

ISSN 2452-6088

**WD
40**

Revista de poesía, ensayo y crítica

N° 7

Valparaíso, verano 2023-2024





ISSN 2452-6088

**WD
40**

Revista de poesía, ensayo y crítica

Nº 7

Valparaíso, verano 2023-2024



WD40

ISSN 2452-6088

**Revista de poesía, ensayo y crítica N° 7,
verano 2023-2024**

Comité editor:

Felipe González Alfonso

Sergio Pizarro Roberts

Consejo editorial:

Luisa Aedo Ambrosetti

Rafael-José Díaz Fernández

Luis Andrés Figueroa

Micaela Paredes Barraza

Daniela Pinto Meza

Carolina Pizarro Cortés

Diseño y diagramación:

Luis Riffo Escalona

Secuencia fotográfica:

Sergio Pizarro Roberts

Colección To-Kyo-To (Japón, 2010)

Contacto: wdecuarenta@gmail.com

Impreso en los talleres
de editorial Bogavantes

Valparaíso, diciembre de 2023

*El burgués, el sacripante
de apoplética figura,
dice ufano y rozagante:
«Hoy poetiza el chiflado,
que no vale un buen soneto
lo que vale un buen trufado».*

–Manuel González Prada

*¡Y si después de tantas palabras,
no sobrevive la palabra!*

–César Vallejo

*Un poema
como una gran batalla
me arroja en esta arena
sin más enemigo que yo*

*yo
y el gran aire de las palabras*

–Blanca Varela

La poesía es aquello que produce la sensación más aguda de la disponibilidad absoluta

–Emilio Adolfo Westphalen

Cuerpo dividido: muestra de poesía peruana contemporánea por Mateo Díaz |5|

Mujeres (in)visibles |22|

Desecación, sequía y sed de la lengua en la poesía chilena contemporánea por Clara María Parra
Louise Michel: de la saturación política a la invisibilización poética por Alejandra Cadena
Kilómetros de tiempo. Poesía completa de María Castellote por Carlos Olalla

La Vanguardia en Valparaíso |46|

Genealogía de la Vanguardia porteña por Chano Libos
Diccionario arbitrario de la irradiación vanguardista en Valparaíso por Felipe González
El Naufrago de Valparaíso, de Luis Mizón (2008, fragmento), traducción de D'Angelo González

Constelación poética de Amereida: Carlos Covarrubias.

Poner en juego la condición poética por Jaime Reyes |71|

**Menhires y dólmenes: breve muestrario sobre poesía contemporánea
de la IV Región de Coquimbo** por Paulo San Páris |76|

Como un silencio vivo. Entrevista a Walter Hoefler por Benjamín Carrasco |96|

Estrenos poéticos |107|

Biviana Hernández | Sergio Sepúlveda | María García | Gabriela Rosas |
Mariajesús Montero | Cristián Gómez | Daniela Pinto | Felipe González

Recensiones |126|

Cristian Cruz presenta *fe* de Bruno Pólack
Ana María Riveros presenta *La emoción que sucede al fuego* de Andrés Melis
Magda Sepúlveda presenta *Libro mediterráneo de los muertos* de María Ángeles Pérez
Rodrigo Arroyo presenta *Quasar* de Mario Montalbetti

Panorama de libros |150|

Biviana Hernández / *Elysium* de Roger Santiváñez
Camila Albertazzo / *Incardinadas, cartografía poética de mujeres del Perú*
Juan Manuel Mancilla / *Volver a nombrarme* de Nicolás Miquea
Daniel Tapia / *Otredad de tumba* de Paula Cuevas
Sergio Holas / *Vórtice* de Alejandro Pérez
Mario Ortega / *Somaris e Historias del paraíso* de Gustavo Pereira

En memoria de David Rosenmann-Taub |176|

Autores |177|


Cuerpo dividido: muestra de poesía peruana contemporánea

Por Mateo Díaz Choza

La presente muestra incluye una selección de textos de seis poetas peruanos menores de 36 años. Casi todos los poemas incluidos han sido publicados en la década en curso, es decir, después de la pandemia del coronavirus y en un contexto de extrema agudización de la crisis política peruana. A pesar de sus diferentes trayectorias, los autores seleccionados han publicado sus libros más representativos, en algunos casos primeros libros, en los últimos dos años. El objetivo de la muestra no es el de establecer poéticas comunes, mucho menos «generacionales», sino todo lo contrario: enfatizar la pluralidad de voces –a veces abiertamente discrepantes– que componen el campo de la poesía peruana.

Las condiciones en las que escriben y publican estos autores son muy distintas a las que enfrentaron quienes empezaron su trayectoria a comienzos de los 2010. Si en ese entonces existía una editorial (Paracaídas) que logró hegemonizar la producción poética publicada al menos desde Lima, el panorama editorial reciente incluye proyectos de larga trayectoria (Álbum del Universo Bakterial, Hipocampo, Intermezzo Tropical, Lustra, Máquina Purísima, Pakarina), otros que han logrado consolidar una propuesta editorial poética (Alastor, Aletheya, Hanan Harawi, Hipatia, La Balanza, PanÓptico, Personaje Secundario, Pesopluma, Santa Rabia Poetry, Vallejo & Co.) y otras iniciativas independientes (Amaru Cartonera, El Laboratorio, El Pallar Negro, Perro Calato). A pesar de esta diversidad, potenciada por una cada vez más importante producción en lenguas originarias (quechua, aymara, wampis), todavía existen pocos espa-

cios de intercambio y conversación entre estas propuestas. Hasta ahora, ese rol ha sido cumplido fundamentalmente por sitios web (Sub25, Vallejo & Co.) o revistas (Lucerna, Pesapalabra), los que, contra todas las dificultades, han conseguido mantener una producción sostenida en los últimos años. Estas iniciativas culturales y editoriales van a contracorriente de una realidad donde es muy difícil articular una discusión realmente nacional de intercambio cultural, académico o creativo en el Perú. El poder validador de Lima, centro de las instituciones, sigue siendo enorme y por eso muchas veces ha sido más factible un diálogo con interlocutores extranjeros que con pares nacionales. Si bien esta realidad es la misma que en los 2010, existe hoy una mayor consciencia de esos problemas y una mayor urgencia para enfrentarlos.

Las limitaciones del campo de la poesía peruana le han asegurado, paradójicamente, un saludable eclecticismo. Todavía lejos de la hegemonía de los programas de escritura creativa y en un panorama donde el contacto con la institución estatal o privada es endeble, el ancla que sostiene a estos poetas es una tradición –heterodoxa y dinámica, como la pensaba Mariátegui– mil veces leída, incorporada, cuestionada, parodiada o rechazada: que está presente tanto en los poemas de Lourdes Aparición, que visibilizan la condición de la migración interna en la poderosa voz de las mujeres y sus antepasados, como en los de Karuraqmi Puririnay, donde no migran necesariamente los individuos sino su lenguaje, situado entre el quechua y el castellano; en los versos de Gabriela Atencio, que recorren la tradición occidental y la hacen propia, tangible, presente, como en los de Renzo Porcile, cuya escritura dialoga con la vertiente autocrítica de esa misma tradición; en la voz recargada, filosófica a veces, de Moisés Jiménez Carbajal, que revitaliza una corriente poco frecuentada de la poesía peruana, como en los versos sensoriales, plásticos, que redescubren gozosamente la realidad, de Michael Prado. La rabia, ternura y lucidez de los poemas que siguen dan testimonio de esa vitalidad. 

Lourdes Aparición

Apurímac, 1993. Es migrante, psicóloga y gestora cultural comunitaria. Ha publicado la plaqueta *Warmi*. Ha sido invitada a participar en diferentes eventos literarios, nacionales e internacionales, y algunos de sus textos integran diversas muestras literarias, en Perú, Bolivia y México. Es miembro fundador del Grupo Cultural Emergentes del Mar (Pisco, Ica) y de Simpays (Aymaraes, Apurímac). Su poemario *Apacheta* (Hipatia Ediciones, 2021) obtuvo la Mención Honrosa en la XI edición del concurso El Poeta Joven del Perú (2020) y la Mención especial de la categoría Poesía del Premio Nacional de Literatura (2023).



Tengo el orgullo de ser peruano y no soy feliz

Elevo mi himno al cielo
allá donde se nos impuso mirar
cuando los gritos de los señores de esta tierra
[repudiada
eran ley.
Emerjo de mi canto fatigado y mis ojos enervados
para no consumirme.

No son ricas nuestras montañas
son ricos ellos
desde que hundieron sus uñas en este vientre
y lo sangraron.

Somos pus
y esta tierra es una piel infectada.

En todas las tierras

*Te beso en tus ojos, que tanto he amado,
que tanto he querido y que llegaron a ser
parte de mí mismo.*

José María Arguedas

Estela
he seguido tus trenzas desde pequeña
no sé cómo se escribe chinkachikuyki
no sé de qué manera extrañarte más.

Sí guardé los cristales
mientras me enseñaban a ser mujer
y los gritos recorrían esta casa
y mi cuerpo se hacía desierto
porque se me iba.

Estela
yo esperé bajo tus polleras
contaba el maíz
como la tristeza me cuenta ahora
historias donde también quisieron detenerte
cortarte los dedos

sacarte la ropa
y hacerte basura.

Estela
mis ojos han reventado
y yo soy de tu color
tengo tus pies
pero no sé hacer camino.
Es de noche
y hace frío.
Caen los cometas
Caen mis lágrimas como cometas
soy un cometa
y luego desaparezco
mientras salgo del trabajo
¡Para esto no quería vivir Estela!

Estoy tendida en la tierra
escucho tu corazón latir
te llamo.
Nunca fuimos al mar
pero cuando voy nos saludan las olas.
¿Por qué será
que mis manos siguen siendo de niña?
Una niña que te busca en las demás trenzas
en las demás polleras
en todas las tierras
que te escarba
te siembra
y te riega
para que vuelvas a nacer
aquí
adentro.

Parir por parir

Oculto mi cabeza en tu boca
de mañana
muy tempranito
mientras la neblina refugia tus ojos
para que no veas
lo triste que abraza este mundo a las niñas.

Papá desayuna solo
dos vasos de siete semillas recalentadas
donde remoja sus gigantescas manos
para esconder la pena
de no despertar con mi madre.

Mi madre
ayer viajó a su pueblo.
El sol me daba en la cara
yo dormía mientras se despedía
y en mis sueños lloraban los perros
corrían en un campo seco
sedientos
sus garras eran cuchillos filudos
que cortaban toda esa sábila
que mi madre sabía cuidar.

Esos perros negros
con los ojos emergidos
y la piel seca y cuarteada
me recuerdan a la costa
cuando la tierra se abre como queriendo gritar
encarcelada entre cemento y rascacielos.

Yo la he visto
siendo libre cuando los mangos caían
y nosotras niñas
corríamos por ganarlos.
Hasta el solcito quemaba menos
para seguir corriendo
con la única mochila de jean
para las tres
que nos regaló el tío que vino de Nasca.

Había que compartir
la mochila
los mangos maduros y verdes
la sandía
y también el dolor de ser niña
de saber que solo por eso
tendríamos que parir por parir
como la tierra.

Renzo Porcile

Lima, 1991. Ha publicado *El accidente y otros poemas* (Álbum del Universo Bakterial, 2022). Como editor ha publicado rescates de la obra de Óscar Málaga (*Canciones desentonadas y alegres aterrizajes para evitar el suicidio 1969-1973*) junto con José Carlos Yrigoyen, y de Enrique Verástegui (*Bodegón. Poemas recuperados 1973-1976*). Poemas suyos han aparecido en las revistas *Hueso húmero* de Lima e *Inti* de Providence.



Notas a las tesis sobre el concepto de historia (1940)

1

Una mañana se me ocurrió que coríamos un grave peligro. Ella dijo hazte un cambio de look. Yo le dije hazme un mohicano, y ahí empezó

2

Me dirijo a ningún lugar con un mohicano en la cabeza y los límites de un tiempo articulado. No existen leyes que gobiernen el movimiento, solo continuidad en el movimiento. Seguros del acto hicimos promesas, y muy seguros les gritamos «la verdad no se nos escapará». Pero llegó el invierno y el acto les pareció remoto, y algo dentro de mí cayó fuera del sistema: el mohicano duerme el sueño de su pasado que lo llama.

De pronto pienso que fuimos remitidos a esta deriva del lugar preciso, y que el mal es la continuación del bien por otros medios. Que las cosas del mundo se acomodan en nosotros,

pero somos incapaces de llevarlas a su destino final.
Y que no existe lucha y atracción de los contrarios,
porque toda teoría en el fondo opera como un chantaje.
Cosas en las cosas, materiales para el azar:
eso explica esta lluvia de pronto y el sueño del mohicano.

Qué no explica: afuera, la velocidad con que estas cruces
reaparecen. Siguen siendo cruces sin ser precisamente cruces.
Forzar su congruencia provocaría un nuevo desastre
y obligarlas a encajar en mí sería condenar el orden establecido.
Entonces pienso que el exterior no es lo que está afuera,
es la ampliación de mi campo de batalla,
el tiempo transcurrido entre el disparo y el impacto,
un corte oblicuo, atravesado.

De ahí que se haga inevitable ensayar algunas aproximaciones.
Por ejemplo, admitimos que el presente en efecto se está quieto
y el vuelo de un pato nos sobrepasa,
entonces no es un pato metaforizable.
O que la doble negación no es un problema porque
el presente no da segundas oportunidades.
O que no es posible contemplar un quincunce
sin horror, porque todo documento de cultura
es en el fondo un documento de barbarie.

Entonces apuesto conmigo mismo lo siguiente:
si el mohicano despierta antes de pasar el siguiente grifo,
me trago esta moneda. Si no despierta, todo está bien
y habrá ganado; si despierta, la cosa se complicará
y tendré que decidir si hacer o no hacer trampa.
Si decido hacer trampa, todo estará bien;
si decide no hacer trampa todo se complicará aún más
y tendré que tragarme la moneda. Y si me trago la moneda,
¿es un estado de excepción?

Cualquier expediente puede ejecutar lo que el pasado reclama.
Cualquier pretexto puede interceptar con un arco al Ángel de la Anunciación.
Y entonces pienso que nada de esto podría salir de mí
y que la verdad es que la verdad de
«la verdad no se nos escapará» se nos ha escapado.
Se aleja relampagueando en un solo gran bloque de lluvia:
sucesiva y concomitante.

Un paisaje sin forma, un paisaje profano
libre de antenas y de cables que van por tierra.
Nos complacemos estableciendo un nexo causal con la historia,
pero ningún estado de las cosas es histórico
por el simple hecho de ser una causa.
Lo son póstumamente: el pato, la lluvia, las cruces.
Esta vigilia del desastre copiándose a sí mismo, pienso
que está contenida en un solo paisaje desolador, y que
ni siquiera los muertos estarán a salvo del enemigo cuando venza.
Y ese enemigo no ha dejado de vencer.

Pero si el pasado es la vista de un presente siempre en ruinas,
¿qué forma del verbo es esta que sobrevive a ese presente?
Fuimos asaltados por imágenes de un pasado no dado por perdido,
y fue ahí que cedimos a su asedio.
Cualquier desplazamiento fuera del tiempo articulado
precisa un instante de peligro que halle su poder en el pasado,
y nada en verdad está perdido para el pasado.

Ellos cargaron furiosos hacia los límites de esa ampliación
imantados por una catástrofe que amontona ruina sobre ruina.
Quisiera detenerse, reanimar a los muertos y recomponer lo destruido.
Pero ese es un corte de guerra, dijo ella
y tú eres un hombre de paz.

...

Entonces abrí la ventana y tiré el orden establecido.

Gabriela Atencio

Lima, 1994. Poeta. Egresada de la Facultad de Ciencias y Filosofía de la Universidad Peruana Cayetano Heredia. Actualmente cursa un Diplomado en Trayectorias y Tendencias del Cine en el Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Fue finalista en el VII Concurso Nacional de Poesía Scriptura para Mujeres (2020) y en el III Premio Internacional de Poesía Joven Francisco Ruiz Udiel (2021). Ha publicado en poesía *Palabra del casuario* (Alastor Editores, 2022).



Luperca

El bisonte herido expira
lamo los colmillos ensangrentados de mi madre
un cadáver es un microcosmos silencioso
esperamos vemos cómo otros desgarran
con privilegio el tejido apenas caliente

Mi madre aprendió a regañadientes
los tácitos acuerdos de la manada
el precio de la protección o apenas
el sentido de pertenencia

Fiera gruñía a las aves cantoras
descreyendo lo bello o inocente de sus melodías
que ornar la pugna encarnizada
por perpetuarse en la desolación
adormeciendo el cuerpo triste de los débiles
el sueño imperdonable

Días antes de morir con el pecho atravesado
mi madre la última loba de Yellowstone dijo
no creas en el hombre

Porque en un inicio también
una mujer
amamantó a dos lobeznos indefensos
y hombre y lobo convivieron
en el dolor del tiempo protegiéndose
cazaron y aullaron juntos a la luna

Solo recuerda que al arder Roma
Rómulo y Remo harán del lobo carne
y no olvidarás los refranes de tu sabia madre
todos los regalos al final del día
están envenenados

**Van Eyck
(frente al Políptico de Gante)**

La pintura engendra hijos muertos

Yo les digo
ustedes vienen adorando un cordero sin rostro
desangrándose aorta generosa
sobre el trono pascual

Quien viene en realidad inmolándose
desde los brotes del tiempo es de cuna
aún más pobre

Véanlo tan solo colmando
el cáliz orpimente gimiendo Virgen
[ultramar
rodeado de aves inconclusas ángeles
que portan los aromas y las armas
de la Pasión

Yo les digo
ustedes vienen adorando al hijo
de una estirpe tristemente afásica sin verbo
[capaz
de volverse y decirles *yo soy*

Ser cordero es ser el escondite
poroso de Cristo y no saber
de quién es la sangre que unge los dinteles
de las puertas

Ustedes se callaron
mártires apóstoles jueces justos
porque así es digerible la cena pascual
y fácil desmenuzar al dios entre los mismos

[dientes
que lo proclaman

Ser cordero es la tragedia
de la representación

Y ustedes negando el rostro de los animales
convenientemente hacen bien porque
quién querría verse reflejado en la ofrenda
quién quisiera ser el tercero entre las ramas
del monte Moriá

A Whistlejacket (1762)*A veces soporto lo siniestro sin perturbarme**[demasiado*

José Watanabe

Los caballos de mi casa
 alguna vez pastaron excelsos
 el césped contemplativo de mi infancia

Las horas más eternas discurrieron
 por sus crines plateadas
 que al reflejarse hoy
 presagian mi vejez inminente

He recogido las primeras palabras
 de la grama digiriéndolas
 una por una con premura
 para elucubrar estampidas hambrientas

No hay algo más sublime
 que alimentar a un animal
 que ser cómplice
 de sus más exiguos placeres

Los caballos de mi casa
 galoparon alguna vez devotos
 patrióticos y quizás
 profetas de una protorrelión

En toda casa hay lugar
 para un caballo y sus palabras
 la Palabra tiene calles
 que exculpan la sangre

Y los caballos de mi casa
 que alguna vez libres
 nacieron pastaron amaron
 y apasionados
 profesaron su credo y su gramática
 hoy descansan lívidos
 unos más desnudos que otros

Arrastré el escalpelo
 que no entendía de palabras
 escindí pieles
 con nauseabundo desamparo
 pero con solemnidad
 y sutileza

Contemplé a las fieras engullir
 los más ingeniosos y blandos
 artefactos les fui cediendo
 huesos músculos cartílagos
 digestión de mis colores

Los caballos que musitarán
 el salmo de mi hora más etérea
 yacen excelsos esbeltos
 patrióticos devotos humanos
 cabalgando inmóviles
 en las paredes

Después de todo hay aquí
 como en cualquier casa
 un lugar para un animal
 y sus poemas

Moisés Jiménez Carbajal

Arequipa, 1994. Autodidacta. Ha publicado *Kazimir* (2019), *Réquiem* (2021), *Epilepsias* (2022) y *Paraísos de tristeza* (2023).



