para ustedes, verdaderos camaradas situados en el nudo de las antinomias precisas de realidad y poesía, y casi yo puedo agregar que está por ustedes, los que sobreviven, realizada una de las primeras ideas que haya ambicionado yo: la de desenterrar con el propio esfuerzo, con la propia imaginación, esa ave marina; esa planta nupcial que da la muerte al que se apodera de ella; la fascinante hada de los suburbios; la que canta canciones de infancia a la puerta de los prostíbulos y al pie de las horcas; y que sin embargo sabe, con un gesto, apartar esa mediocre realidad que la rodea, para dar la vida, la poesía y el amor a los que cojan con verdadera desesperación frenética un útil de labranza o un cuaderno para arrancarla o describirla; y es con ustedes que puedo exhibir y hacer girar –riesgo y fascinación aparte– esa planta nupcial, símbolo eterno de la poesía negra, la planta de la mandrágora".

Gómez-Correa, en *Notas sobre la poesía negra en Chile*, y recordando aquella reunión inaugural de la Mandrágora, escribe con no resuelta y provocadora desfachatez: "Braulio Arenas, Teófilo Cid y yo, junto a una lectura de poemas nuestros, debíamos hacer pública una exposición de principios sobre poesía, y, en general, fijar nuestra posición con respecto a todos los problemas que afectan al hombre. En esa ocasión, no obstante nuestra violenta ruptura con todas las normas de conducta y de los valores establecidos, el público asistente –incapaz de la menor protesta– hubo de soportar todos nuestros ataques, lo que dejó en evidencia que precisamente estábamos hablando sobre cadáveres, imposibilitados ellos, en forma absoluta, para

Dibujo de una Mandrágora.



La heráldica del surrealismo. *Almanach Surréaliste du demi–siècle*. Editions du Sagittaire, París, 1950. Archivo de Manuel Basoalto.

reaccionar".

Estos tres audaces poetas mandragoristas ("rebeldes soñadores", "trío o trapecio surrealista") no pasaban de los veinticinco años de edad. Y venían de la provincia chilena: Braulio Arenas (La Serena, 1913), Enrique Gómez-Correa (Talca, 1915), Teófilo Cid (Temuco, 1914). Ninguno tenía aún libro propio publicado. Interesados, en cambio, vivamente en la poesía francesa, especialmente la denominada surrealista que, a contar de la posguerra de 1914, iniciaba una etapa renovadora en los ambientes europeos. Admiradores y lectores de Apollinaire, Breton, Jerry, Arp, Péret, Lautréamont y, naturalmente, de Vicente Huidobro ("poeta francés nacido en Santiago de Chile", según el decir del poeta Alberto Rojas Giménez) y toda su creacionista teoría. Huidobro, a estas alturas o temblores de cielo, ya había publicado, entre pasando y pasando obra, *Altazor* (1931), su libro capital.

En relación con el creacionista Huidobro, Teófilo Cid, reconocerá después: "La real y efectiva influencia de Huidobro no comienza sino cuando se instala definitivamente en el país. Es en extremo curioso reconocer que, donde muchas veces su obra fracasó, su personalidad de hombre se impuso. Diferíamos en muchos aspectos, pero aquello agregaba un encanto especial a nuestra amistad. Bajo su influencia se formó un grupo de poetas que ahora la vida ha dispersado y que, sin embargo, están unidos por un cordón huidobriano que les impide separarse en forma definitiva" (*Pro Arte*, 1948).

Sólo a partir de 1940, y con el sello de Ediciones Mandrágora, tanto Braulio Arenas (*El mundo y su doble*) como Enrique Gómez-Correa (*Las hijas de la memoria*) publicarán,

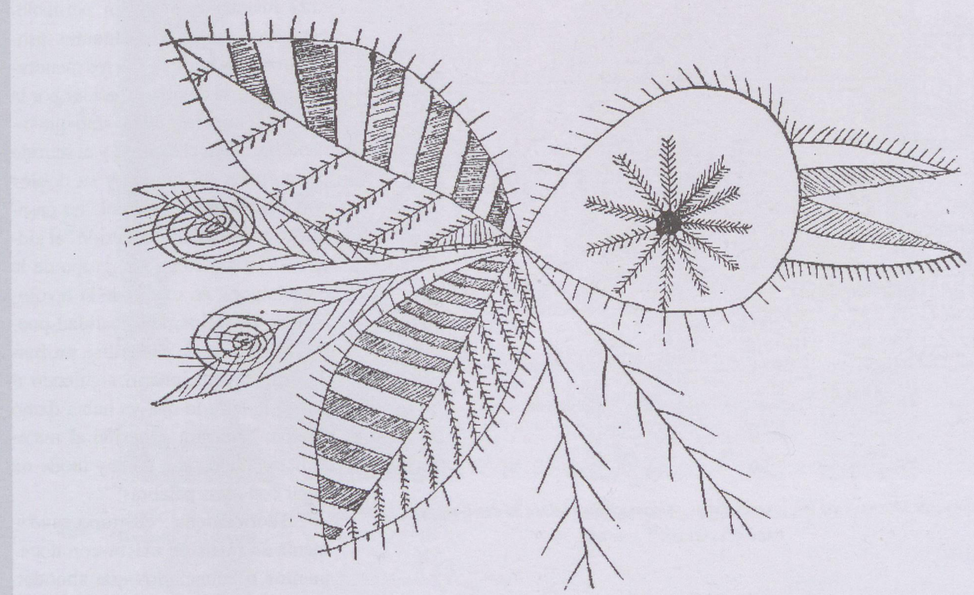
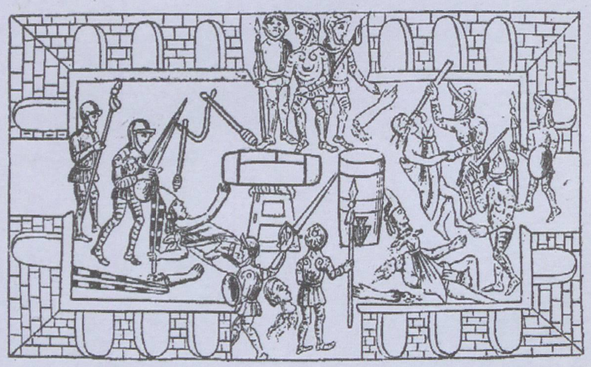


Figura del *Almanach Surréaliste du demi–siècle*.

respectivamente, sus primeros libros. Teófilo Cid, mientras tanto, se quedará en sus "nostálgicas mansiones" escribiendo lúcidos y estéticos ensayos de privilegiado señorío: "Es preciso la experiencia profunda de la poesía. El crimen, el incesto, lo negro, son manifestaciones más altas de lo absoluto de nuestra personalidad" (*Continuadores del sueño*).

Todos, sin embargo, poetas trabajando en Chile por la causa de la Poesía Negra. Sobre sus compañeros de ruta, y sobre él mismo, escribe Gómez-Correa: "Braulio Arenas, como ningún otro poeta, ha logrado en este país, bajo una atmósfera netamente poética, una penetración más intensa en las regiones del sueño. Toda su vida, su amor, su locura, su crueldad, su fuerza moral, toda la grandiosa tempestad de sus pasiones, han sido puestas al servicio de la poesía. (...) Con no menos dedicación Teófilo Cid ha ofrecido su vida a las exigencias de esta poesía que no pone límites en el orden del sacrificio. (...) Su relampagueante estilo, su intensidad, su elegancia, su conocimiento profundo de la literatura, su manera de estructurar lo Negro, reservan insospechadas sorpresas en todos los géneros de expresión que ha invadido la Poesía Negra. (...) Por mi parte, me he afanado yo en la búsqueda medular de lo diabólico. He intentado con un espíritu profundamente despierto, una penetración de las regiones oscuras del alma. He procurado diseñarlos con un método semejante a los Rayos X. Esto fue para mí la gran revelación. He podido decir: *Muertes escupidas con los sueños pervertidos*"... (Revista *Mandrágora*, número 3, junio 1940).

La Mandrágora, como grupo, surge en 1938, año muy referencial en la vida ciudadana y democrática de Chile (con un Frente Popular que



La conquête du Mexique vue par les Mexicains

La conquista de México vista por los mexicanos. *Almanach Surréaliste du demi–siècle.*

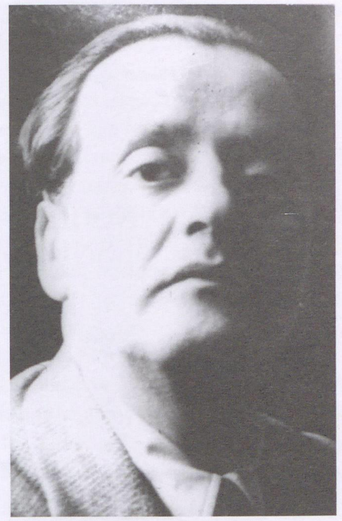
lleva a la Presidencia de la República al radical Pedro Aguirre Cerda), de la tensión bélica amenazante en el mundo, y con la guerra civil española que estremece más allá de los campos de Almería. "No pasarán", titula la propia revista *Mandrágora* (poesía filosofía pintura ciencia documentos), en su primer número de diciembre de 1938, solidarizando con la causa republicana: "Una vez más reafirmamos nuestra fe en la emancipación del glorioso proletariado español y confirmamos nuestra verdadera posición de combate contra el fascismo y sus aliados naturales: el capitalismo y la religión".

También, en su penúltimo número (septiembre, 1941), y estremecido el mundo por la segunda guerra, *Mandrágora* abre en portada con esta rotunda declaración: "Ante la salvaje agresión fascista contra la URSS –patria del proletariado– el grupo Mandrágora declara su adhesión a los defensores de la Revolución de Octubre, a los héroes que mantienen viva la llama de la esperanza, al glorioso Ejército Rojo que ha puesto su pie encima del hocico hidrófobo de Hitler. A todos ellos, con la seguridad absoluta que un día no muy lejano se borrarán definitivamente los mitos del capitalismo, imperialismo, burguesía, religión y fascismo, a nuestros valientes camaradas que dan el verdadero sentido de la vida y la verdadera expresión de la libertad humana. Salud".

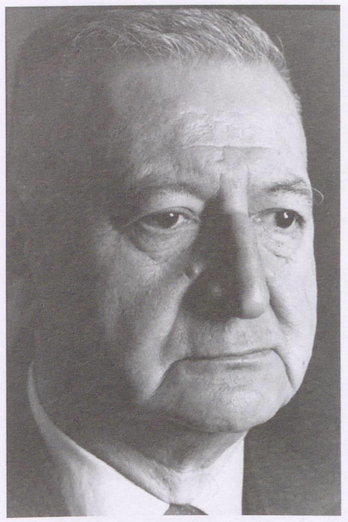
Además de aquellos principios de re(i)rrealidad, magia, placer, imaginación, poesía, terror, luz, libertad, vida, muerte –que "deben permanecer como enigmas constantes propuestos a los hombres"–, los mandragóricos no se dejaban alucinar por la raíz de la nupcial planta, sino que tocaban también el espíritu y el sentido de la época –el mundo y su doble– con su grito de batalla del "no pasarán" y con su saludo-adhesión "al glorioso Ejército Rojo". El grupo de la Mandrágora, en medio de la revolución de las antinomias: realidad-poesía, no dejaría de declararse profundamente revolucionario, siguiendo al pie de la letra lo que ya había dicho Breton: "Nuestra adhesión al materialismo dialéctico, no hay modo de jugar con estas palabras".

Teóricamente, el grupo fundamenta su razón de existir con documentos o enunciados que ahondan precisamente en el sueño, en la luz, en el terror como raíz originaria de poesía, y en un vivir alerta, vivir despierto, vivir acechando lo desconocido a cada segundo: *La transmisión del pensamiento*, lo titula Arenas. *Notas sobre la Poesía Negra en Chile*, escribe Gómez-Correa ("Todo hombre que sienta vibrar en lo profundo de su ser el instinto poético debe inevitablemente derivar hacia la Poesía Negra. El que no comprenda el glorioso destino de la Poesía Negra –que es el de toda poesía– es un imbécil"). Y Teófilo Cid: *El surrealismo, pensamiento concreto*. En esos tutelares documentos está, sin duda "la llama arrebatadora del dictado profético, es decir, la poesía".

La trayectoria del movimiento Mandrágora dura desde 1938, con la



Teófilo Cid. Foto del Archivo del Escritor de la Biblioteca Nacional.



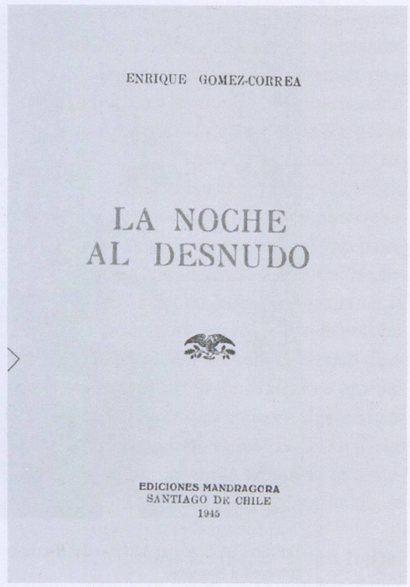
Braulio Arenas. Foto del Archivo del Escritor, Biblioteca Nacional.

lectura de manifiestos y poemas en la Universidad de Chile un martes 12 de julio (nótese la fecha coincidente con el cumpleaños 34 de Pablo Neruda), hasta septiembre de 1941, mes en que se publica el penúltimo número, el seis, de la revista *Mandrágora*, Aunque tres años después (1944), Gómez-Correa agregará un séptimo número con páginas enteramente de un artículo suyo: *Testimonios de un poeta negro*. Grupo y revista tuvieron, sin duda, un alcance verdaderamente importante para las letras chilenas, pues incorporaron a ellas un nuevo temblor poético. La ensayista Hilda Ortiz Veas, en su *Contribución al estudio del surrealismo en Chile* (revista *Mapocho*, Santiago, 1966) destaca "que el grupo Mandrágora tiene un lugar en la historia de nuestra literatura, y un lugar destacadísimo, por la obra poética creadora de sus componentes, así como por la introducción de ideas esencialmente revolucionarias en el campo de la poesía".

En esta tarea Braulio Arenas no estaba solo ni era el único. El movimiento o grupo Mandrágora irrumpe en la sociedad literaria chilena empapado de espíritu poético y no exento de coléricas acciones, empleando como soluciones poéticas todos los actos sancionados por la ley, por la medicina y por la religión: "Nos propusimos sistematizar, en un grupo, todo lo que se podría considerar nuestro destino poético, algo así como una escuela de iniciación del surrealismo. Llevábamos el surrealismo en el corazón. Y el corazón es una manera de decir" (Braulio Arenas: *Escritos y escritores chilenos*, Nascimento, 1982).

Además de Arenas, Cid y Gómez-Correa, las mandragóricas cabezas visibles y capitanas del grupo, participa activamente también Jorge Cáceres, un poeta de entonces 16 años y todavía alumno del Internado Nacional Barros Arana. Será el poeta Gonzalo Rojas, profesor e inspector en aquel prestigioso establecimiento educacional santiaguino, y tangencialmente cercano a la Mandrágora, quien vincula al joven poeta con el grupo de Braulio Arenas. En el primer número de la revista *Mandrágora* aparecerá su poema-collage que llamará de inmediato

Las alegrías de la inundación, 1910. *Almanach Surréaliste du demi–siècle.*



La noche al desnudo, de Enrique Gómez-Correa. Ediciones Mandrágora, 1945. Foto del Archivo del Escritor, Biblioteca Nacional.

admirativamente la atención: *Vedme aquí junto a la llama / la llama de fuego de tempestad*. El talentoso Jorge Cáceres murió prematuramente (1923-1949), pero alcanzó a publicar algunos pequeños libros (*René o la mecánica celeste*, *Pasada libre*, *Monumento a los pájaros*), "algo menos que una obra: el recuerdo de lo que ella habría podido ser" (Lihn).

Entre otros poetas chilenos muy cercanos al grupo y colaboradores con la revista *Mandrágora*, "sin hacerse uña y carne de su doctrina", sino tangencialmente, afinidades momentáneas con el lenguaje, las ideas y aun los *tics* de la poesía surrealista (es válida la definición de Octavio Paz : "unos son los poetas surrealizantes y otros los poetas surrealistas"), corresponde citar a Fernando Onfray (*Trillada fábula en pro de la abolición del colmillo*), Gustavo Ossorio (*Presencia y memoria*), Mario Urzúa (poema: *Un arco de piedra fría*), el pintor Eugenio Vidaurrázaga, el músico Renato Jara, y el mismo Gonzalo Rojas, que en el número 3 de la revista, y con *experiencia de vidente*, llega a pedir en un poema la *confección de un crimen a falta de poesía*.

Uno de los episodios públicos más representativos, agresivos, violentos e iconoclastas lo protagonizaron Arenas, Gómez-Correa, Onfray y Urzúa nada menos que en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, el miércoles 11 de julio de 1940. El grupo mandragórico interrumpe toda la solemnidad académica y literaria de un homenaje a Pablo Neruda (en vísperas de su viaje como Cónsul en México), provocando un incidente de leso surrealismo, pero de efectivo mandragorismo. En los momentos en que hablaba Neruda, el poeta Braulio Arenas avanzó hasta el estrado y dijo textualmente lo siguiente: "Yo protesto porque Neruda se atreva a usar de la palabra sin antes haber dado cuenta del resultado de las colectas que

organizaba a favor de los niños españoles". La batahola fue total. Nadie se quedó en sus asientos. El discurso de Neruda voló por los aires. Y todo sólo terminó cuando "un número no inferior a cien se abalanzaron contra aquél que se atrevía hacer estas preguntas indiscretas" – según la misma *Mandrágora*.

Porque toda esta versión-comedia o "poesía negra", que nada tenía que ver con el "azar negro", quedó escandalosamente reseñada por los propios protagonistas en las páginas de la revista *Mandrágora* (número 4, julio de 1940). Enrique Gómez-Correa reconocerá con el transcurso del tiempo ("la imaginación acompaña al hombre hasta sus veinte años", decía Breton) que "Mandrágora constituyó una camisa de once varas para cada uno de sus componentes". Tanto éste como otros polémicos episodios han contribuido a popularizar una imagen mandragórica, que bien cabe, en lo que Enrique Lihn llama "la proclividad del surrealismo a confundirse con un anecdotario y con sus profesiones de fe irracionalistas" (*El surrealismo en Chile*. Revista *Atenea*, 1970).

El grupo, después de todo, hacía honor al mágico y legendario nombre de la mandrágora, urticante y contagiosa planta, cargada de mitos y conjuros, que echó raíces en el territorio literario chileno hacia los años finales de la década del treinta. Pues 1938 será, en consecuencia, el año-hito de la Mandrágora y su fecha fundacional. Y hacia fines de 1941 el ciclo mandragórico se va cerrando, no sin antes inaugurar una insólita exposición surrealista (poemas, dibujos, pinturas, libros, folletos) en una de las salas de la Biblioteca Nacional. Así, entre azares y golpes de dados, ilustraciones y collages, de dictados automático y onírico, el método de escritura surrealista alcanzaba una extraña alianza de la palabra puesta al servicio del pensamiento y de éste al servicio de la palabra poética.

"Sí, nos comportábamos como salvajes, como poetas, y esto porque teníamos esperanzas", dirá Braulio Arenas. Y Teófilo Cid, apoyándose en una visionaria frase de Rimbaud ("vendrán otros horribles trabajadores"), llegaba a decir que la Mandrágora "representaba el salvajismo de cada uno de nosotros". El amor, revolución, vida, sería la trilogía motivadora o *leit motiv* de sus acciones, con algo de humor o una no oculta romántica ironía: "Nosotros podemos decir que lo único que nos ha interesado ha sido provocar la mayor cantidad posible de contactos entre nosotros, lo que nosotros, y no el mundo, llamamos realidad, con aquello que nosotros, y no la razón, llamamos poesía" (Braulio Arenas, La Mandrágora, revista *Atenea*, 1958).

La revista del grupo dará origen después a *Leitmotiv*, de páginas e inspiraciones netamente bretoniana y surrealista. "El surrealismo –dice Octavio Paz, sin obviar al 'memorable grupo chileno'– no fue ni una estética ni una escuela ni una manera: fue una actitud vital, total, ética y estética, que se expresó en la acción y la participación". Y al decir de Gonzalo Rojas en un prólogo a un libro de Braulio Arenas: "La Mandrágora no alcanzó la dimensión constructiva ni en lo político ni en lo poético, pero fue síntoma indudable de un estado de cosas, de su flujo y su reflujo. Prueba de tal inconsistencia fue la brusca dispersión de sus miembros y el golpe de timón de Braulio Arenas hacia el océano surrealista del almirante André Breton, en 1941".

Sea como fuere, el suceso llamado Mandrágora –"creo que muy pocos vieron pasar, en nuestro país, esta mortal y vital experiencia surrealista", en frase del mismísimo Arenas– produjo en el medio cultural y literario chileno el asombro de un aerolito caído en tierra, con salvaje energía: instaurar el terror en medio del lenguaje. "Lo que traían estos poetas mandragóricos era la tela de juicio misma de la poesía en nuestra lengua, un fuego sagrado de poesía y una búsqueda ansiosa de un destino para la libertad, el sueño, el placer, la memoria, el automatismo, la poesía y el amor" (Hilda Ortiz).

Veinte años después de la aparición del grupo Mandrágora en Chile, su cabeza de serie, Braulio Arenas, sosteniendo aún en la palma de su mano esa brasa ardiente de su *¡alucinante Mandrágora!*, dirá en una conferencia en la Universidad de Concepción (enero de 1958): "¡Oh poesía, a ti, a la que un día de juventud proclamamos negra, negra para oponerla a un mundo negro, negra para que su luz negra iluminara las tinieblas del mundo, oh poesía, sólo tú sabes lo que esta *mandrágora* ha sido, es y será!". ♦

La Chascona, Santiago, mayo 2006.

La Mandrágora en Talca: un dirigible en llamas

"Este corazón os dice: amad la estrella de lo desconocido."
Enrique Gómez-Correa

Roberto Cabrera Valderrama
Académico Universidad Católica del Maule.

Talca, 1930. La Mandrágora no existe aún como tal. Es más, tal vez ni siquiera es un proyecto, quizás ni el término botánico les resulta familiar a los futuros poetas. No obstante, un contexto particular se está desarrollando, un escenario inédito se está construyendo: en medio de las luchas políticas entre liberales y conservadores, de entre la umbría maulina se genera una suerte de laboratorio en cuyo interior nacerá la planta poética.

Rectores de los liceos de Chile, en conjunto con académicos universitarios y las autoridades educacionales de la época, discuten acerca del futuro de la docencia al interior de sus establecimientos. Los tiempos son complejos, las teorías pedagógicas se disputan terreno y se forman bandos; las tendencias reformistas se ven obligadas a saltar las vallas incendiadas del conservadurismo cultural. Los debates han comenzado un año y medio atrás y en ellos se destacan la altura de miras y la especificidad con que son tratados los temas; huelga decir que algunas viejas costumbres deberían ser retomadas:

"El niño es, por excelencia, activo. Su resorte esencial es la actividad, pero no hace bien y con gusto, sino lo que de él procede, a impulsos de una necesidad y de un interés. El niño es un espontáneo buscador, un creador, un demoledor, a veces. En consecuencia, las actividades espontáneas deben sustituir a las impuestas, cuantas veces ello sea posible." (Bunster, 1929).

El discurso anterior es relevante desde dos puntos de vista, el primero dice relación con los constantes procesos de reforma educacional que Chile ha llevado a cabo. Lo que en el 2000 suena a novedad, era una verdad ya asumida hace casi ochenta años. El segundo tiene que ver con el espacio educativo que se está configurando y que constituye un factor determinante para el posterior surgimiento de grupos como la Mandrágora y otros.

Los acuerdos y conclusiones de los citados encuentros serán llevados a la práctica en los principales liceos de Chile central, uno de aquellos es el Liceo Abate Molina de la ciudad de Talca. El tradicional establecimiento recibía a la variopinta fauna piducana, de ese conjunto destacará Enrique Gómez-Correa.

Es sabido que la Mandrágora, como movimiento literario, nace en Santiago, en julio de 1938, sin embargo, tiene un antecedente en Talca, a partir de la conjunción de las personalidades de Gómez-Correa, Braulio Arenas y Teófilo Cid; los dos últimos venían desde La Serena y Temuco, respectivamente. El encuentro de los entonces adolescentes tiene no poco de surrealista; azaroso y fulminante, es una suerte de anticipo del ulterior desarrollo del grupo.

No deja de ser curioso constatar que la recepción talquina a la Mandrágora sea más bien marginal, y los comentarios suelen ser un tanto escépticos, distantes, ambiguos. En el libro *Historia del Liceo de Hombres Nº 1 de Talca*, el autor reafirma lo que decimos:

"Un ex-alumno, menor en edad que ellos, nos aseguraba recordarlos leyendo y comentando sus propias composiciones bajo una frondosa araucaria, que adornaba el parque del Liceo y agregaba: 'yo no los entendía y aún sigo no entendiéndolos a pesar de todos mis esfuerzos'. Sus palabras nos parecían penetradas de la más profunda sinceridad". (Morán, 162).

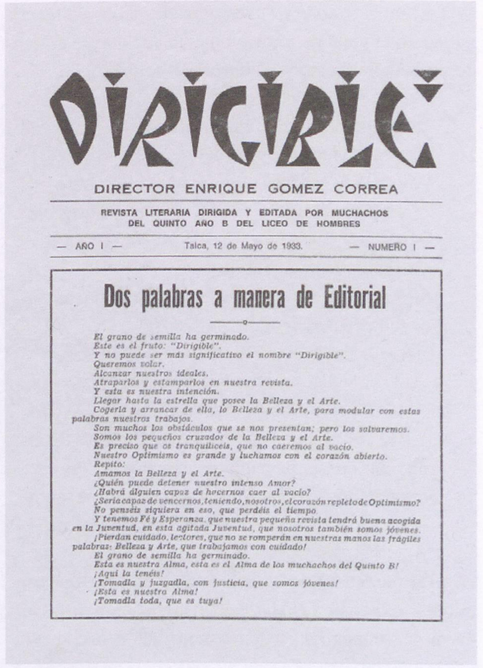
La actividad literaria al interior del Liceo Abate Molina fue siempre abundante y fecunda, aun cuando las producciones artísticas fueran, en su mayoría, cercanas a las formas clásicas y tradicionales. El legendario Mariano Latorre, en su condición de ex alumno del establecimiento, entrega algunos datos que dan cuenta de la forma en que la literatura renueva su permanencia al interior del colegio:

"Me tocó llegar al internado de ese liceo al implantarse el sistema concéntrico en la vieja escuela secundaria (…) Fidel Pinochet Lebrun fue mi profesor de Castellano. Discípulo de Nercasseau y Morán era un virtuoso del buen estilo. No el ampuloso, sino el claro, preciso en su trama sintáctica. Influía, quizás, su origen francés en estas predilecciones y sus predilecciones fueron, también, las nuestras." (Latorre, 30).

Las innovaciones que comenzaron a sucederse a partir del 1900 –que tendrán, con la llegada a la rectoría de Enrique Molina Garmendia primero y con Carlos Soto Ayala después, un apoyo decidido– fueron haciendo del liceo un émbolo que, de una u otra manera, sacudió a la tranquila sociedad talquina.

Tales reformas deparan a los jóvenes mandragóricos un espacio particularmente proclive a la investigación artística, a la búsqueda de las posibilidades del lenguaje poético. La biblioteca del colegio les provee de peligrosos materiales que los convertirán en víctimas de la lectura, aquel "vicio impune" que llamaba Larbaud. Lautréamont, Baudelaire, Rimbaud, Ovidio y, por supuesto, Breton, son algunos de los autores con los que Gómez, Arenas y Cid se identificarán.