Antiphona

Di acordeón tu tiempo di si el fuelle en la dicción
aprieta incommovible los caminos
del zapato errado, di que sabes su secreto
y evade su letra en la embriaguez, que olvida,
que felizmente olvida esta canción de noche en un bar
por puente Grau, consueña el techo bajo la nube tristeza
los amigos que se van se han quedado en esas sillas,
consueña bol del mundo la obcecada ofuscación
que trilla en la semilla banal de la ebriedad
un infierno contrito en la cáfila, di ecuménico el deber
que opaca la luz de la imago y acapara las alas de la cualidad,
he sabido querer no ceder, mi cuerpo crece hasta su núcleo
nuestra angustia araña este réquiem sin crepúsculo
qué pastoso este lagar de huesos de enfermo a media asta
deshilando su confín de soledad su insufló único
ha de ser la hebra el confuso matinal con que las voces
como un río pasan y como un frío encallan la falange de los dedos
el dolor con que los bajos exigen la ética del fuelle
abrasivo impulso de clamar al suelo y echar todo a perder
paciencia la medida exige
construye una casa y cava en tu silencio su poema
echo todo a perder camaradas que por muertos son mis camaradas

la voz del viento la morada guarda
refugiarse en un cadáver y nacer del cráneo larvado
la idiotez afirma los destinos me despido amigos del sol de media tarde
di acordeón el candor triunfante
y bailemos todos
el sol de medianoche bajo el son de las tubas
la visión cautiva
de la triste paranoia

Oh Fabio

la belleza es el aire y nadie hemos sido
un acto remendado y trozado en la molicie
cáscara perversa que rehecha se esparce
su pulpa inane por la ausencia del mosto
donde duerme el insecto de la sangre hilado en el suplicio
la episteme Fabio en la grilla del presente
su raíz postiza que drenó
el imperioso deber de pregonar la muerte
de hacerse ética en la muerte
y crear solo en la flor del desconsuelo
los monumentos que revistan esta vía de tormento
sobre las pétreas venas Fabio
pasando hoja y hoja sin que esplenda la versión de la huida
de la vida que enseñas y la obra que tu vida y no mi vida enseña
porque el mundo roerá para siempre sus fauces
y toda historia es una historia de degradación
aquí nos quedamos muriendo como el dios de Mainländer
acusando tras los cirios del olvido
que nuestro cuerpo es el redil que más abominamos
y esta infanta gregaria tatuada por los perros
y estos coros de impaciencia pulsando las cuerdas del miedo
echados a la inercia de un sol demente
que resigna las cadencias de un ritmo preciso
que suma la desgracia en la semilla de una imagen
un verso o la repetida mente de un cielo errante

quedarme aquí y olvidar los desiertos
los páramos gaseosos donde los nombres se agitan
y donde el árbol sangre es de los ojos

Karuraqmi Puririnay

Huancayo, 1991. Heterónimo de Emilia Ch. Santos. Ha publicado el poemario *LAYQA, nativa de la oscuridad* (2021, Lliu Yawar Editorial). Parte de su trabajo poético ha sido incluido en *Poesía Joven Ultimísima – 21 poetas peruanas* (Pléyades Ediciones, 2021), *Almandino 02* (colectivo Uyay, 2020). Participó del séptimo Festival Caravana de Poesía (Pisco, Lima, Huancayo) y del Festival de Literatura Embiste – LIMA 2022. Integrante del colectivo literario «La subversiva – Huancayo». Ganó el primer puesto en la primera edición (2022) de LETRARMA – Combate de poetas, organizado por IMPALA, *Revista de Poesía Total*.



Supaykuna

Allinmi mama Kata.

Allinmipapay.

Es hora de cuajar mi alma, mamay,
de beber el zumo de flores
si no he de perderme a mí mismo
este domingo imposible.

Tiendo mi cuerpo ante tu tacto milagroso,
mi estupor y miedo
ante tu saliva.

*Así es, papay,
si no te curo
te harás aire
o nada.*

*Los demonios
harán explotar en tu pecho las lágrimas,
los condenados
dormirán en tus pupilas,
harán tu cuerpo temblar
hasta levitarlo.*

*Ahora voy a entrar
–entre palabras y rezos–
a tus vísceras,
a tu sangre,
a tus huesos.*

¿Qué ve, mama Kata? ¿Acaso he de morir?

*Muchacho,
la muerte es lo único incurable,
deja de hablar
que espantarás al espíritu de esa
oscuridad
alojada en tu hígado y tu pecho.*

*Se han incrustado a tu cuerpo
seres con tentáculos y cabellos enredados,
amarguras de cartón,
rencores de agua salada,
dolores y sustos de plástico.*

Disolveremos esas sombras.

*¿Trajiste el cuycito negro,
clavel-wayta,
mielcita de campo?*

*Tu ofrenda,
mamacoca,
cañita
y el cigarrucha.
¿Maypinkachkan?*

*Apura, papay,
antes que el día se vaya.*

Mundo alterno

Si ya tengo la palabra y su piel,
para qué quiero lo demás
me bastan una o dos vocales, cuatro consonantes
y parirlas con mi boca o con mis manos.

Nombrar con ellas cientos de cosas extrañas,
describir una ciudad, vivir en ella,
obsequiarlas a un anciano
cuando la mudez se atasque en su boca.

Basta nombrarte,
escribirte para que existas;
y escribir, además, a nuestros hijos,
sus nombres y nuestro propio lenguaje,
trazar la tierra
donde sembraremos
y
cosecharemos versos.

Puedo escribirme también
en una hoja de retama,
guarecerme en su vientre desolado,
deshilar el amor
y desterrar al dolor con la palabra.

Escribo «lluvia»
y habito la cordillera
sin ahogarme,
sin mojarme.

Escribo «pueblo»
y nadie tiene hambre, ni sed,
somos una pulsión alegre
una vorágine de risas
un puñado de aves que saben a dónde ir.

Palabras

que se abren como un cielo rendido,
que se hacen nido en la garganta,
que se reproducen como arañas,
son volcanes ardientes en el estómago
y escapan por la boca
articulando mi nombre,
el de mi madre y el de mis hermanos.

Entonces es cuando existo,
escribo y existo
me sucedo amparada por la piel de la palabra.

Grabado

Hay días en que la poesía
es un cadáver que duerme a mi costado,
su fétido olor
no me deja dormir, me recuerda a todas las
[mujeres
que he sido
y a todas las que dejé ir.

Mimetismo

Hay días en los que me hago muy chiquita,
tan chiquita que las arañas me bambolean con
sus patas, patas gigantes que enrollan mi fragilidad
en su telaraña como si fuese una más
de ellas, una de ellas atrapa una mosca y me
da de comer, bocado a bocado, hasta duplicar
mi tamaño. Mi tamaño, tan insignificante
como mi alma ni siquiera pesa, queda suspendida
del hilo de quien ahora es mi madre.

Brotar

Romper la piel y salir,
abandonar al pájaro mutilado que está dentro
y dejar
que el sauce que soy
sacuda su confuso follaje.

Michael Prado

Lima, 1988. Estudió antropología y es diseñador gráfico. En 2012 fundó La Crema, editorial independiente que explora la publicación como práctica artística. Entre sus publicaciones se puede mencionar *Fuego en el bosque* (2012), *ADN* (2014), *Un afiche impreso a full color* (2017), *Cuatro, treinta y tres* (2017), *Publishing manifestó n.O 1* (2019). Su trabajo ha sido expuesto colectivamente en Lima, Santiago de Chile, Tucson, Madrid, Barcelona, Bardejov, entre otros. Actualmente se desempeña como diseñador editorial en la Oficina de Publicaciones de Arquitectura PUCP y dirige el taller de haiku Caracol de invierno en la comunidad Soto Zen Perú.



Matchá

vea padre madre esta lata contiene 30 gramos de hojas pulverizadas de té verde no es polvo esta clorofila ha cruzado la oscuridad pacíficamente *clac* escuchen cómo abro la lata amigo amiga acérquese huelan las formas dulces que ascienden entre los pelos de la nariz miren cómo se iluminan las estrellas que nunca vencieron la timidez queridos escolares bebiéndolo vencerán la gramática del sujeto-objeto hallarán la incógnita del álgebra en su otra mano y comprenderán el acto solidario que abunda por fuera de las comillas padre madre para consumirlo primero coloquen 2 gramos en una vasija viertan un poco de agua caliente y con este batidor de bambú hagan movimientos veloces en forma de M o W hasta que emerja un musgo íntimo una ligera espuma con dignidad rugosa bébanlo en tres sorbos que no habrá error ni acierto que sobresalga y el min pao hermoso humeará en su corazón empañará su perfil porque ya no habrá besos ni gases que nos alejen del presente padre madre despídanse de sus párpados entiérrenlos en la berma central riéguelos y contemplen cómo crece la imagen del no-pensamiento:

Jr Callao

*para luis alberto castillo
y pedro tenorio*

a punto de derrumbarse la casa se imprimen
trípticos venden departamentos en plano
ya secan 3000 copias de un afiche para el primero

de mayo también la imprenta sacudirá
 las viejas paredes de quincha gruesas
 como vacas pintadas dejará las hojas capítulo
 uno esta épica de la J la simultaneidad
 de los espacios entre las palabras deja escuchar
 arriba el texto abajo el texto la tinta viscosa
 inacabable habita su feriado su doble paga su tiempo
 extra suda el impresor junto a columnas de papel
 junto a cajas llenas de tipos viejos una B de buitre
 una A de ave una W de wiracocha en pie leyendo
 el número de la factura recorriendo la goma elástica
 que a oscuras inmóvil realiza el mundo como
 ese hombre que presiona el botón y refila los libros
 los razonamientos verbales que apilas para animar
 las sombras incluso retumban con la máquina
 que plastifica la carátula de guamán poma que estampa
 la fecha de una boda con oro la hora con oro los nombres
 en bajo relieve el corazón calado un hueco que deja
 ver la pared envejecida y solidaria bisabuela que abraza
 y no perdona aquí en donde te reproduces aquí
 en donde se lee impresiones aquí se imprime

por una de tus trompas rueda una perla
 el ombligo conoce la tinta de los muertos
 la ebullición en la ropa que por años
 será húmeda y negra entre calles o bajo
 toldos alrededor del obelisco en tu mano
 flores solidarias dispuestas a la luz
 de un país hambriento cuando placentas
 sin nombre flotan como algas en el vino
 tu saliva sin argumento conjuga fibras
 para ruedas fehacientes o vehículos
 inabarcables altares donde velas ágiles
 agitan las curvas sensibles de nuestro no

* *

abriste tu cabeza al borde del abismo
 tallaste un tronco anillos áureos de otro
 tiempo es el tallo del que pende tu vientre
 firme ante la muerte ruedan nueces

cerebrales conectando accidentes vidas
 que se proyectan gota a gota en la raíz
 rezaste madre por lo caído animaste
 proyectos de luz en cada semilla lenta
 donaste tu fertilidad para las lombrices
 liberaste al musgo de la superficie y per
 fumaste la leña con sonrisas aunque
 en la hoguera no haya huésped ni anfitrión

* *

endemoniados los hijos contra el estado la leche

José Carlos Mariátegui
«El proceso de la literatura» (1928)
XII. Eguren (fragmento)

José María Eguren representa en nuestra historia literaria la poesía pura. Este concepto no tiene ninguna afinidad con la tesis del Abate Brémond. Quiero simplemente expresar que la poesía de Eguren se distingue de la mayor parte de la poesía peruana en que no pretende ser historia, ni filosofía ni apologética sino exclusiva y solamente poesía.

Los poetas de la República no heredaron de los poetas de la Colonia la afición a la poesía teológica –mal llamada religiosa o mística– pero sí heredaron la afición a la poesía cortesana y ditirámica. El parnaso peruano se engrosó bajo la República con nuevas odas, magras unas, hinchadas otras. Los poetas pedían un punto de apoyo para mover el mundo, pero este punto de apoyo era siempre un evento, un personaje. La poesía se presentaba, por consiguiente, subordinada a la cronología. Odas a los héroes o hechos de América cuando no a los reyes de España, constituían los más altos monumentos de esta poesía de efemérides o de ceremonia que no encerraba la emoción de una época o de una gesta sino apenas de una fecha. La poesía satírica estaba también, por razón de su oficio, demasiado encadenada al evento, a la crónica.

En otros casos, los poetas cultivaban el poema filosófico que generalmente no es poesía ni es filosofía. La poesía degeneraba en un ejercicio de declamación metafísica.

El arte de Eguren es la reacción contra este arte gárrulo y retórico, casi íntegramente compuesto de elementos temporales y contingentes. Eguren se comporta siempre como un poeta puro. No escribe un solo verso de ocasión, un solo canto sobre medida. No se preocupa del gusto del público ni de la crítica. No canta a España, ni a Alfonso XIII, ni a Santa Rosa de Lima. No recita siquiera sus versos en veladas ni fiestas. Es un poeta que en sus versos dice a los hombres únicamente su mensaje divino.

Poema «Los reyes rojos» (1911) de Eguren

Desde la aurora
combaten dos reyes rojos
con lanza de oro.

Por verde bosque
y en los purpurinos cerros
vibra su ceño.

Falcones reyes
batallan en lejanías
de oro azulinas.

Por la luz cadmio,
airadas se ven pequeñas
sus formas negras

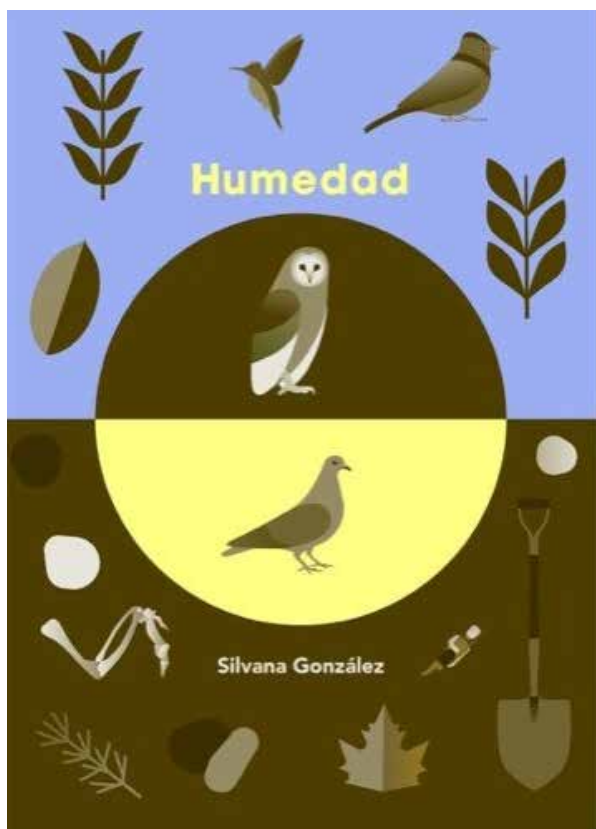
Viene la noche
y firmes combaten foscos
los reyes rojos.

José Watanabe
«La estación del arenal»
(1994)

La prodigiosa lagartija corre
y ya no la veo más.
Oculta entre el color del médano, imperturbable, me observa
mientras el halcón huye de la resolana
y la arena cae suavemente desde las trombas de aire
sobre nadie.
Ningún ruido la inquieta. Huiría
si resonara en el aire lo que confusamente está dentro de mí:
discrimino una campana, la estridencia
de un tren
y un balido de oveja sobre las espaldas de un viajero.
Esta era la estación del arenal.
Queda un trecho de la vía desdibujada por la herrumbre,
un durmiente se quiebra como una hojarasca,
y ninguna sombra: el desierto calcinó los ficus
y sembró
sus propias plantas de largas espinas que se ensañan
en el esqueleto de una cabra.
Aquí la única sustancia viva es la arena, y nadie
que duerma en las bancas rotas del andén
la sacude de su sombrero.
Abandono este lugar. Y yéndome siento una porosidad en mi
propio cuerpo,
una herencia: aquí mi madre ofrecía su vendeja de frutas
a los viajeros. La siento correr
a mis espaldas
como un cuerpo de arena
que sin cesar se arma y se desintegra con su canasta.

Desecación, sequía y sed de la lengua en la poesía chilena contemporánea

Por Clara María Parra Triana



En respuesta a la pregunta ¿cómo se representan las crisis en los lenguajes, las estéticas y los medios? *Teoría del Polen* (2021), de Victoria Ramírez¹ y *Humedad* (2023), de Silvana González² son dos poemarios que comparten, aun con sus diametrales diferencias estilísticas y estéticas, varias preguntas que problematizan la relación humana con las formas de lo viviente, en particular con las especies vegetales, su idioma, los despliegues de significado y nuestra capacidad, cada vez más exigua, de nombrar nuestros vínculos con las nociones problemáticas de paisaje y territorio. Para las poetisas, la lengua de la poesía se seca y se reseca a medida que la sed se instala en la desecación de la propia expresión, por la ignorancia de la lengua vegetal. Por lo tanto, propongo una breve lectura de los tópicos de la desecación y de la sed, para establecer un contrapunto crítico-político entre humidificación/fecundación e ignorancia/sequía de la lengua y el paisaje. Procuró, entonces, un diálogo entre/con dos escrituras contemporáneas que evalúan críticamente los acuerdos secretos en torno a la capacidad de nombrar y, por lo tanto, de apropiarse de lo natural, visto en la geopolítica del reparto de la riqueza territorial como un privilegio que ignora el derecho a la sobrevivencia.

Tanto *Humedad* como *Teoría del polen* elaboran una experiencia poética construida con base en el contacto con las formas de vida vegetal y las preguntas que suscita el relacionamiento con su elocuente presencia silenciosa. En ambos poemarios la vida vegetal

¹ Ramírez, Victoria. *Teoría del polen*. Limache: Provincianos, 2021.

² González, Silvana. *Humedad*. Limache: Provincianos, 2023.

se aprecia en la precariedad y artificialidad del paisaje urbano y en la incólume distancia que establecen estas formas de la vida con la especie humana, cuyas técnicas y mecánicas para acercarse al desciframiento de su lenguaje no han logrado llegar muy lejos, pues la tendencia a humanizar el comportamiento vegetal ha hecho intraducible su expresión. Parecen indicar los dos poemarios que existe una frontera de lo vegetal con lo humano que se hace infranqueable por lo intraducible de sus respectivos lenguajes, pero que, no obstante, en el espacio creado y compartido –ya sea natural o artificialmente– se desencadena una relación significativa que interpela a lo humano llamándolo a la crisis de su antropocentrismo; en otras palabras, lo que la poesía de González y Ramírez permite es la expresión crítica de la desecación de la *lingua franca* que nos permitiría la comunicación directa con formas de vida no humanas, lo que conlleva a la vivencia de la sed como la imposibilidad de franqueamiento de dicha barrera. Intentaré acercarme a esta propuesta de lectura mediante el trazado del siguiente itinerario: una vez que me sitúe frente a las especificidades de cada poemario –tanto en su composición retórica como plástica y material–, entrecruzaré algunos de los que he considerado textos fundamentales para componer este contrapunto crítico/político que explora en los intersticios de los tópicos de la humedad y la fecundación con los de la ignorancia y la sequía en la convivencia (i)respetuosa de lo humano con todo lo viviente.

Teoría del polen es un poemario publicado en 2021, compuesto por 38 poemas distribuidos en tres partes: «inflorescencia», «polinización» y «fecundación», cuyo orden en el ciclo de la reproducción de las plantas se encuentra levemente alterado, pues el poemario inicia con su resultante. Cada parte se halla constituida por 15, 13 y 10 poemas respectivamente, los cuales,

a su vez, juegan con la puesta en forma que oscila entre una prosa rígidamente estructurada –con serios atisbos enciclopédicos– y una versificación en breves y austeras columnas que pretenden la abstracción de la sintaxis castellana. Puesto de manera estratégica en toda la mitad del poemario se halla el «reloj del sueño de las plantas» que Carlo von Linneo diseñó en su investigación; este aparente paratexto resulta ser una clave de lectura que Ramírez ensaya en este libro que alimenta la imaginación poética con la imaginación botánica que los primeros científicos y expedicionarios desplegaron para construir su legado.

Por su parte, *Humedad* es un poemario publicado en 2023, compuesto por 33 poemas que guardan una secreta filiación con 7 fotografías que se encuentran estratégicamente distribuidas a lo largo del poemario y cuya presentación en blanco y negro refuerza el sentido de la aridez que parece perseguir el poemario todo. La versificación se mantiene pareja a lo largo de la treintena de poemas que lo componen, lo que a su vez manifiesta un logrado tono conversacional con y desde las especies trasplantadas, pues tanto fotografías como poemas establecen una correspondencia entre la sobrevivencia de la ajenidad en terrenos artificiales, que se convierten –al mismo tiempo– en los únicos paisajes posibles de ser contemplados en la precaria provincianidad que obliga a la tierra a dar frutos extraños en espacios resecos, por lo que su fecundidad va estar signada por la lucha entre la verdura y el cemento.

En la obra de Ramírez la botánica deviene ciencia poética –pero no en el sentido en el que exploran poemarios como *Botánica* (2023) de Ashle Ozuljevic Subaique³, o *Siete árboles con-*

³ Ozuljevic Subaique, Ashle. *Botánica*. Santiago: Oxímoron, 2023. La primera edición de este poemario se realizó en España en 2020. La disposición gráfica de esta nueva edición del poemario incluye imágenes que reproducen la ilusión del catálogo taxonómico. Poema e imagen de detalle circunscriben entonces diversas relaciones de plantas-testigos de la vida, en sus pequeños hábitos de

tra el atardecer [1980], de Pablo Antonio Cuadra (verdadero clásico de la ecocrítica hispanoamericana)⁴-, pues la mirada 'humanista' del expedicionario de los siglos XVIII y XIX (que nos recuerda –a su vez– a las expediciones botánicas de las antiguas colonias americanas con sus comisiones corográficas) sucumbe ante la austeridad sintáctica de la expresión sin lengua; frente a las poéticas empeñadas en reproducir o traducir el 'idioma de las plantas', la *Teoría del polen* propone un discurrir disparejo en el que las plantas se abren espacio con su propia versión de la «violencia», una violencia secreta, silenciosa e inamovible, apreciada desde la ajenezidad del curioso observador humano:

Para desviar sospechas las plantas desarrollaron espinas, veneno y secreciones pegajosas. Así sus enemigos se reducen a pestes u orugas. Cuando los gatos las amenazan, ellas actúan en cadena. Una vez inyectados de clorofila, los cuerpos felinos se desparan en los jardines, en los tejados, detrás de la lavadora, envueltos en fiebre y ropa sucia. Allí se esconden decaídos, como una fruta descompuesta. Más tarde los humanos consideran que el gato es sabio y conoce la hora de su muerte.

Estas grandes batallas que bajo la perspectiva de la escala humana resultan insignificantes, en esta *Teoría* proponen el descentramiento de dicha escala mediante una microscopía del interior alejada de las usuales metáforas que se han referido a la vida vegetal. En Ramírez, la austeridad sintáctica está por encima de la metáfora bajo el mecanismo de la invalidación de verbos

hierbas o en magistrales formas arbóreas.

⁴ Cuadra, Pablo Antonio. *Siete árboles contra el atardecer*. Madrid: Veintisiete letras 2011. La primera edición se realizó en 1980, constituyendo un elaborado ensamblaje entre poesía y botánica que permite la apreciación de las preguntas fundamentales de la humanidad sobre la visión de la tierra entregada por los habitantes magnánimos del territorio: la ceiba, el jocote, el mango, el panamá, el cacao, el jenisero y el jícaro.

como mirar, observar, apreciar, pues en este poemario pierden eficacia, ya que lo que se establece es nuestra incapacidad de desciframiento de lenguaje interior, aun cuando juguemos a la taxonomía, a los criterios, a las categorías y a las causas; al final, el cuidador de plantas es el mejor guardián de sus secretos, pues él también los ignora. Pensemos por ejemplo en la fascinación de este poemario con el *Somnus plantarum* de Linneo, cuya tecnología poética que persiguió el desciframiento de las horas y posiciones del sueño equinoccial reafirmó finalmente la imposibilidad del cientificismo de escapar a la mirada antropocéntrica: «Ya de noche, las hojas adoptan la posición que tenían cuando eran brotes, como un adulto que intenta regresar a su fase de feto», dice Ramírez en un poema que parece ser una larga cita del texto de Linneo. Y es que, en el afán de filmar a las plantas, de grabar sus sonidos, de imaginar su alma aristotélica, de medir su sueño, de metaforizar su sexo, las plantas se resisten en su microscópica violencia a dejarse calcular; su mundo –aunque concomitante al nuestro– es una estación secreta en la que nuestro tren no se detiene.

Teoría del polen afirma que la poesía vino primero que la botánica, es más, que la poesía presupuso a la botánica en su intento por auscultar el mundo secreto, el lenguaje ajeno a las palabras; los Darwin fueron los primeros poetas botánicos, los pioneros del lenguaje de las sombras clorofílicas, de los órganos que son todo luz en sus compartimentos secretos y que, aun así no nos será dado, aunque domesticquemos a la planta en nuestros maceteros cotidianos, en nuestro paisajismo contenido en plástico y sustrato:

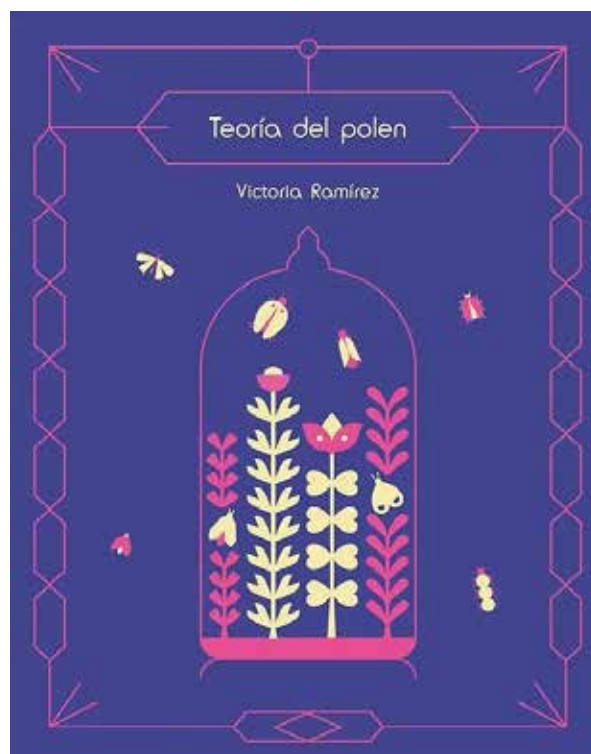
De todas las razones para rebelarse las plantas escogen la lengua. Al echar raíces desmantelan sus dialectos. Ese hábito subterráneo causa extrañeza en los humanos. Sus nombres en latín pierden sentido. El verdadero

lenguaje es la omisión. Una planta no miente si guarda silencio.

¿Cuál es, entonces, la sinceridad de la planta? Su mundo es el interior; lo que vemos: la inflorescencia, la polinización y la fecundación, con los órganos sexuales a la vista, es un espectáculo que el ocularcentrismo humano necesitado de tonalidades fucsias, azules y violetas con lejanos blancos batiéndose en la pradera, estetizó para plastificar el paisaje. La verdadera planta es la interior, su lenguaje, el del secreto en el que los nombres son convenciones que en nada se relacionan con el verde flujo comunicante entre las ramas y las raíces. En el monólogo titulado «El árbol», la poeta argentina Susana Villalba⁵ manifiesta mediante su silencio colosal que: «dice una leyenda / que quedé inmóvil / porque no pude / decidir un rumbo / mi copa son raíces / que se hunden en el cielo (...) inmóvil / casi soy inocente (...) en cada bifurcación / hago nacer el tiempo / para estar en el mundo», lo que ratifica que el silencio magistral de la frondosa verdura se propone como una frontera de imposible acceso por vías antropocéntricas.

De la rebeldía lingüística de las plantas de Victoria Ramírez, pasemos a la propuesta de Silvana González, quien en *Humedad* realiza un montaje imago-poético construido en el acercamiento y el detalle sobre geografías revisitadas, relieves angulosos y resecos en los patios eriazos. La de González es una poética de la espacialidad sedienta en franca ausencia de la humidificación vital. Fotografías y poemas sustentan la indagación en la que la vida y la convivencia con las especies vegetales se marchitan irreversiblemente, estableciendo –en la imposibilidad del diálogo– la anulación de una nueva fecundación:

⁵ Villalba, Susana. *La bestia ser*. Santiago de Chile: Bisturí 10, 2021. Su primera edición se realizó en Buenos Aires en 2018.



Necesito estar cerca

Para recordarla
Una vez allí
Tropiezo
He olvidado el idioma
Me enfrento al árbol
No se le sale
Ni por un segundo
Algún sonido
Que entienda.

La lengua olvidada del árbol obedece al efecto de la desidia de los objetos abandonados en el patio trasero; recipientes inútiles, con despojos que niegan la regeneración hacen de la superficie de la lengua una planicie quebradiza y áspera cuya articulación de palabras se atasca en la escasez de saliva. Lengua de espinas, vuelo de hojarasca, arenilla en boca y dientes, resequedad en las comisuras. El paisaje de la polvareda se mimetiza hasta fundirse silenciosamente como «El idioma se ha ido esculpiendo / hacia afuera; espinudo / se blindo ante el agua anegada / languidece por el calor».


En este poemario, la fotografía se articula a la poética visual, lo viviente móvil –perro y mosca– protagoniza el experimento con el follaje, las ramas y los objetos secos por la tolvanera; la materia viva y la naturaleza muerta se pronuncian en primera y tercera persona, en la voz del árbol trasplantado que, a su vez, ha atraído nuevas especies al paisaje alrededor. Nuevas aves e insectos dan forma inédita al viento cálido que sopla en todas direcciones, alterando a su vez todas las formas de la vida que de lo microscópico a la gran palmera se aferran a su pequeño territorio resguardado por el perro negro que se asoma tras la reja.

En *Humedad* tanto para la palabra humana como el idioma del árbol y el papel sobre el que se escribe el imposible acceso al secreto arbóreo consuman un coloquio de especies convocadas, junto alpreciado elemento. El paisaje de lo humano se hace insignificante, su presencia y sus prácticas luchan en la sobrevivencia de lo olvidado, los residuos, los viejos objetos, la chatarra, repuestos sin máquina, basura pura. Y, no obstante, en medio de todo aquello, la lucha del agua por salir a flote se hace latente. Es ella la que «pone una ramita en la grieta», aunque el radio del pozo sea cada vez más pequeño, la humedad busca y halla refugio en las raíces y las ramas de las especies trasplantadas; esta se empeña en abrirse paso en el resquicio, en el barro, en la gota de rocío, en el jugo de la guinda que mancha.

De acuerdo con las poetisas Victoria Ramírez y Silvana González en los eriazos polvorientos la desecación y la sed luchan por articular un idioma sin lengua; en el jardín botánico creado en condiciones –de absoluta artificialidad– las especies vegetales ocultan su lengua en la profundidad de las raíces, burlan los mecanismos de antropocéntrico desciframiento, cuyos métodos de preservación en parques nacionales y reservas forestales abundan la burocracia ecológica mientras los vínculos entre «la excepcio-

nalidad humana» y las especies radicalizan la ajenidad. «Aún es posible ver...» reitera el poemario de Ramírez, en una frase adverbial que ironiza las prácticas de buena voluntad en las que la escala humana se regocija.

Donna Haraway⁶ ha indicado brevemente que «el Chtuluceno todavía inacabado, debe recolectar la basura del Antropoceno, el exterminismo del Capitaloceno; trocear, triturar y apilar como un jardinero loco, hacer una pila de compost mucho más caliente para pasados, presentes y futuros aun posibles»; a este llamado Ramírez y González responden desde la imagología botánica y la geología poética, *Teoría del polen* y *Humedad* formulan cuestionamientos sobre las formas de la crisis actual a una escala que suscribe lo microscópico, lo ínfimo, lo minúsculo como el verdadero agente sostenedor de la vida. En una línea afín de pensamiento a lo que Donna Haraway indica como la «aspiración al mutuo entendimiento» más allá del lenguaje, estas poéticas no persiguen anular la posibilidad de atención, de diálogo y de comunión; plantean desde su microscopía, y su mirada de detalle, la urgencia de combatir colaborativamente la precariedad que afecta todo lo viviente.

Para finalizar, permítaseme recuperar una voz poética que traje a colación páginas atrás, la de Silvana Villalba, ahora con el monólogo de «La piedra»: si la respuesta a la crisis en los poemarios de González y Ramírez es el ocultamiento del lenguaje en la sequía de la lengua, si para Haraway las poéticas feministas para imaginar el futuro conjugan la prosa de las semillas con la poética muda de las rocas, la piedra de Villalba nos recuerda con una voz que hace eco en nuestras profundas cavernas del pensamiento: «soy el dios / con el que todos tropiezan / su inmanencia». 

⁶ Haraway, Donna J. *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chtuluceno*. Buenos Aires: Consonni Edición, 2019.

Louise Michel: de la saturación política a la invisibilización poética

Por Alejandra Paz Cadena



Soulever le monde : il faut des gestes, il faut des désirs, il faut des profondeurs pour cela.

Désirer désobéir. Ce qui nous soulève.

George Didi-Huberman.

Estamos en el momento en que el poder, la fuerza, el capital han hecho lo suyo; sus ruinas van a ser este caos donde todas las leyendas conservan el recuerdo; en los escombros se organiza el tiempo nuevo que debe, por su lado, crecer, envejecer y desaparecer ante la nueva aurora.

Ciclos. Artículo de Louise Michel, 1890.

Su nombre no es desconocido en Francia entre quienes se interesan por la cuestión social y por la historia de las revoluciones, aun así, casi nadie sabe que escribió poemas. A nivel internacional, todos conocen el nombre de Emma Goldman o Rosa Luxemburgo, pero no tanto el de Louise Michel, mujer más de acción que de teorías; para qué decir de su veta escritural, incluso se puede constatar la casi nula existencia en español de sus artículos de prensa, conferencias, memorias, cartas, operetas, novelas y poemas.

La pasionaria al estrado

Mediados de diciembre siempre es una fecha deprimente por estos lados, casi no hay horas de luz y el frío del invierno se comienza a instalar. Hace unos 150 años habían pasado ya siete meses de la semana sangrienta que disipó los sueños de la Comuna de París, dejando más de veinte mil muertos. Aquellos que fueron capturados son llevados al campo de Satory, donde esperan su juicio. El proceso de los comuneros es llevado a cabo por la justicia militar, muchos son fusilados sin sique-

ra haber pasado por una instancia judicial; sin embargo, el consejo de guerra no previó dar muerte a las mujeres capturadas. La Tercera República que Adolfo Thiers tiene que sacar adelante «está en orden» tras la caída del imperio de Napoleón III, luego del tratado de paz pactado con Bismarck y tras la fuerte represión de la Comuna.

Es 16 de diciembre de 1871, el tribunal está conformado para recibir a los acusados y asignarles sentencia. Muchos de los que pasan al estrado minimizan su participación en la Comuna para salvar su cabeza. Se abre la puerta a la siguiente acusada, desde el pelo hasta la punta de los pies vestida de negro, avanza erguida con su cabellera desordenada, a cada paso se dibuja su frente amplia, semblante firme, mirada triste y dura. Frente a los hechos impugnados por sus jueces, ella responde con osadía:

Yo no quiero defenderme, no quiero ser defendida; pertenezco completamente a la revolución social, y declaro aceptar la responsabilidad de mis actos.

[...] ¡Me dicen también ser cómplice de la Comuna! Por supuesto que sí, ya que la Comuna quería ante todo la revolución social, y que la revolución social es el más grande de mis deseos; mucho más, me hago el honor de ser una de las promotoras de la Comuna. [...] declaro que nunca ha sido una cuestión de asesinatos o de incendios. ¿Queréis conocer a los verdaderos culpables? Es la gente de la policía, y más tarde, quizás, caerá la luz sobre los eventos de los que hoy es completamente natural hacer responsables a todos los partisanos de la revolución social. [...] Ustedes son hombres que van a juzgarme; ustedes están ante mí a rostro descubierto; ustedes son hombres y yo soy solo una mujer, y, sin embargo, yo los miro a la cara. [...] yo les pertenezco; hagan de mí lo que les plazca.

[...] ya que parece que todo corazón que late por la libertad no tiene más derecho que a un poco de plomo ¡Yo reclamo mi parte! Si me dejan vivir, yo no cesaré de gritar venganza y denunciaré en venganza de mis hermanos a los asesinos de la comisión de gracias¹... Si ustedes no son cobardes, mátenme.

¹ En julio de 1871 la comisión de gracia (o de indulgen-

Estas palabras dejan ver el coraje de una mujer que espanta a los miembros del consejo de guerra según Jacques Rougerie². La actitud audaz con la que reivindica sus actos no deja indiferente a nadie, razón por la cual al día siguiente aparece en la primera plana de los periódicos. Este proceso inmortalizará a Louise Michel, quien desde ese momento será una figura pública. Algunos años pasará en la prisión de Auberive, antes de ser definitivamente deportada a Nueva Caledonia a finales de 1873.

Una personalidad desbordante

Pero ¿quién es Louise Michel? Mujer en la que Víctor Hugo basa el poema «Viro Major» —«Más grande que un hombre»— tras enterarse del veredicto del consejo de guerra. En sus versos se delata la complicidad amistosa: «Y los que como yo, saben que eres incapaz / De todo lo que no es heroísmo y virtud». Entre ellos la tinta discurrió en una larga correspondencia. De hecho, la comunera es una profunda admiradora del poeta romántico. Luego de que entran en conocimiento en 1851 ella le comparte sus poemas hasta la muerte del que considera como modelo, lo que queda en evidencia en las palabras del reconocido autor:

[...]

Los que saben tus versos misteriosos y dulces,
Tus días, tus noches, tus cuidados, tus lágrimas,

[dadas a todos,

Tu olvido de ti misma para socorrer a los demás,

Tu palabra como las llamas de los apóstoles;

Los que saben el techo sin fuego, sin aire, sin pan,

La cama de la correa con la tabla del árbol,

Tu bondad, tu orgullo de mujer popular

[...]

cia), formada por los soldados que habían vencido a los comuneros, tenía la facultad de anular, reducir o modificar las penas infringidas a los condenados de la Comuna de París. Cabe agregar que la pena de muerte por penas políticas había sido votada como ley en 1853.

² Historiador contemporáneo del levantamiento de 1871.

Los rasgos de una personalidad sin medias tintas son esbozados aquí, pero este poema no verá la luz hasta 1888 en la revista *Le cris du peuple*. Hasta entonces, la respuesta por la identidad de Louise no es sencilla. Su participación en la Comuna de París, luego todo lo que implicó la vuelta al orden republicano y tras el armisticio su retorno de la prisión; es una mujer que alcanza notoriedad pública por la cantidad de conferencias que realiza no sólo en Francia, sino también en Bélgica, Inglaterra y Argelia. A nadie le cabe duda su rol revolucionario.

Difamaciones y compromisos

En la época del auge del periodismo ella tiene claro que su presencia es para contribuir a la emancipación en medio de un ambiente político dividido entre los primeros socialistas y los conservadores. Por eso desde su llegada de la deportación en 1880, momento en que es recibida en París con bombos y platillos, ella multiplica las conferencias, colaboraciones y entrevistas en espacios de todos los colores políticos. Louise publica versos en diarios amigos criticando al poder: «Vayan, bajo el horror y las risas, / ustedes son, para las naciones, / las hienas y los vampiros / y los gusanos de la corrupción» («Au 3^o conseil de guerre»). Incluso es ella misma quien le presta material a los diarios reaccionarios, les envía sus versos de adolescencia para que tengan de qué hablar: «¡De qué difamarme durante ocho días! ¡Quién ríe último ríe mejor!», como explica al *Le citoyen* –diario socialista– en una carta.

No hay que perder de vista que es también el gran apogeo del determinismo social y de la criminalística, por lo que claramente el orden establecido aprovechó para insistir en la correlación de su físico con su personalidad para desacreditarla. Sidonie Verhaeghe ilustra bien este fenómeno explicando que Michel le resultaba tan fea a los reaccionarios

que les parecía repelente. Son ellos quienes se encargaron de difundir toda una construcción monstruosa, por ejemplo, la denominación de «Pétroleuse» es la imagen para denigrar a las mujeres de la Comuna, porque ellas transgreden las normas sociales de una femineidad establecida, además las revolucionarias connotaban la irracionalidad y la histeria.

Más aberrante aún, Louise Michel nunca se casó ni se le conocieron amoríos, pero por sus convicciones y no por la falta de proposiciones, como lo pretendían sus detractores. En más de alguna ocasión se vistió de hombre para asistir a reuniones políticas y para combatir durante la Comuna. Estas actitudes son las que critican las voces del poder, por su masculinidad y la desviación de las expectativas de su género. Así surge el apodo «La Virgen roja», de uso despectivo por parte de los medios conservadores, como también «La furia de la fraternidad». Incluso, a falta de claridad sobre su origen, inventaban, por ejemplo, que de adolescente había manifestado la intención de matar a su hermano.

La publicación de sus *Memorias* en 1886 aclara muchas cosas. Ella nace en 1830 en el desaparecido castillo de Vroncourt, en Haute-Marne. Esta vivienda era propiedad de Étienne-Charles Demahis, quien tenía como sirvienta a Marie-Anne Michel, la madre de Louise. ¿Y su padre? No se sabe con claridad si fue el dueño de casa o su hijo Laurent Dehamis, quien se aleja del castillo al nacer la pequeña. Sea como fuere, Louise creció y fue criada en el seno familiar de los Dehamis, a quienes llamaba abuelos. Gracias a ellos hereda el gusto por la cultura y una educación liberal basada en Voltaire, Rousseau y en el cristianismo social. A la muerte del señor Étienne, su madre y ella están obligadas a irse del que fue hasta ese momento su hogar.

Para los socialistas, Louise Michel es la figura que encarna el espectro de la Comuna y su

oposición a la burguesía como a todo tipo de orden que detentara el poder, como podemos leer en su poema «Rêve»: «Amigos, los reyes de la finanza / están por todas partes en el universo, / en Roma, en Israel, en Francia, / y por todas partes crueles y perversos». El día de hoy no podemos negar la actualidad de su crítica.