Aun cuando se asume que el vínculo de los tres poetas se origina en Talca, resulta difícil rastrear sus huellas literarias en la ciudad. La extraña desaparición de archivos, el arrase de ciertas instituciones bibliotecológicas dedicadas al patrimonio y el manto de incertidumbre que siempre pesó sobre la Mandrágora, llevan a quien investigue, a una sensación de aislamiento y precariedad.



DIRIGIBLE

DIRECTOR ENRIQUE GOMEZ CORREA

REVISTA LITERARIA DIRIGIDA Y EDITADA POR MUCHACHOS DEL QUINTO AÑO B DEL LICEO DE HOMBRES

— AÑO I — Talca, 12 de Mayo de 1933. — NUMERO 1 —

Dos palabras a manera de Editorial

El grano de semilla ha germinado.
Este es el fruto: "Dirigible".
Y no puede ser más significativo el nombre "Dirigible".
Queremos volar.
Alcanzar nuestros ideales.
Atraparlos y estamparlos en nuestra revista.
Y esta es nuestra intención.
Llegar hasta la estrella que posee la Belleza y el Arte.
Cogerla y arrancar de ella, lo Bellesa y el Arte, para modular con estas palabras nuestros trabajos.
Son muchos los obstáculos que se nos presentan; pero los salvaremos.
Somos los pequeños cruzados de la Belleza y el Arte.
Es preciso que os tranquilicela, que no caeremos al vacío.
Nuestro Optimismo es grande y luchamos con el corazón abierto.
Repito:
Amamos la Belleza y el Arte.
¿Quién puede detener nuestro intenso Amor?
¿Habrá alguien capaz de hacernos caer al vacío?
¿Será capaz de vencernos, teniendo, nosotros, el corazón repleto de Optimismo?
No perdáis riqueza en eso, que perdéis el tiempo.
Y tenemos Fé y Esperanza, que nuestra pequeña revista tendrá buena acogida en la Juventud, en esta agitada Juventud, que nosotros también somos jóvenes.
¡Pierdan cuidado, lectores, que no se romperán en nuestras manos las frágiles palabras: Belleza y Arte, que trabajamos con cuidado!
El grano de semilla ha germinado.
Esta es nuestra Alma, esta es el Alma de los muchachos del Quinto B!
¡Aquí la tenéis!
¡Tomadla y luzgadla, con justicia, que somos jóvenes!
¡Esta es nuestro Alma!
¡Tomadla toda, que es tuya!

Portada de la revista *Dirigible,* del Liceo de Hombres de Talca. Esta revista, del 12 de mayo de 1933, fue dirigida por Enrique Gómez-Correa.

El antecedente: la semilla a bordo de un vehículo volador

Talca, 1933. Enrique Gómez-Correa cumplirá 18 años y su egreso del Liceo es inminente; antes de que eso ocurra, comandará un equipo de jóvenes escritores (entre ellos, quien sería senador y Ministro de Economía de Ibáñez, Rafael Tarud Siwady) junto a los que publicará el único número de *Dirigible*. Aunque en el grupo no figuran Arenas ni Cid, Gómez se encarga de marcar "mandragóricamente" los contenidos de la revista: el sueño, la lucha, las referencias a Nietzsche y a Schopenhauer.

Algunas palabras extraídas desde el editorial anuncian el viaje de iniciación, a la vez que se erigen como la demarcación del terreno escogido:

"El grano de semilla ha germinado
Este es el fruto: "Dirigible".
Y no puede ser más significativo el nombre
"Dirigible".
Queremos volar
Alcanzar nuestros ideales.
Atraparlos y estamparlos en nuestra revista.
Y esta es nuestra intención.
Llegar hasta la estrella que posee la Belleza y el
Arte.
Cogerla y arrancar de ella, la Belleza y el Arte,
para
modular con estas palabras nuestros trabajos.
Son muchos los obstáculos que se nos presentan;
pero los salvaremos."

Hay en esta declaración algunos elementos que permiten emparentar a *Dirigible* con la tradición de las revistas de vanguardia: el afán de renovación, la constitución de un grupo que adquiere existencia en oposición a otros, la apertura al conocimiento universal, la convicción de estar haciendo no sólo lo correcto, sino lo necesario, lo ética y estéticamente obligatorio.

Ingenua y amigable al lado de las huidobrianas *Ombligo* (1924) y *Vital* (1935), *Dirigible* se da espacio, entre reminiscencias románticas y ensoñaciones febriles, para soltar su ira, bajo el rótulo de *Palabras Negras*: "Hay Hombres, que, por su perversidad con Hombres, y por la falta de criterio, son Bestias". "Y si hay necesidad de hacer una clasificación de los Humanos, la Imbecilidad contará con grupos poderosos e innumerables".

El hecho de que la existencia de esta revista se limite a un único número no debe llevar a la confusión: muchas de las publicaciones que surgieron en tiempos de vanguardia tuvieron el mismo final. Esto habla también de la urgencia por publicar, por dar a conocer un discurso que llama al cuestionamiento, a la violación de los interdictos sociales, culturales, políticos, artísticos. En todo caso, es sencillo constatar que los integrantes de una revista suelen colaborar en otra, de una línea cercana, como conformando una suerte de conglomerado; así, es el discurso el que posee continuidad.

Preguntas y (remedos de) respuestas

¿Cómo y por qué nació la Mandrágora en Talca? La explicación mítica la entregó Gómez-Correa en la recordada entrevista de Stefan Baciu. En nuestro artículo, hemos presentado algunos factores que contribuyen a la construcción de una lectura más bien sociológica. Un trabajo posterior, más detallado y riguroso podría demostrar que la Mandrágora fue un emblema del espíritu que revolucionó la lírica nacional. Fue, además, un movimiento "instigado" o propiciado por un campo cultural distinto, estimulado por profesores que burlaron la academia, que ayudaron a redefinir el papel del intelectual.

¿Por qué la Mandrágora no cuajó en Talca, formando una escuela?

La respuesta evidente indica que el fin se debió al traslado de sus integrantes a Santiago, para continuar sus estudios superiores. Más allá de la obviedad, la investigación a la que hacíamos referencia, debería demostrar que la Talca de los años 30 (más allá del interesante índice de libros vendidos que comenta Mariano Latorre) sólo se alineaba con París y Londres por medio de un ejercicio de contraposición, a través de un sostenido oxímoron; así, la hégira resultaba inevitable.

¿Qué tan importante fue el aporte de la Mandrágora? La publicación de investigaciones como las de Baciu, De Mussy, Paz, Schopf, Subercaseaux, además del hecho de estar en este momento escribiendo acerca del grupo, parecen responder a la duda. Un espacio aparte merece la opinión de Gonzalo Rojas, cuya actitud escéptica mal disimula el desprecio hacia un grupo que no lo acogió. Con todo, le reconoce un muy atractivo mérito:

La ciudad de Talca a principios del siglo XX. Archivo Fotográfico de la Universidad de Chile.

"La Mandrágora aportó una cosa clara: el rigor verdadero en la responsabilidad de escribir. Es decir, nada de improvisación, nada de iluminaciones súbitas. Había que leer, leer, leer." (Rojas, 1994).

Las opciones que escogieron posteriormente los miembros de la tríada original, a la que se suma Cáceres, reafirman lo anotado en la cita previa. La búsqueda de lo nuevo, la obsesión por diluir los límites de lo humano, el llamado incombustible a crear la realidad:

"Que el hombre busque en su oscuridad
Que viva en sus mitos
Que dé rienda suelta a su locura".
(Mandrágora, Arte Poética)♦

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Bunster, C. (1929). *La Renovación Pedagógica y el Liceo. Discursos, relaciones y acuerdos de la Asamblea de Directores y Rectores de Establecimientos de Educación Secundaria*. Santiago de Chile, Nascimento.
Morán, H. (1977). *Historia del Liceo de Hombres Nº 1 de Talca*. Talca: Talleres Escuela Industrial Salesiana "El Salvador".
Latorre, M. (1953). *Autobiografía de una vocación*. Santiago de Chile: Universitaria.
Rojas, G. (1994). *Gonzalo Rojas: Nunca fui sino un protodisidente*. (Consultado en marzo, 16, 2006) en www.gonzalorojas.uchile.cl/entrevistas/entrev01.html

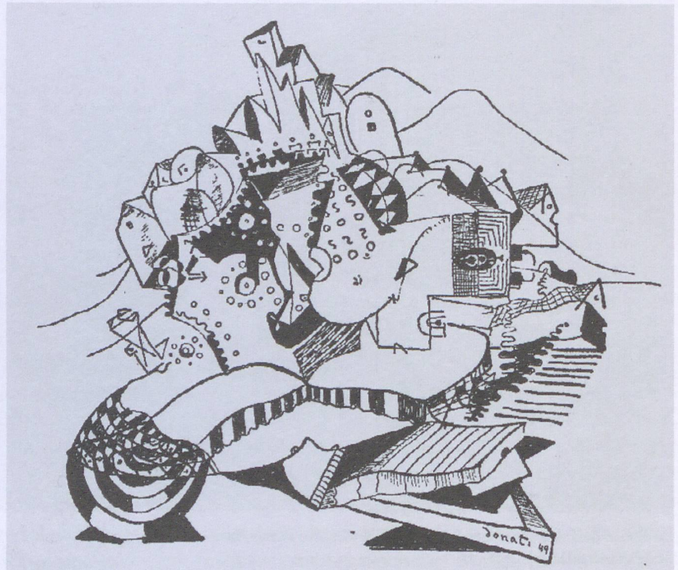
Nota de la Redacción: La revista *Cuadernos*, respetando los puntos de vista de sus colaboradores, no necesariamente los comparte.

Lugar de alquimistas, semibrujos y agitadores

Una temporada en Talca

Eduardo Bravo Pezoa*

En la húmeda biblioteca del Liceo Abate Molina es posible escuchar a los tres adolescentes que propugnaron el nacimiento en Chile del surrealismo y la poesía negra.
A más de 70 años de la prefundación mandragórica, un documental se atrevió a escarbar en las sombras de este misterio talquino, para abrir la tumba y encontrar a los héroes.



Enrico Donati.

Dibujo de Enrico Donati. *Almanach Surréaliste du demi–siècle.*

Otoño de 2006. 4 Norte esquina 5 Oriente, la niebla talquina moja la cara y los pulmones. Una cámara de video digital montada sobre un trípode registra el movimiento de los fantasmas de la Mandrágora, y se pregunta por qué eligieron llamarse como la planta que provoca la muerte cuando se arranca de la tierra, pero que también abre las puertas del poder al que logra desentrañar sus claves.

Antes de que Cid, Arenas y Gómez-Correa saltaran de Talca a Santiago, en 1938, algo había hecho explosión repartiendo esquirlas silenciosas que hoy viajan desde el presente hacia una dirección impredecible. Fueron años de intensa lectura que el mito urbano unge hoy de frío misterio. ¿Por qué un documental a medias periodístico y literario pretende reivindicar el verdadero origen de la Mandrágora, situándola en una ciudad huasa del valle central de Chile?

El mismo frío sale de los libros que alguna vez nutrieron a los tres mandragóricos en la biblioteca del Liceo Abate Molina, y que sirven para el rodaje, cuando la Alameda de Talca estaba iluminada a gas y la urbe – aristócrata y terrateniente– era la tercera del país en importancia económica. Fue en una urbe agraria y somnolienta de provincia, escribe Bernardo Subercaseaux, donde se reúnen tres jóvenes de sectores medios, que "situados en las antípodas del realismo social o del criollismo, se interesan por el Creacionismo de Huidobro, y sobre todo por los planteamientos más radicales del surrealismo en su distanciamiento del mundo de la vigilia. Talca será el Zurich de esta vanguardia y Santiago su París" [1].

La niebla densa se apodera de este espacio vital donde los adolescentes juegan cercanos al peligro del volcán. Se ven ralentizados en un crudo blanco y negro que proviene de una filmación antigua de los patios del liceo, rescatada de una película familiar y llevada a un programa de edición. Juegan con la lectura en *off* de un poema de Gómez- Correa. Leen y conversan, y quien sabe si más tarde se embriagan en la clandestinidad del bar El Chino de Lyonta, refugio para lobos que viven sofocados por una sociedad clasista; el lugar que los recibe siempre de noche estaba en 1 Norte, entre 5 y 6 Oriente. Ya no.

¿Es importante revivir el mito? La cámara entra a lo que se cierra como a una herida entrevistando a personajes que en vida conocieron a los surrealistas: a Volodia Teitelboim, alumno del Liceo de Talca; al gran detractor Gonzalo Rojas; al amigo de todos, Carlos Ugalde; a talquinos sobrevivientes, anónimos como un geólogo que augura más terremotos.

El secreto a voces insiste en que acá se unieron para asumir roles de alquimistas, de semibrujos y agitadores. Niños que "aman la

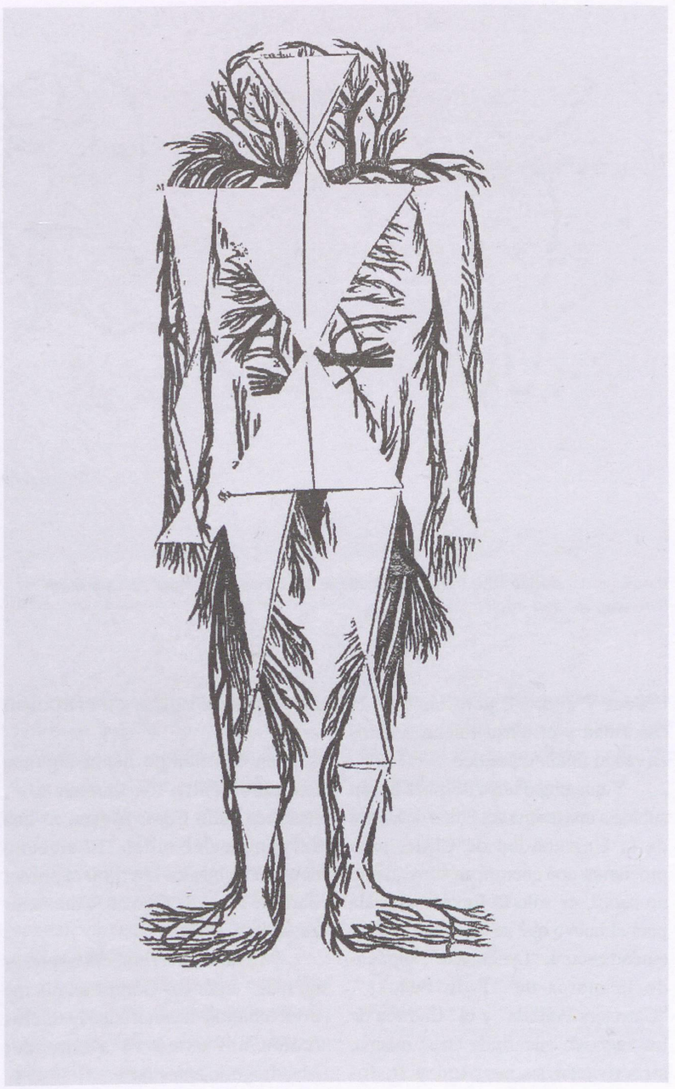
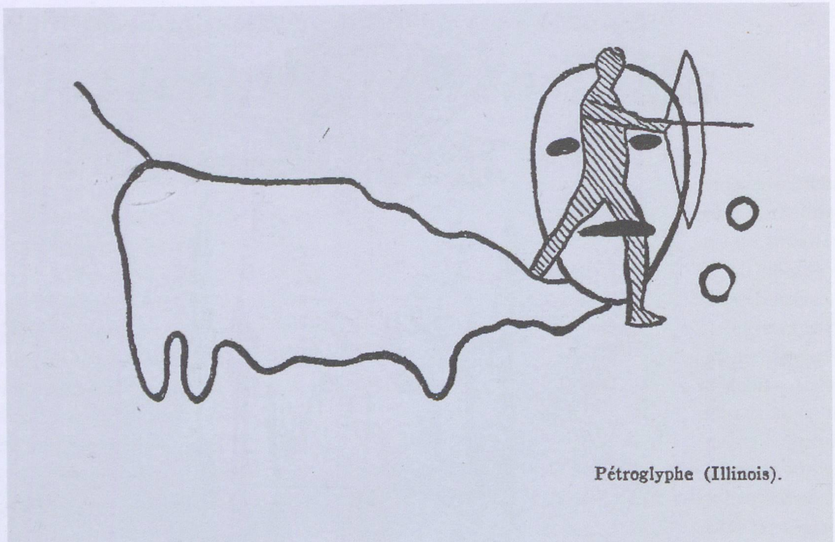


Ilustración del artículo "L´Etre et ses Reflets", del *Almanach Surréaliste du demi–siècle.*



Pétroglyphe (Illinois).

Ilustración del artículo "Une leerte de Malcolm de Chazal a André Breton", del *Almanach Surréaliste du demi–siècle*.

belleza y el arte", pero también la oscuridad y el terror mientras estos sirvan al instinto poético.

Y que cinco años después hayan subido a una tarima del Salón de Honor de la Universidad de Chile, para proclamar con energía un surrealismo no servil, es sólo la función de gala para el huevo que se incubó en Talca: ciudad oscura, "Lyncheana", siguiendo la marca de "Twin Peacks", "Carretera Perdida" y el "Camino de los sueños", encerrada en sí misma, atractiva en su negritud y fosforescencia. Y aunque los actuales liceanos no recuerden ese gran lanzamiento, algunos siguen leyendo en la misma biblioteca y tienen el mismo semblante de los inmortales.

Algo puede entrar en erupción

"Ya en ese tiempo había algunos exaltados entre los muchachos", recuerda Julio César Aldana en una secuencia del video. El liceano demoró un mes en imprimir el primer libro de Enrique Gómez, *Canciones de adolescencia*.

"Yo no era escritor, era impresor no más, entonces Gómez un día me dijo: cuando nazcan sus bisnietos recién ahí usted va a entender Mandrágora, antes no".

Están naciendo sus bisnietos y Aldana mueve el aire espeso con un gesto de complicidad y agradecimiento por el secreto concedido; su imagen está a mitad de recorrido en el documental *La Mandrágora, el surrealismo chileno nació en Talca* que intenta capturar en pleno siglo XXI el origen del movimiento que luego daría dividendos mediáticos en Santiago, tomando la forma de una revista, pero que en rigor se gestó entre movimientos telúricos, tormentas y truenos.

Talca ha perdido de vista a su gran terremoto; el adobe estructural desintegrado en una calurosa noche de diciembre de 1928, sirvió para que Enrique Gómez-Correa tuviera ese instante muy fresco en la memoria. Una de sus últimas entrevistas forma parte del video. Se le ve postrado en una cama, recordando cómo volvió al embrión, a casa de su madre, para

reponerse de la paliza que le dio un partidario de Neruda cuando Braulio Arenas, el loco Arenas, le rompió un discurso en público al vate universal.

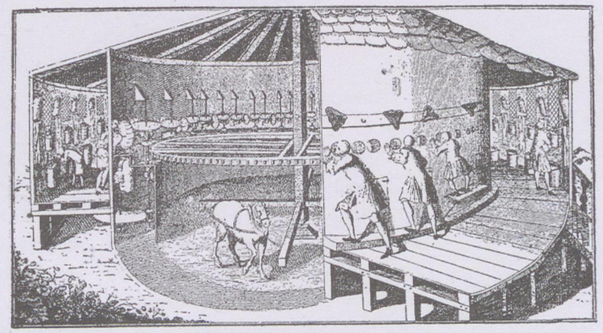
Gómez era un adolescente antes de esa confabulación mandragórica cuando las cenizas del volcán Quizapu estallaron muy cerca nublándole la vista, para poco tiempo después ofrecerle el testimonio privilegiado del gran terremoto. ¿Por qué a los poetas les gustan los terremotos? Esa fue la antesala para que al liceo confluyeran tres aspirantes a surrealistas sin rumbo fijo ni carta de navegación. Nacidos en 1913, 1914 y 1915, Teófilo Cid, Braulio Arenas y Enrique Gómez-Correa son hoy los comensales de un mismo festín junto a Nietzsche, Rimbaud y Breton. No en Santiago ni en París, sino en la Biblioteca del Liceo de Talca.

Y la cámara está para registrar ese evento.

Del padre del surrealismo Gómez-Correa conoció *Nadja*, y con ese texto los secretos de la planta mágica. "Yo leía y escribía muchísimo. El profesor de castellano me decía que no asistiera a clases, que me fuera a leer a la biblioteca". Ese fue el designio.

Como "el azar que ha jugado en la vida del grupo Mandrágora un papel fundamental desde su fundación, mejor diría, desde su prefundación. Fue el azar el que hizo que sus tres fundadores nos reuniéramos durante los años 1932 y 1933 en Talca, ciudad volcánica", reafirma Gómez-Correa.

A esta urbe helada llegan dos tipos de personas, las que arrancan de



Nouveau moulin à barbe avec lequel on peut raser soixante personnes à la fois

Molino de barbero con el que se puede afeitar a sesenta personas al mismo tiempo, del *Almanach Surréaliste du demi–siècle*.

su destino y las que nacen acá y que también huyen de sí mismas, y ambas tienen recompensa. Teófilo Cid venía del sur, expulsado de un colegio de Temuco; Braulio Arenas del norte y el talquino Gómez de debajo de la tierra. Y el encuentro se siente como una erupción con fuerza sexual, como un licor expuesto a la acción del fuego.

Los ahora fantasmas expuestos en una pantalla de televisión proclamaron en Talca, ciudad trueno, su propia poesía nictálope: ésa que ve mejor de noche que de día, y que en su calidad de negra connota misterio. Fue empujado por el misterio que surgió este documental mandragórico, hecho para reivindicar un nacimiento simbólico ocurrido en la semipenumbra talquina: lugar perfecto para atreverse a enfocar directo el ojo del mundo. ♦

NOTA:
1 Bernardo Subercaseaux. "Mandrágora Mía", El Mercurio, Artes y Letras, 23 de noviembre de 1997.

* Periodista, autor del documental *La Mandrágora, el surrealismo chileno nació en Talca*, FONDART 2004.

De Xavier a Enrique Gómez-Correa

Carta al padre

Talca, 14 de mayo de 2006

Querido *Cholo*[1]:

Han pasado más de diez años desde tu partida. Y sólo ahora me decido a escribirte, antes que la memoria borre de un plumazo los vagos recuerdos que aún conservo de nosotros. Por esas paradojas de la vida, esta carta la publicarán en una revista de la Fundación Neruda. ¿Te lo hubieses imaginado? Tú, que siempre despotricaste contra el Vate desde las trincheras literarias, hoy expuesto parcialmente en territorio enemigo, a través de las confesiones de tu descendencia. Aunque no te urjas, esto es sólo producto de la generosidad solapada de los nuevos tiempos. Créeme, nada más lejos de mis intenciones que traicionarte, más allá de las traiciones soportadas en vida. Pero vamos al grano...

La famosa *Historia de la Revolución Francesa* de Michelet –que me rogaste te trajera de Francia el 95"– sigue perdida entre los libros de mi biblioteca personal, intacta. Te confieso que, de vez en cuando, aún hojeo uno de sus tomos para ver si me animo a leerlo en conmemoración tuya, ya que tú no alcanzaste a hacerlo. Recuerdo que puse mucho empeño por encontrar la famosa Revolución en las librerías especializadas del barrio Marais. Porque, en honor a la verdad, nunca percibí claramente tu alter ego revolucionario. A pesar que heredé de ti una propensión natural por las utopías y las causas perdidas, que harto caro me costaron en la vida práctica. Pero no me importó, ya que los libros eran la clave de nuestra relación incierta, lo que nos unía en nuestras desavenencias permanentes; éramos unos simples fetichistas adoradores de objetos en descomposición. Además, presentí que todo era parte de un rito de despedida: la Historia de Michelet, tus rogativas por encontrarte el regalo inútil a cualquier precio, donde fuese, por las calles de París, de Lilles o Cherburgo, donde me entumí de frío en plena primavera. La misión, el encargo premonitorio de quien no tiene salvación a esas alturas, de quien no quiere seguir postrado otros diez años por la enfermedad. La revolución como última esperanza.

Y me vino una fuerte nostalgia durante mi travesía turística por Francia, mientras recorría el Valle del Loira y sus castillos ancestrales, mientras recordaba tu respuesta a mi estúpida pregunta de cómo te sentías. "Estoy cansado, no sé si tengo ganas de seguir viviendo", me dijiste, justo antes de mi viaje. ¿Te acuerdas? Y yo repliqué con una evasiva, contándote que entre mis pertenencias llevaría conmigo un librillo de Julien Green acerca de París y sus rincones indemnes del progreso. Porque quería conocer la ciudad que admiraste cincuenta años atrás, cuando presumías de gloria y juventud en los cafés de Montparnasse, como el típico escritor provinciano en busca de la reafirmación. Entonces, no pensabas en volver a Chile para casarte con una mujer mucho menor, la chiquilla de 17 años que cortejarías en su casa materna de Ñuñoa, embelesándola con tus historias y poemas crípticos, inescrutables para una niña ilusionada.

Enrique Gómez-Correa con Jorge Luis Borges. Foto gentileza de la familia Gómez-Correa.

Aunque no registro en la memoria tu matrimonio ni mi nacimiento, apenas la neblina y el rocío matinal posándose sobre el antejardín de esa casa ñuñoína (de la que te hiciste cargo para criar a tus hijos nacidos o por nacer), y el motor de un Taunus color verde ronroneando, para verte partir a la pega, con la pinta que te

caracterizaba en tu terno azul marino y el bigote recortado, siempre contenido, porque a tu mujer le hacías cosquillas si te los dejabas crecer más de la cuenta. Ella era apenas una veinteañera con sus sueños cumplidos y las maletas listas para partir donde tú dispusieras. Pero antes había que mudarse, cambiarse de casa, adquirir la morada propia en el distrito promisorio de Providencia. Era una vivienda estilo francés, un cubo de paredes blancas, decimonónica, con balaustradas contorneando la azotea y el techo, una casona como las que a ti te gustaban. Y entonces te ayudé a desempolvar toneladas de libros que ordenaste cuidadosamente en una biblioteca recién terminada, hecha a la medida de tus ambiciones literarias, aunque yo ignoraba que fueras poeta, abogado o futuro diplomático. Eras sólo un padre rabieta, obsesionado por no sé qué cuadros extraños –a mí me parecían imágenes monstruosas y escenas irreales–, colgados sobre las paredes de un living de parquet recién vitrificado; por unos anhelos de libertad contradictorios con tu vida familiar rodeado de niños y una mujer caprichosa.

Me repican vagamente las imágenes de esos años de infancia, padre. Escenas difusas de una época ideal: los llantos de tu mujer en la habitación matrimonial por la esperada muerte de la tía Chela, mis paseos por el centro de Santiago tomados de una mano impersonal, la estupefacción de mi hermano Felipe al rebanarme por accidente las uñas con una cortadora de pasto, o aquellas celebraciones estruendosas del Loco Arenas (porque así llamabas a Braulio), en medio de declamaciones trasnochadas durante un almuerzo familiar; las tardes calurosas encerrados en una mansarda con los hermanos mayores, Verónica y Enrique, jugando al papá y la mamá, mientras Don Francisco comenzaba sus peroratas por la pantalla chica.

Y la flojera me come al tratar de acordarme de tanta tontera, porque a nadie le interesa saber realmente quiénes éramos. Porque, a veces, la única manera de escribir lo que esta noche escribo es con una copa de vino Santa Inés, un varietal potable que permite expresarme sin rodeos, en el doceavo piso de un edificio pretencioso, a las 2:35 AM de un domingo cualquiera. Pero lo intento, créeme que sí lo hago. Porque, como buen hijo malagradecido, quiero superarte en estas lides literarias desde mi inferioridad.

Hicimos nuevamente las maletas y nos embarcamos todos a bordo del Verdi hacia Belgrado, nana incluida. Contorneamos el Pacífico y atravesamos el Atlántico en busca de nuevos destinos en una nave híbrida, mercante y de placer a la vez. Era tu primera misión como diplomático envalentonado y orgulloso. Dispusieron para la familia una pequeña villa en los alrededores de la ciudad, donde burócratas estatales y extranjeros bien nacidos disfrutaban de las bondades del sistema imperante. Un huerto de perales y manzanos rodeaba la propiedad asignada, aislada de las propiedades colindantes por cercos virtuales y matorrales. Los veranos e inviernos se nos hacían insoportables, al igual que los serbios con sus cantos nacionalistas y nostálgicos. También recuerdo las eternas caminatas por las avenidas principales cuando íbamos de compras en vísperas de navidad, los juegos domingueros en trineo con la Rosa, nuestra nana, deslizándonos por las pendientes de los bajos cercanos a un estadio (conservo una foto desteñida); las visitas a un museo recordatorio, donde mostraban instrumentos y maquinarias de sacrificios, reproducciones en miniatura de serbios ensartados en la pica de madera, ejecutados de a miles por insensibles croatas. Un Peugot 404 regresando por las tardes desde la embajada de Chile, o la sonrisa de Miguel Serrano, el tío Miguel, preguntando por ti para raptarte a la oficina en su Jaguar deportivo; tu reprimida impaciencia por verme enfermo de tifus y con fiebres delirantes; la copiosa nieve que cubría los jardines o el paso fugaz de una comitiva oficial frente a nuestra casa, con el Mariscal Tito arriba de un descapotable saludando a fantasmas y a cuatro niños chilenos.

Todo duró poco en la ex Yugoslavia, al menos así lo siento. Sin explicaciones, una inclemente mañana levantamos vuelo en Swissair hacia la pulcra y gélida Ginebra. Ahí nos arrendaron un bello departamento en pleno sector residencial. Ahí tampoco sentía tu presencia, apenas tus carcajadas cuando yo u otro de tus hijos payaseaba remedándote. Porque nos gustaba verte alegre y relajado, con nosotros a tu alrededor, mientras los truenos y relámpagos de primavera arreciaban sobre las pocas embarcaciones navegando en el lago Leman.

Belgrado, 1966: su esposa e hija posan para la cámara de Enrique Gómez-Correa. Al fondo Xavier, autor de este artículo, y su hermano, juegan con un trineo. Foto de Enrique Gómez-Correa.

Ahí estuve hace poco, visitando a uno de tus nietos radicado en Suiza; él y su novia me llevaron de paseo para refrescarme la memoria. No en vano habían pasado casi 40 años. Recorrimos la plaza donde jugábamos a las escondidas con niños rubios, y donde ahora sólo un grupo de veteranos practica ajedrez en tableros gigantes con sendas piezas de juego; también reconocí el espacioso conjunto de edificios de mi infancia, hoy rodeados de parques señoriales y árboles frondosos, entonces inexistentes, ya que por esos años eran modernas construcciones sobre terrenos baldíos.

A los seis o más meses te destinaron. Abandonamos en tren la ciudad de los chocolates hasta Génova, quizás Nápoles, no recuerdo muy bien. Tu joven esposa así lo había decidido porque le aterrorizaban los aviones, la idea de volar le producía claustrofobia, la acercaba a su propia inseguridad de niña mujer prematura, dependiente de lo firme, del suelo, la tierra y el asfalto, de las murallas que le permitían esconderse de un perseguidor invisible, como una evadida de un campo de concentración. Aunque el cazador fueras sólo tú con tus exigencias para con nosotros: todos debían soñar a un ritmo, caminar a un ritmo, pensar al unísono. Empacar, desempacar, hacer y deshacer maletas, bultos, vidas y amigos. Había que apurarse antes que el Auzonia zarpara rumbo al Medio Oriente. Un nuevo destino, una nueva esperanza de echar raíces definitivas en alguna parte.

Era 1967, anclamos en Beirut, la perla de la costa adriática, una bomba de tiempo que estallaría en los años siguientes por las guerras fratricidas. Pero no, fue sólo un engaño, un simulacro, estábamos sólo de paso, nada de ilusionarse con desempacar, había que proseguir mucho más adentro, contornear cerros y montañas, atravesar estepas y

paisajes desérticos hasta llegar a la milenaria Damasco, en Siria. La decepción en el rostro de tu esposa fue tan inmensa que nos contagió a todos. Era una capital extraña, cuyos feos inmuebles trepaban un gigantesco morro, en cuya cima se levantaba una antena retransmisora de televisión, además de radares antiaéreos. No sé si aún existe pero, en lo que a mí concernía, habría aserruchado aquel morro para poder ver el horizonte y escapar de allí. Los damacenos nos semejaban marcianos, ni un asomo de ironía en sus rostros; las mujeres nos estaban veladas tras sus atuendos oficiales de rigor islámico. Eran costumbres y tradiciones ajenas a las nuestras, las civilizadas y cristianas. Al poco tiempo anunciaron una agresión, los ataques aéreos del país vecino. Son los enemigos del Corán, nos advirtieron. Y nos sumergiste bajo tierra para protegernos de los Phantoms y Mirages israelitas. Eran asonadas esporádicas y certeras desde los cielos, que impedían cualquier intento de contraataque sirio. Entonces decidiste llevarnos lejos, a un lugar enclavado en las montañas, fuera del alcance de las bombas incendiaras de napalm, donde nos albergaste en un centro veraniego para ricachones árabes. Fueron treinta días inolvidables, las vacaciones ideales y postergadas por los vaivenes de tus responsabilidades como funcionario internacional.

Quisiera reconstruir mil detalles de esa geografía, de aquel gran hotel con jardines colgantes que daban hacia un valle de olivos. Por ejemplo, un cine en desuso invadido por nidos de pájaros silenciados por los ecos de los cañonazos, o el corroído salón de baile exterior donde, seguramente antes de la guerra, las parejas se amanecían cantando y bailando tonadas y boleros orientales. Pero estoy muy atrasado, abrumado, apurado por entregar esta carta a los editores de la Fundación. Estamos a 14 de mayo y mañana vence impostergablemente el plazo de recepción de los trabajos o encargos para la revista. No puedo seguir compartiendo contigo porque restringieron nuestra comunicación a ocho carillas –doble espacio–, de reminiscencias comunes en un diálogo de sordos.

En resumen, vivimos cinco años entre ruinas recientes y ancestrales, entre bazares y minaretes llamando a la oración al amanecer (jamás te lo confesé, pero los cantos del muecín a media noche me atemorizaban, me obligaban a esconderme debajo de las sábanas); asumimos durante esa época los dramas familiares con la hipocresía que nos caracterizaba, porque tuvimos momentos felices que, irremediablemente, se desvanecían a causa de reiteradas desgracias, situaciones inconfesables en esta carta tardía para los desprevenidos lectores de una publicación. Pero, a fin de cuentas, era una vida familiar que jamás volvería a repetirse. Aún hoy tengo sueños muy vívidos de aquellos lugares, de nuestros viajes por los desiertos de Palmira, de la piscina que frecuentábamos en verano para codearnos con nuestros pares extranjeros, de los cumpleaños y las fiestas protocolares. Sueño que regreso a Damasco, a recorrer sus calles y bazares, sus caóticas avenidas saturadas de conductores chillones, los estrechos jardines de nuestro hogar, con sus espaciosas y elevadas habitaciones descoloridas…

Regresamos a Chile a principios de los 70, en el mismo barco que nos vio partir. Era una patria distinta, con añoranzas y esperanzas frustradas. Las cosas no marchaban bien en el país ni en casa, los hermanos se disputaban y los padres también. Las calles se repletaban de manifestantes a favor y en contra de Allende. Nuestra casona afrancesada se encontraba en campo enemigo y tu mujer nos lo recordaba a cada rato. No se podía estar a favor de la expropiación, de eso estábamos convencidos. Había que descomprimir el ambiente, razón por la que decidiste alejarte, conquistar Centroamérica en una nueva misión diplomática, la última de tu carrera como funcionario público.

Y lo demás es historia sabida y revisada. La asonada del militarote traidor, nuestra postrera emigración como familia para reencontrarnos a como diera lugar, el regreso definitivo a Chile en plena dictadura. También tu expulsión del servicio diplomático, a causa de tus convicciones *radicales* y masónicas, u opiniones demasiado heterodoxas acerca del régimen; los intentos por rehacer una vida profesional de abogado y poeta, entre tanta ignorancia circundante; y mis primeras incursiones a escondidas en tu biblioteca siempre bajo llave, gracias a las que emprendí las lecturas que me permitieron conocerte mejor, apreciarte, a pesar de nuestros defectos y falencias.

¡Viejo, lo que te perdiste al enfermarte! –Y perdona si te tuteo, ya que nunca osé a hacerlo en tu presencia–. Estamos en el siglo XXI y el fin del mundo no ocurrió. Tuvimos un segundo y tercer gobierno socialista para beneplácito de crédulos y escépticos. Los televisores se agrandaron y los poetas se desvanecieron. Tu biblioteca, que celosamente armaste durante años, está esparcida por el mundo, entre admiradores, coleccionistas de rarezas, amigos, familiares y especuladores a la zaga. Pero nada es como antes, te lo aseguro…

A la misa asistieron la familia y los amigos, tanto tuyos como míos. Sólo unos pocos adeptos juveniles para despedir al poeta, el ilusionista de la palabra. Lloré muchísimo, casi sin contención, como un niño repentinamente huérfano. Más que por pena, supongo que se debió a una catarsis involuntaria, el reflejo de tensiones y frustraciones acumuladas, mi culpa por no haberte dicho muchas otras cosas, para saldar cuentas pendientes. Pero, como siempre en estos casos, era demasiado tarde y me sentí un imbécil. A lo único que atiné fue a observarte por la ventanilla de la urna. Estabas aferrado a una estatua de la Virgen. Fue Enrique, tu hijo mayor, el que se atrevió a colocártela en las manos juntas al pecho, mientras te vestían. Quiero entender esa conversión como una reconciliación con mi abuela, tu madre. Te llevamos al mausoleo familiar, en el Cementerio General, y colocamos el cajón justo debajo de ella. Desde entonces, no he vuelto al cementerio.

Enrique Gómez-Correa con su hijo Xavier Gómez, en su casa de Ñuñoa, en 1960. Foto gentileza de la familia Gómez-Correa.

Fuiste nuevamente abuelo, Cholo. Fueron dos hombrecitos, ambos nacieron un 11 de diciembre, con dos años de diferencia el uno del otro. El mayor se llama Lorenzo, apareció a los pocos meses de tu entierro. Hoy tiene diez y su mirada me conmueve, porque aparenta observarnos. Mejor dicho, parece contemplar lo que tú querías que yo fuera.

Hoy vivo en Talca, tu ciudad natal. Es otoño, y ahora recorro su Alameda en taxi bajo una lluvia persistente, entonando una vieja canción de Leo Ferré: *avec le temps tout s'en va, avec le temps on n'aime plus*. Con el tiempo todo se olvida, con el tiempo dejas de amar.

Tu hijo, Xavier.

[1] Apelativo cariñoso a Enrique Gómez-Correa, de sus familiares más cercanos.

Enrique Rosenblatt, el último de los surrealistas chilenos

Luis Alberto Mansilla

A los 84 años, Enrique Rosenblatt Berdichevsky es el último sobreviviente de la Mandrágora que unió a los surrealistas chilenos, cuando emergió la generación del 38 con sus novelas realistas y sus autores comprometidos con la izquierda y sus grandes causas. No fue la figura más descollante del surrealismo criollo pero permanece fiel a un movimiento que le abrió nuevos cauces a la poesía, la novela, la pintura, el cine, el teatro y la música en todo el mundo. Aunque ha dedicado su vida a la psiquiatría y se ha destacado como un maestro de psicoanalistas no ha renunciado a la vanguardia de sus años juveniles. Más bien asegura que a su profesión le ha servido mucho no obedecer a la dictadura de la realidad. Estar por encima y por debajo de los dogmas del realismo es una clave para bajar a los subterráneos humanos. No todo puede ser entendido y explicado con los datos de la superficie. El mundo biológico y estético es más complejo y misterioso que la simple crónica de los acontecimientos lineales. La realidad no es todo lo que vemos con los ojos y los caminos que se bifurcan ofrecen más explicaciones que los senderos rectos y las soluciones lógicas.

Rosenblatt leyó con entusiasmo el manifiesto de André Breton y lo relacionó con el mundo del inconsciente descubierto por Freud, que en los años cuarenta del siglo XX era casi desconocido en Chile. En la poesía dominaban el romanticismo, las bellas metáforas y se imponía la protesta social, a veces con elementos de panfleto y paternalismos misericordiosos. A Rosenblatt no le convencía tal lenguaje. Las imágenes que borroneaba en sus poesías juveniles no eran esas. Se parecían al jazz, a la vanguardia, a los poemas de *Residencia en la tierra* que muchos consideraban en Chile incomprensibles y absurdos. Sin pensarlo demasiado, le hubiese gustado pertenecer a un movimiento diferente de lo que deslumbraba a la generación del 38, aunque no discrepara de su ideología. Así de repente y casi por azar descubrió el surrealismo.

¿Cómo y cuándo ocurrió ese descubrimiento?

Cuando cursaba el primer año de medicina en la Universidad de Chile me diagnosticaron una tuberculosis que me obligó a permanecer largo tiempo en reposo. Conocí entonces a un vecino venezolano llamado Juan Sanchis Peláez que seguía un curso de literatura en el Pedagógico. Estaba muy volcado a la poesía moderna, especialmente al surrealismo. Con él me vinculé a algunos poetas.

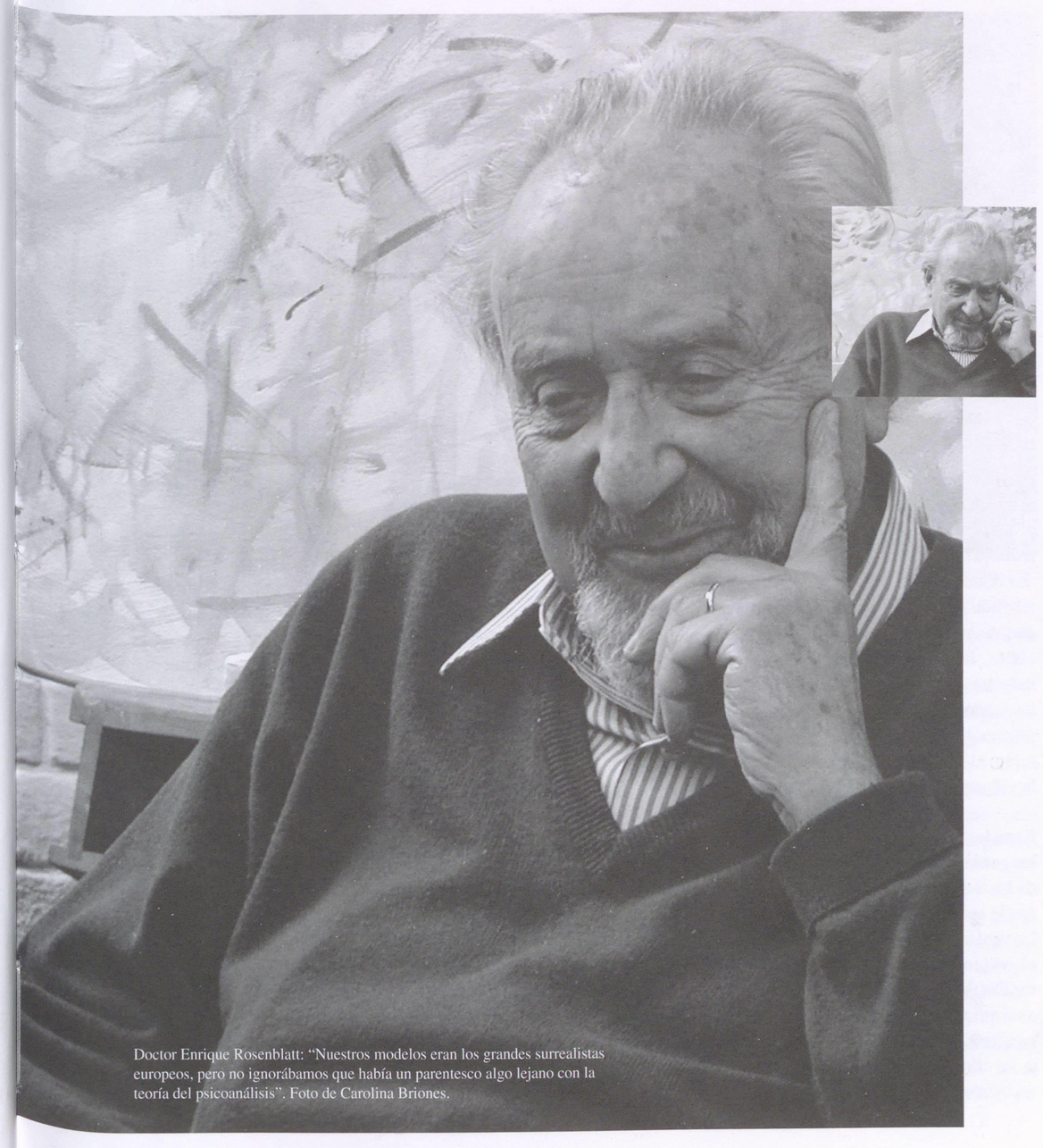
¿Eran afines a su sensibilidad?

Creo que mi sensibilidad era un asunto en formación. Tenía veinte años y estaba lejos de ser un animal literario como lo era mi amigo venezolano. Conocí a Carlos de Rokha, un tipo encantador y algo "volado". Admiraba a su padre pero no le seguía la corriente. Me presentó a Braulio Arenas que ya estaba vinculado a la vanguardia poética y fue uno de los animadores principales de la Mandrágora.

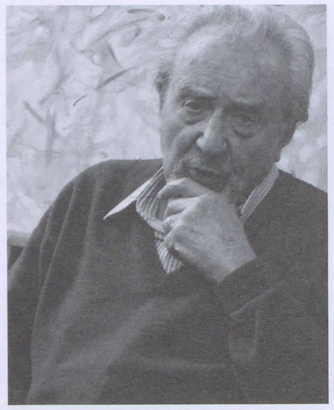
La oscura rebelión

¿Le pareció un movimiento bohemio con alguna similitud con los tiempos de Rojas Giménez y los bares de la calle Bandera?

Nada de eso. Casi todos eran jóvenes intelectuales y pequeño burgueses. Braulio era un hombre muy ordenado que vivía con unas hermanas viejas. Otro de los ideólogos de la Mandrágora, Enrique Gómez-Correa, era un abogado formal que luego hizo carrera diplomática. La única excepción era Teófilo Cid que entonces se desempeñaba como funcionario de la Cancillería y luego fue preso de un proceso de autodestrucción: bebía mucho, se amanecía en los bares y terminó sus días como un ser desdentado y harapiento.



Doctor Enrique Rosenblatt: "Nuestros modelos eran los grandes surrealistas europeos, pero no ignorábamos que había un parentesco algo lejano con la teoría del psicoanálisis". Foto de Carolina Briones.



"Lo dominante en mí era una oscura rebelión contra la sociedad en que vivía". Foto de Carolina Briones.

¿Por qué le atraía el surrealismo? ¿Sabía exactamente de que se trataba?

Lo dominante en mí era una oscura rebelión en contra de la sociedad en que vivía. Me irritaban los usos sociales, la moral convencional, las máscaras de la gente, la falsedad de los sentimientos, la rutina, el mercantilismo, la sumisión a los poderes de turno, el triunfo de la mediocridad y la vulgaridad.

Eran los años de Aguirre Cerda, de los gobiernos del Partido Radical y de las utopías socialistas. ¿Nada de eso le conmovía?

La verdad es que no reaccionaba con el entorno político. En mi caso se trataba de algo más interno y de un anarquismo que no quería tomar banderas. No me interesaba la acción y mi discurso íntimo sólo podía traducirlo con imágenes en una poesía personal y con la incoherencia y la cruda verdad de los sueños.

Pero, ¿no era difícil desentenderse de las realidades de esos años: de la guerra civil española, del horror de la segunda guerra y del fascismo?

Tuve una conciencia dolorosa e impotente de esos acontecimientos. Simpatizaba con la causa de los republicanos españoles y era un antifascista. Los hornos crematorios de Hitler me quitaban el sueño. Sentía que vivía una de las épocas más negras de la historia humana y lamentaba no ser un combatiente. Me refugiaba en mí mismo. Imaginaba que vivíamos en un mundo surrealista y creo que no estaba equivocado.

¿Fue aceptado de inmediato por los surrealistas? ¿Eran un club, un grupo organizado, una sociedad secreta o un movimiento de puertas abiertas?

Éramos un grupo pequeño y sin ninguna parafernalia. Fui aceptado de inmediato y me acogieron cordialmente. Eran apolíticos y sólo les interesaban las ideas estéticas. La mayoría eran poetas que sentían que habían descubierto una forma de expresión que los interpretaba cabalmente. Uno de los más talentosos y multifacéticos era el joven Jorge Cáceres que no sólo era poeta sino también pintor y bailarín. Cuando en 1942 se fundó el Ballet de la Universidad de Chile fue uno de sus mejores solistas. Creo que nos atraía mucho que el surrealismo invitara a explorar el inconsciente y ofreciera una libertad sin fronteras para la creación.

Freud y Breton

¿Los inspiraba más Freud que Breton?

No fue así. Nuestros modelos eran los grandes surrealistas europeos. Pero no ignorábamos que había un parentesco algo lejano con la teoría del psicoanálisis. No conocíamos mucho a Freud. Había un ambiente poco propicio para asimilar sus inmensos aportes al conocimiento de los seres humanos. Nuestra sociedad era conservadora y poco informada. A los católicos les parecía un escándalo que la libido fuera uno de los motores de nuestras conductas.

¿Qué pensaban ustedes de los poetas chilenos que eran ya famosos en esos años: Neruda, Mistral, Huidobro, De Rokha?

Yo sentía interés por todos ellos, aunque no era un conocedor profundo de sus obras. Mis compañeros tenían una opinión más clara que la mía. Pienso que sólo celebraban a Huidobro. Braulio Arenas me llevó hasta el salón de la señorial casa de Huidobro. Le gustaba recibir a jóvenes poetas que rompían los moldes y le declaraban su admiración. Se decía portavoz del surrealismo y nos hababa de sus profetas franceses a los que conocía.

Surrealismo sin guerrilla

Al parecer los surrealistas tenían una mejor relación con De Rokha que con Neruda.

Desde luego. Nunca fuimos nerudianos. Se conoce el bochornoso incidente ocurrido en el Salón de Honor de la Universidad de Chile. Neruda partía a México y fue despedido con un gran homenaje. Cuando se disponía a pronunciar su discurso, apareció Braulio Arenas, le arrebató los papeles y rompió el discurso. Hubo un tumulto en el salón y Braulio fue arrojado a la calle. Desde entonces las relaciones del poeta con los surrealistas fueron pésimas. Luego nos enteramos que Neruda era un querido amigo de Louis Aragon y de Paul Eluard, grandes poetas del surrealismo europeo.

Juan Sánchez Peláez, Enrique Gómez-Correa, Enrique Rosenblatt, Braulio Arenas, Teófilo Cid y Jorge Cáceres. Foto del Archivo de Enrique Rosenblatt.

Esos poetas eran militantes comunistas.

Hasta Breton fue adherente al PC francés pero desertó porque le pareció una aberración que el Partido le asignara tareas a los poetas y les obligara a celebrar y practicar el llamado "realismo socialista". También Breton se rebeló contra el culto a la personalidad de Stalin. No ocurrió lo mismo con Aragon y Eluard e incluso con Picasso quienes fueron fieles militantes.

¿Cómo fue acogido el surrealismo en el medio cultural chileno?

Casi lamentábamos no tener enemigos. Las críticas sólo venían de parte de algunos conservadores de poco prestigio y petrificados en el pasado. No enfrentamos ninguna guerrilla. A lo sumo nos consideraban algo extravagantes y enredados.

¿Y las relaciones entre ustedes no eran conflictivas?

Nos tratábamos con afecto y sin rivalidades. De vez en cuando organizábamos unas comidas pantagruélicas sin ni siquiera disfraces como en los cumpleaños de Neruda. Éramos correctos y nos comportábamos como unos detestables pequeños burgueses.

¿Ofrecían recitales?

Casi nunca. Varios sostenían que la poesía era para ser leída. Patrocinamos una exposición de pintura y *collages* en el segundo piso de una mueblería de mi padre en la Alameda. Fue un éxito. Nos sorprendió que tantos poetas y pintores se identificaran con el surrealismo. Se hablaba de Roberto

Matta y de su formidable pintura surrealista que triunfaba en las capitales culturales. Creo que las angustias de la segunda guerra –que seguía su terrible curso en Europa– volcaba a los artistas y a un público sensible hacia el mundo del surrealismo.

Usted dice que los artistas de su tendencia no eran una sociedad ni nada parecido a una institución, no obstante existían y tenían una presencia muy definida en la sociedad chilena. ¿Alguien los coordinaba?
Braulio Arenas nos reunía y nos citaba a algunas reuniones en las que exponíamos lo que pensábamos. En la vida diaria Braulio se ganaba el sustento en un modesto empleo en la Municipalidad de Santiago, donde también trabajaba un amigo de los surrealistas llamado Carlos Larraín, que había sido el piloto del famoso avión rojo de Marmaduke Grove, que en los años treinta conmovió al país.

¿Tenían recursos para publicar las revistas literarias que los expresaban?
Éramos pobres de recursos. Nuestras revistas fueron dos: *Mandrágora* y *Leitmotiv*. No alcanzaron a publicarse más de una media docena de números, pero eran buscadas por los iniciados. Nunca encontramos financistas y la suerte de ambas publicaciones fue la misma que sufren hasta hoy las revistas culturales independientes que no responden a alguna universidad o institución estatal. De todas maneras el surrealismo conquistaba nuevos y prestigiosos adeptos. Recuerdo a Gonzalo Rojas, a Luis Oyarzún, a Fernando Onfray, a Julio Molina, a Eduardo Anguita.

Es evidente que nunca estuvieron solos. Bastaba informarse para comprobar que la proyección del surrealismo se extendía en el arte del siglo XX.
Fue un movimiento irresistible. En pintura el precursor fue Giorgio di Chirico y luego Salvador Dalí, Juan Gris, Roberto Matta, Magritte. En el cine Luis Buñuel filmó la primera película surrealista; en el teatro Artaud estrenó sus obras desconcertantes; en la novela Aragon y hasta el muralismo del mexicano Diego Rivera respondió a esas incitaciones.

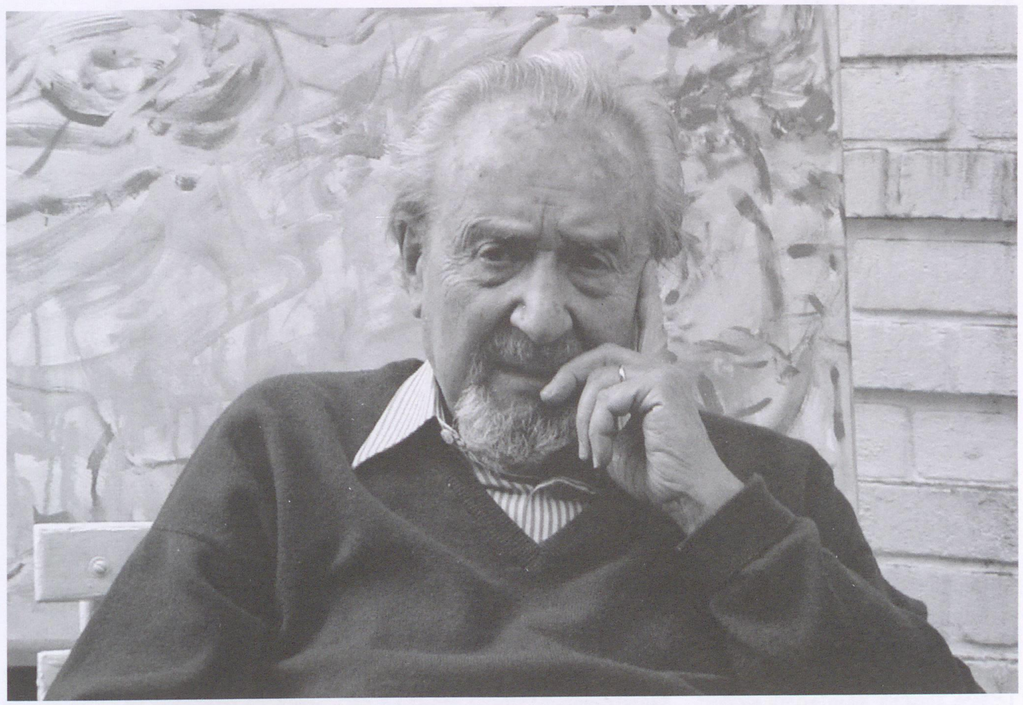
La relación del surrealismo con el psicoanálisis ¿era conocida por Freud?
Pienso que Freud sólo tuvo algunos contactos superficiales con figuras iniciales del movimiento. Breton era uno de sus admiradores. Le parecía que la interpretación de los sueños sólo podía ser surrealista. En el inconsciente rigen leyes que no son las de la realidad y por tanto el surrealismo es un valor universal.