Su consagración a la causa revolucionaria, su defensa a la emancipación colectiva y de las mujeres hacen que sea erigida como modelo de militancia. Distintas son las apelaciones que le asignan sus camaradas, como «La Minerva popular» o «Nuestra Juana de Arco» como lo hará notar Paul Verlaine en 1886 en su poema «Balada en honor de Louise Michel»:

[...]

Casi Juana de Arco, estrellando
La frente de la multitud imbécil.

[...]

Ella ama al Pobre áspero y franco
O tímido, ella es la hoz
En el trigo maduro para el pan blanco
Del pobre, y la santa Cecilia,
Y la musa rauca y grácil
Del pobre, y su ángel guardián
A este simple; a este imbécil
Louise Michel es muy buena.

[...]

Sobre todo, ella es «La gran Ciudadana», con esta denominación Éric Fournier recuerda la herencia de la Revolución Francesa, cuando el reconocimiento cívico de las mujeres es conquistado por aquellas que lucharon y hasta principios del siglo XX «ser ciudadano» activa el imaginario revolucionario.

Torbellino contra la injusticia social

Antes de la caída del Segundo Imperio, hacia 1852 ella ya se oponía al régimen de dominación ejercido por Napoleón III. Justo después de haber obtenido la licencia para ser institutriz ella se niega a prestar juramento al

emperador, por lo que decide crear una escuela libre en Audeloncourt, la primera de otras que hará en la región de Haute-Marne. En 1856 viaja a París junto a su amiga Julie Longchamp³ y termina por instalarse en Montmartre, comuna que acaba de ser anexada como extensión de la capital. En ese momento no existía la emblemática basílica del Sagrado Corazón que vemos hoy, era más bien un sector bastante rural.

En la década de los años 60 consolida su vocación, siempre en escuelas libres, en clases mixtas y para el pueblo, ya que para Louise Michel lo más importante es el acceso a los conocimientos y el ejercicio de la libertad. En paralelo, comienza a ganar un espacio en la agitada capital: frecuenta los ambientes revolucionarios, se hace partidaria de Blanqui, se acerca a intelectuales como Jules Vallès y Eugène Varlin. Además de colaborar con el diario *Le cris du peuple*, participa de La Sociedad por la instrucción elemental, donde conoce a Jules Favre, Eugène Palletan, Jules Simon y a otros muchos de los que serán sus camaradas de lucha en la Comuna.

Se manifiesta ante toda injusticia social. Escribe a favor de la huelga de Rouen, por la liberación de los negros y apoya a John Brown, defiende a los argelinos, está en la Primera Internacional y aboga por la liberación de las mujeres. Sin embargo, el feminismo de Louise Michel es problemático en la época. Si bien se acerca al grupo de mujeres que están por el derecho a voto, como Maria Deraismes y Hubertine Auclert –feministas de alta esfera–, lo que molesta es el carácter revolucionario de Michel. Muestra de ello son los versos de «12 janvier 1870»: «¡Reinen los imperiales, bandidos! / Apilen bien crimen por crimen: / Nosotros somos los vengadores. / Maldecimos a los

³ A la muerte de su amiga, Louise escribe el poema «Julie Longchamp»: «íbamos soñando bajos los robles, [...] A través del tiempo y el espacio / que mezclan el tiempo y los días, / Sin que ninguna prueba nos cansara, / nuestra amistad durará para siempre. [...]».

opresores / sobre la tumba de la víctima». Estas palabras fueron exclamadas al día siguiente del funeral de Víctor Noir, muerto a manos del sobrino del emperador.

Otra cosa con la que no concuerda Louise es el derecho a voto, ya que no cree en las instancias ni en las instituciones de la República, para ella lo primero es la revolución para cambiar el sistema desde la base, como también promulgaba Bakounin. A pesar de no estar alineada con el feminismo de su época, ella termina reivindicándolo de hecho.

Sus principales camaradas en los años 60 son más bien Paule Minck⁴, Marie Ferré⁵ y André Léo, quienes también participarán en la Comuna. En 1869 Louise Michel adquiere cierta visibilidad al tomar el cargo de secretaria de la Sociedad Democrática de Moralización, donde ella defendía los derechos civiles de las mujeres y su interés era permitir que las obreras vivieran de su trabajo.

Luego de su muerte en 1905, el legado de Louise Michel ha sido objeto de distintas apropiaciones, en particular por los comunistas; y como bien esclarece Sidonie Verhaeghe, ello se debe a la falta de una obra que sintetizara su visión. Para ella el pueblo debe estar unido en la acción espontánea y no dejarse llevar por las grandes reflexiones teóricas y divergentes entre los portavoces, ya que los conflictos ideológicos son en general, para esta revolucionaria, la expresión de querellas de egos, de conflicto entre personas.

Como se puede ver, ella fue una mujer más de acciones que de teorías, y levantando el polvo que se ha acumulado sobre su tumba, su trayectoria revela una actitud coherente y sin

concesiones. Sin embargo, su pensamiento no se puede limitar al ámbito político si tenemos en cuenta su producción artística y poética.

Oleaje poético

La enorme producción escritural de Louise Michel completa su visión de mundo, ya que da cuenta de las injusticias, de las huelgas y muchas se presentan como arengas. Conocidas son las publicaciones de sus *Memorias* y su libro sobre La Comuna, pero hay mucho más que eso. De hecho, Claude Retat aconseja leer los relatos en prosa o las operetas de la revolucionaria, donde se puede observar la libertad de formas, expresiones y ritmos, ya que en su poesía se resiente la métrica y el mimetismo con Víctor Hugo.

A pesar de los reproches, Daniel Armogathe cree que la poesía de Michel se ha tomado a la ligera, porque su estilo tiene un aspecto transparente y su métrica es defectuosa. No hay que perder de vista que su palabra poética se constituye en referencia a un contexto específico y ella escribe poemas como si fueran efemérides rojas y negras de su tiempo.

Creo que la mejor manera de leer a Louise Michel es comprendiendo que sus poemas son gestos, porque tienen la capacidad de hacer sensibles las revueltas y de este modo transmiten afectos, siguiendo la línea que George Didi-Huberman traza para las sublevaciones. Ella misma se hará portavoz de la revolución como pathos, por ejemplo en el poema «À nos amis de Montmartre»: «Qué tendríamos bajo este infame / veinte años raspados sobre las rodillas / Habrá escupido sobre todos nosotros, / Ciudadanos no tendríamos más alma!»; y será también la incitadora a la confrontación, como en los versos de «Le peuple»: «Debemos hacer la guerra a todos los tiranos / Para que llegue la libertad / Sube a los suburbios sin piedad sin ira / Sube y vive la igualdad».

⁴ Escrito el 1 de mayo de 1891, «À Paule Minck»: «[...] Y la muerte la lleva sobre su sueño / habiendo combatido hasta el final. / Ella no verá la tierra / toda entera de humanidad / el fin de la horrible miseria [...]».

⁵ A su muerte en febrero de 1882, Louise escribe el poema «Marie Férre»: «[...] toma nuestros destinos rotos para hacer una aurora. / ¡Sobre nuestros queridos muertos, planea la libertad! [...]».

Se aprecia un carácter destructor, porque sublevarse es un deseo de romper con la historia, de negar la regla imperante, hay que hacer un hueco en el presente para liberar el pasado y resolver el problema desde la raíz, algo que Louise Michel tenía muy claro.

Traer a la memoria las causas nobles nos da fuerzas cuando arden los deseos de justicia social. El presente para Louise Michel tiene que cambiar, por eso ella va a desenterrar a las figuras que se alinean con la emancipación, es más, los invoca: «[...] espectros, vengan, díganle al mundo / todos los secretos de las traiciones, / para desbaratar la trama inmunda / relátenlas a las naciones» («La nuit de 31 octobre 1831»). Tal es el caso de poemas como «Paul de Flotte», «Garibaldi, el romano Curtius», «Rouget de Lisle» y «Saint Just». De ese último son estos versos: «Una inmensa hecatombe, un sepulcro, un refugio, / Mira lo que han hecho de la patria, oh hermano». Los espectros son elogiados e invitados a tomar parte de la crítica al sistema. La posibilidad de descubrir el pasado aprisionado le sirve a la Gran Ciudadana para despertar las conciencias.

En el hecho de hablar de herencias lejanas y cercanas, vivir codo a codo con los fantasmas existe, por un lado, la necesidad de enraizar el deseo de rebelión; y por otro, de recuperar un fondo común por el cual luchar. Dentro del material en que se inspira hay principalmente dos fuentes: las referencias históricas a eventos de insubordinación, pasados y presentes; y la alusión a las leyendas que rondan en la cultura. Particularmente la Leyenda del Hena funciona como doble signo, ya que habla de los Karnak, cuya referencia puede cruzar la tribu sedentaria de Carnac, en la península del Morbihan y la huelga de Deir-el-Médineh, el primer conflicto obrero registrado en la historia en donde hoy está ubicado el templo egipcio de Karnak.

Como vemos hay otras inspiraciones célticas o bretonas en poemas que diríamos de su

primer periodo como en «El alquimista», «El roble», «Kernovote». Sin embargo, además de dar importancia a las culturas más originarias, esto le sirve para asentar sus aspiraciones: por ejemplo, en «El bardo» de 1867 hace una declaración universalista:

[...]
y entonces los romanos se quedaron en la Galia,
pero romanos o galos, el nombre es solo un símbolo,
todos los pueblos son uno.
quién hace los combates, quién hace las fronteras,
es el abuso de la fuerza y la poca luz,
el egoísmo inoportuno
[...]

La reaparición de las leyendas célticas en el siglo XIX guarda relación con el rescate y la instrumentalización que hace Napoleón III para la construcción del relato nacional. No obstante, el Druidismo como inspiración para los poetas románticos comenzó como un impulso para afrontar la herencia cultural romana, por lo que van a buscar en las leyendas de los pueblos de Francia que los romanos denominaron simplemente «Galos». Cualquier similitud con otras colonializaciones a lo largo de la historia y del planeta ¿es mera coincidencia? No es el momento de adentrar en César, Louise Michel criticaba a Napoleón III, quien se apegaba al cesarismo.

¿Quería Louise Michel ser la nueva barda? La especialidad de los bardos es justamente la historia, la genealogía, la poesía y la mitología, a través de la música y del canto su rol es hacer alabanza, satirizar o imputar culpas. Y sí, la música era muy importante para ella, lo que se puede rastrear en los poemas que tituló “canto”: «Chansons d’oiseaux», «La Marseillaise noire», «Chanson des flots», «Le chant des captifs», «La chanson du chanvre», «Chanson de cirque», «Chant international», entre otros.

En 1890 da una entrevista al diario *Le matin*, el periodista aprovecha de detallar lo que hay

de interesante en su apartamento: en la mesa de centro un libro de Élisée Reclus –El geógrafo anarquista– y la partitura que está a la vista sobre el piano es «La tempestad» de Beethoven (Sonata nº17). Para Louise Michel la revolución es sensible y no teórica, por ello hay que educar los sentidos, como un modo de liberarse de las determinaciones de la época y la cultura, para poder desarrollar una mayor conciencia de lo que ocurre en el entorno y para usar nuestra potencia. La poesía se presta particularmente para imaginar y consignar la libertad, lo que podremos ver en su arte poética:

La poesía
[...]
Este soplo creativo era poesía,
Poesía, espíritu, amor, canción, ambrosía,
alma, soplo de fuego.
[...]
Eres tú quien, bajo el nombre libertad, en la sombra
guías a la humanidad; eres tú que austera y sombría,
ves al profeta ardiente.
[...]
Seamos grandes, estemos orgullosos, que somos
poetas;
Es un verso sagrado en la sombra sobre nuestras ca-
bezas,
Un sacramento sobre nuestros cantos.

Ella concibe la poesía como una melodía que nos permite multiplicar los sentidos para percibir los intervalos de realidad que se nos escapan. Si somos capaces de agudizar nuestra percepción podríamos actuar en armonía y libertad con la naturaleza: *Les noces rouges* «Los grupos humanos, en su lugar, / Liberados el vuelo tomarán, / Como esferas en el espacio, / Como las notas de un acorde».

Y a través de muchos de sus poemas se puede rastrear la connotación de la revolución como una orquesta de metrallas y tempestades y si hablamos de música, los instrumentos no pueden faltar, como es la predilección de La gran Ciudadana por el *tocsin* y el órgano, por su potencia poética. ¿Qué es un *tocsin*? Nada

más y nada menos que cualquier campana que utilizada con determinado ritmo da la señal de alarma en una comunidad, y durante la Comuna el llamado era enfrentar la represión. Este símbolo adquirió mucha popularidad con la obra «Les voix du Tocsin» de Albert Maignan en 1888; luego de la aparición de este cuadro, Louise Michel utiliza con insistencia el término que nosotros no podemos entender más que como «alarma» o «alerta».

El órgano tiene otra historia, es un instrumento que se popularizó con el utopista Charles Fourier por su potencial sonoro. Lo atribuyó como corazón de un mundo armónico donde los sentidos de los seres humanos serían más agudos y finos; no como el mundo actual que impone el mínimo de desarrollo sensitivo. Y es a lo mismo que apela nuestra artista en cuestión, todo vale para impactar los nervios en el punto donde la humanidad pueda ser modificada para vivir en un mundo mejor.

Los instrumentos son para tocarlos y en ello no dudó Louise. Existe una anécdota en que Louise Michel durante la Comuna encuentra un órgano intacto en Neuilly en ruinas, y como si nada ella comienza a tocarlo mientras fuera la tropa versallesca bombardea con cañones. De este evento nos queda el poema «La danza de las bombas».

Por su cercanía con la idea de que la poesía rimará con la acción, y de la que se empararán los simbolistas, no es raro que Louise Michel asista a una tertulia de «Los incoherentes»⁶, en la que participan Verlaine, Mallarmé y Cros, entre otros artistas considerados como decadentes. En estas reuniones, además de disfrazarse, bailar, beber y reír, se lee a René Ghil, a Rimbaud y se habla «Volapük», lengua artificial que está de moda, lo que concuerda con la aspiración universalista de Louise Michel,

⁶ Movimiento artístico liderado por Jules Lévy. En sus reuniones se promueve sobre todo la risa con la que responden a la seriedad del mundo artístico.

quien creía que «todas las lenguas deben fundirse un día en un idioma universal».

Otro elemento que contribuye a metafórico la revolución son las imágenes recurrentes de la tormenta y del mar, en especial en «Au bords des flots», «Le Rocher» y «Paysage caledonien». Para Didi-Huberman las olas son una composición de fuerzas que cambian el paisaje imperceptiblemente, como una sublevación; y Louise Michel invoca olas desenfrenadas: «Toquen, oh olas, la llamada de guerra; / truena, truena, trompeta de los vientos; / pasen, terribles por la tierra» («Le cyclone»). En los paisajes que canta hace coincidir naturaleza y realidad política.

Ella tiene esa necesidad de transmisión, se expone, se hace visible y corre riesgos, utiliza su imaginación como fuerza liberadora para compartir la emoción del futuro. En una entrevista de 1895, habla de su método: «Vean ustedes en el fondo, yo he sido siempre una artista, soy una artista en revolución. [...] Lo hago como los jesuitas, por medios indirectos [...] El espíritu revolucionario se comunica por el trabajo oscuro y que no podemos rastrear. ¡Es tal vez un microbio!» Con esta alusión se asienta en los descubrimientos de su tiempo.

Es el siglo de Louis Pasteur, de sus trabajos sobre la fermentación: «El acto químico de la fermentación es esencialmente un fenómeno correlativo a un acto vital». Fermentar para Louise Michel es un término que aúna vida y muerte, que hace fructificar un imaginario de la acción profunda, orgánica, de lo invisible que trabaja. Todo esto para aludir a la propagación palpable del «espíritu revolucionario».

Pero la naturaleza también tiene sus etapas, las vemos en el poema “Los ciclos”, alusión a las luchas de un mundo que ha estado desde siempre sometido. Pero no sin esperanza, como todo bajo el orden natural, los tiempos se suceden para repetir inexorablemente el ciclo de la vida y la muerte, para luego recomenzar, como

se aprecia al final del poema, es el ritmo de la humanidad que sigue su camino arduo y lento:

[...]

Así concluye nuestro ciclo,
cerrándose sobre sí mismo;
y como todo en el fondo del sueño
el amanecer de un día deslumbrante.

Entonces gravitarán los seres
como los astros en los cielos;
y nosotros como los grandes ancestros,
apareceremos monstruosos.

Y siempre en la paz inmensa
iremos a ver la verdad,
etapas llenas de esperanza
evolucionando en libertad.

El discurso de Louise Michel no se comprende en su profundidad sin la construcción radicalmente ambiciosa de rehacer el mundo, de repensarlo y de volver a desencadenar la creación, social y natural. Muchos son los motivos que se repiten, sin dejar de lado la política, están la canción, los paisajes naturales con sus tormentas y ciclos. Si consideramos estas recurrencias a lo largo de su poesía, podemos ver que a través de las imágenes que proyecta, sus poemas, así como la vida humana y la naturaleza en general, ascienden en espiral: desde los orígenes, que nos llaman a desear emanciparnos, a la realización de un destino más justo y digno.

Para ella es la revolución ante todo y luego veremos, por eso sus poemas quedan al olvido, pero en todo ella encontramos la promesa de que, si dejamos de conformarnos y si osamos soñar, algo completamente nuevo puede llegar. Como decía André Breton: «La revolución consiste en amar a un hombre que no existe aún». Hay que liberar la imaginación para crear las posibilidades de un mundo mejor. Y creo que, más que su propia propuesta poética, es el instinto de que la poesía es un arma, como diría Cernuda, aunque ella no haya podido cargarla lo suficiente para que llegara más lejos.

Poemas de Louise Michel

(À travers la vie et la mort. Œuvre poétique recueillie et présentée para Daniel Armogathe avec la collaboration de Marion V. Piper. Éditions La Découverte & Syros, Paris, 2001.

Traducción de Alejandra Cadena)

La danse des bombes

Avril 1871

Amis, il pleut de la mitraille.
En avant tous! volons, Volons!
Le tonnerre de la bataille
Gronde sur nous... amis, chantons!
Versailles, Montmartre salue.
Garde à vous! Voici les lions!
La mer des révolutions
Vous emportera dans sa crue.

En avant, en avant sous les rouges drapeaux!
Vie ou tombeaux!
Les horizons aujourd'hui sont tous beaux.
Frères, nous léguerons nos mères
A ceux qui nous suivront.

Sur nous point de larmes amères!
Tout en mourant nous chanterons.
Ainsi dans la lutte géante,
Montmartre j'aime tes enfants.
La flamme est dans leurs yeux ardents,
Ils sont à l'aise en la tourmente.

En avant, en avant sous les rouges drapeaux!
Vie ou tombeaux!
Les horizons aujourd'hui sont tous beaux.
C'est un brillant lever d'étoiles.
Oui, tout aujourd'hui dit : Espoir!
Le dix-huit mars gonfle les voiles,
Ô fleur, dis-lui bien: Au revoir!

La danza de bombas

Abril de 1871

Amigos, está lloviendo metralla.
¡Adelante todos! ¡Volemos, volemos!
El trueno de la batalla
Ruge sobre nosotros... ¡Amigos, cantemos!
Versalles, Montmartre te saluda.
¡Cuidado! ¡Vean ahí los leones!
El mar de revoluciones
En su caudal os anuda.

¡Adelante, adelante bajo las rojas banderas!
Vida o tumbas.
Los horizontes hoy son todos hermosos.
Hermanos, legaremos nuestras madres
A quienes nos sigan.

Sobre nosotros, no hay lágrimas amargas.
Mientras morimos, cantaremos.
Así, en la lucha gigante,
Montmartre, amo a tus hijos.
La llama en sus ardientes ojos,
Están cómodos en la tormenta.

¡Adelante, adelante bajo las rojas banderas!
Vida o tumbas.
Los horizontes hoy son todos hermosos.
Es un brillante amanecer de estrellas.
Sí, todo hoy dice: Esperanza.
El 18 de marzo infla las velas,
Oh flor, dile adiós.

(Poema escrito en medio de la resistencia de la Comuna de París frente a los bombardeos del ejército de Versailles)

À mes frères

Prison de Versailles, 8 septembre 1871

Passez, passez, heures, journées;
Que l'herbe pousse sur les morts;
Tombez, choses à peines nées!
Vaisseaux, éloignez-vous des ports.
Passez, passez, ô nuits profondes.
Émiettez-vous, ô vieux morts!
Proscrits ou morts, nous reviendrons
Des cachots, des tombes, des ondes.

Sur le cadran brisé, rapides vont les jours
Passez toujours.
Emportez tout, les haines, les amours.

Nous reviendrons foule sans nombre,
Nous viendrons par tous les chemins.
Spectres vengeurs sortant de l'ombre,
Nous viendrons nous serrant les mains:
Les uns dans les sombres suaires,
Les autres encore sanglants,
Les trous des balles dans leurs flancs,
Pâles, sous nos rouges bannières.