¿El psicoanálisis de Freud no es a estas alturas una disciplina del pasado? ¿Sobrevive igual que el surrealismo?
El psicoanálisis sigue siendo importante en el desarrollo de la psiquiatría, aunque algunos lo subestimen o lo soslayen. Es imposible no encontrarse con él en el mundo psiquiátrico. Freud revolucionó el conocimiento del alma de los individuos y de las multitudes. Fue un científico genial que proporcionó a los artistas instrumentos esenciales para la creación. Los ejemplos trascendentes sobran. Y el surrealismo le debe mucho a Freud.

Regresemos a su historia personal. ¿Permaneció en la Mandrágora hasta el fin?
Desgraciadamente descuidé bastante mi afiliación. Me propuse terminar mis estudios de medicina y luego me volqué a la formación psicoanalista, aunque aún escribo poemas en mi línea de siempre.

¿Publicó sus poemas? ¿Editó algún libro?
Mis poemas sólo aparecieron en nuestras revistas y Pablo de Rokha me incluyó en una antología de poetas jóvenes. La verdad es que no aspiraba a ser reconocido y apenas tenía la intención de expresarme ante mí mismo. Todavía lo intento. Soy un poeta secreto para los demás. Amo la poesía y es para mí como una catarsis de mis demonios. ¿Quién no los tiene?

¿Anota alguna desilusión con sus compañeros?
Sí. Una me resultó particularmente triste. Mi amigo Braulio Arenas le rindió pleitesía a Pinochet. Obtuvo el Premio Nacional de Literatura por su adhesión a una ignominiosa dictadura. Ningún otro escritor chileno valioso se comprometió con un régimen que quemó libros en la vía pública, que estableció una censura de corte fascista, que arrojó al exilio a grandes figuras hasta el extremo de



Enrique Rosenblatt: " Casi lamentábamos no tener enemigos. Las críticas sólo venían de algunos conservadores de poco prestigio..." Foto de Carolina Briones.

que existiera una cultura chilena en el exilio. A Braulio le obsesionaba el Premio Nacional y encontró un camino de fácil tránsito para obtenerlo. Fue lamentable porque era un poeta de cierto prestigio que fue premiado por los intelectuales del régimen. Me pareció imperdonable. Prefiero guardar en mi memoria sus afanes de otros tiempos.

A la distancia y cuando ya casi nadie habla del surrealismo ¿le parece importante en la poesía y en la pintura chilena?
Estoy seguro que fue muy importante para toda nuestra cultura. En poesía le dio nuevas alas a la inspiración que en general estaba constreñida en los corsés del realismo, del simbolismo, del romanticismo, de la épica grandilocuente, del modernismo de Rubén Darío. Con el surrealismo se libraron de las ataduras y recorrieron otros mundos. Uno de los primeros fue Neruda con su *Residencia en la tierra,* aunque nunca se reconoció como surrealista. La deuda con esa estética es inconmensurable en casi toda la mejor poesía chilena del siglo XX. También la pintura se liberó de los adocenamientos de la llamada "escuela de París" e impulsó a grandes renovadores cuya vigencia es permanente.

Además de usted ¿están vivos otros miembros de la Mandrágora?
Ninguno. Soy el último sobreviviente. Pero nadie puede desconocer lo que todavía significa el surrealismo en su formación y en sus horizontes creadores. ♦

Entrevista a Fernando Onfray

Los mandragóricos quisieron inventar la realidad, partiendo antes de cero

Luis de Mussy

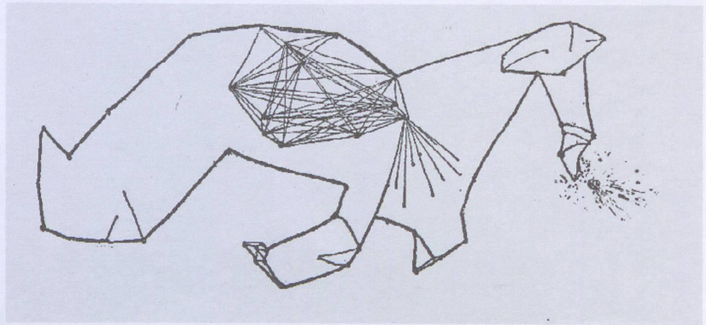


Ilustración del poema "Langueur d'éléphant", de Arthur Cravan, del *Almanach Surréaliste du demi–siècle*.

El poeta y abogado Fernando Onfray nació en Valparaíso, en 1918. Especialista en Derecho del Trabajo, fue funcionario de la Dirección General del Trabajo y de la Organización Internacional del Trabajo. También ha sido profesor de las Universidades Católica de Chile, de Santiago de Chile, y de Chile. En 1941 publicó su primer libro de poemas, *Trillada fábula en pro de la abolición del colmillo*, con ilustraciones de Braulio Arenas. Otros de sus poemarios son *Novenas del Antiguo Perú*, *La Gruta de la raíz*, *Caligramas* 1, 2, 3 y 4, *Abre la voz del día y Malgarida de Almagro.*
Esta entrevista fue realizada por el historiador Luis G. de Mussy R., en 1999, como parte del libro *Mandrágora. La raíz de la protesta o el refugio inconcluso*. Universidad Finis Terrae,Oaxaca, México 2001. Ha sido editada para su publicación en este número de *Cuadernos*.

¿Cuál era el propósito de Mandrágora?

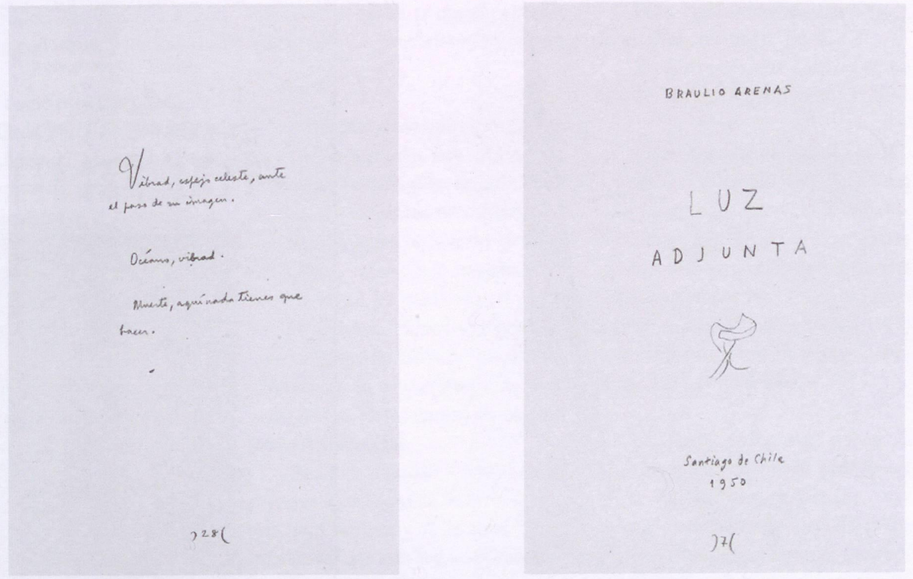
La posición de los mandragóricos es muy especial, difícil de clasificar y yo soy mal testigo de Mandrágora, porque soy deudor de ella, y si hubiera que calificarla yo lo haría con un signo positivo.

Si bien a Cid y Cáceres los vi pocas veces, fui amigo de los otros dos integrantes de Mandrágora: Gómez-Correa y Arenas. Ahora bien, la visión que tengo de esta suerte de 'movimiento' es la de poetas que eran personas muy puras en sus planteamientos.

Mandrágora se sometió a los dogmas de Breton, pero tenía un carácter chileno, local, no era una copia. Más que una escuela literaria Mandrágora fue una Escuela que apuntó a la búsqueda de un nuevo mundo. Los mandragóricos quisieron superar las paradojas y antinomias vitales para llegar a otro mundo, difícil de definir, y al cual se había tratado anteriormente de acceder a través de la magia, el esoterismo, el sicoanálisis... en fin, lo que se busca es el acceso a otros mundos, porque el nuestro, el racional, estaba en crisis, entre otras cosas, porque había generado irracionalidades enormes, como las guerras mundiales.

¿Cuál cree usted que fue el diagnóstico que hizo Mandrágora del Chile de esa época?

Ellos pidieron todo el poder para Mandrágora, pero eso hay que



Manuscrito original del libro "Luz adjunta", de Braulio Arenas. Archivo de Manuel Basoalto.

entenderlo en el plano de la gran imaginación del grupo, no del ejercicio de un poder político real. Siguiendo las palabras de Breton, Cáceres habla de salir a la calle con una pistola y matar gente, cosa que nunca habría hecho. Era parte de la imaginación apasionada en que el grupo vivía.

En un momento estos jóvenes se declararon los únicos representantes válidos del pueblo chileno, representantes de la nueva juventud que estaba con el pueblo.

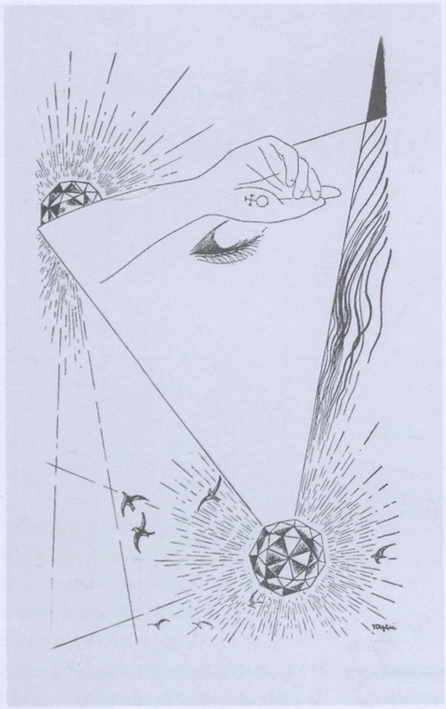
Fueron muy críticos, pero nunca tomaron una posición anarquista ni formaron parte de los grupos ácratas, aunque tenían la posición de muchos jóvenes que no estaban de acuerdo con la miseria ni con la injusticia.

¿Cómo calificaría la posición de Enrique Gómez-Correa y de Braulio Arenas?

Yo pondría énfasis en la generosidad de ambos, porque en Chile somos muy egoístas... bueno, hay de todo, pero en general los grandes personajes suelen ser egoístas y cuando consiguen textos importantes del extranjero o descubren a un nuevo autor, prefieren no compartirlo para ser los únicos que puedan hablar de esos temas. Braulio y Enrique, en cambio, nunca ocultaron nada, fueron muy transparentes y comunicativos, y al menos conmigo compartieron sus conocimientos y hallazgos. Yo no participaba en grupos, fui un solitario, porque desgraciadamente conocí de cerca a personas que se perdieron por el alcohol. Siempre rechacé la vida de club, de restorán, de peña, en fin, la bohemia.

Pero ellos eran muy centrados. No tenían los arrebatos –yo por lo menos nunca se los vi– que tuvo después Cid, quien por desgracia murió totalmente alcoholizado. Veo a Braulio Arenas y a Enrique Gómez-Correa como dos seres muy generosos, humanamente, y como poetas muy estrictos con ellos mismos. Tenían una conciencia muy cabal de lo que estaban haciendo y mucha responsabilidad poética; se impusieron un ritmo riguroso de trabajo y establecieron contactos fuertes con la intelectualidad europea.

Reitero que vivían leyendo y comentando y compartiendo lo que



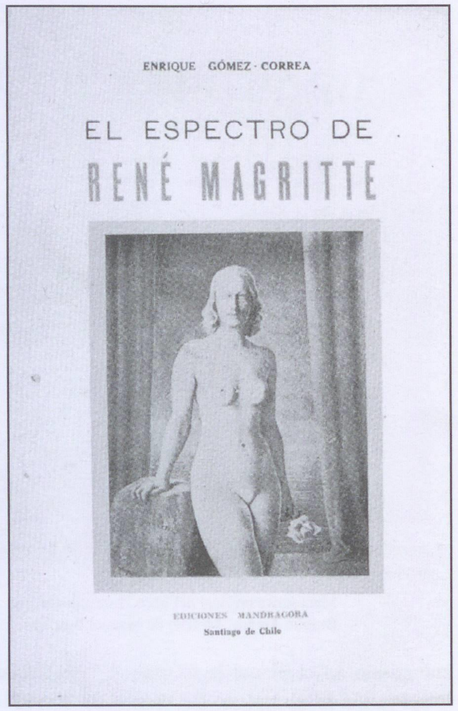


Ilustración de Toyen para el artículo Le beau temps Pont-Neuf, de André Breton, del *Almanach Surréaliste du demi–siècle*.

leían. Hasta podría decirse incluso que enseñaban.

Me declaro un gran deudor de Mandrágora, porque gracias a Gómez-Correa y a Braulio Arenas tuve acceso a la literatura internacional, no sólo surrealista. Ellos tenían textos que no estaban en las bibliotecas.

¿Cuál fue su primer contacto con el grupo?

Fue en la Universidad de Chile, en la Escuela de Derecho que entonces funcionaba en la Casa Central. Yo estaba estudiando para una prueba en uno de los patios techados, con un amigo. No sé si por azar o casualidad nos tocó leer una página en la que se analizaba una sentencia latina, que decía algo así como: "No hay estética sin ética". Entonces pasó corriendo un compañero nuestro que nos dijo que en la sala de conferencias de la Universidad iban a hablar tres poetas acerca de la poesía. Mi amigo quiso seguir estudiando. Yo no. Abrí la puerta y me encontré frente a tres personas desconocidas: eran Arenas, Gómez y Cid. Comenzaron a hablar con una fuerza, una violencia y una capacidad de descalificación que yo no había escuchado nunca. La sala, que estaba bastante concurrida, se dividió. Algunos empezaron a protestar, a insultar a los conferenciantes o a retirarse. Otros nos quedamos. Yo lo hice no porque estuviera de acuerdo con la poesía que ellos defendían. Yo no tenía entonces una cultura literaria más allá de la que recibí en el colegio. Pero entonces recordé aquella sentencia latina que había leído hacía poco rato, y me di cuenta que estaba frente a un fenómeno ético claro, que allí había algo

que comprender. Me acerqué a los poetas, junto con otros, y los invité a mi casa.

Fue así como esos tres poetas llegaron una tarde hasta mi buhardilla de la calle Manuel Montt. La casa aquella ya no existe, por el lugar donde estaba ahora pasa la Avda. 11 de Septiembre. Tenía allí un cuadro de Jesucristo que estaba pintando y esa imagen religiosa prácticamente presidió aquella reunión surrealista. En esa reunión hablamos de lo que es el surrealismo, me informaron de muchas cosas que yo no conocía. Así comenzó mi relación literaria con Braulio Arenas.

¿Cómo los vio usted en esa actuación en la Universidad?

Eran como tres volcanes en erupción, tenían gran fuerza y capacidad de imponerse. Yo había ido a muchos recitales y creí que iba a ir a otro más, pero me encontré con un antirrecital...

¿ Fueron convincentes?

No, fueron poco convincentes. En general el público reaccionó en contra. Los tres poetas no los pudieron convencer. Algunas de sus expresiones eran claras pero otras bastante oscuras. En su tenor condenatorio no se atenían al manual de Carreño. A pesar de su violencia verbal se mantuvieron siempre muy dignos. Lo que yo valoré ahí era que se trataba de gente seria, que no estaba blufeando, sino que asumían una responsabilidad seria, con mucha fuerza. Había allí una cuestión moral: a diferencia de otros jóvenes éstos no eran acomodaticios. Se estaban creando enemigos gratuitamente, se echaban el mundo encima ¿para qué? Su propósito era bastante puro, sin intereses.

¿Qué le parece que estos poetas hayan publicado sus obras en forma tan restringida, en ediciones de cien a quinientos ejemplares?

Si el discurso de Mandrágora fue hermético, elitista y oscuro, eso corresponde a los mismos postulados de Mandrágora. Nunca se pretendió tener un gran foro. Estos poetas estaban conscientes de que no iban a llegar al gran público. No les interesaba alcanzar grandes audiencias.

Se ha examinado a Mandrágora desde el punto de vista de la recepción que tuvo su obra y de la cantidad de público a la que ésta llegó, sugiriéndose que si no tuvieron público no tuvieron validez, cosa que no comparto.

Las publicaciones que hicieron fueron tal vez artesanales, pero no en el sentido peyorativo del término. Por el contrario, en cada uno de ellos se advierte el alma, el fervor, la dignidad. Fueron artesanales en cuanto no producían artículos en serie, como se hace industrialmente, todos iguales. Cada uno de ellos fue un artesano.

Ahora, yo creo que ellos sabían cuáles eran sus dimensiones reales. Se exigieron mucho a ellos mismos. Sabían que tenían una visión de mundo distinta a la que imperaba en ese momento. Pero no les interesaba gran cosa el presente. Además, no sé cómo financiaban sus revistas. Creo que no tenían mucho dinero, y como estaban en pugna con la intelectualidad oficial del momento, tampoco tenían acceso a las editoriales.

Pero recibieron alguna ayuda de una imprenta en Talca.

Sí, pero para una edición de no más de dos mil ejemplares.

¿Los financiaba Huidobro?

Eso no lo sé. Ellos rechazaban a todo el mundo, salvo a de Rokha, Huidobro y a un grupo de jóvenes que consideraban no contaminados. Yo una vez estuve en una reunión de Mandrágora en casa de Vicente Huidobro, y él tuvo cierta influencia en el grupo, ahora no sé si los financiaba.

¿Cómo definiría usted a Mandrágora, en pocas palabras? ¿Una actitud, una postura?

Desde el punto de vista físico fue un grupo de cuatro personas, pero básicamente fue una comunión, una concordancia con una posición frente al mundo. Cuando uno es joven se define individual y socialmente, y siempre quiere cambiar el mundo, partir desde cero. Ellos comulgaron con esa aspiración de cambiar el mundo, pero no a partir de cero, sino desde antes de cero. Había que partir desde antes de la realidad, había que inventarlo todo de nuevo y partir desde ahí.

¿Se dieron cuenta de que eso era imposible?

Breton llegó a esa conclusión. Yo sostengo que el surrealismo ha existido toda la vida y lo que hizo Breton fue sistematizarlo. Muerto él, nadie lo siguió, aunque quedaron sus dogmas y su poesía.♦

El original del ídolo[1]

Admirado y prologado en 1934 por Vicente Huidobro, denostado por Pablo de Rokha en 1935, y recordado hasta la fecha (2005) por Gonzalo Rojas, Volodia Teitelboim, Nicanor Parra, Miguel Serrano, Pedro Lastra y otros, **Omar Cáceres** es un poeta de alcurnia eterna y fina melancolía en la literatura chilena de la primera mitad del siglo XX. Se dice que fue violinista en una orquesta de ciegos, que era como un ente 'fantasmal', que casi fue candidato a diputado y que era un escritor extremadamente meticuloso; no gratuitamente, este personaje ha sido una de las grandes y constantes preguntas sin respuesta de la mitología literaria nacional. He aquí un recuento de la revisión y crítica que se hizo de los nuevos e inéditos documentos que pueden comenzar a desatar el mito del 'espectro'.

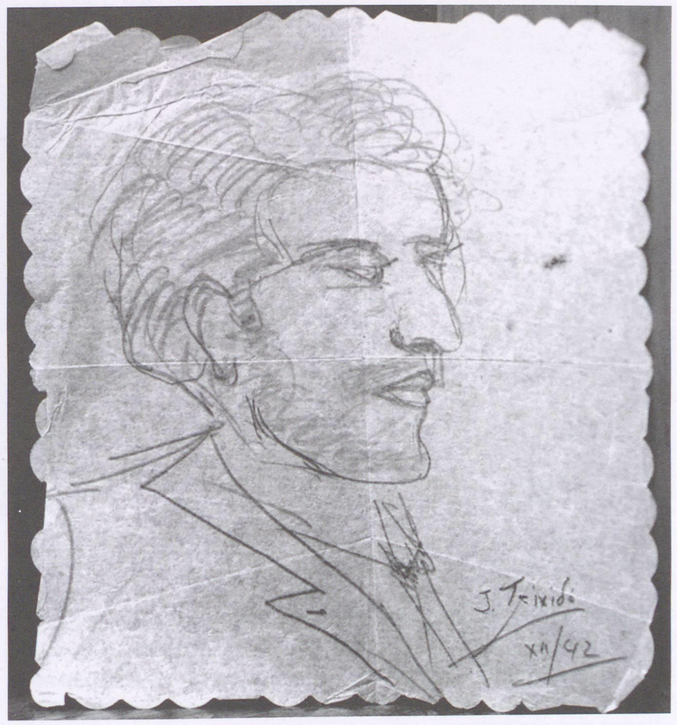
Por Luis G. de Mussy R. Ph. D. (c)
***King's College*, London.**

Fotos Ulises Nilo. Imágenes y documentos propiedad de Estudio Bibliográfico y Editorial América del Sur.

Luis Omar Cáceres, de anteojos, a la derecha, junto a un desconocido. Esta foto pudo ser hecha en el cerro Santa Lucía de Santiago. (Propiedad de Estudio Bibliográfico y Editorial América del Sur).

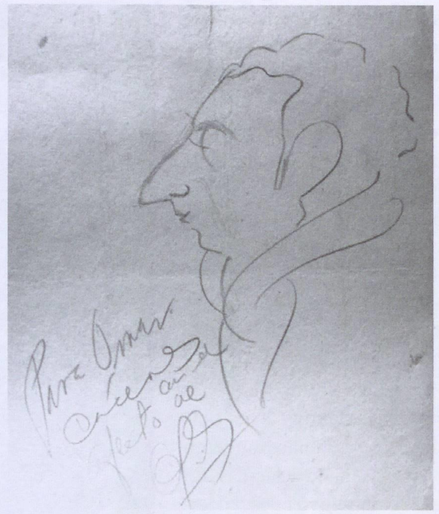
I

Conocido en las letras simplemente como Omar Cáceres, este enigmático y celebrado poeta publicó menos de treinta poemas en vida (entre los años 1934-35) y aún así es una de las personalidades más intrigantes de las letras chilenas del siglo XX. Originario de Cauquenes (5 de julio de 1904), es oportuno puntualizar que Luis Omar Cáceres Aravena no tiene ningún parentesco con su contemporáneo Jorge Cáceres T., delfín del grupo surrealista chileno Mandrágora y primer bailarín del Ballet Nacional. De todas formas la casualidad es notable, el primero se llamó Luis Omar Cáceres y el segundo Luis Sergio Cáceres, aunque se hizo conocer como Jorge en las letras y como Luis en el baile. Además, ambos murieron en condiciones aún no aclaradas. En todo caso, lo definitivo es entenderlos como ejemplos 'ilustres' y plenamente conscientes de lo que les significó el haber vivido algunas de las décadas más efervescentes de la cultura citadina y bohemia en Santiago de Chile. Miembro de lo que podría ser la generación X entre los jóvenes universitarios de 1920 y los de 1938, Cáceres A., es una 'rarísima avis' que vagó por las interrogantes existenciales de un 'tiempo' en el que se vio obligado a enfrentarse a las peores pesadillas de sí mismo en guerras civiles, mundiales, en grandes crisis económicas, exterminios, revoluciones estéticas y, por sobre todo, un 'tiempo' que tuvo que asumir la decepcionante realidad humana. En términos puntuales, un hijo ilustre –aunque no estudiado en detalle– de la vanguardia chilena junto con Vicente Huidobro, Rosamel del Valle, Humberto Díaz Casanueva, el grupo surrealista Mandrágora (Enrique Gómez-Correa, Teófilo Cid, Braulio Arenas y Jorge Cáceres), Carlos de Rokha, Gustavo Ossorio y otros muchos más tangenciales, como Pablo de Rokha, o totalmente oficiales, como Pablo Neruda, Delia del Carril, Juvencio Valle, y toda la gama de personajes que conformaron dicha escena de época.



Retrato dibujado del poeta. (Propiedad de Estudio Bibliográfico y Editorial América del Sur).

Secretario del Juzgado de Policía local de San Antonio, Miguel Serrano, en su libro *Ni por mar ni por tierra* recuerda a Omar Cáceres en términos muy afectuosos y asertivos: "Misterio y sombra fue su existencial drama proyectado un poco más arriba de esta tierra y de las generaciones del pasado. Por eso lo recuerdo, en medio de su maldición y su martirio, y le veo subiendo columnas, dentro de las cuales, según él, 'siempre había un ángel de pie'". A su vez, otra descripción que puede ayudar a reconstruir la esquiva, solitaria y atormentada personalidad de Cáceres, es a través de la notable respuesta de Volodia Teitelboim a un cuestionario, publicada en la revista argentina *Malvario* (dedicada especialmente al



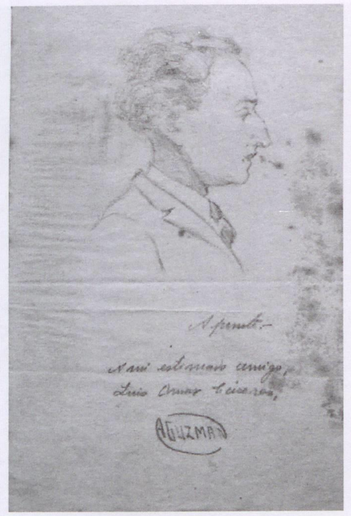
Diversas caricaturas y retratos de Luis Omar Cáceres.
(Propiedad de Estudio Bibliográfico y Editorial América del Sur).

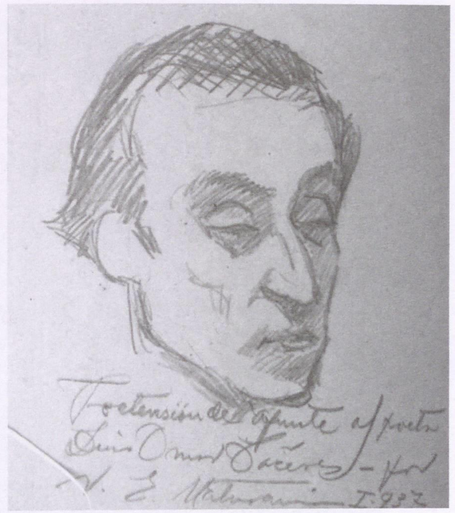
autor): "Debo haber conocido a Omar Cáceres alrededor del año 33. Yo frecuentaba el Café Iris, situado en Alameda esquina Estado. Conformábamos una pequeña tertulia de jóvenes que querían ser poetas. Creo que él esperó a que yo estuviera solo para presentarse y me entregó un poema. Luego partió. Nunca lo conocí como una persona de grupos. Desde el primer momento me impresionó. Tenía más edad que Anguita y yo. En ese tiempo cinco o diez años se notan. Era alto, delgado sin ser flaco, de tez muy blanca, pálido, con frente muy amplia, con grandes entradas en las sienes. Unos ojos vivos y a la vez ausentes. Vestía pulcramente. Hablaba poco pero preciso, con cierta animación nerviosa. Se advertía en él un animal poético de muchas lecturas. Parecía tímido y a la vez orgulloso. Creo que fue un solitario y una persona cuya característica era aparecer y desaparecer. Generalmente no se quedaba, no permanecía. No recuerdo haber estado en ninguna reunión en que él consumiera horas y horas como lo hacíamos nosotros… Era un buen y cortés lobo solitario. O, como empezó a decirse entonces, después de la publicación de Hesse, un 'lobo estepario'… No incluyo a Cáceres en ninguna escuela, pero sin duda era un poeta de su tiempo, literariamente informado. Le ratifico las líneas que usted cita respecto de mi evocación de Cáceres como un poeta secreto. No creo que fuera soberbio. Había en él cierta desesperación y se sentía incomprendido. Era bastante impenetrable desde el punto de vista psicológico"[2].*

Intentando una metáfora, a Luis Omar Cáceres se 'le puede ver' –como plantea Serrano y utilizando las ideas de Teitelboim– a la par de esas cargadas, angustiosas y veloces nubes del invierno santiaguino. Oscuramente negras e intensas por abajo, pero resplandecientes de luz y destino hacia el sinfín del cielo; como dejando entrever, o queriendo decirnos, que la conciencia y la capacidad de conocimiento de la 'transitoria' y 'espectral' realidad humana, puede llegar a ser vista como el reflejo de ciertas iluminaciones traicioneras, no obstante propias y claves de la personalidad de cada individuo.

II

Hasta la fecha, sus participaciones en la historia de la literatura nacional se circunscribían a su único libro publicado como tal, *Defensa del ídolo*

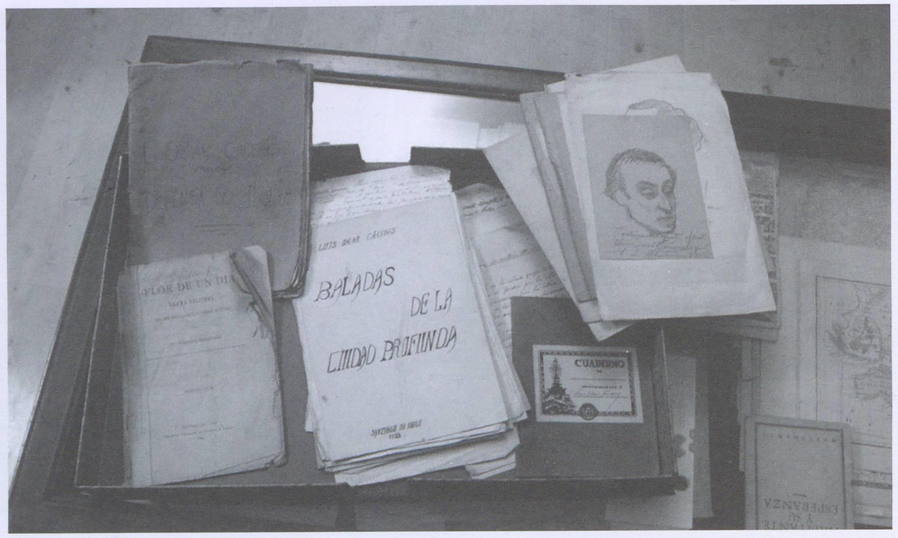




(Norma, 1934) y a su inclusión (con un par de poemas) en la *Antología de la poesía chilena nueva* (1935) a cargo de Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim. Ahora bien, ¿de dónde entonces tanto mito? ¿Cómo justificar la leyenda? ¿Se comprueba el reconocimiento y la reedición de la obra de Omar Cáceres en 1996 sólo por su participación en la antología mítica de 1935 o por la calidad de *Defensa del ídolo*? Y en términos teóricos, ¿cómo responder estas preguntas sin volver a caer en las mismas explicaciones celebratorias y voluntariosas para entrar en la verdadera alma de quien fuera este poeta y sus visión(es) de mundo(s)? ¿Cambian estos papeles y fotos la antigua imagen del poeta?

Comenzando por la última pregunta, una forma de hacerse cargo del caso es, justamente, utilizando algunas piezas y escritos personales de Omar Cáceres. Archivo que hasta hace poco si bien era conocido por algunos especialistas, no había sido localizado con exactitud[3]. Siendo historiador, es una bendición profana cuando se tiene el privilegio de enfrentarse a documentos inéditos. Más aún, si estos han sido las piezas centrales de alguna discusión literaria, política, económica, cultural o de cualquier naturaleza. Por de pronto, es sabido que el ser testigo de algún acontecimiento o de vestigios históricos, siempre ha determinado el grado de veracidad con que los saberes pueden privilegiar lo que legitima la labor historiográfica y de recuperación del pasado.

Lo primero que conmueve rotundamente al ver estas trece carpetas, la docena de registros visuales y las más de trescientas hojas (entre cartas, borradores, inéditos, fotos, documentos, retratos, etc.), fue el poder hojear las mismas páginas que un día, en un instante muy específico, una a una, fue terminando de escribir Omar Cáceres. Estaba frente a las mismas líneas, letras, puntos, signos, borrones y detalles que tan exigentemente organizó este poeta. Es en este sentido que el hallazgo del manuscrito original de *Defensa del ídolo* –como pieza ilustre dentro de una serie de documentos notables– pueda representar el establecimiento de límites concretos a un capítulo muy seductor de la discusión histórico-literaria chilena de la primera mitad del siglo XX, pero que hasta ahora no había sido posible delimitar medianamente como objeto de trabajo. Quizás, incluso, podríamos



Vista panorámica del Archivo. (Documentos propiedad de Estudio Bibliográfico y Editorial América del Sur).

decir que recién se inicia el 'caso histórico' del 'espectro'.

Entrando en el análisis de lo que nos convoca, es oportuno decir que al chequear el índice de las versiones de 1934 y 1996 respectivamente, se puede comprobar que en el manuscrito de *Defensa del ídolo* hay una dedicatoria que no se recuperó en ninguna de las dos ediciones mencionadas. De hecho, es una muestra contundente del tono existencial y metafísico que asumen las composiciones poéticas de este contemporáneo de los ya mencionados vanguardistas. "Dedicatoria: A los que, como Nietzsche, saben qué milagro incomprensiblemente elevado es un amigo, y que, si son idólatras, tendrán que elevar, ante todo, un altar al desconocido dios que les creó".

Si bien todos los poemas que aparecen en el original están en las dos versiones públicas del texto, hay varias diferencias de orden entre el manuscrito y éstas. A su vez, en la versión primera hay muchas correcciones y notas sobre cambios necesarios (al parecer, no todos habrían sido realizados)[4]. También se destaca el poema "Estandarte Nocturno", ya que finaliza con un caligrama que no se ha recuperado como tal. Así también, con otro papel pero en la misma carpeta, está el texto *Ángel de silencio, breve enumeración romántica,* en el cual es imposible no detenerse en los versos angustiosos y firmes de este afilado testigo del comienzo del siglo XX; no por nada este poema ha sido recurrentemente mencionado al hablar de este libro:

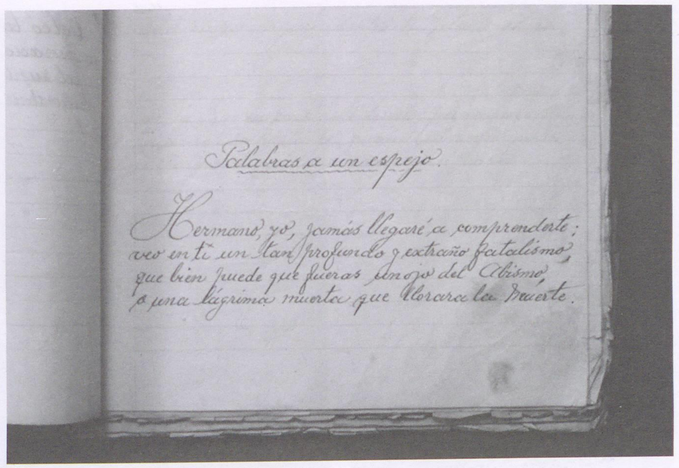
III
Pizarra de silencio, soy un punto
caminante;
eslabones herméticos hablándose al
oído;
la hora nueva en el tic-tac de las
palabras:
oh, cómo traer los campos atrasados!...

IV
¿De dónde llega el mar?, su arribo,
constelación de brazos que libertan;
su hospitalidad sin sueño, barco,
rehuye en las mandíbulas del puerto
una acechanza extrarreal…

V
Paisaje infinito
Mi soledad, flor desesperada,
Asciende hasta el sonido más alto…[5]

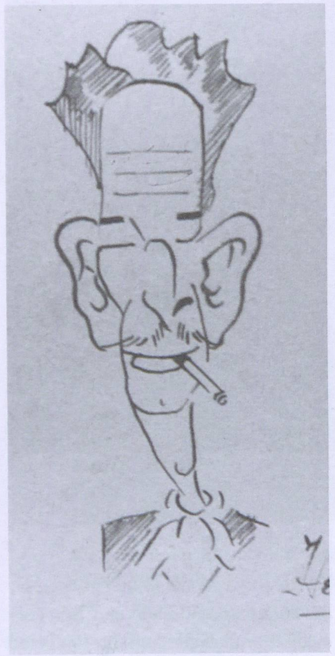
Otro aspecto que puede comenzar a zanjarse con estas pruebas es lo que siempre afirmó Jorge Tellier, sobre que este personaje era violinista en una orquesta de ciegos. Lo de la orquesta de ciegos aún sigue siendo un muy poético mito, no obstante lo de que era músico es seguro, ya que aparecieron algunos cuadernos con notas y lecturas propias de alguien dedicado a estos afanes; habría que chequear si lo de la ceguera de sus compañeros fue verdad o es parte de los innumerables 'cuentos' de nuestra literatura. Constantemente Cáceres menciona músicos como Aretino, Beethoven, Bellini, Gluck, Haendel, Haydn, Mozart, Mendelssohn e incluso hay copias de partituras y aspectos sobre las variadas y diversas técnicas del violín. Hay también dibujos y al parecer, según me comentó mi generosa fuente y dueño de este archivo, es posible incluso dar con el paradero del violín mismo.

Por su parte, los registros visuales de este 'hallazgo' son muy similares a lo que muchos historiadores consideran como un vestigio casi residual, no obstante cargado hasta los dientes de *historicidad* o, lo que es lo mismo, de cualidad de histórico. Hay caricaturas de él hechas por Héctor E. Rogers y otros amigos desconocidos. Muy interesante resulta notar que la mayoría de estas imágenes son dibujos en papeles o servilletas, hechas fugazmente y que confirman un ceño fruncido, un ademán introspectivo y posiblemente una personalidad bastante hermética. Hay también varios registros de algunos miembros de la familia del poeta: de la madre Celia Rosa Aravena Aravena, del padre José Antonio Cáceres, del hermano Raúl Cáceres A., de la hermana Elsa Cáceres A.

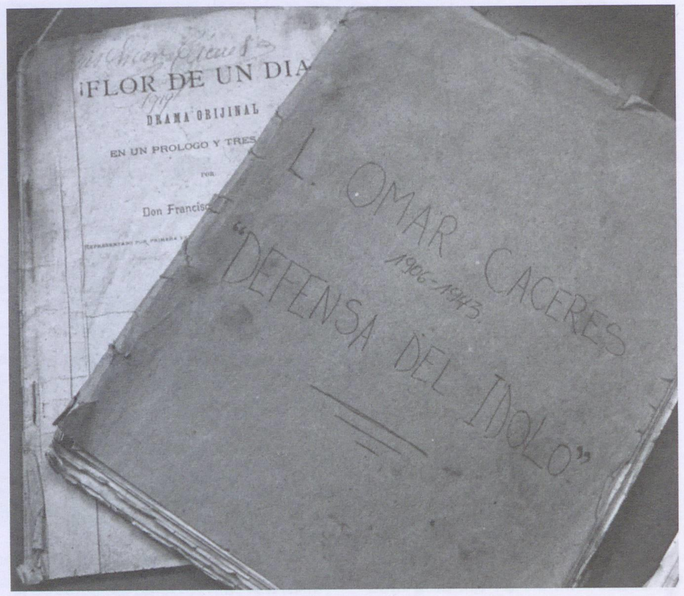

Palabras a un espejo.
Hermano, yo, jamás llegaré a comprenderte;
veo en tí un tan profundo y extraño fatalismo
que bien puede que fueras tenaz del Abismo
o una lágrima muerta que llorara la muerte.

Manuscrito de «Palabras a un espejo», de *Defensa del ídolo.* (Propiedad de Estudio Bibliográfico y Editorial América del Sur).

Otras tres piezas interesantes de mencionar son un manuscrito, seguramente de la etapa adolescente del poeta, en que Cáceres desarrolló sonetos y otros formatos. El cuaderno es antiguo, tiene muchos extractos de poemas de autores conocidos y otros sin firma. A su vez, en la primera página se ve la práctica de la firma de Luis Omar Cáceres en varias ocasiones y tamaños. También se destaca el epígrafe "…Cuando nada se espera de la vida, algo debe esperarse de la muerte". Extrañamente está fechado en Santiago, 23 de abril de 1919 y, en Rancagua, el 19 de noviembre de 1921. Es decir, entre los 13 y los 15 años. Asimismo, hay un texto totalmente desconocido titulado *Alegatos contra lo incognoscible*, el cual aparece situado en Chile cerca de la ciudad de Santiago 1942 (los poemas están desorganizados y se nota que aún están en etapa de revisión y lejos de publicarse). Con títulos muy sugerentes aunque bastante herméticos: "Forma indescifrable", "El vuelo eterno", "El hombre no desaparece", "Mecánica del bosque", "Un capítulo consecuente", "Con los claveles en los cielos", "Breve encargo para lograr un estado de serenidad ante el mundo", "Esta sombra tan pura", es debido señalar que este libro puede ser uno de los hitos de este autor. La pieza Nº 3, titulada *Baladas de la ciudad profunda*, Santiago de Chile 1933, es una carpeta de lo que seguramente fue un proyecto frustrado de publicación. Aunque está diseñada como portada, no hay hojas o poemas directamente adheridos por



Caricatura del poeta (Propiedad de Estudio Bibliográfico y Editorial América del Sur).

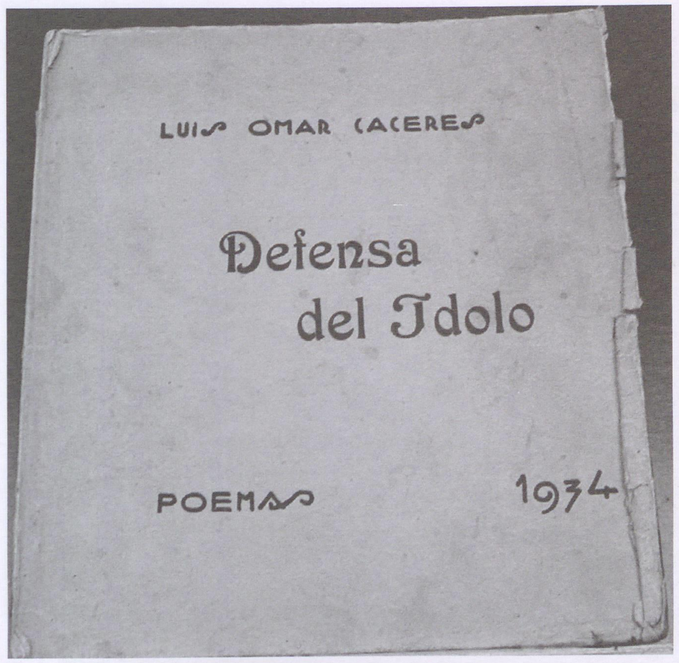


Primer plano de la carpeta que contiene el manuscrito de *Defensa del ídolo*. (Propiedad de Estudio Bibliográfico y Editorial América del Sur).

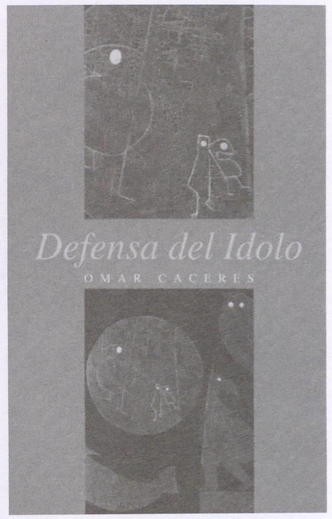
lo que no es posible distinguir exactamente qué parte de los papeles dispersos puede pertenecer a este proyecto.

Otra forma de intentar una crítica de la obra de Omar Cáceres es ajustando algunas referencias aparecidas en la ya mencionada revista monográfica de literatura y arte *Malvario* (Buenos Aires-Córdoba, Argentina, 2004), dedicada íntegramente al poeta en cuestión. A primera vista sorprende la enorme cantidad de material reunido y el interés de los directores. Si bien hay varios errores de edición y formato, la recopilación es un notable ejemplo de lo que se debe realizar para rescatar la 'otra memoria' de la literatura tanto en Chile como en los países latinoamericanos, donde el canon oficial debe ser estirado para así poder correr la sombra que quita luz a muchas voces extraordinarias. En términos críticos, lo que más destaca de esta publicación es el texto-respuesta de Volodia Teitelboim a un cuestionario y la cronología sobre vida y obra de Cáceres. Si bien no se publicaron las preguntas, por la agradable redacción de las numerosas variables presentadas por el testigo ocular, es posible reconstituir facetas y contornos de la personalidad del poeta[6]. En cuanto a la cronología, valga por el establecimiento y ordenación de los hechos. También sobresalen el trabajo de Pedro Lastra sobre la relación de algunos poetas y la marginalidad, y el trabajo de Hernán Ortega Parada sobre los variados prólogos que se habrían escrito para la versión final del controvertido y ya mítico libro de 1934[7]. En cuanto al resto de la publicación, son materiales conocidos en Chile, pero que no estaban al alcance en otros países, lo que de seguro ayudará a la difusión y permitirá seguir ampliando el debate sobre este poeta.

Ahora bien, sobre lo argumentado por Ortega Parada de que existía



Primera edición de *Defensa del ídolo*. Gentileza de Librería de Eduardo Morel. (Foto de Carolina Briones)



Reedición de *Defensa del ídolo* hecha por Editorial LOM.

un segundo prólogo paralelo al escrito por Vicente Huidobro, es oportuno decir que dentro de otro fajo de papeles encontramos parte de dicho texto. Si bien no está escrito de puño y letra de Pablo de Rokha, las notas que escribió Cáceres explican de qué trata explícitamente el texto que el ilustre de Licantén hizo para la versión de 1934 de *Defensa del ídolo* y que finalmente no se publicó. Si seguimos la caligrafía, es claro que la transcripción la hizo el dueño de los papeles, es decir, Cáceres. Además, se lee claramente sobre éstos: 'Prólogo de Pablo de Rokha'. Valga la pena dejar en claro que el mal estado del papel, la mala caligrafía y las numerosas correcciones y borrones, obligaron a la excesiva cantidad de puntos suspensivos (no representan ningún énfasis en particular)[8]. Las razones del por qué no se publicó el escrito de De Rokha y se prefirió el de Huidobro, aún no son posibles de definir, aunque sí es factible proponer algunas buenas hipótesis. A saber, el mismo de Rokha en su escrito *Marginal a la Antología…* (10 de junio de 1935) aparecido en el diario *La Opinión*, señaló, entre otras cosas, que Cáceres habría pretendido corregir el texto al punto de caer en un excesivo ejercicio de edición. "Agonía por estilizamiento" fue el diagnóstico:

"Ahora, con respecto a la calidad de integral de los últimos antologados, yo voy a recordar un último suceso relacionado con mi amigo Omar Cáceres. Tres o cuatro o cinco tardes, muy tarde, del invierno pasado, resbalaban unos golpecitos suavecitos en la puerta de la calle: era Cáceres que emergía, DESDE LA TENEBROSA TINIEBLA, A APURAR su prólogo; efectivamente yo escribí unos renglones castigadísimos, bastante sinceros y hasta profundos: 'Ser y expresión de Cáceres'. Celebraba su lenguaje duro, como de vidrio, y fino, la alta malcría de su retórica, su actitud estricta, en

El poeta en su primera comunión; es el segundo, de derecha a izquierda, en la primera fila. (Propiedad de Estudio Bibliográfico y Editorial América del Sur).

afán y función del límite, frenando la orquesta rítmica, pero allí, precisamente allí ubicaba el peligro: AGONÍA POR ESTILIZAMIENTO. Al siguiente día subsonaron los golpecitos de Cáceres, con Cáceres a la siga: en tal urgencia el artista traía mi ensayo, muy femeninamente preparado y recortado con tijeras, en aquellas partes donde yo ubiqué mi tenor de que se le agotase la saliva al poeta, para ir puliendo y sobando y urdiendo los renglocitos: naturalmente yo rellené con violencia y dureza los agujeros dibujados por la astucia de Cáceres, pues él me estaba afirmando mis sospechas, enérgicamente. El buen Cáceres no volvió más a tocar a la sordina. Y un día del tiempo, apareció 'Defensa del ídolo' con un prólogo de Vicente Huidobro, que yo he leído, porque vi que el amigo creacionista se burlaba de Cáceres, desde su 'OMBLIGO', llamándole el más enorme de los poetas de habla o 'FABLA' castellana… Yo invito a Omar Cáceres a publicar mi prólogo y el que le pidió a Ángel Cruchaga S.M."

Por su parte, Huidobro le contestó, "Mi prólogo sobre Omar Cáceres es sincero porque su poesía me gusta en alto grado y porque lo considero uno de los mejores poetas jóvenes de nuestra lengua… Sin ganador ni placé". Si bien el texto de Huidobro es ampliamente conocido y ha sido uno de los puntales en el reconocimiento de Cáceres, es pertinente que le dediquemos algún tiempo. Lo más raro de todo es que más allá de si existieron –como tales– los prólogos, Cáceres agrega otro ingrediente más. Él mismo habría escrito uno. Así es, a los de Huidobro, de Rokha (y al supuesto de Cruchaga), habría que sumarle un escrito del

La hermana y el padre de Omar Cáceres. (Propiedad de Estudio Bibliográfico y Editorial América del Sur).

mismo autor de *Defensa del Ídolo*. Y para evidencia, un botón:

"Raúl (hermano de Omar), dime francamente (subrayado dos veces) qué te parece el prólogo escrito por mí. Estoy dispuesto a prescindir del que me hizo Pablo de Rokha. –En un caso doblemente negativo, me conseguiré uno de otra persona. Sin embargo, creo que el mío sería el más propio. – Si adolece de errores, esos podrían corregirse… Espero tu repuesta… Omar." (Sin referencia ni fecha).

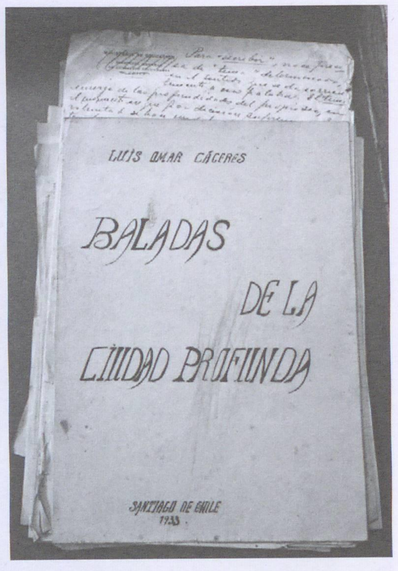
Por último, podemos defender el aura de la vida y obra de este poeta por el simple hecho que el autor, enfurecido por las erratas de su primera tentativa editorial, quemó casi la totalidad de los ejemplares en una pira en el jardín de su casa. Acción que no dejó más de media docena de impresos dispersos entre los dedos de uno que otro afortunado y una gigantesca mitología al respecto[9].

III

Ahora bien, ¿qué proyecciones tiene este caso para la historia de la literatura chilena? Por de pronto muchas, pero puntualicemos la que nos parece más significativa: la literatura chilena está por escribirse (o por encontrarse en una caja). Es decir, como sucedió en este caso, es posible que problemas no resueltos se solucionen por azar, por la generosidad de algún coleccionista o por la suerte de un investigador. Y vaya qué cantidad de interrogantes se podrían esclarecer si el criterio general de los 'dueños' de este tipo de documentación fuese facilitar el material. Me consta que varios acertijos culturales están en las gavetas de museos 'privados' dentro y fuera del país. En fin, lo definitivo es que tenemos que asumir la incertidumbre de una tradición (canon) que ha estado marcada-o, y engullida, por unos cuantos nombres.

Si bien nuestro verdadero pasado literario –ése que no conocemos– es una referencia clave para la discusión crítica sobre los escritores que nos llaman la atención, estas referen-

Omar Cáceres, con corbata de humita, el tercero de izquierda a derecha, en la segunda fila. (Propiedad de Estudio Bibliográfico y Editorial América del Sur).



Carpeta rotulada "Baladas de la ciudad profunda. Santiago de Chile, 1933". (Propiedad de Estudio Bibliográfico y Editorial América del Sur).

cias sólo nos sirven en la medida que nos permiten descuerarnos a punta de versos y preguntas que nos lleven a conocernos mejor. Como lo dijo el mismo Cáceres: "No he escrito, como se lo dije un día a un poeta, llevado del afán de HACER LITERATURA, achaque tan común en nuestra tierra, sino obedeciendo a irresistibles impulsos; a la necesidad, más bien, de definir por medio de la expresión de mis estados interiores la VERDADERA situación de mi yo en el espacio y tiempo"… Como resulta evidente, el trabajo recién comienza. Eso sí, ahora con pruebas y residuos para discutir y buscar al 'espectro'.♦

NOTAS:

[1] Este ensayo es la continuación del artículo publicado en *La Nación Domingo*, "El violín del fantasma", semana del 7 al 13 de agosto del año 2005, Santiago, Chile. Valga la pena la mención que este trabajo no busca interpretar la obra de Omar Cáceres, sino reconstruir la figura del escritor como sujeto histórico y como expresión cultural.

[2] Volodia Teitelboim, "Respuesta a un cuestionario sobre Omar Cáceres", Santiago de Chile, 22 de febrero de 1996. Especial para revista *Malvario*.

[3] Actualmente las trece carpetas que conforman esta selección son parte del archivo de la Editorial América del Sur. Es debido mencionar que su director generosamente facilitó el acceso a esta documentación y permitió su publicación. Por otra parte, es oportuno mencionar que para el caso de este ensayo no se analizarán todos los registros, ya que eso involucraría un análisis distinto del material y que se desarrollará en una segunda etapa.

[4] Es muy probable que estas indicaciones hayan sido hechas por Omar Cáceres o, en su defecto, por su hermano Raúl, quien manejó previamente este material.

[5] La publicación final de este poema fue bajo el título de "Ángel del Silencio" (1934, 1996).

[6] Ver nota número 2.

[7] Pedro Lastra, "Sobre poetas marginales"; Hernán Ortega P., "Los prólogos misteriosos", *Malvario*, 2, 2004.

[8] En las líneas de Pablo de Rokha, es posible apreciar que en el escrito se distinguen tres ideas más o menos desarrolladas y una serie de oraciones inconexas; las frases más trabajadas (3), hablan de la soledad y de la poca comunicación que percibe el autor (Cáceres) con la realidad que lo sostiene y aprieta. "No es la norma

La familia del poeta (Propiedad de Estudio Bibliográfico y Editorial América del Sur).

fluida y fácil; es la construcción estricta, dura, eximia, del cristal que siempre deviene en geometría de calidad… en anhelo de subordinación a la matemática del instinto… Aquella flor cerebral termina recogiendo lo cósmico del ser consciente. Su luz abstracta, caminando por lo subterráneo del hombre, partió en triángulos trágicos todo lo redondo y giratorio. Ahora en la periferia expresiva esos vértices clavan… Hoy el lenguaje durísimo, logrado a expensas del asesinato de los sentimientos en homenaje a un orden único de materia buscada y hallada en la disciplina más definida: *Defensa del ídolo*… Adentro de aquel recinto de maquinarias, la muy delgada atmósfera atraca la garganta y el orden adquiere su terrible y flagrante predominio… (1) Pero es tan insistente en Cáceres la dirección que imprime la dignidad y la ansiedad arquitectónica que el manantial interno no se demuestra en la frecuencia caudalosa, sino en la presencia restringida, difícil, trabajada y solitaria del hecho artístico… (2) Más que un artista realizado (como Goethe que trabaja lo universal), es, aún, el artífice neo-gótico, más que un artista verificado, de gran envergadura épica, es, aún, el orfebre y el ardiente miniaturista de la limpia alcurnia… (3) Un yo labrado, solo, pulido, pero no marchito, ungido de labores y de la escritura prolija del silencioso. Y de ahí que los métodos anhelan romperse sin disgregarse, abrirse sin deshacerse, para que avance por ellos la poderosa multitud del mundo, y una gran figura de escritor que busca su estilo. Ahora constatemos su génesis. Ardiendo, solo, adentro de aquella gran pedrería nocturna".