Sur le cadran brisé, rapides vont les jours
Passez toujours.
Emportez tout, les haines, les amours.

Tout est fini, les forts, les braves,
Tous sont tombés, ô mes amis,
Et déjà rampent les esclaves,
Les traîtres et les avilis.
Où donc êtes-vous, ô mes frères?
Fils du peuple victorieux,
Allant La Marseillaise aux yeux, fiers et
[vaillant comme nos pères.
Frères, dans la lutte géante
J'aimais votre courage ardent;
La mitraille à la voix tonnante,
Et notre drapeau flamboyant.
Sur les flots, par la grande houle.
Il est beau de tenter le sort;

A mis hermanos

Prisión de Versailles, 8 de septiembre de 1871

Pasad, pasad, horas, días;
Crece hierba sobre los muertos;
¡Caed, cosas apenas nacidas!
Barcos, alejaos de los puertos.
Pasad, pasad, noches hondas.
¡Destrizaos, viejos muertos!
Volveremos proscritos o muertos
De celdas, de tumbas, de olas.

Reloj roto, los días pasan voladores
Pasad vividores.
Llevaos todo, odios y amores.

Volveremos en gran multitud
Vendremos por todos los llanos.
Espectros vengadores salen de su quietud,
Vendremos cogidos de manos:
Unos en los sombríos sudarios,
Otros aún ensangrentados,
Agujeros de balas en sus costados,
Pálidos, bajo rojos idearios.

Reloj roto, los días pasan voladores
Pasad siempre.
Llevaos todo, odios y amores.

Todo acabó, los fuertes, los bravos,
Todos han caído, mis amigos,
Y ya se arrastran los esclavos,
Los traidores y los enemigos.
¿Dónde estáis, mis hermanos?
Hijos del victorioso pueblo,
La Marsellesa en los ojos, valientes como
[nuestros padres ufanos.
Hermanos, en la lucha gigante
Amaba vuestro ardiente coraje;
La metralla musicante,
Nuestra bandera flameante.
Sobre las olas, por el gran oleaje.
Bello es tentar la suerte;

La récompense c'est la mort,
Le but, c'est de sauver la foule.

La recompensa es la muerte,
El objetivo, salvarse del ultraje.

.....

Vieillards sinistres et débiles
Puisqu'il vous faut tout notre sang,
Versez-en les ondes fertiles,
Buvez tous au rouge océan.
Et nous, dans nos rouges bannières,
Enveloppons-nous pour mourir;
Ensemble dans ces beaux suaires,
On serait si bien pour dormir.

.....

Viejos tontos y malintencionados,
Ya que necesitáis nuestra sangre toda,
Vertidla en las fértiles ondas,
Bebed todos del rojo océano.
Y nosotros, envolvámonos
En rojas banderas para morir;
Juntos en estos bellos sudarios,
Estaríamos tan bien para dormir.

(Este poema es el más conocido e importante para Louise Michel, ella lo incluye en *Mémoires*, 1886, luego en *À travers ma vie*, 1888, con el título «Révolution vaincue» y es utilizado en el prólogo de *La Commune*, 1898)

Chanson des flots

I

L'Océan mugit et palpita
Dans le vaste abîme des eaux,
Et plus largement et plus vite
Les fleuves courent vers les flots;
Du fond de la mer haletante,
Sortent de longs mugissements;
Avec ces râles d'épouvante,
Ô mer, pleures-tu tes enfants!

Racontes-tu, mère géante,
Comment tes fils des premiers jours,
Ont soulevé leur chair vivante
Dans les éléments en amours,
Comment, dans les chaleurs énormes
Parurent les étranges formes
Des monstres effrayants et lourds?

Dans ce bardit de la tempête,
C'est le vent qui redira.
Toute voix humaine est muette;

Canción de las olas

I

El océano muge y palpita
En el vasto abismo de las aguas,
Y más ampliamente se precipitan
Los ríos hacia las mareas;
Desde el fondo del mar jadeante,
Salen largos mugidos;
Con esos quejidos horrorizantes,
Oh mar, ¡Llora a tus hijos!

Cuenta, madre gigante,
¿Cómo tus hijos del primer albor,
Elevaron su carne palpitante
En los elementos con amor?
¿Cómo, en los enormes calores,
Aparecieron las extrañas formas
De monstruos pesados y aterradores?

En este estruendo de la tempestad,
Es el viento que lo repetirá.
Toda voz humana está muda;

Nul barde ne le chantera.
Le vent qui va, frappant ses ailes
Parmi des tourmentes nouvelles,
C'est le vent qui le redira.

La terre tremble, le sol fume
Au milieu de la grande nuit.
De ses blanches griffes d'écume.
Le flot s'allonge et l'éclair luit.
Un jour, pour son œuvre géante,
L'homme prendra ta force ardente,
Nature, dans la grande nuit!

Toute ta puissance, ô nature!
Et tes fureurs, et ton amour,
Ta force vive et ton murmure,
On te les prendra quelque jour;
Comme un outil pour son ouvrage,
On portera de plage en plage,
Et tes fureurs et ton amour.

II

La mer monte, le flot s'élève;
C'est l'heure où s'éteint le couchant,
L'heure de la nuit et du rêve
Où parlent les flots et le vent.
D'hier ou bien de jours sans nombre,
Voici tout le passé dans l'ombre,
Tout, sans cesse se transformant.

Voici la terre à son aurore,
Ainsi qu'un soleil flamboyant;
Sur le cratère ardent encore,
Le premier archipel flottant,
Qui sous la noirâtre buée,
Entre la flamme et nuée,
Émerge pour l'effondrement.

Comme au four du potier l'argile,
Les monstres au granit pareils,
Les rochers, le sable fragile
Fondent, redevenant vermeils;

Ningún bardo lo cantará.
El viento que va, golpeando sus alas
Entre nuevos tormentos,
Es el viento que lo repetirá.

La tierra tiembla, el suelo humea
En medio de la gran oscuridad,
Con sus blancas garras de espuma,
El relámpago brilla y la ola se tumba.
Un día, para su obra gigante,
¡El hombre tomará tu fuerza radiante,
Naturaleza, en la gran oscuridad!

Toda tu potencia, oh naturaleza,
Y tus furores, y tu amor,
Tu fuerza viva y tu murmullo,
Algún día te lo quitarán;
Como una herramienta para su trabajo,
La llevarán de playa en playa,
Y tus furores y tu amor.

II

La mar sube, el oleaje se eleva;
Es la hora en que el ocaso se apaga,
La hora de la noche y del sueño
Donde hablan las olas y el viento.
De ayer o de días sin nombre,
Aquí está todo el pasado en la sombra,
Todo, sin cesar se transforma.

Aquí está la tierra en su aurora,
Como un sol flamante;
Sobre el cráter aún ardiente,
El primer archipiélago flotante,
Que bajo la negra bruma,
Entre la llama y la nube,
Emerge para el derrumbe.

Como en el horno del alfarero el barro,
Los monstruos parecidos al grano,
Las rocas, la frágil arena
Se funden, volviéndose rojizas;

Les océans, coupes trop pleines
Se versent, recouvrant les plaines;
Tous les cratères sont soleil.

Enfin la plante ouvre la terre
Et les grands monts sont soulevés,
Jetant sur le fauve repaire
Leurs abîmes, bouleversés.
Tout se dévore! êtres et mondes
Emplissant de gueules immondes
Les continents bouleversés.

Enfin, les éléments s'apaisent;
Le sol mouvant peut s'affermir.
Dans les tourmentes qui se taisent,
Des races vont croître et mourir,
À peine si, parfois encore,
On voit à quelque rouge aurore
Les vieux rivages s'engloutir.

Comme sur le hêtre ou le chêne,
Par anneaux on compte les ans;
Le sol a la trace lointaine
De tous ces profonds changements,
Toujours, toujours, les vastes ondes,
Les antres, les forêts profondes
Fourmillent d'êtres dévorants.

Cependant, à chaque naufrage,
Le progrès grandit lentement;
Et toujours on va d'âge en âge
À quelque épanouissement;
On n'est rien que la brute humaine;
Mais la race haute et sereine
Aura son accomplissement.

Avant que la terre ne meure,
L'homme qui nous succédera
Transfigurera sa demeure;
La nature le servira.
Ère de héros, de poètes,
Pour eux au milieu des tempêtes
Tout élément travaillera.

Los océanos, copas demasiado llenas,
Se vierten, cubriendo las llanuras;
Los cráteres son todos sol.

Finalmente, la planta abre la tierra
Y las grandes montañas se levantan,
Arrojando a la guarida fiera
Sus abismos, alterados.
¡Todo se devora! Seres y mundos
Llenando de rostros inmundos
Los continentes trastocados.

Finalmente, los elementos se calman;
El suelo movedizo puede asentarse.
En las tormentas que se callan,
Razas van a crecer y morirse,
Apenas si, a veces aún,
Vemos en alguna rojiza aurora
Las viejas orillas hundirse.

Como en el roble o el haya,
Los años por anillos se cuentan;
El suelo tiene la lejana huella
De todos esos profundos cambios,
Siempre, siempre, las vastas ondas,
Los bosques profundos, los antros,
De seres devoradores rebotan.

Sin embargo, en cada naufragio,
Lentamente el progreso aumenta;
Y siempre vamos de era en era
Hacia alguna prosperidad;
Somos bestia humana nada más
Pero la raza alta y serena
Su plenitud cumplirá.

Antes de que la tierra muera,
El hombre que nos sucederá
Su morada transfigurará;
La naturaleza lo servirá.
Era de héroes, de poetas,
Para ellos en medio de las tormentas
Todo elemento trabajará.

III

Les gouttes d'eau sont bien des mondes;
Elles ont leurs monstres flottants.
Qui connaît leurs aurores blondes?
Qui sait leurs combats géants
Et les splendeurs que la nature
Prodigue dans la moisissure,
Qui leur forme des continents?

Grondez, grondez, flots monotones!
Passez, passez, heures et jours!
Frappez vos ailes, noirs cyclones;
Ô vents des mers! soufflez toujours;
Emportez, houles monotones!
Hivers glacés, pâles automnes,
Et nos haines et nos amours.

III

Las gotas de agua son verdaderos mundos;
Tienen sus monstruos flotantes.
¿Quién conoce sus rubias auroras?
¿Quién sabe de sus combates gigantes
Y de los esplendores que la natura
en la putrefacción prodiga,
Y continentes les forma?

¡Rugid, rugid, flujos monótonos!
Pasad, pasad, horas y días.
Negros ciclones, vuestras alas golpead;
¡Oh vientos de los mares! Soplad con energía;
¡Acarread, oleajes monótonos!
Pálidos otoños, inviernos helados
Con nuestros odios y amores.

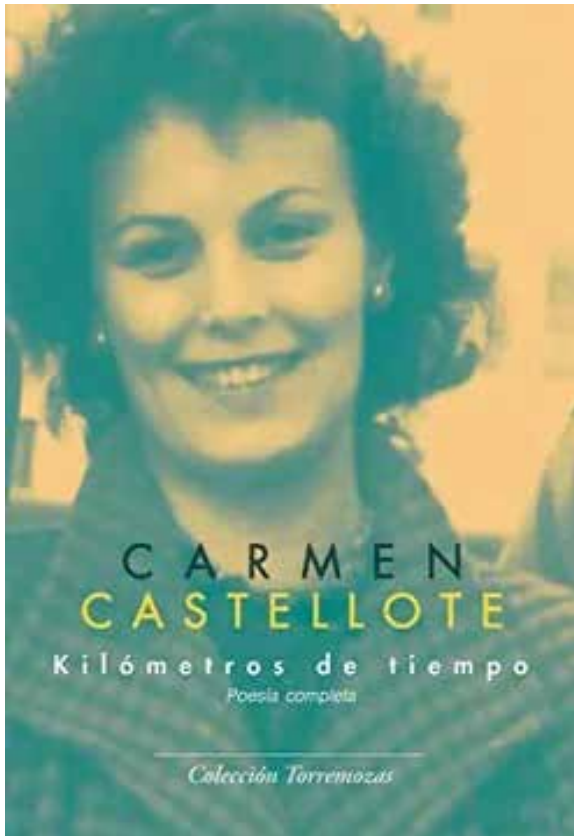
(Este poema fue publicado en *À travers ma vie*, 1888)



Barricada de la Chaussée Ménilmontant, el 18 de marzo de 1871, durante la Comuna de París.

Kilómetros de tiempo. Poesía completa de María Castellote

Por Carlos Olalla



Carmen Castellote (Bilbao, 1932) fue una de las conocidas como «niñas de la guerra», de los «niños de Rusia» en su caso, ya que en junio de 1937, cuando tan solo tenía cinco años, apenas unas semanas después del bombardeo de Gernika, sus padres la enviaron, junto a otros miles de niños de entre 5 y 13 años, desde Bilbao a Leningrado a bordo del «Habana» para ponerla a salvo de la Guerra Civil española.

En 1957, Carmen se enamoró de Tadeusz Wolny, un joven socialista polaco, con quien se casó en la casa de estudiantes de Moscú y fue a vivir a Polonia, donde nació su hijo Wlady. A finales de los años 50, tomó la decisión de desplazarse con su familia a México para reencontrarse con su padre, Ricardo Castellote, quien se encontraba exiliado allí desde 1939. Este llegó a ser secretario general del Partido Comunista de España en México. Fue en el entorno de su padre donde Carmen Castellote conoció a muchos de los grandes poetas del exilio español como León Felipe o Pedro Garfias y entabló una gran amistad con Juan Rejano.

Tras cumplir cuarenta años, Carmen comenzó a escribir poesía como un medio de recuperar su infancia perdida. En su primer poemario, *Con suavidad de frío*, publicado en 1976, dejó que sus poemas volvieran a aquella pequeña aldea en Siberia donde pasó la guerra. Uno de esos poemas «La guerra y yo», co-



Carmen Castellote en la residencia estudiantil con dos amigos checos en 1956.

mienza con el estremecedor verso «Caminos, kilómetros de tiempo...» porque para los exiliados la distancia nunca se mide en metros sino en años.


A *Con suavidad de frío* le siguen otros poemarios: *Vuelo de nieve a sol* (1979), *Diálogo con la esfinge* (1983), *Acta de renacimiento* (1985) y *Gavilla de horas* (2018, inédito). No es fácil encontrar hoy la obra de Carmen Castellote, publicada en su mayoría en pequeños poemarios aparecidos en México y prácticamente inencontrables.

No quiero acabar estas líneas sin mencionar cómo llegué a Carmen Castellote. Tras meses

de búsqueda de información para escribir un texto sobre las mujeres de nuestro exilio, encontré tres de sus poemas en internet y una brevísima reseña biográfica. Era imposible encontrar sus libros (en la Biblioteca Nacional tan solo tenían un ejemplar de *Vuelo de nieve a sol*). Con aquellos escasos datos publiqué una entrada dedicada a ella en mi blog. Meses más tarde recibí un tweet desde México en el que un joven me agradecía que hubiera escrito sobre su abuela. Le pedí que me contase todo lo que pudiera recordar sobre ella, sus anécdotas, vivencias... Pero el me respondió: «No, no, lo que mi abuela quiere es que me dé usted su dirección porque quiere enviarle todos sus libros». Una semana después, en diciembre de 2019, me llegó una cariñosísima carta de Carmen agradeciéndome el interés por su poesía. Junto a la carta me llegaron todos sus libros, algunas reseñas de prensa y una veintena de

fotografías originales en papel de sus años en Rusia y en México.

Es una verdadera alegría que la poesía de Carmen Castellote, la última poeta viva del exilio republicano, al fin pueda ser conocida en nuestro país [España] y ocupe el lugar que le

corresponde en nuestra historia. Su doble condición de mujer y de exiliada, sin duda, ha contribuido a que haya sido condenada al olvido. Ese es el objetivo de la iniciativa de Ediciones Torremozas al publicar su *Poesía completa*.». 

Poemas de Carmen Castellote

La guerra y yo

Caminos, kilómetros de tiempo,
nada puede apartarme de la guerra,
de sus muertos escondidos en mi infancia.
Y la vida nada sabe de este hoyo,
abierto aquí, en mi corazón.
Beben tierra los ríos como antes,
las estrellas se persiguen en el mar,
el monte se hace altar para la nieve
y el sol deja que la sombra juegue contra el

[árbol.

Todavía los niños juegan a la guerra
y la flor es asombro y soledad.
Es tarde y quiero dormir,
pero la noche está llena de muertos.
Iza el miedo sus alas nocturnas.
¿Acaso es la guerra?
Quiero ser manos, muchas manos,
para matar la oscuridad.
Un rocío de luz entra en mi mañana.
Los árboles se embriagan de aurora,
los hombres cruzan el pasto húmedo de la

[noche,
madrugan los caminos, bosteza la calle.
Una mujer quiere barrer el nuevo día
con su vieja escoba,
y en la orilla de un colegio dos niños luchan
mientras los otros ríen.
Ya nadie habla de la guerra.
¿Qué hago con los muertos?

Escuela de Tundrija

¿Habrá sol en algún sitio de la tierra?
Nosotros somos el frío de una escuela de

[Siberia,
que detiene la calle con su alfabeto mudo.
¿Cómo cabemos en tal cerrado frío?
Sin colchones, huérfanos cuerpo y cuerpo,
buscamos la última gota de calor,
que se duerme en la sombra vecina.
El miedo zarandea la puerta y las ventanas,
los ojos se suicidan en la noche.
Quizá en alguna parte el hombre duerma,
nosotros somos esta terca medida del frío.
Lloran aquí y allá, y no sé cuál es mi llanto.
Crece el invierno sobre la escuela nimia,
y cómo detener sus troikas
con manos que no nacen todavía.
Seremos fuertes con el habla, porque
hablando
la noche es limpia fuga.
Pero tememos el duro asalto del silencio.
Un viento nos rescata del olvido,
desde el tiempo llega el anatema
y una nieve callada es raíz en los cuerpos,
que obedecen y siguen a la noche.
El alba, en los cristales, persiste y hiere más.

Hay que empezar de nuevo la jornada
con los ojos desvelados en el frío.
El recuerdo nos lleva a la estufa,
fuera ya del triunfo del calor.

La calle está ahí, pero no es nuestra,
así, desarropados.

No hay comida; hay agua, manjar largo,
cuando los frutos duermen bajo la guerra.
Es nuestro plato, al que no llega el pan,
porque el invierno mata los caminos.
La novedad en la aldea es incendio.
Hablan de los niños que vinieron de lejos
y que duermen en el suelo de su escuela.
Por un instante, la nieve evade las ventanas.
Son los chicos de Tundrija atados al cristal.
Algunos nos asaltan con sus ojos mayores,
rompen el hielo que se asombra en los vasos,
nos ofrecen pepitas de girasol,
y nos preguntan si hay pan en nuestro idioma.
Las clases regresan a la escuela,
las viejas aulas despiertan su alfabeto,
junto a las camas que llegan, crecen los
[pupitres,
se despiertan de gritos los pasillos.

¿Se ha escapado la nieve?
¿Qué ha sido de la escuela,
de los niños ausentes, que enredaron mi
[nombre?
¿Y del pequeño, que el primer día de clases
dijo, al aún secuestrado en el asombro,
qué miras, es que nunca has visto a la gente?
Desde las mesas tropiezan nuestros ojos.
No hay extraños.
El frío esconde por un tiempo su derrota.