[9] "Si con un esfuerzo mental nos ubicáramos a la sombra del autor y siguiéramos sus pasos lógicos, podríamos esbozar una sucesión de actos más o menos así: para el cumpleaños número 30 de Omar, 5 de julio, su hermano Raúl –a la sazón profesor de castellano del Liceo de Hombres de Linares– llega a la casa de Sierra Bella 1416, de Santiago, y entrega, a su hermano, orgulloso, una caja llena de libros recién salidos de la imprenta. Son poesías que en algún momento han sido dadas a conocer al hermano mayor, conocedor de técnicas literarias. La reacción de Omar es descontrolada y emparafina los libros y le atraca fuego. Desaparece gran parte de la edición, menos una decena o veintena de ejemplares como desagravio, tal vez, a un acto irracional. Todo está consumado." Hernán Ortega Parada, "Los Prólogos Misteriosos", *Malvario*, 2, 2004.

* Nota del editor: Volodia Teitelboim se dirige aquí a quien le formuló el cuestionario, Víctor Pueyes Zúñiga.

Acerca de la práctica de la poesía I

La poesía como conocimiento

Rafael Courtoisie*

El acto poético constituye una forma instantánea del conocimiento. Y aquí la partícula "instante" está empleada apelando al menos a una de las posibilidades bisémicas dentro de la amplitud dilatada de su polisemia: la poesía es conocimiento del instante y, a la vez, instante del conocimiento.

Todo conocimiento es metafórico. Los sistemas metafóricos están en la raíz de cualquier corpus que organice una parcela de saberes. Las metáforas regidoras ordenan la percepción del mundo por apelación constante a otros saberes anteriores, a percepciones que también se expresaron mediante el lenguaje y dentro del campo del lenguaje mediante la articulación de metáforas previas.

La intuición del tiempo y, por tanto, la intuición del instante es esencialmente una intuición poética. Se conoce "en el tiempo". Sólo es posible una forma del conocimiento, el conocimiento sumergido en la corriente del tiempo. No existe, al parecer, conocimiento puro. No es dado conocer "fuera del tiempo". El tiempo no se detiene. La fugacidad se introduce en el saber, lo infiltra y corroe, lo come con su agua. Las palabras están en el tiempo, el tiempo está en las palabras. ¿Qué, si no tiempo? ¿Qué existe? Existe el tiempo. Y dentro del tiempo, las palabras. El tiempo va en las palabras. Las palabras flotan en el mar del tiempo. Al decir de Amado Alonso:

"Los abismos del mar son como el tiempo (son el tiempo) que se acumula sobre sí mismo y se convierte ya en eternidad; como los ojos fríos (muertos) del tiempo; tiempo por el que no pasa el tiempo, tiempo muerto. El tiempo ha muerto de agua muerta, de lo que ya era muerte, de tiempo hecho eternidad"[1]

Pero Alonso habla de una de las formas del tiempo. El tiempo no sólo es eternidad, es instante. El instante es el polo opuesto a la eternidad, está en un espacio del tiempo que se olvida del tiempo. El instante es tiempo sin tiempo, es tiempo vivo. En el instante no hay tiempo, cabe todo el espacio. El espacio de la palabra no tiene tiempo, carece de obligación, es un cielo sin voces, una estrella sin diámetro, una luna sin luz, una mujer sin cuerpo. En el instante hay una muchedumbre. La algarabía, la alegría del tiempo, el corazón del tiempo late en el instante. La ocasión hace indescifrable al tiempo. El nudo del tiempo es la ocasión. En un instante se pierde tiempo. Verbos y adverbios son parte del tiempo, expresiones de la acción del tiempo, hebras del tiempo atadas a las piedras sustantivas. El tiempo no tiene tiempo, no alcanza conjugación. Pasa y se hunde.

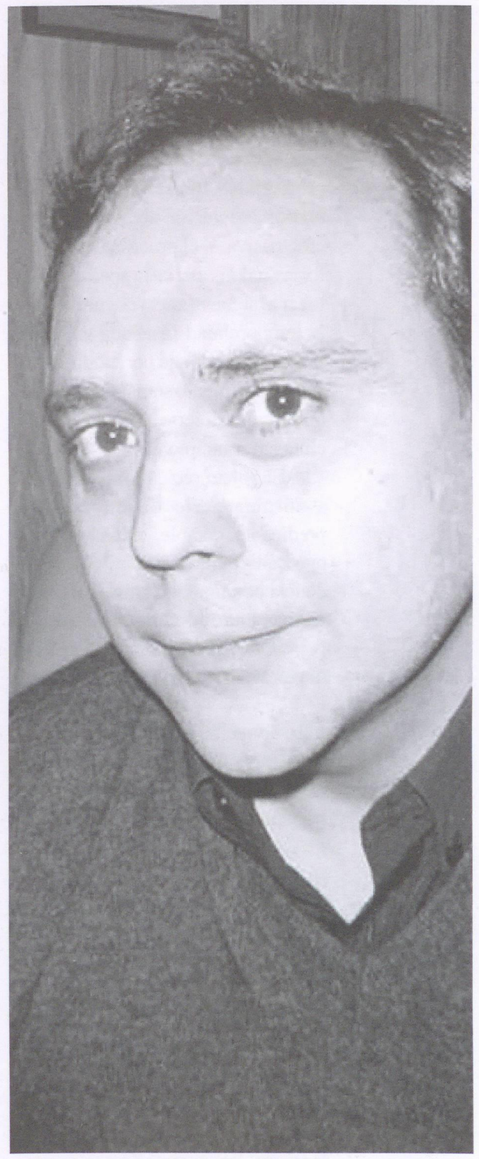
El tiempo es el lenguaje.

La expresión del instante es, por naturaleza, poética. Al decir de Gaston Bachelard:

"Hay que estar en el presente, en el presente de la imagen, en el minuto de la imagen: si hay una filosofía de la poesía, esta filosofía debe nacer y renacer con el motivo de un verso dominante, en la adhesión total a una imagen aislada, y precisamente en el éxtasis mismo de la novedad de la imagen. La imagen poética es un resaltar súbito del psiquismo, relieve mal estudiado en causalidades psicológicas subalternas" (...)[2]

Este éxtasis de la novedad de la imagen mencionado por Bachelard está en la raíz del acto gnoseológico: no se puede saber sin el impacto de esta novedad, no se alcanza a conocer sin el estallido de esta imagen en la mirada, un relámpago elemental, irreductible, instantáneo y paradójicamente duradero en sus resplandores de metáfora.

A la vez, la poesía logra una forma de conocimiento instantáneo, una actualización en la que figura e imagen alumbran y definen de súbito al objeto en trance de ser conocido, delimitan con nitidez sus bordes, marcan y recortan sus límites en contraste con la oscuridad innombrable, sobre la superficie opaca de lo que no ha sido dicho todavía. El proceso es en verdad un alumbramiento, puesto que el objeto o fenómeno nace vivo al lenguaje a través del acto poético en gesto orgánico. Es un fragmento, miembro u órgano viviente, palpitante, se integra a las demás cosas del mundo iluminado como una parte natural y necesaria, ajustado al todo expresado. A cada una de esas cosas



El escritor Rafael Courtoise.

corresponde una palabra o un sistema de palabras. Cada objeto se nombra o es aludido, cada segmento de realidad conocida, mutante y móvil, es apelado y hecho comparecer una y otra vez en mayor o menor grado de profundidad, directa o indirectamente, por denotación activa o connotación pasiva. Y el proceso se repite en forma indefinida: cada apelación deja lugar al siguiente acto cognitivo, pues la temporalidad instalada en la raíz misma del lenguaje por modificación y desplazamiento semántico suponen un circuito abierto y dinámico, una cinta sin principio ni fin.

El objeto recién iluminado pasa a formar parte de un universo predicable, decible, relacional, en el que cada punto entra en correspondencia con muchos otros, hasta conformar una red comunicacional de puntos y vértices análoga a la descripta por Michel Serres:

"En esos puntos de conexión se trata de recibir una multiplicidad de canales –cualesquiera que sean–, de flujos –independientemente de lo que transporten–, de mensajes –cualesquiera que sean sus contenidos–, de objetos –cualquiera que sea su naturaleza– ... y de redistribuir esa multiplicidad de una manera cualquiera. En el conjunto de los intercambios que afluyen en la red, un determinado nudo, un determinado vértice puntual, un determinado centro estrellado o polo, desempeña el papel de un receptor y de un redistribuidor, sintetiza y analiza, mezcla, clasifica y selecciona, liga y pinta."[3]

Así lo que podríamos denominar, basándonos en Serres, "punto poético", núcleo viviente que pasa a formar parte del sistema neuronal y plurirrelacionado del conocimiento humano a través del lenguaje y a través de las imágenes construidas en el lenguaje en una estructura de verdad, en un constructo en evolución y riesgo en donde se entablan los flujos de sentido de la realidad. Cualquier discurso, aun el discurso matemático y el discurso científico propio de las llamadas "ciencias duras" requiere de este flujo de sentido que se convierte en un principio de realidad y que es un flujo y una actitud de naturaleza poética.

En cada uno de esos puntos o nudos de la red se verifica la función instantánea del acto sublimado, la consecuencia que sitúa el lenguaje mismo un palmo más allá y lo convierte en un hito exterior, instalado fuera de sí mismo, conspicuo, ajeno y al tiempo familiar, cercano pero impredecible, repleto de posibilidades que brotan de su causa interna.

En ese instante se produce el descubrimiento. La revelación sin piel muestra la carne viva, el acto de la verdad se convierte en un hecho insustancial, más singular y leve que el acto primigenio irrepetible: se transforma en otro acto, es un evento o un suceso del lenguaje. Se trata de una realidad de palabras, ni más ni menos que un acto comunicable vivo.

La materia es el instante. Es una realidad procesal, una estructura de voces, un cuerpo de partículas habladas. El instante sumido en el lenguaje es un instante poético. La piedra de otra realidad se introduce en el mundo. Es una piedra poética.

Es el punto, el guijarro de la poesía que comparece sin peso ni sustancia. La materia del hecho obedece a un orden diverso. Es un plano distinto de la libertad humana. La materia poética no pesa ni ocupa lugar. No tiene volumen pero sí exhibe forma. Y en la forma muestra el fondo desnudo del sentido, el hilo del conocimiento intacto. La materia poética es un tiempo sin espacio y un espacio sin cuerpo.

Nicolás de Cusa distinguió cuatro grados del conocer:

"Los sentidos, que proporcionan imágenes confusas e incoherentes; la razón, que las diversifica y ordena; el intelecto o razón especulativa, que las unifica; y la contemplación intuitiva, que, al llevar el alma a la presencia de Dios, alcanza el conocimiento de la unidad de los contrarios".[4]

Pero de esta lúcida taxonomía, arbitraria como todas, es la última especie la que resalta y cobra valor en relación al acto poético como acto único, como última y definitiva instancia.

En la clasificación cusana solamente alcanza el conocimiento de la unidad de los contrarios esa actitud o aptitud que el pensador llama "contemplación intuitiva".

¿Es ésta la verdad posible?

Otras formas diferidas del conocimiento, y de la expresión ordenada del conocimiento, tienen base en una fenomenología poética. No existe conocimiento sin lenguaje que lo exprese: el lenguaje no solamente descubre, sino que también construye la realidad.

La poesía entonces es posibilidad de conocer, acto sin tiempo, mirada sin ojos, ciencia de la intuición.

En el espacio sin lugar de la poesía nunca es tarde, siempre hay tiempo. La poesía va más allá de la razón, otorga agua fresca, da de beber sentido al mundo seco y desierto de los hombres. ♦

BIBLIOGRAFÍA:

[1] Alonso, Amado. *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1974, p. 55.

[2] Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*, Breviarios, México, Fondo de Cultura Económica, 1965, p. 7.

[3] Serres, Michel. *El mensajero* en *Estructuralismo. Epistemología*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970, p. 173.

[4] Ferrater Mora, José. *Diccionario de Filosofía Abreviado*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 11ª edición, 1980, p. 81.

* Rafael Courtoisie es un escritor uruguayo que ha tenido un importante reconocimiento internacional. Ha sido profesor invitado en Florida State University (USA), Birmingham University (Inglaterra), entre otras. Profesor de Narrativa y Guión Cinematográfico en la Universidad Católica del Uruguay y en la Escuela de Cine de su país. Es autor de varios volúmenes de cuentos, de poemarios y de tres novelas. Ha recibido numerosos premios nacionales e internacionales.

Noticias de Carlos Germán Belli

Pedro Lastra

El poeta Carlos Germán Belli, junto a Pedro Lastra y al poeta hondureño Roberto Sosa, en el Segundo Congreso de Poesía en Lengua Española desde la perspectiva del siglo XXI, Bogotá, agosto de 2001. Foto del Archivo de Pedro Lastra.

Soy un viejo lector de Carlos Germán Belli. Me había encontrado con poemas suyos en revistas peruanas, primero en la biblioteca de don Ricardo Latcham y luego, con más frecuencia, gracias a José María Arguedas, quien solía traerme publicaciones literarias en sus viajes a Chile, desde 1962. Recuerdo vivamente esas primeras lecturas de una poesía que me pareció singular por la intensidad de lo que expresaba y por la audacia de su dicción, siempre feliz en el hallazgo de posibilidades inesperadas para relacionar pasado y presente poéticos, tradición y modernidad. ¿Cómo se lograría esta fusión, que no necesitaba recurrir a visibles o ruidosos experimentos poéticos anteriores? Uno podía reconocer a veces, o situar un punto de partida o de llegada de esos poemas en espacios de resonancias familiares: cierta poesía española de los siglos de oro, sobre todo, del barroco, coexistiendo sin conflicto con modalidades o andaduras surrealistas; pero el alcance de la poética belliana era algo muy distinto a la suma de esas partes. Como en muy pocas ocasiones, entendí que asistía a una experiencia que ahora no vacilaría en designar con palabras de Rimbaud como una "alquimia del verbo". Y como todo trabajo de tal naturaleza es un empeño arduo, el resultado debía medirse por la densidad y la proyección significativa alcanzadas.

No es, desde luego, una poesía inmediatamente accesible ni muchísimo menos concesiva. En un recital que dio en Nueva York hace unos treinta años, agradeció al público la buena voluntad –eso dijo– con que habían seguido la lectura de una poesía difícil y acaso poco atractiva. Esa misma tarde pude contarle que, contrariando su juicio, uno de los asistentes había expresado casi en voz alta una extraordinaria opinión celebratoria después de oír la "Sextina de los desiguales".

Los críticos y estudiosos de Belli, que no son escasos, han considerado cumplidamente sus recursos y procedimientos y el variado registro de sus temas poéticos. Creo, sin embargo, que él mismo ha entregado algunas claves reveladoras de su quehacer. Tuve esta impresión al conocer el texto con el cual presentó en 1967 su libro *El pie sobre el cuello*. Javier Sologuren, su compañero y amigo más cercano, estimaba esas páginas como una verdadera "autobiografía espiritual". Yo creo que es así, y suelo releerlas con renovado interés y también con la renovada convicción de que el fervor poético de Belli, su vocación de libertad y el sentido de su distanciamiento de grupos o escuelas a la orden del día, responden a una conciencia muy definida de lo que se ha propuesto como tarea y responsabilidad. Hacia el final de ese texto, y a su manera –que es la negación del énfasis declarativo– resumió con notable claridad su poética y su concepto del arte como "experiencia, aventura y búsqueda":

> "... trato de enseñorearme de una sintaxis intemporal, que no es de este tiempo, basada en el hipérbaton y en la elipsis, como la que ostentaban Góngora, Medrano o Carrillo y Sotomayor. Afecto adrede mi léxico con arcaísmos o con voces poéticas ya en desuso. Mayormente escribo en endecasílabos y heptasílabos, casi sin rima, y tratando de experimentar al nivel de la forma estrófica.
> En suma, estoy alcanzando una aparentemente involuntaria consolidación de los contrarios; y sin darme cuenta creo que he engranado en mis versos algo de la tradición y algo de la revolución".

Irene Mardones de Lastra, Carlos Germán Belli, Pedro Lastra y la actriz Cecilia Natteri, en Lima, 2001. Foto del Archivo de Pedro Lastra.

En un párrafo anterior, Belli señaló que el surrealismo lo adoctrinó en la poesía de revuelta, dirigida en su caso "particularmente contra las convenciones sociales y estéticas": un propósito entendido en el Perú desde sus comienzos, como lo muestra una nota testimonial de Mario Vargas Llosa publicada en 1965. Al comentar la novela *Una piel de serpiente*, de Luis Loayza, Vargas Llosa se refirió a la emoción que produjo entre sus jóvenes compañeros el descubrimiento de la poesía de Carlos Germán Belli. Eran los turbios y mediocres años de la dictadura de Odría, recuerda Vargas Llosa, y ellos salían de la adolescencia "abúlicos y un poco encanallados". Recibieron, pues, los primeros poemas de Belli como una denuncia de los males de esos días y noches del "encanecimiento precoz" que el poeta registraba en su entorno, y por eso, dice Vargas Llosa, los conmovió "escuchar en esa voz enferma, de bestia enjaulada, que patéticamente protestaba contra la ruindad y el tedio del ambiente, un pesimismo y un disgusto idénticos a los nuestros". Se recordará que antes de esa nota, en 1963, Vargas Llosa había elegido los dos versos de *¡Oh Hada Cibernética!* que se leen como epígrafe del "Epílogo" de *La ciudad y los perros*: *... en cada linaje / el deterioro ejerce su dominio*: versos que residen, como otros no menos significativos de la obra belliana, en la memoria de muchos de sus lectores.

Carlos Germán Belli, Eugenio Montejo, Óscar Hahn, Juan Carlos Marcet, Piedad Bonnet, Pedro Lastra y Julio Rodríguez Puértolas, en la casa de Antonio Machado, durante el 1er Coloquio de Poesía Hispanoamericana, Sevilla, octubre de 2000. Foto Archivo de Pedro Lastra.

Carmela de Belli, Pedro Lastra, Irene Mardones de Lastra y Carlos Germán Belli, en la casa de este último, en mayo de 2005. Al fondo pueden apreciarse las pinturas del padre del poeta. Foto Archivo de Pedro Lastra.

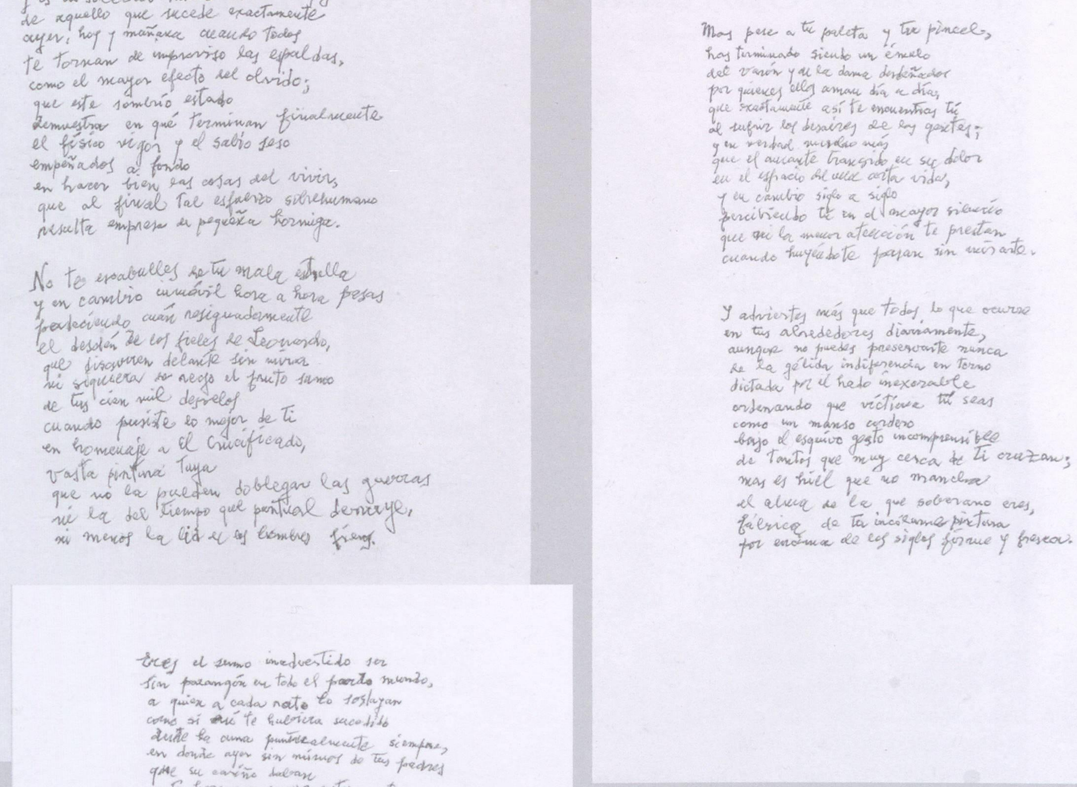
La marginalidad como tema poético

Es central en la obra de Belli la vivencia de la marginalidad. Subyacente o manifiesta, y en su dimensión individual o social, esa circunstancia es siempre para él un desencadenante de la moción poética. Se trata de un aspecto muy notorio, que ha llamado la atención de casi todos sus críticos, Enrique Lihn y Óscar Hahn entre ellos. Con su lucidez característica, Lihn consideró esa constante de frustración y ominosidad que recorre la poesía belliana, al paso que Óscar Hahn ha reflexionado productivamente sobre la figura del "amanuense", una figura que a menudo asume el papel del hablante, más que lírico, corrosivo crítico de su realidad. Por eso resulta tan coherente consigo mismo que, en su papel de contemplador del fresco de Giovanni Donato da Montorfano –*La Crucifixión*– pintado en 1495 en la pared frontera a la de *La Última Cena* de Leonardo, el poeta reparara en el penoso destino del trabajo de Da Montorfano, realizado por los mismos días en que Leonardo pintaba su gran obra en la pared que lo enfrentaba.

Da Montorfano no fue un pintor tan marginal en su época, como lo es ahora, y en el caso concreto de las representaciones pictóricas del refectorio de Santa María delle Grazie, relegado a un plano menor por la admirada grandeza de Leonardo. *La Crucifixión*, sin embargo, fue la obra más esforzada –y lograda – de este pintor que, como dice el poema de Belli, yace "sin gozar el favor de nadie".

Vivencia de la marginalidad... Tenía que ser un poeta como Belli quien plasmara en un poema revelador lo que trató después en dos notas sobre el mismo asunto, incluidas ahora en el libro de crónicas titulado *El imán* (2003): "Reencuentros en Milán" y "Todos le vuelven las espaldas". Esta última termina así: "Evidentemente, la indiferencia, el rechazo, el olvido constituyen cosas muy dolorosas en la vida transitoria o en la posteridad. Donato da Montorfano nos lo dio a entender esta mañana".

Lo mismo podemos decir del intenso poema de Carlos Germán Belli. ♦



Manuscrito del poema "Al pintor Giovanni Donato da Montorfano (1440-1510).

Al pintor Giovanni Donato da Montorfano
(1440-1510)

Carlos Germán Belli

Yaces sin gozar el favor de nadie,
y es tu soledad tanta un claro espejo
de aquello que sucede exactamente
ayer, hoy y mañana cuando todos
te tornan las espaldas de improviso,
como el mayor efecto del olvido;
que este sombrío estado
demuestra en qué terminan finalmente
el físico vigor y el sabio seso
empeñados a fondo
en hacer bien las cosas de la vida,
que al final tal esfuerzo sobrehumano
resulta empresa de pequeña hormiga.

No te escabulles de tu mala estrella
y en cambio inmóvil hora a hora pasas
padeciendo cuán resignadamente
el desdén de los fieles de Leonardo,
que discurren delante sin mirar
ni siquiera de reojo el fruto máximo
de tus cien mil desvelos
cuando pusiste lo mejor de ti
en homenaje a El Crucificado,
vasta pintura tuya
que no la pueden doblegar las guerras
ni la del tiempo que puntual derruye,
ni menos la lid de los hombres fieros.

Mas pese a tu paleta y tu pincel,
has terminado siendo un émulo
del varón y de la dama desdeñados
por quienes ellos aman día a día,
que exactamente así te encuentras tú
al sufrir los desaires de las gentes;
y en verdad mucho más
que el amante transido en su penar
en el espacio de una corta vida,
y en cambio siglo a siglo
percibiendo tú en el mayor silencio
que ni la menor atención te prestan
cuando huyéndote pasan sin mirarte.

Y adviertes más que todos lo que ocurre
en tus alrededores diariamente,
aunque no puedes preservarte nunca
de la gélida indiferencia en torno
dictada por el hado inexorable
ordenando que víctima tú seas
como un manso cordero
bajo el esquivo gesto incomprensible
de tantos que muy cerca de ti cruzan;
mas es hiel que no mancha
el alma de la que soberano eres,
fábrica de tu incólume pintura
por encima de los siglos firme y fresca.

Eres el sumo ser inadvertido
sin parangón en todo el pardo mundo,
a quien a cada rato lo soslayan
como si así te hubiera sucedido
desde la cuna puntualmente siempre,
en donde ayer sin mimos de tus padres
que daban su cariño
a tu hermano mayor enteramente;
que nunca en nada fuiste primogénito,
y resignado vives
tu eternidad en desigual estado,
arriba en las empíreas salas árbitro,
abajo donde nadie en ti repara. ♦

Del libro: *Trechos del itinerario (1958-1997)*

"La Crucifixión", de Giovanni Donato da Montorfano, 1495.

Carlos Germán Belli en la hora entremilénica

Eugenio Montejo [1]

Desde sus inicios la poesía de Carlos Germán Belli supo hacer suyos, entre sus rasgos propiamente característicos, una manera y un tono nacidos de la combinación de ciertos modos líricos antiguos, especialmente de los siglos XVI y XVII, junto con las formas del habla contemporánea, incluyendo en esta última las variantes coloquiales del habla peruana. No poca extrañeza ha acompañado a su escritura poética, sobre todo, por mostrarse capaz de asumir los motivos de un hombre de nuestros días mediante una opción verbal que se sirve de modelos del pasado. El procedimiento, en su caso, se ha valido de un verso a menudo ceñido por la elipsis y la tensión barroca, en el cual se aprecian, asimismo, algunos giros expresivos arcaicos o en franco desuso. Se trata de una propuesta que, al momento de darse a conocer, se situaba en las antípodas de cierta escritura poética abierta –para nombrar una sola de las tendencias entonces en boga–, la cual, bajo el señuelo de un supuesto coloquialismo, se complacía en incorporar los elementos del habla diaria, casi con prescindencia de estructura versal, medida y ritmo. El trazo de Belli, peculiar e inconfundible, ha puesto en juego una sintaxis que reelabora las formas y las entonaciones antiguas, no tanto como un divertimento paródico, sino como una legítima propuesta expresiva, de las más reconocidas en la poesía hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XX.

Tal reelaboración por parte del poeta ha supuesto en todo instante una acendrada criba, mediante la cual el modelo del viejo verso, sin perder su tensa factura, es puesto en diálogo con las formas poéticas de nuestro tiempo. Es verdad que tal reincorporación se cumple en grados y modos diferentes, según la distancia que asuma la voz con respecto a la estructura lírica clásica, pero siempre resulta visible su personal impronta. De este modo, al distanciarse en parte del habla directa de su época, se ha apoyado en los modos literariamente fijados por la escuela barroca y sus predecesores, a sabiendas de que éstos ya en su tiempo presuponían la existencia de dos lenguajes distintos, y que la distancia comúnmente asumida entonces entre el habla popular y la escritura culta resultaba mayor que en nuestros días.

Tales distingos formales de su poesía han dado expresión, sobre todo, en sus primeros libros, a una voz de claro acento confesional, entre cuyos motivos se reiteran la pobreza material, los agobios propios del amanuense asalariado, la solidaria asistencia para con el hermano inválido, la ardua sobrevivencia común a las grandes urbes latinoamericanas y, en fin, el vital desamparo. En sus creaciones más recientes, sin que el reclamo social haya desaparecido del todo, se insinúan las referencias eróticas, así como las manifestaciones espirituales. De igual forma se ha señalado, entre los temas peculiares de su obra, la alusión al automatismo y a la robotización, rasgos crecientemente manifiestos en la vida del hombre contemporáneo. "Belli es un poeta de la pérdida –ha escrito Guillermo Sucre–, de la injusticia en el mundo, del desamparo. Pero ni lo sagrado ni la religiosidad en la penuria o en el sufrimiento, ni la visión utópica son sus temas. Para él la historia es el progresivo automatismo del hombre".

La reelaboración de cualquier tendencia literaria del pasado –resulta obvio aclararlo– por sí sola no proporciona garantía de ningún hallazgo válido. Los logros que nuestro autor se acredita, notables desde sus primeros libros, dependen, por tanto, de sus dones poéticos, más que de cualquier fórmula preconcebida. La intensidad que recorre su poesía habla suficientemente del grado de interiorización que en Belli ha alcanzado esa forma a la vez antigua y moderna. Lo singular en su caso será el acertado manejo de los viejos modelos puestos en contacto con los modos expresivos

Carlos Germán Belli con Eugenio Montejo y Piedad Bonnet, en Sevilla, 2001. Foto Archivo de Pedro Lastra.

contemporáneos, cuya combinación produce un efecto de innegable eficacia:

> *Nuestro amor no está en nuestros respectivos*
> *y castos genitales, nuestro amor*
> *tampoco en nuestra boca, ni en las manos:*
> *todo nuestro amor guárdase con pálpito*
> *bajo la sangre pura de los ojos.*
> *Mi amor, tu amor, esperan que la muerte*
> *se robe los huesos, el diente y la uña,*
> *esperan que en el valle solamente*
> *tus ojos y mis ojos queden juntos,*
> *mirándose ya fuera de sus órbitas,*
> *más bien como dos astros, como uno.*
>
> De: *Poemas,* 1958.

En otros momentos de su obra el poeta se detiene en la recreación de formas líricas más extensas, como la sextina, bajo la pauta de la repetida combinación de versos propia de su estructura, en la que no falta el empleo, como en otras composiciones suyas, de la segunda persona del plural, o bien, de vocablos y giros arcaicos.

Hemos aludido antes al carácter paródico que se ha atribuido a la escritura poética de Belli, pero se trata en este caso de un concepto que no es posible aproximar a su poesía sin una revisión previa. Y es que la parodia supone, en la mayoría de los casos, una deformación burlesca de textos preexistentes, una tentativa realizada casi siempre en favor de alguna comicidad propuesta. No ha sido éste el caso de Belli, pues nada más lejos de su propósito que la burla deliberada. No es una intención de mofa o sarcasmo la que lo lleva a acercarse a determinados modos líricos que provienen de Petrarca, Góngora, Herrera, Medrano o el Conde de Villamediana, para nombrar sólo a algunos reconocidos poetas de su preferencia. En esta página optamos por hablar más apropiadamente de reelaboración, un término que resulta

más cercano a la índole de su trabajo. El mismo poeta, en una entrevista reciente, ha aludido a su tentativa valiéndose del término refundición, vocablo éste no muy distante del que hemos empleado. En todo caso, hay que decir que el poeta revitaliza los modos antiguos al insertar su voz no directamente en ellos, sino en el rejuvenecimiento que supone su empleo, una vez que éstos son incorporados a la escritura poética de nuestro tiempo. Dibuja así una predilección, no un recurso de fácil manejo. Y tal empeño se conecta con una escritura que, en su caso, va de la necesidad a la palabra, es decir, va de dentro hacia fuera, y no a la inversa, según la imposición de algún pasajero capricho.

Las recuperaciones de modelos antiguos hechos por Belli se encuentran, sin duda, más cerca de algunos propósitos afines cumplidos en el campo de la pintura contemporánea. Pensamos en las recreaciones de ciertas obras de Velázquez realizadas por Francis Bacon, como la serie pintada a partir del retrato del Papa Inocencio X, en la cual la grave imponencia de la figura es recreada a partir de los códigos de la pintura baconiana. Lo específico de Belli, sin embargo, consiste en haber concebido toda su obra mediante el empleo de tales procedimientos, "complicando en los subterfugios de su barroquismo –según ha afirmado Julio Ortega– la desnudez del yo confesional".

Dentro de su sistema formal coexisten también visibles líneas de humor negro que se añaden a los demás rasgos de su poesía. Ya no se trata, en este caso, de la asimilación de formas que provienen de siglos remotos, sino de corrientes más cercanas, como el dadaísmo o el surrealismo. Todos estos rasgos en conjunto contribuyen a definir su obra poética y caracterizan su particular estilo. Unos y otros llevan a subrayar que Belli, desde sus comienzos, ha escrito siempre a la manera de Belli, no a la manera de un determinado autor renacentista, barroco o dadaísta, aunque para la construcción de su singular sistema haya abrevado, como se complace en reconocerlo, en varios autores del pasado.

Las recreaciones asumidas con manifestación notoria por la literatura y las artes plásticas a lo largo del siglo XX ponen de resalte una cierta tendencia que en otra ocasión denominamos deltaica. Se trata de una inclinación que a su modo expresa la sensibilidad de esta era entremilénica, en la cual el significativo cruce de uno a otro milenio parece avivar en la imaginación artística la propensión a trazar saldos y balances de las diez centurias que concluyen. La obra de Belli muestra a lo largo de su desarrollo evidentes atributos de esta época entremilénica. En efecto, al término del milenio, la acumulación de imágenes y motivos de los siglos precedentes parece represarse y fomentar un fértil y largo diálogo, como si tales imágenes se hubiesen amontonado en el delta de un inmenso río, antes de su desembocadura en el desconcertante océano de un nuevo milenio. No resulta extraño, por tanto, que en estos tiempos, más que en otros, el inventario de los logros de la imaginación propicie el intercambio de formas entre siglos distintos, un intercambio que, como es evidente en buena parte del arte contemporáneo, a menudo plantea la reelaboración de creaciones icónicas de las pasadas centurias. Llevado acaso por esa inclinación de nuestro tiempo, el pintor Francis Bacon pudo reinventar sugestivas imágenes a partir de un modelo creado por Velázquez en 1650, del mismo modo que el poeta Carlos Germán Belli recrea a su vez una sextina de Fernando de Herrera, nacido sólo treinta años después que su coterráneo, el eminente pintor sevillano. La tendencia a la reelaboración de las artes del pasado puede comprobarse, es verdad, en distintas épocas, pero en muy pocas alcanza, como en el presente cruce de milenios, y los logros poéticos de Belli vienen a subrayarlo, la intensidad que le hemos conocido. ♦

Febrero, 2006.

[1] Eugenio Montejo es un destacado poeta, narrador y ensayista venezolano. Autor de los poemarios *Terredad*, 1978; *Alfabeto del mundo,* 1988, y *Adiós al siglo XX* , 1992, entre otros. Ha obtenido importantes galardones como el Premio Nacional de Literatura de Venezuela y el Premio Octavio Paz. Es Doctor Honoris Causa de la Universidad de Carabobo, de Valencia, Venezuela.

Allen Ginsberg o la iluminadora obscenidad de cada día

Nicolás Salerno

"Me complaceré en la obscenidad, porque arruinaré y destruiré
todas las distinciones de clase en el lenguaje (...) La obscenidad
es un prejuicio de la burguesía que teme la invasión de la más fuerte
cultura de los estratos inferiores (...) Seguiré defendiendo la obscenidad
hasta que haya obligado a la sociedad a adoptar el vocabulario total del hombre".

(Malay Roy Coudbery) [1]

INDECENCIA, PROCACIDAD, DESCOCO E INMORALIDAD

Allen Ginsberg, poeta judío-norteamericano de la llamada *Generación Beat* o *Angry Generation,* nació en Newark, New Jersey, en 1927. Su obra es vasta, y el espacio poco, incluso para abordar alguno de sus poemas, la mayoría de ellos muy extensos. Descolló como una de las principales voces de su época, su poesía cumple con creces aquel viejo precepto de Arnold: es una crítica a la vida, a la vida burguesa y al triunfalismo de la sociedad norteamericana de post-guerra, para la cual Ginsberg fue siempre una molestia. En primera instancia el autor de *Kaddish* necesitó destruir los preceptos morales de esta sociedad para poder edificar coherentemente su ecléctico ideal, el cual no se limitó tan sólo al ámbito literario: vida y obra son aspectos indisociables en su proyecto.

En el presente ensayo intentaremos delinear la función que cumple uno de los principales recursos de su poesía: la obscenidad, ver cuál es su finalidad y los alcances que tiene en su proyecto lírico y de qué manera se transforma en un medio útil para denunciar las principales contradicciones de la cultura norteamericana, y cómo la persistente utilización del lenguaje obsceno sería en Ginsberg un importante punto de partida en pos de una redefinición del rol social que éste le asigna a la literatura.

El término obsceno proviene del latín *obscene,* en español –el étimo inglés tiene la misma raíz–: que ofende el pudor deliberadamente. ¿De qué manera ofende el pudor deliberadamente Ginsberg y con qué objeto? En la selección de un léxico indecoroso, el poeta de Newark encuentra el vehículo más apropiado para canalizar verbalmente sus (muchas) obsesiones: la denuncia del sistema y la cultura burguesa capitalista, la alienación del ser humano producida por la sustitución de los referentes espirituales por otros

ligados a la cultura del consumo. El sentimiento de derrota que embarga a su generación, que deviene en rabia, la que encuentra en el insulto y la incivilidad su más genuina expresión, y, por último, la concepción del sexo como un vehículo de redención y purificación del espíritu, llegando, como uno de sus principales antecedentes, Whitman, a espiritualizar la carne.

Ginsberg es uno de los primeros poetas norteamericanos en utilizar un lenguaje deliberadamente procaz en un género que se caracteriza por el fino y cuidadoso uso de su vital recurso, sin por ello querer afirmar que el deliberado uso de la palabrota y la cochinada sea impropio de la considerada "gran literatura".[2] Tomemos un ejemplo:

"Lamer el culo es lo que corresponde
a la Paz
América tendrá que lamerle el culo a
la madre tierra

Los blancos tienen que lamer el culo a los negros en
[Bien de la paz y el placer
El único camino a la paz, lamer el culo" [3]

La rabia, como ya hemos anticipado, es uno de los móviles de esta poesía, rabia ante la sociedad; pero, además, rabia contra la misma poesía. En ese desprecio ex profeso por la forma y el cuidado del lenguaje –atributos de lo canónicamente definido como "lírico"– parece subyacer un rechazo a ésta, que pensamos, obedece a un firme propósito por transformarla, para que la literatura deje de ser la criada de la ideología moral[4] de la burguesía y pueda erigirse no tan sólo como un espacio de resistencia a las omnipotentes redes del poder[5], sino como una propuesta de vida libre de los filudos tentáculos de *Moloch*; pero lo primero es denunciar, mostrar la vieja hipocresía puritana.

Creemos que es el recurso de la obscenidad el cual cumple esta función de "deshipocritizar" la cultura: la obscenidad pone sobre la mesa la incoherencia entre el hedonismo funcional, del cual esta sociedad de consumo no puede prescindir si desea perpetuarse, y la moral de contención que opera como resorte psíquico de la acumulación capitalista[6]. La obscenidad es la puesta en evidencia de ese desajuste. La poesía de Ginsberg no se completa en sí misma sino en su efecto,[7] el hablante lírico de ésta resulta de un hedonismo insoportable, de una autorreferencia molesta, viscosa, extremando hasta hacer reventar el tono confesional, heredado de la tradición poética ligada al puritanismo de la poesía norteamericana –la de Nueva Inglaterra– exaltándose a sí mismo, y, en muchos casos, "confesándonos" cosas que no quisiésemos saber:

"Se acabó, se terminó todo con el más
grande pene
que jamás hayan visto
3 AM, en el cuarto de estar inundado
de serena electricidad
amarilla
cortinas colgando sobre Nueva York,
una ventana encendida (...)" [8]

El efecto que produce esta obscenidad no es otro que mostrar: "la mueca viscosa del hedonismo furioso entrelazado entre las patas de Calvino", en términos de Martín Hopenhayn[9]. En este sentido lo obsceno en la poética de Ginsberg es un modo de confrontación cultural: frente a una cultura de masas que ha sido sordamente represiva en sus formas de desublimación: entendiendo por desublimación la enorme capacidad que tiene ésta de incorporar a su sistema toda manifestación disidente, asimilándola, convirtiéndola en mercancía y despojándola así de su sentido originario. El exacerbado y muchas veces escatológico individualismo del discurso de Ginsberg produce el efecto de obscenidad en el lector de poesía; el autor de *Howl* satura el espacio literario de procacidad, de tal manera que los mecanismos de desublimación represiva se vuelven inoperantes. Su poesía se torna resbaladiza, tanto para el sistema socio-político-económico, que no puede envasarla ni convertirla en *slogan*, como para la academia y los albaceas del "canon" que, por obra y gracia de la obscenidad excesiva, rechazan considerarla "literatura seria".[10]

De este modo el poeta se mantiene en un margen, incomprendido en su postura de profeta pagano-místico-espiritual, intentando, a través de su poética *Dharma,* canalizar la energía reprimida por la sociabilidad de masas y los mecanismos de desublimación, frutos de la otra obscenidad, que es aún peor y cuyas formas el poeta parodia: la del puritanismo hipócrita de la sociedad norteamericana.

OBSCENIDAD, TRASGRESIÓN E ILUMINACIÓN

Obscenidad y trasgresión

La obscenidad en la poesía de Ginsberg sería una interpelación amenazante, una respuesta potente que iría más allá de la clásica figura de la oveja negra[11]. En la medida en que ésta rompe su límite, superando un cierto umbral de incertidumbre, haciendo que el contenido de su discurso se convierta en un modo no digerible de trasgresión, incluso en lo que respecta a su propia intimidad, en aquello que el mismo poeta podría llegar a considerar "sagrado" de acuerdo a la tradición cultural en la que ha sido formado y de la cual él mismo incorpora tantos referentes para su sincrética y peculiar visión de mundo: el judaísmo. La obscenidad en su poesía se vuelve intolerable en un poema como *Kaddish*, elegía por la muerte de su madre, Naomí Ginsberg. Aquí las alusiones a ella están en su gran mayoría ligadas al recuerdo de una corporeidad marchita, de una vida absurda y miserable donde la muerte es celebrada en la medida en que significa el cese de este drama grotesco-absurdo e impúdico que ha sido la existencia de su progenitora. La elegía, forma poética fúnebre, solemne, es practicada aquí en términos que resultan obscenos en la medida en que despedazan no tan sólo cualquier horizonte de expectativas en lo que respecta a la tradición de la forma elegíaca, sino principalmente en la no celebración idealizada del difunto, recordándolo, con lástima, en todo su patetismo:

"(...)adiós
con el Partido Comunista y la media
rota
adiós
con tus seis oscuros pelos sobre la
verruga en tus mamas
adiós
con tu viejo vestido y larga barba negra
rodeando tu vagina (...)
con tu nariz de pobre sexo con
tu nariz llena de aromas de los pickles
de Newark"[12]

El choque se completa, la trasgresión llega hasta las cuerdas más íntimas de su ser y su identidad. Salvaje obscenidad que sólo puede surgir desde una sociedad infestada de hedonismo; a partir de este gesto, Ginsberg, hijo de la opulencia norteamericana de la post-guerra, muestra no sólo lo peor de sí, sino lo peor de su sociedad.

A modo de conclusión: obscenidad e iluminación

Este violento y premeditado choque del poeta, tanto contra el sistema socio-político y económico como con la tradición literaria, nos lleva a ligar la poesía de Ginsberg con lo que Octavio Paz denomina "la tradición de la ruptura"[13], iniciada por los románticos ingleses a fines del XVIII y principios del XIX, cuyas visiones (de mundo y proféticas) se opondrán tenazmente a la lógica del logocentrismo racional predicado por los ilustrados, impulsores de la sociedad industrial moderna. Paradigmática en este sentido es la obra de William Blake, para quien: "el camino del exceso es aquel que nos conduce a la sabiduría".[14] En una sociedad como la contemporánea, en la cual los mecanismos de desublimación, a los cuales hemos aludido, funcionan de manera tan brutalmente eficaz, la sobrepoblación de impudicias parece ser el único camino que resulte realmente excesivo y que, por ende, produzca ésta ruptura y sea capaz de conducirnos al "palacio de la sabiduría". Con esto queremos afirmar que la procacidad en Ginsberg excede con creces la denuncia de la hipocresía del estilo de vida (norte)americano; es en gran medida eso, pero, sobre todo, un enérgico vehículo de exteriorización de lo silenciado por este sistema y sus mecanismos. En la liberación que produce esta manifestación de lo silenciado se completa su poesía, en la aceptación de lo que no tan sólo ha sido una dimensión reprimida de lo humano, sino aquel espacio oculto que nos conectaría con nuestra esencia, con aquella espiritualidad esencial perdida, que llena de angustia los versos del poeta de Newark. Este acceso se lleva a cabo por obra y gracia de la poesía que, según Blake, "abre todas las puertas"[15], a partir de una "alteración de todos los sentidos", como pareciese completar Rimbaud años después[16].

Hablamos, pues, de una obscenidad iluminadora, en la medida en que es a partir de ésta que se produciría la apertura hacia lo "silenciado esencial".

Anotamos por ahí que existe una "tradición de la obscenidad", tal vez fuimos demasiado lejos en la ironía, empero no podemos dejar de afirmar

que efectivamente ésta ha sido utilizada históricamente como un elemento para desestabilizar la dudosa categoría que han dado en llamar "canonicidad", propiciando más de una acertada lectura entre líneas de muchos autores y textos clásicos. Sin embargo, es en Ginsberg donde la obscenidad aparece cuando no como epifanía, como propiciadora de ésta, produciendo más que una desestabilización de los códigos y discursos del poder, una iluminación: es en la quebradura de la "decencia" que el poeta muestra esta trascendencia perdida: multicultural, ecléctica y poliforme. ♦

NOTAS:

[1] Citado por Hopenhayn, Martín: *Largo viaje de un rockero ilustrado: la mezcla Morrison* en *Estudios Públicos* N° 48, Primavera de 1992. p. 307.

[2] Podríamos trazar una verdadera genealogía al respecto, que podría encabezar Catulo, seguido del Arciprestre de Hita, el mismo Chaucer en lengua inglesa, las bastante subidas de tono, diatribas entre Francisco de Quevedo y Luis de Góngora, además de los gruesos epítetos de algunos personajes de Shakespeare, sin mencionar, por cierto, a Rimbaud y al más contemporáneo Henry Miller. De Ginsberg a nuestros días la lista sería interminable.

[3] Ginsberg, Allen: *Lamer el culo* en *La caída de América*. Visor. Madrid, 1997, p. 90.

[4] En este punto seguimos las ideas de Eagleton, Terry: *Introducción a la teoría literaria*. Fondo de Cultura Económica. México. 1999.

[5] Aquí seguimos las ideas de Foucault, Michel: *Microfísica del poder*. Ediciones de la Piqueta. Barcelona. 1992.

[6] Véase Weber, Max: *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Fondo de Cultura Económica. México. 2004.

[7] La teatralidad o estructura dramática de algunos de los textos de Ginsberg persigue propósitos diametralmente opuestos a los de Eliot, quien busca encubrir su voz en la de los personajes que hace hablar en su obra; Ginsberg, por otra parte, busca, utilizando el mismo recurso "schockear" al espectador a través de la personalización del discurso. En este punto el poeta de Newark se encuentra mucho más cerca de Artaud que del teatro isabelino.

[8] Ginsberg, Allen: *Se acabó, se terminó todo con el más grande pene que jamás hayan visto* en *La caída de América*. Visor. Madrid. 1997, p. 72.

[9] Hopenhayn, Martín: *Largo viaje de un rockero ilustrado: la mezcla Morrison* en *Estudios Públicos* N° 48, Primavera de 1992.

[10] Resulta impresionante que Harold Bloom, en su tan polémico como arbitrario *Canon occidental*, ni siquiera considere a Ginsberg en una extensa lista que dispone al final de su trabajo, donde agrupa a los autores llamados "canónicos" de la que él, siguiendo a Vico, denomina "Edad Caótica". En ella considera a autores francamente menores, por no decir derechamente inferiores a Ginsberg, al cual nombra sólo tres veces en su libro para insistir que el poeta de Newark no sería el "legítimo heredero de Withman". Sí lo serían T.S. Eliot, Ezra Pound y Wallace Stevens. Véase: Bloom, Harold: *El canon ocidental*. Editorial Anagrama. Barcelona, 1999.

[11] Es decir, una trasgresión normada, permitida en la medida en que al ser tolerada y masificada legitima al sistema democrático y liberal que la acoge, en tanto su aceptación y canonización producen la ilusión de pluralidad y tolerancia del sistema del cual surge.

[12] Ginsberg, Allen: *Kaddish* (fragmentos). Traducción del profesor Rodolfo Rojo, Apuntes para el curso de Poesía Norteamericana. Universidad de Chile, Departamento de Literatura.

[13] Paz, Octavio: *Los hijos del limo*. Fondo de Cultura Económica. México. 1996.

[14] Blake, William: *Matrimonio entre el cielo y el infierno* en *Obra poética completa*. Ediciones 29. Buenos Aires. 1996, p. 298.

[15] Blake, *Op. Cit.*, p. 251.

[16] Rimbaud, Jean Arthur: *Obra Selecta*. Alianza. Madrid. p. 91

BIBLIOGRAFÍA:

Artaud, Antonin: *El teatro y su doble*. Edhasa. Madrid. 1991.

Blake, William: *Obra poética completa*. Ediciones 29. Buenos Aires. 1996.

Eagleton, Terry: *Introducción a la teoría literaria*. Fondo de Cultura Económica. México. 1999.

Foucault, Michel: *Microfísica del poder*. Ediciones de la Piqueta. Barcelona. 1992.

Ginsberg, Allen: *La caída de América*. Visor. Madrid, 1997.

Ginsberg, Allen: *Kaddish* (fragmentos). Traducción del profesor Rodolfo Rojo, Apuntes para el curso de Poesía Norteamericana. Universidad de Chile, Departamento de Literatura.

Hopenhayn, Martín: *Largo viaje de un rockero ilustrado: la mezcla Morrison* en *Estudios Públicos* N° 48, primavera de 1992.

Paz, Octavio: *Los hijos del limo*. Fondo de Cultura Económica. México. 1996.

Rimbaud, Jean Arthur: *Obra Selecta*. Alianza. Madrid.

Weber, Max: *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Fondo de Cultura Económica. México. 2004.

El rol del trabajador cultural en la producción y reproducción del patrimonio cultural intangible

Experiencia en el museo "La Chascona"

Ana Albornoz y Gabriela Corvalán[1]

Introducción

El presente artículo expone reflexiones surgidas de nuestra labor como guías turísticos en la casa museo "La Chascona" perteneciente a la Fundación Pablo Neruda, institución encargada de promover y velar por el legado del poeta.

El Centenario del poeta Pablo Neruda (2004) condujo a un incremento significativo del interés por su vida y obra. Miles de personas de los cinco continentes visitaron y siguen visitando las singulares casas de Neruda.

Por las características arquitectónicas del museo –la casa evoca un laberinto– la visita sólo puede hacerse de forma guiada, lo que significa que diariamente un grupo de seis guías entregan un servicio. Éste consiste, en términos generales, en un recorrido por la casa relatando la historia de Neruda, vinculando su obra con la muestra de los objetos artísticos y las colecciones contenidas en la casa. A su vez, los guías compartimos un momento con los visitantes, nos enteramos del itinerario de los viajeros, recibimos los cariños, inquietudes, entusiasmos, 'mañas' e indiferencias de niños, jóvenes y ancianos.

Trabajar en un museo, cara a cara con el público, como guías o como preferimos llamarnos, *trabajadores culturales,* es para nosotros una ventana abierta hacia el mundo. No salimos a él, sino todo lo contrario, le esperamos, y éste se nos muestra en su generosa heterogeneidad encarnada en personas bastante diversas.

El foco de nuestra atención

Este artículo trata de las personas, los trabajadores culturales y su relación con el público, esto es, las diferentes comunidades que visitan el museo. Reflexiona en torno a la función comunicativa del museo, estructurada alrededor de las siguientes preguntas:

– ¿Qué hace que un público tan variado y abundante se sienta atraído por este lugar?
– ¿Qué buscan y qué ven cuando se encuentran con la arquitectura, el estilo de vida, la poesía de Neruda?
– ¿Qué vemos nosotros, los trabajadores de la cultura, al presenciar este encuentro en el recorrido que hacemos día a día?

Más allá de seguir rutinariamente la ruta trazada por los libros de consulta turística, los trabajadores culturales somos a la vez actores y espectadores, partícipes de las experiencias de un público que contribuye activamente a la construcción de nuestra identidad nacional y tradición, conceptos vitales para poner en perspectiva la dimensión real de nuestro trabajo. Para ello es indispensable saber qué es lo que el público entiende por *tradición e identidad.*

El público que visita la casa de Pablo Neruda

De entre el público que visita el museo distinguimos al menos tres grupos[2]:

a) Los grupos de estudiantes de enseñanza media, básica e incluso preescolar, que visitan el museo en el contexto de los programas educacionales.

Visitas guiadas a la Casa Museo La Chascona. Fotos de Carolina Briones.

b) Un público espontáneo que podríamos subdividir en personas provenientes de diversos países, y chilenos residentes en el país y en el extranjero.

c) Visitas de personajes públicos (artistas, diplomáticos, políticos) o grupos que son traídos por alguna organización externa al museo, como parte de un plan de actividades más generales (como la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, los funcionarios de grandes tiendas comerciales, personas de tercera edad traídas en el marco de las actividades recreativas ofrecidas por diversos municipios, y los profesionales que participan de congresos o seminarios).

Tan variado como el público son también sus intereses. La gran mayoría se detiene a reflexionar sobre distintos aspectos. Por ejemplo, hay quienes evalúan y se interesan por el eventual valor monetario de las cosas y las obras que se encuentran dentro de la casa museo. Otros están más interesados en la relación entre Neruda y los distintos movimientos artísticos de la época. Hay muchos que van desarrollando un interés hacia el poeta en tanto personaje mítico que cumple el sueño y misterio de llegar a ser "alguien importante", un artista contemporáneo que vive el reconocimiento de su época. Para ellos la entrega de una descripción del personaje, un perfil sin duda escurridizo, se torna casi en una obsesión. Las distintas facetas de un actor social complejo como éste, que a la vez de ser poeta fue también político, diplomático, constructor y coleccionista, aventurero y amante, varón, hijo y patriarca que no deja descendencia directa, hedonista que asume profundos compromisos sociales, se transforman en sólo adjetivos que no pueden dejar contenta a una gran curiosidad. En esos casos y para profundizar recomendamos consultar a los especialistas y a la vasta obra del poeta.

La historia amorosa del poeta causa una gran cantidad de reacciones asombrosas. Para mencionar algunas anécdotas, presenciamos al menos dos ofrecimientos de matrimonio hechos a viva voz en el museo. De otro lado, la historia política de Neruda sigue siendo controversial, motivo de sentimientos que afloran violenta o dolorosamente. El relato del golpe militar, el posterior saqueo de la casa y las circunstancias de la muerte del poeta generan impresiones, resistencias y evocaciones que muchas veces llevan a relatar experiencias personales y afectivas sobre ese pasado. Sólo en casos extremadamente excepcionales las personas que visitan el museo llegan y se van sin el menor asombro.