Te llamo, como al aire

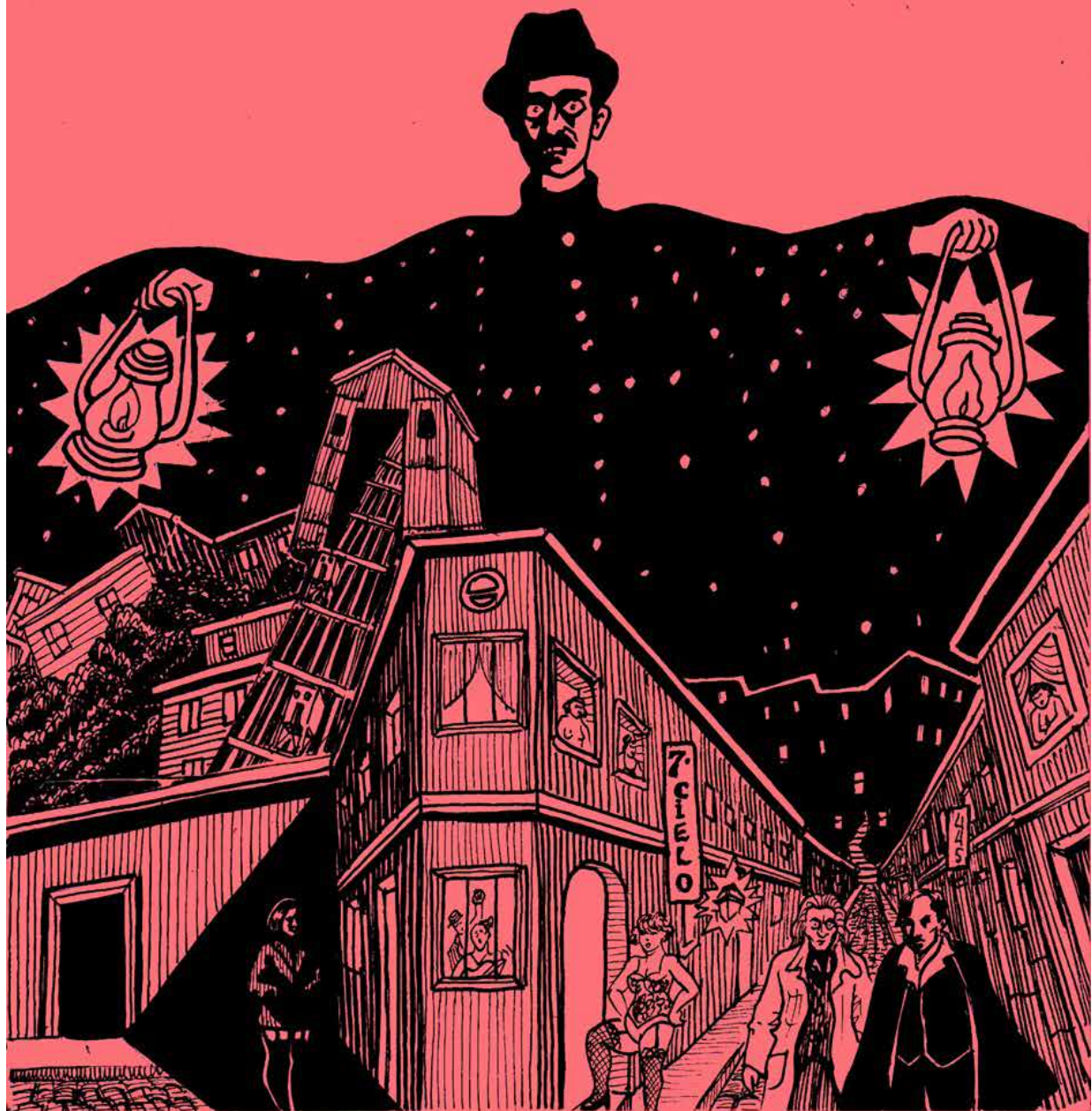
Tiradas las ropas sucias del mundo,
lavada la oficina de mi piel,
te llamo con mi cuerpo más primero,
el corazón añorado y estos ojos
que amanecen y retratan tu nombre.
Cuando piso mis noches
entre zarzas de estrellas no nacidas
y árboles doblados de pájaros sin vuelo,
te llamo, porque eres mi frontera,
porque siento tu voz, cintura en mi cintura,
y el incendio de frutos en el aire.

A mi esposo Tadeusz

Y no sé cómo entraste en esa urna
contigo y con todos los que fuiste;
tus anhelos primeros, las dolencias que
[llegaron,
todo en ese hogar de cenizas.
Te fuiste a destiempo, antes de irte.
Y no puedo imaginarte en esa exigua celda,
sujeto solo a ti, la nada avasallada;
ni pensar tu nombre dando título a la muerte.
Se fueron contigo para estar en ti
lo que fuera gozo en tu edad más joven
y lo arrastrado por tu último aliento.
Tu peso, tu longitud, los ojos, las manos
todo en esa cárcel de cenizas sin vértebras,
fosa sin luz y sin promesas,
sin una flor que ilumine tu polvo inerte,
sin un viento que te traiga un sorbo de
[aurora.
Y qué duro saber que el hogar que te elige,
la extranjería hostil es tu traslación más íntima,
lo que fuiste con nosotros y lo que eres ahora
en el lenguaje fidedigno de la muerte.



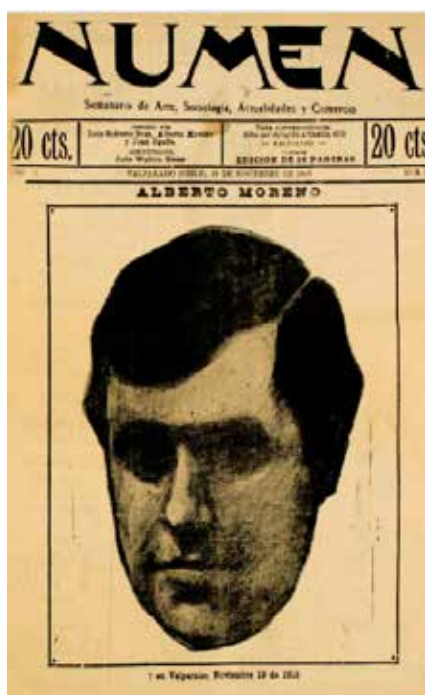
LA VANGUARDIA EN VALPARAÍSO



Chano Libos

Genealogía de la Vanguardia porteña

Por Chano Libos



Cuando Neftalí Agrella –el líder del movimiento vanguardista de Valparaíso en la década de 1920– llega al puerto hacia 1918 proveniente del norte grande, un grupo de poetas y artistas ya se había formado en torno a la revista *Numen*, semanario socialista que Juan Egaña fundó en Valparaíso, para luego trasladarlo a Santiago. Alrededor de esta revista se reúnen varias generaciones de creadores porteños. A la cabeza está Zoilo Escobar, poeta nacido en 1875. González Vera lo retrata así en *Cuando era muchacho*: «Viajé a Valparaíso y me hospedó Zoilo Escobar, poeta anarquista, vegetariano, que preparaba jugos exquisitos. Ganaba su pan en la Aduana revisando documentos de embarque. Escribía sus versos. Conversaba. Y le quedaba un tiempo casi infinito para ayudar a jóvenes pobres».

Dirigen la revista Luis Roberto Boza, Juan Egaña y Alberto Moreno, y el administrador es Julio Walton. Compañero y amigo de Moreno, el viñamarino Julio Walton Hesse es el vínculo entre generaciones, tejiendo redes creativas y puentes entre los simbolistas-socialistas de la década del 10 y los vanguardistas-anarquistas de los 20. Cuenta Walton¹ que gracias a *Numen*, Agrella conoce a los escritores de Valparaíso.

Alberto Moreno ejerció una gran influencia en Walton y Agrella. Este último escribió: «Gran amigo de Pezoa Véliz, de Víctor D. Silva, Zoilo Escobar, y perteneciente al grupo que formaron estos poetas allá en 1905 y 1906. Alberto Moreno sin embargo no alcanzó a dar todo su fruto poético en aquella época; perte-

¹ Walton, Julio. «Apuntes para una biografía de Neftalí Agrella». *El alfarero indio*. Santiago: Editorial Arauco, 1933.

² Agrella, Neftalí. «Prólogo». Alberto Moreno. *De las zonas vírgenes*. Santiago: Nascimento, 1927.

neecía casi a la nueva generación que venía tras ellos [...], V.D. Silva, Daniel de la Vega, Sienna y los demás. Juan Egaña, un joven poeta atormentado, fue desde sus primeros pasos líricos un gran amigo de Moreno; vivió con él gran parte de su «bohemia»... Esta consistía en gandulear espiritualmente por el Puerto, especialmente por las calles llenas de tabernas, cosa que en otro tiempo era interesante de ver, antes de la ley seca. En estas correrías lo acompañaba otro buen muchacho, Julio Walton, también deslumbrado por las bizarrías líricas. Alberto Moreno, por un temperamento muy criollo, que es el pigmento de sus versos, gustaba de convivir y palpitar en el fondo de esta vida ruin con marineros, borrachines y prostitutas [...] Moreno fue un hombre sencillamente raro. Admirador apasionado de Carlos Baudelaire y del satanismo y simbolismo del poeta francés, no sólo en la obra lírica sino también en la vida del autor de *De las zonas vírgenes* se advierte la influencia baudeleriana. Moreno trató de vivir una bohemia muy siglo pasado, muy de París, en medio de un puerto comercial como Valparaíso...».

Su poema «Liberación», lleva la siguiente dedicatoria: «Para una que fue de abajo: bella, buena y fatal como los hospitales de pobres». Y en los versos agrega:

Llenaste de mi vida los vacíos
donde florecen todos los venenos:
donde el virus fatal de mis hastíos
me aparta de la vida de los buenos.

Moreno, como buen personaje romántico, murió de tuberculosis, sin publicar más que en revistas. En *Numen* se pueden leer artículos sobre la actualidad política y social, textos literarios y crítica de arte, literatura y teatro. *Numen* era revista e imprenta a la vez, y en Santiago funcionó en la sede de la FECH. Ahí se imprimía también la revista *Claridad*, y en 1920 el local fue destruido por una turba de

la «canalla dorada», de la que formaba parte Alberto Hurtado.

Luego vino la bellísima revista *Siembra*, que puede consultarse en el Fondo Budge de la Universidad Católica de Valparaíso, y leer en sus páginas a Chejov y Paul Fort, a Gómez Rojas y Manuel Rojas, a Pezoa Véliz, Baldomero Lillo y Augusto D'Halmar, a Neftalí Reyes, Pedro Sienna y Gabriela Mistral, a Rodó, Darío, Freud y Sacher-Masoch; artículos sobre Nietzsche, Supervielle, Gide, Goya, Rodin, grabados de Camilo Mori...

Cuenta Agrella³: «Conocí a este escritor (Luis Roberto Boza) en la imprenta del Crucero de Bellavista con Pirámide, donde se imprimía en enero de 1920 la revista *Siembra*, que Boza dirigía. Un nutrido número de prosistas y poetas había comenzado a ambientarse en torno a las páginas de *Siembra*: Julio Walton, Brandi Vera, Oscar Chávez, Jorge Barreto, V. Lillo, C. Barella, E. Ponce, L. Rojas Gallardo, Dardailon, María Lefebre, y artistas como C. Mori, Georges Sauré, Carlos Lundstedt, Romeo Ponce, Pedro Celedón, etc., yendo a la cabeza de estos escritores y artistas, por sus años y experiencias líricas, el espiritual poeta Zoilo Escobar. El momento no dejaba de ser interesante, aunque su importancia no llegara a producir ondas concéntricas tan amplias que abarcaran hasta Santiago, por no sé qué empecinado centralismo intelectual que siempre diferenció las manifestaciones estéticas de ambas ciudades...». Walton agrega a ese grupo de creadores al tipógrafo vanguardista Carlos Ramírez, a Alejandro Galaz, Marcos Smirnov, Manuel García y Boente, Francisco Carocca, Lautaro y Aníbal Alvial, J.C. Toro y Julio Serey. En las páginas de *Siembra* colaboraba también el escritor homenajeado en el «Auditorium» del ce-

³ Reseña de Agrella para *Los aparecidos*, de Luis Roberto Boza. Revista *Atenea*, U. de Concepción, noviembre de 1932.



ro Cordillera, que González Vera recuerda así: «En el puerto no logré conocer al poeta rebelde Alfredo Guillermo Bravo que, por su acratismo, no podía menos de seducirme».

Así nació un movimiento cultural que, según Walton, «sufrió la repulsa obcecada de los que se habían quedado atrás». Movimiento de origen socialista y simbolista con Juan Egaña y *Numen*, anarquista con Zoilo Escobar y Alfredo Guillermo Bravo, en 1922 modernólatra y polémico con Agrella y Walton. En marzo aparece en las calles de Valparaíso un insólito cartel. Es el primer y único número de la «Hoja vanguardista Antena», que presenta el manifiesto «Rosa Náutica» ilustrado por la xilografía «Aktivizmus». Entre los 27 firmantes encontramos en primer lugar a Agrella, seguido de Walton, Martín Bunster y Alberto Rojas Giménez, Salvador Reyes, «Segismundo» Remenyik, el artista mexicano Carlos Toro Vega, el agitador ruso Marko Smirnoff, Carlos Ramírez B., Oscar Chávez y Fernando García Oldini, además de muchos desconocidos. Adhieren Huidobro, J. L. y Norah Borges, Maples Arce, Guillermo de Torre y Jacques Edwards. Este último es Joaquín Edwards Bello, «Chargé d'affaires DADA

au Chili» (Encargado de asuntos DADÁ en Chile).

Estos jóvenes artistas, recreando el eterno gesto juvenil de renegar de la generación precedente, se enfrentan con sarcástica virulencia al medio cultural chileno y al arte oficial. Atacan a críticos y escritores consagrados, señalándolos con nombre y apellido –Alone, Pedro Prado, el grupo del anuario *Selva Lírica*–, enrostrándoles su desconocimiento de las vanguardias internacionales y su estancamiento en un romanticismo caduco. Sólo reconocen la influencia de Marinetti, Apollinaire y Huidobro.

Zsigmond Remenyik había llegado a Valparaíso en diciembre de 1921. Era un escritor húngaro que había sido parte del «Aktivismo», movimiento literario y artístico de vanguardia que concibió la obra de arte como un elemento de acción política, con influencias del Expresionismo, el Cubismo y el Futurismo. Liderado por Lajos Kassák, el Aktivismo propició la revolución húngara de 1919 que llevó a un efímero gobierno bolchevique aplastado a poco andar. En 1920 los aktivistas exiliados se encuentran en Viena, donde reanudan la agitación política y cultural. En la revista *Ma (Hoy)*, Kassák reunía las manifestaciones más comprometidas de la vanguardia internacional y los principales escritores húngaros de izquierda. El 1° de mayo su manifiesto «A los artistas de todas las tierras», apareció en *Ma*: «La vocación del artista es despertar a la humanidad perdida por la ignorancia de los oprimidos y la especulación de los poderosos. ¡Contra cualquier dictadura de clases, anunciamos la comunidad de las individualidades victoriosas, contra toda moral de Estado, la ética colectiva!». Entre los grabados que ilustraron ese número de la revista estaba la xilografía «Aktivizmus» de Sandor Bortnyik. Bortnyik fue uno de los principales artistas aktivistas, y uno de los artistas húngaros más importantes del siglo XX, fue director de la Academia de Bellas Artes y profesor de la



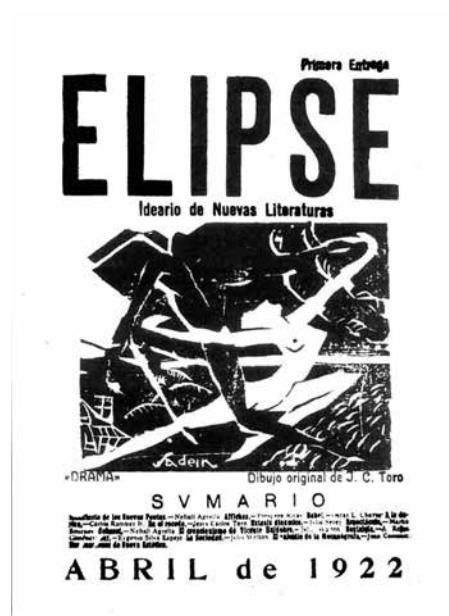
Bauhaus. Años después, de vuelta en Hungría, fundó con Remenyik la revista *Új Föld* (*Nueva Tierra*), que incluyó una serie de artículos sobre el vanguardismo hispanoamericano.

Remenyik permanece poco tiempo en Viena, totalmente desesperanzado de que hubiera alguna posibilidad de cambio social en Europa. Se embarca hacia América Latina trayendo en su maleta, entre otros papeles agitadores, la xilografía «Aktivizmus». Luego de un viaje lleno de aventuras por casi todo el continente, Remenyik llega a Valparaíso, donde pronto se une al grupo de Agrella y Walton, que acaban de fundar la editorial «Tour Eiffel», aportando su firma y el grabado «Aktivizmus» a la revista *Antena*.

Después de publicar la hoja vanguardista *Antena*, los dos amigos continúan su arremetida con la revista *Elipse*, en abril de 1922. Este «Ideario de nuevas literaturas», muestra en portada un soberbio «Dibujo original de J. C. Toro». El contenido incluye el dibujo de Toro «Éxtasis dinámico» y textos de Agrella, Walton, Rojas Giménez, Smirnov, Próspero Rivas, Oscar Chávez, Carlos Ramírez, el poeta tipógrafo que imprimiría *La tentación de los asesinos*, Julio Serey, Eugenio Silva Espejo y Jean Cocteau. Aparte del francés, se trata del mismo grupo –aunque más reducido– que firmó «Manifiesto de los Nuevos Poetas»: «Pero advertimos que, dentro

de nuestra órbita ecléctica, tienen y tendrán cabida desde las polirrítmicas mecanizaciones futuristas hasta las inquietantes y subterráneas transgresiones dadaístas que llevan en sí el germen de la futura estética de lo Absurdo».

En agosto de 1922 Tour Eiffel publica *La tentación de los asesinos*, primera de las tres tragedias escritas por Remenyik en Valparaíso y reunidas al año siguiente por la editorial «Agitación» en Lima bajo el título *Las tres tragedias del lamparero alucinado*. Este poema narrativo –o «epopeya» expresionista– no vendió ni uno de los 500 ejemplares impresos en la Imprenta Viñamarina por Amador Basualto R. y Carlos Ramírez B., el poeta y tipógrafo vanguardista que había firmado el manifiesto «Rosa Náutica» y publicado un poema en la revista *Elipse*. La historia fluye como el viaje onírico de un héroe sobrenatural –un alucinado asesino revolucionario– entre coloridas visiones metafóricas. «Y arrebatava las orillas del río, rompía las raíces de las islas y variaba el orden de la naturaleza!» La estrecha colaboración entre obreros



gráficos, escritores y artistas es un elemento característico de este movimiento. Agrella fue obrero gráfico, tipógrafo, y él mismo imprimió su libro *Savia nueva*.

El 1 y 2 de agosto de ese año Julio Walton escribe *El aullido de las rameras*. Se trata de un poema expresionista muy influenciado por Remenyik en la temática, las imágenes y la disposición tipográfica. El poema trata de la prostitución en el puerto, en una febril sucesión de imágenes terribles. Al crítico húngaro László Scholz le debemos la posibilidad de leer este poema. Siguiendo los pasos de su compatriota György Ferdinandy, se sumergió en los papeles de Remenyik que se encuentran en la Biblioteca Nacional de Hungría, y rescató para el público hispanohablante la obra escrita por el húngaro en castellano, y de paso el poema de Walton.

«El manuscrito, después de unas peripecias verdaderamente surrealistas, recabó en los fondos de la Biblioteca Nacional de Hungría, en Budapest [...] El texto, seguramente salvado por Remenyik, es una copia mecanografiada [...] La estructura, el tono y la visión que presenta coincide en gran parte con los demás textos del grupo de Valparaíso. Es evidente el culto al feísmo, la insistencia en el ritmo de la «escritura automática», el lenguaje gráfico elaborado de añicos verbales y, sobre todo, la presencia de la todopoderosa urbe [...] definiéndose, más que nada [...] por los gritos salvajes, de dimensiones cósmicas de sus habitantes [...]»⁴.

Luego de tanto deslumbramiento por las vanguardias europeas, la vanguardia de Agrella se torna indigenista en 1924. El «Periódico de Literatura y Arte Moderno» *Nguillatún*, dirigido por Agrella y el músico porteño Pablo Garrido, presenta una yuxtaposición de poemas vanguardistas y reseñas sobre música europea, por un lado, e investigaciones sobre

cultura mapuche, por otro, sin que logre plasmarse una verdadera fusión creadora entre lo aborigen y lo moderno. La revista publica una monotipia de Camilo Mori, maderas y linóleos de M. Godoy, un tal Job, Jesús Carlos Toro y Lautaro Alvial. El malditismo trágico se hace presente con el poema «Parábola» de Pablo de Rokha: «Cual labrador los barbechos / ara Dios, –criminal de nieblas– / la tierra amarga de mis huesos / con el arado de mis penas!»; la visión vanguardista de la vida moderna, con el poema «Torbellino» de Pedro Plonka: «En la marea de la orquesta / tiene vaivén de transatlántico el / Dancing-hall... / Las cascadas eléctricas / despeñándose contra el parquet / lanzan torbellinos de luciérnagas / sobre las serpientes musicalizadas...».

Hacia 1927 el grupo vanguardista de Valparaíso había perdido a Agrella y Walton, que emigraron a la capital. Sin embargo, Walton siguió colaborando con el grupo en la magnífica revista *Litoral*, «órgano de estética, arte moderno y ciencias», íntegramente ilustrada y ornamentada con xilografías y linóleos de Carlos Hermosilla. Impresa en Escuela-Talle-



⁴ Scholz, László. «Julio Walton H.: *El aullido de las rameras* (Un texto inédito del grupo «Rosa Náutica»). *Hispanamérica*, Año 20, N°60 (dic. 1991): pp. 73-84.

res Gráficos Salesianos, Valparaíso, el primer número apareció en noviembre de 1927.

El segundo número apareció en diciembre, y el tercero y último en marzo de 1928. *Litoral* escenifica el conflicto de lo rural y lo autóctono frente al avance avasallador de la modernidad: junto a la fascinación, la ciudad es vista como algo ominoso y terrible, visión cercana a la de Remenyik. «Firmemente de pie sobre su época –proclama su “Declaración de principios”–, el artista moderno es el hombre que canta dionisiacamente la vida, que vive recuperada su libertad de acción, la desenvuelve y la manifiesta insólitamente sobre el haz de los panoramas modernos del mundo [...] El canto del poeta moderno es la voz dionisiaca del hombre semidios electrizado de sensaciones espontáneas y puras que canta sintiéndose dentro de la órbita de la vida real».

En *Litoral* publican poetas vanguardistas como Pedro Plonka, Julio Walton y Salvador Reyes, junto a voces modernistas y simbolistas como Zoilo Escobar, Alejandro Gutiérrez y Luis Enrique Délano. También encontramos textos de Carlos Hermostilla, Pablo y Winétt de Rokha, Blanca Luz Brum, Giovanni Papini, Joseph Delteil, Alfredo Guillermo Bravo, Bor-

ges y otros; y grabados de Hermostilla –los primeros de que se tenga noticia–, Germán Baltra –grabador y farmacéutico–, Carlos-Jesús Toro y Pedro Plonka.

Al igual que *Siembra*, es una publicación libertaria y americanista; se pronuncia por la hermandad artística americana contra las tiranías, como la de Augusto Leguía en Perú. «Llegada de una tierra en que *Amauta*, *Guerrilla* y otras revistas de cultura fueron azote para la imbecilidad leguiana...», leemos a propósito de la visita de la uruguaya Blanca Luz Brum.

Gong, publicada entre 1929 y 1931 bajo la dirección de Oreste Plath, fue una especie de continuadora espiritual de *Litoral*, en su vocación vanguardista, libertaria y americanista. Opone «la juventud triunfante» a «los mamouth intelectuales». Combativa desde las trincheras de las innovaciones estéticas y la lucha social, en sus páginas se puede leer sobre literatura, música, plástica, política. Abierta a las últimas novedades culturales de Europa, en el número 12 hay un artículo de Alejo Carpentier, «Mechanización de la música», en el cual conversan con Edgar Varese Vicente Huidobro, Robert Desnos, entre otros vanguardistas. La revista tiene relaciones fraternas con *Amauta* y muchas otras revistas de Chile y América. En especial hay una gran vitrina para el Perú y sus escritores, Mariátegui, Vallejo, Martín Adán, Magda Portal.

El mismo año de aparición de *Gong*, último hito de aquella vanguardia porteña, Zsigmond Remenyik escribió *Los juicios del dios Agrélla!* en la casa paterna de Dórmand. Valparaíso fue para Remenyik un sueño seductor y terrible. Conoció el hambre y la miseria, pero también fue acogido con el calor del pueblo en los burdeles, las cocinerías y los bares; y en los círculos artísticos fue bienvenido como representante de las vanguardias europeas y escritor visionario. Aquí tuvo amigos que amó hasta el punto de inmortalizarlos años después en esta





novela, que consagra a Neftalí Agrella como héroe mítico de los artistas rebeldes, deificado finalmente por los indígenas de la Patagonia.

Desde 1926 de vuelta en su país natal que había vuelto a ser una monarquía y donde la reacción conservadora hacía el aire difícilmente respirable para nuestro húngaro revolucionario, Remenyik incubó el sueño porteño por tres años hasta que este le dictó una narración febril: libro de aventuras y viajes, ramerías y artistas malditos en un puerto surreal. Sus personajes son una prostituta canadiense, un capitán noruego, un bailarín estadounidense, un agitador ruso, y una entrañable tribu de creadores excéntricos. Su lectura evoca los libros de Salvador Reyes, *El muelle de las brumas* de Pierre Mac Orlan, o novelas de los márgenes y la desesperación urbana como *Berlin Alexanderplatz*. El cosmopolitismo, el crimen, las tabernas, los burdeles... Todo eso hallamos en estas páginas, con las tintas cargadas del expresionismo más sombrío: «en el viento todo el edificio temblaba terriblemente, i durante tempestades las olas

azotaban las rejas de las ventanas con el viento! De las callejuelas cercanas angustiados aullidos se podía oír!».

En opinión de Georges Ferdinandy, *Los juicios del dios Agrélla!* revela que Remenyik nunca aprendió bien el español⁵. Nosotros pensamos que este hecho innegable le da un atractivo suplementario a esta escritura, un carácter lúdico, dadaísta. La extrañeza de las escenas se ve reforzada por la insólita mezcla de la lengua húngara con el castellano.

Uno de los personajes de la novela es el pintor Brumario, «que pintaba cuadros lóticamente extraños». Al inicio de esta investigación buscábamos en el diario *La Estrella* de 1922, el artículo «Las modernísimas tendencias de la literatura: el activismo», que según László Scholz había aparecido en ese periódico. El artículo no apareció, pero encontramos una nota de arte, fechada el 1 de agosto de 1922 y firmada por Julio Walton: «La extraña exposición de dibujos de Pedro Celedón (Brumario): ¿Como presentar al público este extraño y demoníaco caso de dibujante y escritor? Serían necesarias palabras negras, peludas, oleaginosas; palabras que en su graficismo produjeran fatigas, escalofríos y orgasmos estenuantes...».

Fui a ver a Carlos Lastarria, curador en el Museo de Bellas Artes de Valparaíso.

—¿Usted conoce a un pintor porteño llamado Pedro Celedón?

—Sí. Es un pintor perdido. En algún momento se le gatilló esquizofrenia y quemó su taller y su obra, antes de suicidarse.

El drama de Celedón, su entrada final en la locura autodestructiva cierra el ciclo heroico de la vanguardia porteña, encarnando el fracaso de la utopía revolucionaria que inflamó el espíritu de aquellos creadores que quisieron «cambiar los fundamentos de este mísero mundo». ^[wd]

⁵ Ferdinandy, Georges. *L'oeuvre hispanoaméricaine de Zsigmond Remenyik*. La Haya-París: Mouton, 1975.

Diccionario arbitrario de la irradiación vanguardista en Valparaíso

Por Felipe González Alfonso

Balcells, Ignacio. En sus «Poemas de la Ciudad de Arena» (1973-1982) el disidente y exiliado de la Ciudad Abierta hace entrar a la constelación poética de *Amerreida* la muerte y la pérdida, la de su pequeño hijo a quien la naturaleza apacible del paisaje costero se le volvió enemiga hacia 1975. El padre intenta abrazar una y otra vez al fantasma, sin apartar la lúgubre reflexión de que el verdadero hijo se aleja sin remedio, pertenece ya a otro lugar: «Es el agua asesina / que se arrastra ante el padre / que en la orilla a salvo / ama un hijo insalvable». En el teatro barroco en que se le transforma el mundo, y bajo los mecanismos de la melancolía, el padre resulta intercambiable con el hijo, o con la muerte del hijo que se le queda adherida y no deja de suceder: «Silbad a mi hijo inmóvil en el aire / en el papel de muerte sostenido / por las alas heladas de su carne. / Silbad la muerte en su papel de sino / Silbad al niño en su papel de padre / Silbad al padre en su papel de hijo».

Escobar, Sergio. Es improbable que alguien más le haya dedicado un poema a un conductor de micros de Valparaíso, por razones que saltan a la vista sobre todo en el tramo hacia Viña del Mar. Al parecer el poeta y narrador

vio en esa actividad de acarrear gente a la diablo una metáfora más o menos trasparente del ir y venir sin sentido, frente a rostros fugaces, bajo incalculables peligros, que debe afrontar todo ser humano. El poema es de 1960 (antología *Alianza*) y las palabras del conductor adquieran en su *náusea* un tinte existencialista: «Yo soy, transeúntes, el hombre / que envejece llevando hastío y pasajeros / por una ciudad que retrocede siempre / veloz, tras su vehículo». Y más adelante: «Mi vida –continuó él– es insoportable, / como gastada, llevada / de un extremo a otro inútilmente, / poblándose de rostros, de vestidos vacíos, / de gente que saluda y baja. De gente / que mira sin ver otra calle / que mis manos negras atrapadas / en el insectario inútil / de este circular volante oscuro!».

Laferte, Catalina. La voz poética de *Ruta 68* (1998) da la espalda por completo a Valparaíso y divaga en la carretera al interior de un bus interprovincial: «Letreros naranjas / Moles de piedras blancas / apiladas a lo largo / de la borrosa ruta / Saliendo del pobre pueblo / dos alas inmóviles volándose del cuadro de un afiche / La luna ha desaparecido / también el pobre pueblo». Aquí y a través de todo el libro se despliega un gélido catálogo donde el último resquicio de afecto pervive apenas en el adjetivo de ese «pobre pueblo». En el poema «Casablanca» esto se declara y la voz queda convertida en pura observación y fugaz sensación muda: «No tengo nada que decir / A un y otro lado / de la vía / el desplazamiento de buses / El valle / las acequias cercanas el hedor colándose / por la ranura de la ventanilla». La destrucción del tejido social y del sujeto perpetrado por el Golpe, hace parte de la tesitura de estos versos: un no-lugar, el de la carretera, resulta más aco-

gedor que la ciudad y su normalidad ominosa. La poesía rompe –porque la ciudad ha sido golpeada– con «el Valparaíso sublime» de Edwards Bello, Neruda y Salvador Reyes, se larga a lo liminal; busca un lugar tranquilo para morir, entre señalética y carteles publicitarios...

Mendoza, Jim. «Los Patipelados» (1948): junto a los perros, sobre las carretas, en la arena, en torno a las vigas y peñascos de la casa en construcción, se aglomera el sueño pesado de los pobres. Quienes leen el diario o se quedan de pie, parecen abatidos, a punto de llover o incriminarse. Pero nadie hará nada –nos decimos–, recuperamos la vitalidad necesaria apenas para edificar el muro. Salvo que la paleta colorida, metálica del pintor, Jim Méndez, muerto en la miseria, consiga levantarnos.



Mizón, Luis. El personaje del largo poema en prosa *El naufrago de Valparaíso* (2008), Raúl Díaz, resiste en una balsa y observa desde ahí un Valparaíso en el que distintos tiempos se superponen; una ciudad imposible es lo que busca el naufrago (el exiliado), cuya ocupación permanente es mirar desde la distancia ese lugar inasible, donde, él quisiera, sigue ocurrien-

do un pasado cada vez más feliz. En realidad, solo hay un presente brumoso, desconocido, al que no está invitado, y que se desliza lentamente hacia un futuro poblado de cosas rotas, seres inexistentes. En ese lugar fronterizo, entre la evocación, la incertidumbre y el deseo, que ahora es su casa para siempre, «Raúl Díaz no tiene la menor intención de morir. Solo disfruta pensando el naufragio, filosofando».

Molledo, Ennio. Entre los años ochenta y noventa, poetiza un habitar gris, sin comunidad, despojado de salidas, muy lejos del sentimiento «oceánico» de Pablo de Rokha (donde bulle la sociabilidad popular, la gran memoria portuaria, los gremios). La costanera desangelada, de espalda a los cerros y sin vista al mar, es el no-lugar fronterizo donde fluctúa el habitante: «Después de cruzar la línea y saltar empalizada y rejas, más allá de los galpones, una vez burlada la guardia (y estamos a medio camino), bajo la luz de la luna aparece la muralla de hierro que protege la basura e impide el paso hacia el mar». Las largas oraciones en suspenso van aireando el escenario opresivo para preparar la posibilidad utópica que emerge al final: "Pero aquí el mar destruirá la orilla del mar".

Neruda, Pablo. Apaciguado de los ímpetus vanguardistas se reconcilia en *La Barcarola* (1962) con el padre modernista, Rubén Darío, cuyo fantasma de veinte años continúa merodeando en las calles invernales de Valparaíso: «Bajo el largo gabán tiritaba su largo esqueleto / y llevaba bolsillos repletos de espejos y cisnes». Neruda es el Neruda del presente, pero Darío sigue siendo el del pasado; no sabe quién será, Neruda sí lo sabe –cree Neruda–, y lo anima a perseverar pese a las miserias que le depara Chile. Darío guarda silencio, y entonces algo le hace ver a Neruda que Darío sí sabe quién llegará a ser (Rubén Darío, con

mayúsculas). Es que está al mismo tiempo en el pasado y en el presente, esa es la verdad, solo finge por modestia ignorar su futuro: «era tanto el fulgor que llevaba debajo de su vestimenta raída / que con sus dos manos oscuras intentaba cubrir su linaje».

Rilke, Rainer Maria. En su breve visita al puerto recitó los siguientes versos ante el Ateneo de la juventud, fundado por el también olvidado poeta Luis Hurtado López: «Abajo las luciérnagas. Desfilaban / las tropas invencibles. Salud al Gran Mariscal. / Es extraño no habitar más la tierra. / Lo sabemos al separarnos. / Al volver a las excusas del reencuentro. / Reiterada pleitesía de las horas. Creo en ti. / Extraño es no seguir deseando los deseos...», etc. El registro escrito consta en *Márgenes de la princesa errante* de Eduardo Correa (M. Aumont Editor, 1991).

Remenyik, Zsigmond. No deja de recordar en Hungría a su entrañable amigo porteño y lo ensalza entre las páginas de su novela champurreada *Los juicios del dios Agrélla!* (1929). En uno de los alucinados relatos intercalados, se lee la historia de Lidia Morand, prostituta canadiense del puerto que acompaña a un tal Pedro Olson, noruego, hasta el solitario paraje nocturno del muelle. Ahí ella, acosada, termina asesinandolo y en seguida logra mover, no se sabe cómo, una vieja embarcación para internarse a toda marcha en el océano. Durante los días siguientes, uno de sus amantes, el timonel Valdés, la busca sin descanso y en su desesperación se dirige a los depósitos y fábricas, tiendas y oficinas del puerto y reúne a los amantes de Lidia, «comerciantes, estudiantes, empleadós, vagabundós, albaniles, cargadóres... viejos, de barbás, desordenadós, piojentos, rotosos i de pies desnudás...». En el borde costero, «a donde casuchás i pequéñás cocinerías estaban situadás, entre rieles de ferrocarril i grandes depozitós!», los arenga para que colaboren

en su búsqueda. El timonel dice: «porque nos há queridó a tódós, a unos talvez más que al otró, pero a ninguno por nuestro sucio dinéro há queridó...». Uno intuye que fue Lidia Morand quien resultó asesinada por Pedro Olson, y la huida en la embarcación es una alucinación consoladora desde su agonía. Remenyik prefiere pensar que la prostituta consiguió huir de la ciudad y recorrer el mundo, mientras sus amantes porteños se avocaban amorosamente a buscarla.

Reyes, Salvador. Que las cosas se valoran e incluso, valga la paradoja, llegan a existir recién cuando están a punto de perderse es lo que ha demostrado repetidamente el escritor de Copiapó. El amor por el entorno marítimo, la bohemia cosmopolita, los boliches de aire anglosajón, no aparece declarado antes en las letras de Valparaíso; se vertió a papel impreso el sentimiento solo cuando toda esa parafernalia empezó a dar señales de extinción. La nostalgia crea sus propios objetos, digamos. El Valparaíso laberíntico y loco, geométrico de *Las mareas del sur* (1930) no es posible sin la modernolatría vanguardista y el ciclo decadente *ad portas*; no existe antes, aunque así se lo recuerde: «Ya echó el puerto su red de encendidas ventanas / para pescar la tarde. La noche se abre ahora / de un golpe seco en las tabernas y en los bailes de marineros. / Ahora beben su licor, fuman su tabaco / los pescadores de las grandes ballenas antárticas...». Memorialistas como Edwards Bello y Ernesto Montenegro recuerdan ver con indiferencia en Valparaíso, a inicios de siglo, un pozo negro, lustroso, que también llamaban *el mar*.

Silva, Víctor Domingo. Escribió en todos los géneros literarios, recibió el aplauso de escritores y obreros, hizo furor con arengas anarquistas y cantos a la bandera, obtuvo cargos diplomáticos y el Premio Nacional, falleció satisfecho, a entrada edad, y cayó al olvido.

Carlos Pezoa Véliz llegó a sospechar tempranamente que algo no andaba bien en su poesía: «Ciertos poemas de Víctor Domingo me recuerdan a los altarcitos del Niño Dios. Aquí un arbolito, una casita allá, acá una vaca. Está todo y no hay nada». Pero Silva, diremos en su defensa, tuvo intuiciones vanguardistas antes que Marinetti y Huidobro. Hacia 1903 perdió la paciencia en la revista *Pluma y Lápiz* y preguntó: «Artistas serviles, ¿cuándo os convenceréis de que vuestro arte no es el de copiar a la naturaleza...». Lo cual llevó a la práctica en varias metáforas de su libro *Hacia Allá* (1905). En el poema «Trágame» la velocidad del tren entre Limache y Valparaíso deforma inquietantemente las cosas a través de la ventana: «En un desfile de pesadilla / trotan los árboles, / pasan los ranchos, las piedras, jira / todo el paisaje».

Subercaseaux, Benjamín. Al historiador no le hacía gracia haber publicado unos versos juveniles que después juzgó irresponsables. Pero con uno de sus *Quince poemas directos* (1936) se inscribe en la honorable genealogía de los que aprovechan la forma de anfiteatro de Valparaíso y se asoman por sobre los tejados para contemplar gozosamente el entorno portuario y, luego, ficcionan o poetizan la experiencia. Subercaseaux además piensa, con clara adhesión vanguardista, que chimeneas y calaminas, anuncios comerciales y feas maquinarias, son dignos todos de figurar en un poema y llenarlo de geometrías: «Contra el mar, una vieja grúa corta en dos el paisaje de mi ventana: chimenea de cocina y calaminas grises, calaminas rojas, calaminas verdes. En un ángulo: SE VENDE. ERRAZURIZ 1914...». En fecha reciente un estudioso galardonó a los *Quince poemas directos* con el título de «primer poemario homoerótico de la poesía chilena».

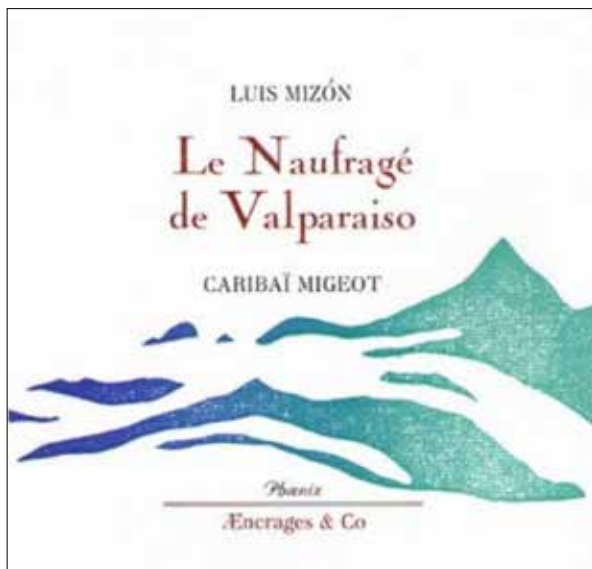
Quiñónez, Guillermo. Lo que en un principio podría sonar un poco ridículo –el amor

por una galleta–, según canta la «Balada de la galleta marinera» (1966), el poeta logra hacerlo emotivo y darle un espesor histórico. De niño recibe ese humilde presente y lo clava en la pared de su cuarto. Es un Aleph porteño –la enumeración se hace vertiginosa y caótica– que guarda en sí la apertura internacional del viejo Valparaíso, las grandes aventuras marinas, la vida activa y el intercambio de productos y viajeros con Europa y otros territorios lejanos. Pero tal como ese puerto cosmopolita, la galleta termina disolviéndose, en este caso por efecto de la humedad. Extrañar tiempos pasados es un sentimiento inusual en la vanguardia y su modernolatría, pero como Valparaíso parecía más moderno en el pasado a ojos de Quiñónez, más de cara al mundo, es normal que sienta que a esa pobre galleta, como a él, «La nostalgia del mar-oceano y sus horizontes / le habían mordido el alma...».

Walton, Julio. Baudelaire queda chico al lado de la obsesión de Walton por la putrefacción de los cuerpos prostituidos. En *El aullido de las ramerías* (1922) confiesa: «He llegado sediento / a los lechos esponjosos / de las ramerías y desconociendo el reventar de las pústulas / he revolcado el cuerpo / entre las llagas vivas». Y más adelante reconoce a Joris-Karl Huysmans, autor de la llamada biblia del decadentismo, como su maestro. Tiene sentido, pero lo que Walton cultiva es bastante raro, un decadentismo social; se detiene en lo repugnante no para hallar el goce retorcido, sino para denunciar el abuso (es paternalista pero, convengamos, en una época en que multitudes de mujeres pobres se ven arrastradas sin elección a esa actividad). Los gemidos sexuales de las que llama *ramerías* son al mismo tiempo un pedido de auxilio y el grito primigenio que reivindicaban los dadaístas, ese grito anterior a los barrotes de la razón y los significantes. wd

El Náufrago de Valparaíso Luis Mizón (2008, fragmento)

Traducido por
D'Angelo González Alfonso



Juego y filosofía

Toda leyenda alberga otras y son estas las que la hacen vivir. Respirar, florecer y reproducirse. La leyenda de Valparaíso guarda muchos cuentos en el interior de su cuerpo de ciudad utópica, imaginada por marinos privados de fuerza.