Al parecer, el público busca hallar lo auténticamente representativo de nuestro país. Y Neruda es, sin duda, una introducción, un punto de partida por el cual se puede conocer y recorrer gran parte de nuestra historia. En buena medida su obra describe a las personas que habitaron Chile, expresando su época y sociedad. Sus recurrentes viajes también forman parte de sus experiencias y de su poesía, pero no llega al desarraigo ni a negar su origen. Con todas las carencias, dolores y amarguras la patria lo llama, lo emplaza, le da un lugar que siente suyo, donde puede expandirse y descansar.[3]

Sus casas museos no son sólo una invitación a la poesía y la cotidianeidad del poeta y del hombre, sino también a la cotidianeidad y a la vida desarrollada por los habitantes de nuestro país. Y esto se expresa, por ejemplo, cuando observamos e indagamos en la peculiar arquitectura de sus casas. La manera en que se construyen está basada en el rescate de un antiguo concepto popular de construcción en etapas, que sigue siendo muy recurrente y actual en las clases media y trabajadora y cuyo término, ampliamente utilizado, es la "ampliación"[4]. Neruda nos enseña un estilo de vida, creativo e ingenioso, inventado, eso sí, sobre la base de los conocimientos que se manejan en nuestra realidad social.

Quienes trabajamos en "La Chascona" somos no sólo la cara visible del museo, sino también un reflejo de esta sociedad a la cual los visitantes se acercan cuando asoman sus cabezas por la ventana de Neruda. Somos parte de esta realidad y quisiéramos tener la capacidad de transmitir estos ejemplos que constituyen en sí conocimientos locales, en una labor de traspaso de información. Tenemos la responsabilidad de mantener la ventana abierta y despierto el interés de los visitantes. Muchas veces esto significa que la traducción a otras lenguas debe hacer comprensibles estos conocimientos, que comienzan a manifestarse desde el principio con el peculiar nombre de la casa museo.

Nuestra labor no consiste solamente en la entrega de un mensaje sobre nuestro país, el que no siempre logra ser tan claro y que el público, por lo demás, interpreta y resignifica según sus propias experiencias. También intentamos facilitar un diálogo entre los distintos mundos que se encuentran. Así, hemos ido desarrollando casi intuitivamente la idea y estrategia de trabajo de colocarnos en los marcos de esta ventana como una bisagra, que abriendo este diálogo, busca facilitar el recorrido por el museo, ayudando a transformarlo en un viaje imaginario por el tiempo y el espacio.

Pensamos que la diversidad del público (sus diferencias sociales, culturales, etarias, de género, etc.), las diversas comunidades y grupos de personas que interactúan en el museo, transforman este lugar en un terreno fértil sobre el que se despliegan diferentes discursos, produciendo sentidos y valoraciones. Pues son ellos, con su asombro, su historia, sus puntos de vista, sus preguntas y silencios los que reviven el pasado y lo resignifican en relación al presente; le inyectan vida a la casa y dan continuidad al poeta, confirmando o desafian-

do la correspondencia entre el mundo y Neruda universal. Este fenómeno constituye lo que se ha dado en llamar *patrimonio cultural intangible*[5].

Valoramos la posibilidad de ser una bisagra para este encuentro, el que va más allá del turismo, pues significa recuperar nuestra historia, recrearla con cada uno de los visitantes que llegan a nosotros; en definitiva, estamos en contacto directo con una forma "de reconocimiento social e identitario"[6]. No obstante, de la misma forma que ocupamos un lugar estratégico de observación del público, de los ambientes y atmósferas que se generan, de los sentidos que se producen y se expresan, también somos observadores privilegiados de lo etéreo de este viaje, de cómo se esfuma y se diluye, sin lograr traducirse en una labor más permanente y visible. Quisiéramos pensar que estas reflexiones puedan contribuir a abrir un camino hacia la revisión de este patrimonio intangible y promover la participación de las comunidades, pues es en ellas en donde radica la riqueza y el sustento de nuestro patrimonio cultural. ♦

NOTAS:

[1] Ana Albornoz es traductora en inglés, francés y español, titulada de la Escuela Latinoamericana de Idiomas, trabajó durante tres años en "La Chascona" como guía turística haciendo recorridos en cuatro idiomas (inglés, francés, sueco y español). Gabriela Corvalán es antropóloga de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, hace un año que trabaja en el museo como guía turística con un manejo de tres idiomas (alemán, inglés y español).

[2] Para establecer estos grupos combinamos la observación directa con la consulta de la ponencia "Modalidades de Apropiación del Patrimonio: El Museo y su público" efectuada por estudiantes de la carrera de Antropología de la Universidad de Buenos Aires en el Museo José Hernández de dicha ciudad.

[3] En el poema "Exilio" Neruda revela algunos aspectos de su relación con la patria desmitificada. El texto puede ser consultado en el libro *Memorial de Isla Negra*, Editorial Visor Madrid, 1994, pp. 180 y 181.

[4] Esta afirmación se basa en los datos entregados por Mayorga, Elena y otros autores; "El poeta y sus residencias en la tierra. Pablo Neruda y la arquitectura", en Cuadernos, Año XI, Nº 40, Ediciones Fundación Pablo Neruda, Santiago de Chile, 2000, pp. 47-49.

[5] En el marco del VI Seminario sobre patrimonio cultural efectuado el 21, 22 y 23 de octubre del 2004, Clara Budnik señala que el patrimonio "no está en las cosas ni en las prácticas, sino en la relación que establecen las personas con aquellas. Al mismo tiempo, esas prácticas y objetos adquieren significación y razón de ser en la medida que se abren a nuevos sentidos y se asocian a una cultura presente que los contextualiza, recrea e interpreta de manera dinámica." p. 14.

El Fondo Nacional de Desarrollo de la cultura y las Artes (FONDART) maneja la siguiente definición sobre el patrimonio cultural intangible: "Usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural, que se trasmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto por la diversidad cultural y la creatividad humana."

[6] En la ponencia: "El patrimonio cultural inmaterial un recurso político en el espacio de la cultura pública local" realizada en el contexto del VI Seminario sobre patrimonio cultural efectuado el 21, 22 y 23 de octubre del 2004, la antropóloga argentina Mónica Lacarrieu propone que: "A contraluz de los procesos de constitución y disputa por la memoria, resulta de interés focalizar en el patrimonio cultural inmaterial como estrategia y recurso de nuevas formas de reconocimiento social e identitario". p. 6.

BIBLIOGRAFÍA:

– Altamirano, Carla; Crespo, Carolina; Lander Erica; Zunino, Natalia; "Modalidades de Apropiación del Patrimonio: El Museo y su público", en naya.org.ar/articulos/museologia

– Budnik, Clara, en comentarios a la ponencia de Arantes, Antonio, "El patrimonio intangible y la sustentabilidad de su salvaguardia", VI Seminario sobre patrimonio cultural efectuado el 21,22 y 23 de octubre del 2004, Santiago de Chile, en www.alt164.cl/seminario_2004

– FONDART, bases de concurso de proyectos para el Fondo Nacional de Desarrollo cultural y las Artes, línea de conservación y promoción del Patrimonio inmaterial, 2004 en fondosdecultura.cl

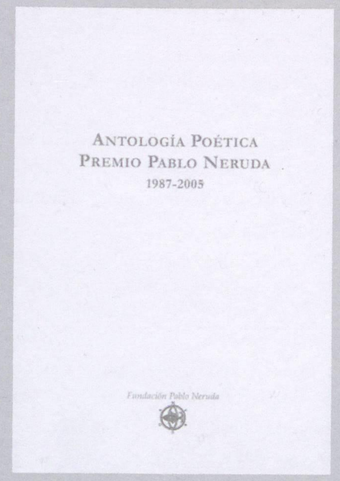
– Lacarrieu, Mónica; "El patrimonio cultural inmaterial un recurso político en el espacio de la cultura pública local", VI Seminario sobre patrimonio cultural efectuado el 21, 22 y 23 de octubre del 2004, Santiago de Chile en www.alt164.cl/seminario 2004

– Mayorga, Elena, y otros autores; "El poeta y sus residencias en la tierra. Pablo Neruda y la arquitectura" en *Cuadernos*, Año XI, Nº 40, Ediciones Fundación Pablo Neruda, Santiago de Chile, 2000, pp. 47-49.

– Neruda, Pablo; "Exilio", en *Memorial de Isla Negra*, Editorial Visor Madrid, 1994, pp. 180 y 181.

En la corriente continua de la poesía

Antología poética Premio Pablo Neruda. 1987-2005. Fundación Pablo Neruda. Santiago, 2006, 319 páginas.



La presente *Antología* reúne trabajos de los poetas ganadores del Premio Pablo Neruda, hasta el año 2005. Este galardón, que se otorga anualmente a un poeta no mayor de cuarenta años, se entregó por primera vez en 1987. Desde entonces lo han recibido dieciocho poetas, cuya obra es significativa para la literatura chilena contemporánea.

El libro incluye trabajos de Gonzalo Millán, Raúl Zurita, Diego Maquieira, Clemente Riedemann, Carlos Trujillo, Teresa Calderón, Erick Pohlhammer, Alicia Salinas, Tomás Harris, José María Memet, Isabel Gómez, Bernardo Chandía, Rosabetty Muñoz, Andrés Morales, Armando Roa, Jaime Huenún, Víctor Hugo Díaz y Germán Carrasco.

Entre otras singularidades, este volumen tiene un antologador colectivo que coincide con los antologados. En efecto, cada autor seleccionó sus propios poemas, tratando de dar, a través de trabajos de distintos momentos de su proceso creador, una visión panorámica de su obra. La suma de esas visiones ofrece, como dice el estudio preliminar "un manifiesto y clarificador vislumbre de las corrientes, líneas, tendencias o discursos renovadores y vigentes en la poesía chilena de nuestros días".

El poeta Jaime Quezada, autor de este estudio, señala el carácter pluralista del libro, por cuanto la diversidad de tendencias y discursos ya referida, "aparecen en interacción y no subordinadas a un solo proyecto..." Se advierte, incluso, que algunos poetas participan de más de un modo de escritura.

Identifica, Quezada, entre las tendencias que se hacen presentes en el libro, una poesía neovanguardista, una religiosa y de Apocalipsis, una testimonial de la contingencia, una etnocultural, y una ideológico-feminista.

Concluye Jaime Quezada que estas páginas registran y resumen en buena forma "dos décadas de poesía chilena en su pluralidad de temas, tendencias y variados lenguajes". Asimismo, da cuenta del constante desarrollo de nuestra poesía "en lo mejor de sus singularidades".

La *Antología* viene a contribuir así a este permanente trasvasije y relevo de la poesía, a través del tiempo y las generaciones. Recordemos que Pablo Neruda concebía la creación poética como un continuo misterioso que cruza las épocas. "Sobre la tierra, antes de la escritura y de la imprenta, existía la poesía", escribió en 1953. Más tarde, en 1962, dijo: "El mundo de las artes es un gran taller en el que todos trabajan y se ayudan, aunque no lo sepan ni lo crean. Y en primer lugar, estamos ayudados por el trabajo de los que nos precedieron y ya se sabe que no hay Rubén Darío sin Góngora, ni Apollinaire sin Rimbaud, ni Baudelaire sin Lamartine, ni Pablo Neruda sin todos ellos juntos."

Él mismo se consideraba como un eslabón de este continuo. En 1972, al agradecer el homenaje que se le tributó en el Estadio Nacional, el poeta dijo: "la vida, la lucha, la poesía, continuarán viviendo cuando yo sea sólo un pequeño recuerdo en el luminoso camino de Chile".

Esta *Antología* viene a añadir muchos eslabones nuevos a la cadena luminosa e interminable de la creación poética. ♦

Mandrágora: historia y documentos

***Mandrágora. La raíz de la protesta o el refugio inconcluso*, por Luis de Mussy. Universidad Finis Terrae. Escuela de Historia, Oaxaca de Juárez, México, 2001.**

Este libro es un aporte de primera importancia al conocimiento del grupo Mandrágora y del surrealismo en Chile. Esto por varias razones. En primer lugar, por el excelente estudio que sitúa la acción del grupo en el contexto político y cultural de una sociedad en proceso de cambio. Examina tanto el momento histórico que vive Chile en los años 30, como el ambiente citadino de Santiago, y el espíritu de las vanguardias intelectuales en Chile, Europa y América, en las tres primeras décadas del siglo XX.

Luego revisa la historia del grupo, desde sus orígenes en Talca, hasta sus últimos años y traza los perfiles biográficos de sus cuatro principales integrantes: Braulio Arenas, Enrique Gómez-Correa, Teófilo Cid y Jorge Cáceres.

Asimismo, en una magnífica sección documental, incluye los índices completos y las reproducciones facsimilares de los siete números de la revista *Mandrágora*; de los ejemplares números 1, 2 y 3 de la revista *Leitmotiv*; del ejemplar único que apareció de la revista *Ximena*, y de la publicación titulada *Defensa de la poesía (tres conferencias leídas en la Universidad de Chile, el 7 de junio de 1939),* de Braulio Arenas, Teófilo Cid y Enrique Gómez-Correa.

La obra se completa con una bibliografía de diversas fuentes para el estudio de este movimiento.

El grupo Mandrágora entra en la escena cultural chilena, en julio de 1938, con el recital poético que ofrece en el Salón de Honor de la Universidad de Chile. Pero al menos desde hacía tres años antes habían iniciado sus acciones de subversión intelectual.

Para Luis de Mussy, entre 1935 y 1948 este grupo cumplió una importante labor de innovación del medio cultural chileno, "con un discurso oscuro, elitista, de libertad absoluta, polémico, exigente y sin restricciones..."

Los surrealistas chilenos fueron enjuiciadores implacables de la sociedad y la cultura de su tiempo. Como advierte el historiador Luis de Mussy, un número importante de sus actuaciones fueron "ataques o provocaciones directas al entorno cultural", antes que propuestas de "acogida popular a sus postulados poéticos".

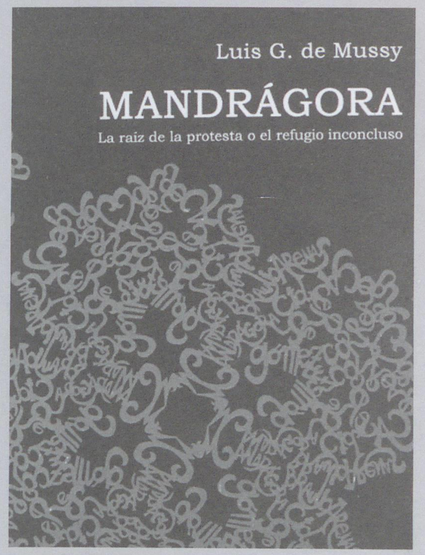
Se situaron en la marginalidad estética. Con la poesía que defendieron, la poesía negra y con la fuerza de la imaginación intentaron romper los límites que imponía el sistema.

De Mussy habla de "la vital y a la vez mortal experiencia literaria Mandrágora". Mortal, aclara, porque algunos de sus integrantes, como Teófilo Cid y Carlos de Rokha, buscaron la autodestrucción como una "última experiencia liberadora". Podría ser también el caso de Jorge Cáceres, aunque no está claro si éste se suicidó.

Los mandragóricos incorporaron prácticas poéticas como la escritura automática, y la libertad absoluta al escribir, sin sujeciones a normas de ningún tipo, ni de subordinación a imposiciones ideológicas, ni mucho menos a exigencias de mercado. Asimismo arremetieron contra instituciones y personajes, como la Alianza de Intelectuales de Chile y particularmente contra Pablo Neruda.

De Mussy se detiene a examinar las relaciones de los mandragóricos con Vicente Huidobro. Éste regresa de Europa a Chile en 1933, trayendo una cantidad de manifiestos, libros y revistas, donde venía "el germen de la agitación cultural y de los cuestionamientos intelectuales".

Como lo indica Patricio Lizama, citado por de Mussy, el compromiso fundamental de Huidobro era con la vanguardia, y "junto a los amigos que dejaba en Europa, compartía el anhelo de la revolución en todos los planos, la utopía de un hombre nuevo, de una nueva sociedad, y Chile era el espacio donde plasmar todos sus anhelos."



En la casa de Huidobro y Ximena Amunátegui, su mujer, se reunía un grupo de poetas, escritores, estudiantes de arquitectura y artistas, al que concurrían desde los integrantes de Mandrágora hasta el científico alemán Georg Nicolai, actores de teatro y hasta un general de aviación como Marmaduke Grove.

De Mussy advierte que en un primer momento la actividad de Mandrágora está bajo la influencia de Huidobro. Pero poco a poco los mandragóricos se fueron distanciando de la gravitación huidobriana.

"Las disputas fueron muchas – anota de Mussy– casi todas por el tema de la razón y el inconsciente. Mientras para Huidobro no existía el inconsciente, para los poetas mandragóricos lo más significativo era todo cuanto pudiera ser extraído de los estados alterados o de aquellos espacios donde la mente no está controlada por la lógica tradicional y racionalista."

En el epílogo de su estudio, de Mussy señala que este grupo poético marcó un punto importante en el intercambio cultural chileno con Europa, principalmente con Francia, y que inauguró una corriente poética de carácter vanguardista y contestataria: "Con su estética surrealista de gran contenido ocultista y hermético, de libertad, Mandrágora selló ... el periodo de renovación del lenguaje iniciado por Huidobro con su manifiesto "Non Serviam".

Recalca el autor, en el epílogo de este estudio, los problemas del aislamiento, la marginalidad y la eficacia social de la propuesta estética mandragórica: "En términos generales, el discurso de Mandrágora estuvo fuera de las coordenadas tanto de la literatura como de la sociedad nacional del momento, si se quiere no repercutió en su contexto. Creemos que nunca quiso hacerlo". Este discurso no buscaba una recepción masiva; se dirigía más bien al iniciado en el surrealismo.

Alude también de Mussy al "cambio táctico" del grupo, ante la realidad desconcertante que se produce con la Segunda Guerra Mundial. Entonces, el grupo, sin renunciar a sus planteamientos iniciales, busca más que el enfrentamiento, el diálogo, la construcción de ideas y la promoción de un programa surrealista.

Finalmente de Mussy revisa el destino de los principales integrantes del grupo: con su tardía asimilación al sistema, Arenas se distancia radicalmente de lo que fueron sus propuestas y actividades creativas iniciales. Teófilo Cid se autodestruye al llevar hasta el grado más intransigente su nihilismo, "quemándose en su búsqueda de la luz", como muchos otros surrealistas. Jorge Cáceres queda como uno de los más geniales creadores del surrealismo nacional, en tanto Enrique Gómez-Correa aparece como uno de los que mostró más consecuencia con este movimiento, junto con el mismo Cáceres, con Roberto Matta y Ludwig Zeller. ♦

Darío Oses

Otra historia de la infamia

***La guerra interna*, por Volodia Teitelboim. Editorial Joaquín Mortiz, México, 1979. 445 páginas.**

Esta novela extraña, desconcertante, llegó a nuestro país 27 años después de su publicación en México. Desde luego es única en la producción literaria del autor. La obra narrativa de Volodia Teitelboim, sus novelas y memorias, se sitúan en la tradición realista de la narrativa chilena. Pues bien, *La guerra interna* rompe los códigos del realismo, y resiste cualquier intento de situarla en alguna corriente literaria.

Trato de ponerme en el lugar del autor y en el momento en que concibe esta obra. El golpe militar de septiembre de 1973 trajo el que tal vez sea el cambio más dramático y abrupto de la realidad nacional y de la vida cotidiana de los chilenos. De un día para otro cambió el mundo y pasamos a vivir, unos en una realidad extraña, con textura de pesadilla, y otros a celebrar una especie de festín perverso.

El problema era cómo hacer una novela sobre ese mundo donde la realidad se deformaba a sí misma. Para dar cuenta de esa realidad inédita, el autor inventa un nuevo realismo, donde conviven seres reales e imaginarios, muertos con fantasmas, y donde las voces de los torturadores recurren a discursos arcaicos, para llenar su propio vacío discursivo, con argumentos prestados para justificar lo injustificable.

El libro está centrado en Villa Grimaldi y en un grupo de torturadores, que es como el núcleo de significación principal. Desde allí se abre a todo el país. Pero hay, además, otra apertura. Porque el autor no sólo necesita mostrar la realidad de esos días, sino, además, y esto es mucho más difícil, explicarse la monstruosidad de ese momento. Y para acercarse a esta imposible explicación Teitelboim recurre a una cantidad de referencias con las que va construyendo una especie de Historia Universal de la Infamia. Busca los parentescos de la monstruosidad chilena con la infamia universal. Así, convoca a una serie de monstruos reales e imaginarios: a King Kong, Frankenstein, Drácula. También a los actores que los interpretaron en el cine de horror holywoodense: Bella Lugosi, Peter Lorre, Boris Karloff, y, además, a los personajes reales, a los monstruos históricos, como el conde Drácula que empaló – es decir atravesó en estacas– a millares de enemigos.

Luego reúne a estos esperpentos con el Guatón Guachalomo (Romo), el general Dinaceni (Contreras) y el mismo César Augusto. El efecto que consigue es notable. La realidad chilena de esos años supera en monstruosidad grotesca y esperpéntica a todo el cine de horror holywoodense y compite bastante ventajosamente con los momentos álgidos del horror histórico, por ejemplo, con los genocidas nazis, como lo sugiere una sección del libro: "El Réquiem alemán", que desde luego es un guiño intertextual al Deutsches Réquiem, de Borges.

La obra va construyendo una genealogía del horror que culmina con el general César Augusto y sus prácticas genocidas.

La novela alcanza, así, una notable riqueza de referencias, una complejidad, densidad y diversidad de voces y, sobre todo, de discursos que se entrecruzan, se parodian unos con otros y se malversan. Son retóricas arrancadas de sus contextos originales, para ser reutilizadas por los torturadores en la elaboración de sus metafísicas y sus teologías perversas.

Así, por ejemplo, el clásico alegato positivista por el progreso aparece aquí aplicado a la defensa de la tortura: "Cuando reclaman contra las descargas eléctricas aplicadas a los órganos virginales se rebelan contra el reino de la técnica y pretende que el mundo vuelva a la edad pastoril".

Dentro de esta retórica científica de los torturadores hay alusiones que apuntan a la degradación del país. Drácula le propone a Pinochet la creación del Instituto de la Tortura Experimental. Hay aquí una alusión a los diversos Institutos, como el de Psicología o el de Fisiología Experimental, que se crearon en la Universidad de Chile, en otros tiempos, cuando imperaba la civilidad, se valoraba la cultura y se desarrollaba la ciencia nacional.

Los torturadores se enfrascan también en discusiones teológicas, con todas las formalidades silogísticas de las especulaciones bizantinas: "¿Debe estimarse que el infierno es una penitenciaría? Llegamos aquí abiertamente a una pregunta clave: Villa Grimaldi y en general todo el régimen de mi General,

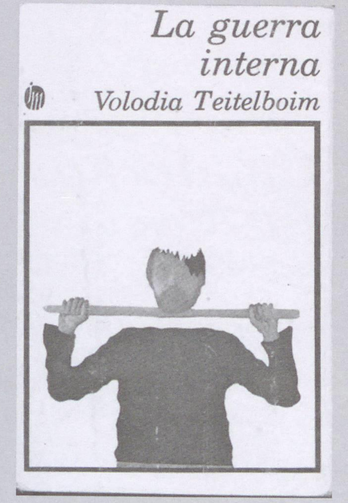
en vista de que algunos lo consideran una penitenciaría, ¿debe concluirse que es un infierno o un purgatorio?"

Discurren, asimismo, sobre la superación del mal en el mundo y la purificación a través de la tortura: "Conducir, mediante la tortura y la prueba de la muerte, al Imperio de la Beatitud Celeste. Para eso necesitamos el arrepentimiento de los culpables. Purificarlos pasándolos por el río Leteo de todos los fuegos, de todos los electroshock, de todos los padecimientos. Sólo así podrán finalmente admirar el rostro de su Señor Padre en pleno esplendor".

Asociado con el anterior aparece un discurso milenarista mesiánico, también paródico: "Alcanzamos la libertad a través del rigor. Porque el desorden es la enfermedad de la libertad. Necesitamos erigir las bases del amor fraterno destruyendo a los que no son nuestros hermanos. Su padre es el ángel guardián de la patria. Gracias a su energía el país recuperará su personalidad ética y entrará en el Segundo Reino, el Reino de Augusto".

Para llegar a este reino es necesario ejecutar una especie de viaje iniciático por un cosmos semejante al cristiano medieval: "Así penetraremos al octavo cielo, el de las estrellas fijas, donde San Pedro, San Juan y Santiago, nuestra ciudad capital con su santo y la Virgen del Carmen dirán: Ya estamos llegando a la meta."

Los torturadores enuncian también su propia utopía: "Para hacer del hombre un ser útil y confiable. Para librarlo de la reflexión y del autodinamismo, para que renuncie a sus sueños de crear un nuevo mundo. Nuestro plan es conseguir que el hombre



sea un cuerpo transparente. Bastará mirarlo para saber qué está pensando, sintiendo, tramando. Se habrán acabado el silencio interior, la vida privada, los pensamientos íntimos."

Dentro del delirio de la novela, que no hace sino reflejar la monstruosidad de Chile, hay imágenes de un riguroso realismo, casi documental como ésta que describe una descarga de cadáveres: "Los descargaban muy metódicamente, accionaban la tolva como quien descarga piedras o arena del río Maipo. Caían al suelo en silencio. De allí los transportaban la mitad al crematorio, agarrándolos de la cabeza y los pies, la otra mitad a lo que el pueblo llama la olla del pobre".

Aparecen también otras voces, como la del poeta Pablo Neruda que desde su sepultura dialoga con una mujer que encarna la porfiada esperanza.

Junto con la variedad de voces y registros discursivos, se advierte también una diversidad de escenas y texturas, que van desde el descenso a los infiernos, hasta escenas de comedia bufa, como aquella en que un perro, electrizado por Drácula, comienza a refregarse contra la augusta pierna del general César Augusto y luego le arranca de un mordisco los pantalones.

Hay en la novela un personaje especialmente interesante: la niña Augusta, una hija ficticia de Pinochet, que indaga quién es y qué hace su padre, frecuenta Villa Grimaldi, se introduce, lo mismo que la Alicia de Lewis Carroll, en este país de las pesadillas, mira por el ojo de la cerradura las sesiones de tortura. Tiene una mezcla de inocente, impaciente y perversa curiosidad.

Cuando el padre se entera de las correrías de su hija, se indigna y le prohíbe ir a los recintos secretos, campos de concentración y cámaras de tortura. En compensación por estas restricciones, le anuncia que acaba de dictar un decreto ordenando la construcción de Fantasilandia, que es la verdadera imagen de Chile: "Todos los niños son felices y los adultos, casi todos, también".

Se iniciaba en este momento uno de los procesos más importantes de la historia de Chile en los ultimos años. Proceso que perdura hasta hoy: el de la infantilización de la población chilena, por una parte, y el de la desrealización de Chile, por otra. Es decir, el vaciamiento de la madurez cívica y del sentido de realidad del país. Este proceso está en plena operación hoy en un país que vive en el éxtasis del consumo y pendiente de la farándula, del espectáculo frívolo y de la cajita feliz. ♦

Darío Oses

SUSCRÍBASE A LOS

Cuadernos

DE LA

FUNDACIÓN PABLO NERUDA

Aparece semestralmente

Valor de la suscripción anual: $ 12.000
Incluye envío a domicilio

Mayores informaciones en los teléfonos
7778741 y 7378712

Esta revista puede adquirirse en las tres
casas-museo de la Fundación Pablo Neruda

La Chascona
Fernando Márquez de la Plata 0192
Barrio Bellavista, Santiago
Fonos fax 7778741 y 7378712

Isla Negra
Poeta Neruda s/n, Isla Negra
Fono fax 35 - 461284

La Sebastiana
Calle Ferrari 692, Valparaíso
Fono 32 - 256606
Fax 32 - 233759

E.-F. Granell.