Además, las leyendas son más contagiosas que los sueños. Ocurre que los simples curiosos que se les acercan son, de inmediato, atraídos hacia el centro y condenados o destinados a formar parte de ellas.

Entre estos niños de leyenda, se encuentra Raúl Díaz.

Escuchen, se oyen aquí las gaviotas de Valparaíso.

Había nacido en Valparaíso, detrás del Reloj Turri, en las laderas, calle Pierre Loti, a la derecha, en una casa habitada por flores y gatos, gatos músicos, wagnerianos.

El mar que brillaba a lo lejos y la música proveniente de una casa grande, habían silenciado a todos los loros del barrio.

Era elegante, amigo fiel, jugador, bien educado. La falta de dinero no influía en sus hábitos.

Se levantaba a las seis de la tarde, tomaba un desayuno y salía.

Cuando llegaba al Bar Inglés, ubicado a veinticinco pasos del Reloj Turri, lanzaba su sombrero al perchero.

El sombrero giraba, subía y caía sin ruido.

Como buen jugador, lo recogía, lo sacudía y lo ponía en su lugar. Una vez, uno de los miembros más ricos del Sporting Club apostó que Raúl Díaz era incapaz de conseguirlo.

Este aceptó el reto, se puso a lanzar su sombrero y lo colgó diez veces seguidas.

Raúl Díaz dominaba completamente el movimiento de su sombrero.

Era famoso de Punta Arenas a La Guaira, en Colón, en Buenaventura, incluso en Cartagena.

Él era el misterioso importador de zapatos del pie izquierdo, subastados en el puerto del Callao, mientras que los zapatos del pie derecho esperaban en el puerto de Guayaquil.

Los había comprado por casi nada, ya que era el único interesado cuando la aduana los había vendido en las subastas.

Más de un crupier lo había observado conteniendo la respiración mientras apostaba un billete plegado como un barco de papel.

La embarcación navegó de número en número hasta llevarse el premio gordo.

Raúl Díaz era un genio.

Debería haber ganado millones. Un día, compró en Valparaíso una vieja máquina para fabricar botones; hizo que la subieran a un ballenero y se fue a surcar la Polinesia.

Sabía que allí las conchas se amontonan en las playas y no tienen ningún valor.

Raúl Díaz tomaba el sol mientras la máquina llenaba su barco de botones de nácar y de fichas de póker.

Ya poseía un inmenso tesoro, cuando su suerte cambió.

Desapareció o se transformó sin dejar la menor huella; al igual que las tripulaciones del «María Celeste» o del «Oriflama».

En toda la costa, de Horcón a la bahía de Quintay donde siempre hay viento y altas olas azules, los pescadores aún encuentran en el vientre de los peces botones de nácar y fichas de ruleta.

Los más testarudos los conservan, persuadidos de que atraen la buena suerte.

El hombre tumbado en la vieja embarcación observa los objetos que lo rodean y se acercan flotando.

Libros que se deshacen como la miga remojada: *David Copperfield*, *Gog*, *Tonio Kruger*, *Alain Quatermain*. Los negocios del señor Julio César. Los millones de Marco Polo. Una muñeca extraña, quizás un fetiche para protegerse contra la mala suerte. Sus ojos brillan como botones de nácar.

En el cielo, algunas gaviotas le hacen compañía.

El hombre reflexiona, acostado de espaldas.

–Amigo... amigo.

–Cállate...

–Cállate.

–¿Cansado?

–Sí.

Cuando no se ve más la tierra, el mar cambia de color y de consistencia. Se parece a un gato que saca sus garras o a un tigre que se hace el muerto y, de golpe, levanta la cabeza.

De lejos, es igual a un lago de aceite negro como el carbón, o a la piel de una serpiente de piedras brillantes.

Solo los náufragos conocen la belleza de estos paisajes.

En el mes de agosto del terrible año de 1973, famoso por sus catástrofes, Raúl Díaz flotó bajo los rostros sudorosos de las nubes trompetistas y la marcha de antiguos sputniks convertidos en ritmo tropical.

–¿Tendré tiempo de hacer fortuna?

Las gaviotas daban vueltas por sobre la embarcación.

Una preguntó:

–¿Qué se ve ahí abajo? ¿Una balsa de náufrago?

–¿Un ataúd de cartón y de madera?

–Un barco de guerra rayado.

–Un rayado en el margen de una tarea de matemáticas.

Raúl Díaz nunca había sido bueno para las matemáticas.

1973. Verano de náufragos.

Una gaviota atravesó el cielo gritando.

–Vendo imágenes de Valparaíso.

–Bellos calendarios.

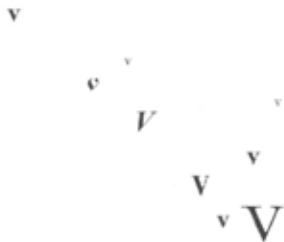
–Miren la bahía de Valparaíso.

–Plastificada.

–Con todos los colores.

–El muelle Prat.

–¿La Piedra Feliz?



–¿Quizás ha llegado el momento de regresar a mi patria? se dijo Raúl Díaz.

La-tierra-que-se-quema-al-interior-en-la-desembocadura-de-la-luna-estéril.

El faro Punta Ángeles se enciende de noche.

El convento de San Francisco marca las doce.

Se lo escucha en el Almendral.

Se lo percibe de lejos en el mar.

Cuando se está de regreso.

La gaviota de servicio dice:

–Soy una muchacha del puerto. Nací en la Piedra Feliz y vivo en la refinería de petróleo en la desembocadura del Aconcagua. Tu prometida Laura del Puerto me pidió que te diera un mensaje.

–¿La Piedra Feliz? preguntó Raúl.

Los enamorados mezclan sus vidas en una única historia inacabada. Conocen la calle Jules Verne y la calle Pierre Loti, Templeman y Leopardi, el Paseo Yugoslavo, la calle Sócrates y la calle de la Pirámide.

Pasean por Atkinson y Gervasoni, atraviesan los miradores. La plaza Echaurren, las grandes tiendas, la iglesia de la Matriz.

Desaparecen en Clave, Newton, Orompello.

–Amigo... amigo... amigo.

–Sí... sí.

–¿Cansado?

–¿Naufragado?

–Sí... sí.

El Reloj Turri: Sherman, el viejo ascensorista, monta en su ascensor, cierra la cortina de hierro negro y su pequeña casa se estremece como una vitrina de caoba y de cristal, el día de un temblor.

El sol pega fuerte. Raúl Díaz no conoce ninguna canción para espantar a este demonio y calmarlo.

La concha deforme, perforada por las termitas y los gusanos de mar, se impregna día tras día de agua salada.

La dársena se hunde centímetro a centímetro, cargada de algas y de parásitos.

La radio portátil crepita. Veracruz de Agustín Lara.

–Curaçao, repite murmurando Raúl Díaz, Curaçao.

Los maderos apenas flotan y el naufrago aprende a delirar, escuchando el clamor de los pájaros comedores de cadáveres, esos que les arrancan los ojos a los moribundos.

Pero Raúl Díaz no tiene la menor intención de morir.

Solo disfruta pensando el naufragio, filosofando.

El mar es profundo, vivo, espeso. Los pájaros son una sombra rítmica que pasa con regularidad sobre el cuerpo desnudo del naufrago, como las hélices mortales de un ventilador chino, un péndulo que se acerca lentamente a su cabeza.

La gaviota está de vuelta.

–Soy Laura, tu prometida, le dice.

–Te espero. Mírame detenerme entre los cañones del rompeolas, los Catorce Asientos, el Pasaje Apolo y la Piedra Feliz.

–Regreso a la playa para esperar tu balsa.

El sol pegó fuerte, como un Cassius Clay, en este mes de 1973. En repetidas ocasiones, Raúl Díaz cayó sobre la lona de su cuadrilátero minúsculo entre las olas. Las gaviotas lo aconsejaron. Tuvo que defenderse con una mano, mientras que con la otra agarraba la balsa que se alejaba flotando.

Unos pájaros carnívoros lo rodeaban.

Un pájaro-tigre le había arañado la frente. Sangraba, tenía el cuerpo con heridas.

Caía la noche. El reposo y el sueño se instalaban. Cassius dormía y se olvidaba del naufrago.

A salvo durante algunas horas, Raúl Díaz le prestó su voz a los fantasmas:

–Yo soy el charlatán del mar, incluso si no hablo en voz alta. Soy el narrador de la creación.

Soy la voz que desborda de las rocas y de las estrellas. Estoy suspendido en el aire, como si fuera un relámpago, un astronauta que salta sobre la luna y se refleja en su propio casco.

Floto sobre el mar desde tiempos antediluvianos.

–Todo va bien.

–Nos vamos a ir de aquí.

–Tus amigos de la Rotonda y del Bar Inglés se preparan para salvarte.

–También vienen los del café Vienés, del Riquet, del Samoiedo.

–Y el capitán Oluf Christiansen ha ordenado preparar el gran bote salvavidas «Lessing».

–Ya no tienes nada que temer.

–Sí sí sí sí.

–Luego iremos a comer y beber al Bar Roland.

–Sí, a ese, sí, existe.

–Sí sí.

–Y el Neptuno.

–Ese ya no existe.

–¿Y el Bar Inglés?

–Existe.

–¿Y el Escandinavo?

–Ese se quemó, el Escandinavo.

–¿Lo sabes?

–Sí.

–No.

–No conocí el Peter-Peter del capitán Peter Petersen.

Solo conocí El Pajarito.

–Era como un gran teatro demolido. Una sala de ventas sin luz. Los fantasmas se agrupaban alrededor del piano mecánico para escuchar la música que salía de los rollos perforados. En el muro amarillo danzaban sombras y notas musicales.

–¿Lo sabes?

–Sí.

–No.

–Yo, completamente solo, en el salón apagado de El Pajarito, me comía los últimos sandwiches de carne cruda antes de que todo el mundo se fuera al cementerio.

–Sí.

–Sí.

–Sí.

–Sí.

–No.

–Sí, lo sé.

–Muy cerca de aquí, hay un zoo que nadie visita.

Monos y loros se suben sobre los restos de la tormenta: anclas, cadenas y carcasas, pero los monos y los loros están todos enfermos, mueren en silencio uno tras otro.

Es por ello que ya no se los escucha ni hablar, ni cantar, ni gritar.

–Sí, sí.

A todos los naufragos, sucede que la memoria real escapa.

Entonces las imágenes de todo aquello que no han vivido o han experimentado mal los rodea. Sin confesárselo, el naufrago mezcla

verdades y mentiras, ¿vida y leyenda? Huellas, huellas, huellas.

El Sr. Juger, el sabio centenario que esperaba el retorno del hombre de Neandertal, el Sr. Pencil que tocaba música con sus dientes para seducir a la vendedora de pescado, Emilie Dubois, la criminal que hacía milagros.

–¿Cansado?

–¿Cansado?

–No.

–¿Historias?

–¿De quién?

–Escucha:

La historia de un barco-prisión, como una fotografía sobreexpuesta «La Esmeralda», el buque blanco. Lugares sin palabras.

Y ahora la base naval de Valparaíso es una iglesia desierta, un castillo medio sumergido en la laguna de las utopías.

Ahí está, el barco-prisión, convertido en barco-fantasma, objeto filosófico domesticado, advertencia del diablo.

–Escucha.

La máquina del Reloj Turri está construida de acero negro, bronce, cristal y caoba.

Sherman tiene las llaves. Es el guardián de esta terraza casi secreta en lo alto del inmueble.

Se ve la ciudad, el cielo bordado, el rostro de una joven a la que se le pide un beso.

Es mediodía.

Es la hora de los fantasmas y de los demonios.

Timoneros, borrachos, estibadores, cazadores del Aconcagua. Hombres de la ciudad

en la que se cultiva el arcoíris en pequeños espejos, en los rincones de las ventanas y en las lágrimas de salmuera.

–Hemos llenado de sueños y de botellas de cerveza el lago artificial de Valparaíso.

Una gaviota recorre la costa de faro en faro, de fortaleza en fortaleza, marca con una cruz la ciudad, los cuchillos, las calles, deja una cruz invisible en cada lugar de memoria, en cada imagen del juego de naipes y de los misterios flotantes que rodean el naufragio de Raúl Díaz.

Naipes jugados en Valparaíso y en todos los puertos:

Las boxeadoras adolescentes del Roland Bar y del Yacko, fotografiadas y pegadas en un rincón del espejo, esconden su mentón con guantes rojos como rosas.

–Una cruz, dice la gaviota.

Un pescador que repara una red con aire pensativo, otro leyendo en la proa, pintada de azul, de un barco entre el cabrestante oxidado y el mar.

–Una cruz.

–¿Y los paquebotes? ¿Conocen los paquebotes? dice la muñeca inútil, protectora del naufragio.

Los grandes paquebotes, esos que se ven en las películas, en los museos y las tiendas de recuerdos.

Cadenas de madera y vértebras de ballenas han servido de modelo a las cadenas de hierro de las anclas.

–El Verdi, el Toscanini, el Donizetti. Paquebotes italianos del exilio.

La muñeca parecía haber comprendido todo lo que el naufrago había dicho y pensado.

–Ya no hay paquebotes en Valparaíso.

El humo de las chimeneas ha desaparecido, transformándose en nubes y en sirenas.

Cadenas y anclas decoran los jardines municipales y las casas de los oficiales en las capitánías de los fondeaderos.

A Talcahuano.

El Arsenal Naval.

Las linternas se balancean en la memoria.

Los sputniks pasan danzando.

–Yo sé reconocer a un señor... dice la muñeca luego de una pausa.

–Un verdadero señor.

–El naufrago aquí presente es ciertamente un señor.

–Uno de verdad.

–Un caballero recorriendo la costa, que busca romper los encantos de los espejos multicolores, la ciudadela del suelo.

Un caballero que busca dama, en lo posible huérfana. Un caballero cruzando las fronteras brumosas que dividen el tiempo y el espacio.

Busca, entre las grutas y las marismas del Aconcagua, los dragones de la gran inocencia.

–Dama, dama, dama, dama.

Las gaviotas cantaron:

«A la orilla de un palmar

Había una joven bella

Su boquita de coral

Sus ojitos dos estrellas.»

En su barco medio hundido, Raúl Díaz murmuró:

-Posible, imposible, imposible, posible.

-Laura.

Laura es esta sombra que se estira a través de la playa, bajo las redes flotantes del pequeño puerto de pesca. La Caleta Portales.

-Ya no lo dejaré ni alejarse ni perderse... Lo espero, lo veo llegar, lo llamo con mi sexo, le abro una estrella con mis brazos y mis piernas. Nos quedaremos soñando los mismos sueños, escuchando un canto de peregrinos.

-No sé qué decir, no sé cantar como las gaviotas, añadió la muñeca mirando al cielo.

-¿Cansado? ¿Cansado?

-¿Amigo? ¿Amigo?

-¿Laura?

-Sí, sí.

-Posible.

-Imposible.

-Visible.

Cae la noche. Raúl Díaz sueña.

Muy a lo lejos, un gallo canta sobre una montaña de barcos desmantelados, de trenes,

de fardos de lana, de iglesias de chatarra olvidada.

Una pareja de Valparaíso: el eco y la palabra. La oreja y la boca. Una vieja pareja de sombras, adoradores del sol sobre el petróleo del puerto.

Todavía una pareja entre las parejas de Valparaíso. Unos ciclistas casi transparentes atraviesan el cielo, pedaleando hacia el sol. Unas parejas de eclesiásticos los siguen, tomadas de la mano.

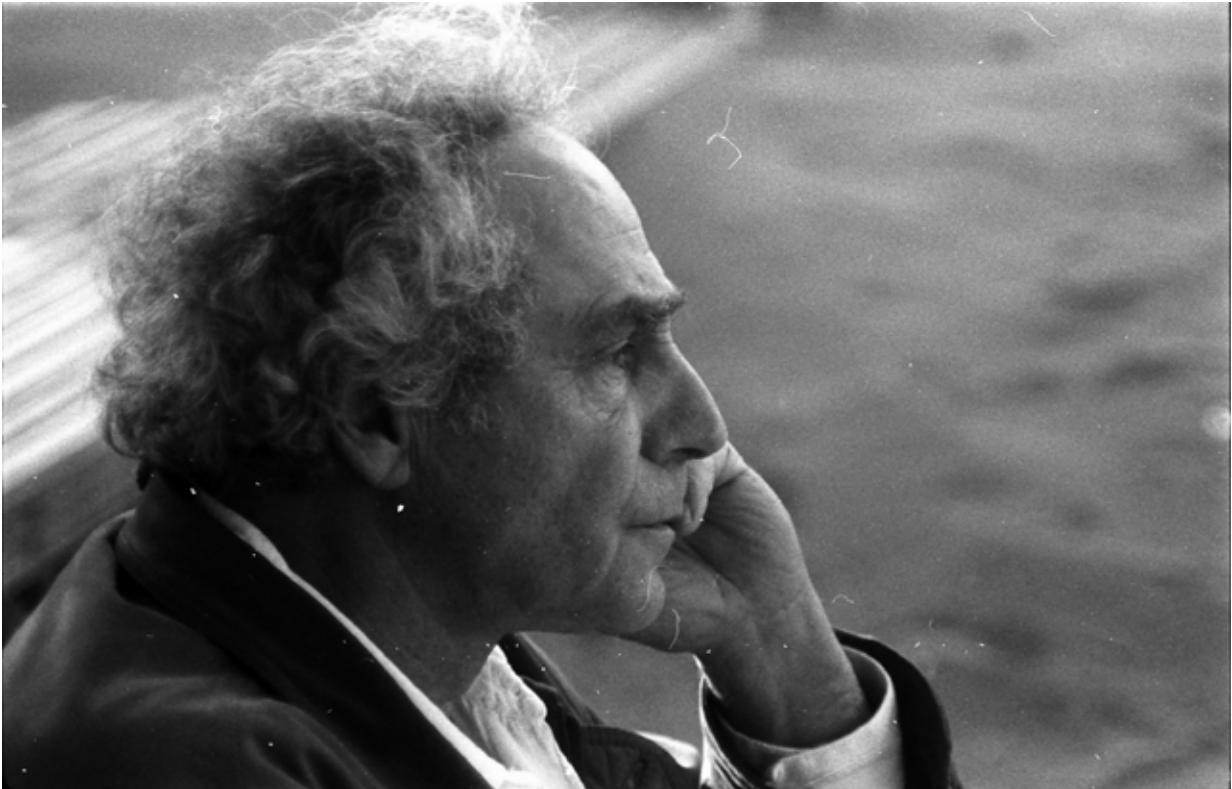
Hacia el sol vuelan los ángeles barrigones y barbudos del American Club y del Club de Estibadores. Unos ángeles pescadores con cazamariposas que persiguen peces voladores.

Boxeadores y exboxeadores transformados en ángeles guardianes.

Hacia el sol vuela «El Poderoso», transformado en cisne, removiendo el aceite del alba.

Hacia el sol vuela Lord Cochrane, el Doctor Salinas, desnudo detrás de su delantal de plomo, Sherman y todos los naufragos de Valparaíso. wd





Carlos Covarrubias Fernández (1944). Entró a estudiar Bellas Artes en Santiago en 1963 y en 1964 ingresó a la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Chile en Santiago. En 1965 se trasladó a continuar sus estudios en la UCV, en Valparaíso, porque allí existía una relación con la poesía. Precisamente en esta Escuela se encontró por primera vez con Godofredo Iommi en un acto poético celebrando a San Francisco. A comienzos de la década del 70 funda la Ciudad Abierta de Amereida con arquitectos, escultores, poetas y diseñadores. Allí permanece como ciudadano hasta hoy, al tiempo que participa de la docencia en la Escuela de Arquitectura y Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. En 2022 es nombrado Profesor Honoris Causa de esta casa de estudios. En poesía ha publicado *Álbum de poemas* (1978), *El aire enrarecido* (1990), *Aquellas inapariencias* (2006) y *Ella es ella* (2006). En prosa, los cuentos *El rubor de antaño* (1997), *Tres cuentos* (2002), *Aquella plaza. Aquella mañana* (2003), *Arañita rosada* (mención honrosa Segundo Concurso Cuentos Eróticos, Revista CARAS, 2005, Chile), *Las cuatro culibrí y mi padre* (inédito) y *La quiteña* (inédito); y las novelas *El narrador* (2008) y *Búho Beau* (inédito).

Carlos Covarrubias. Poner en juego la condición poética

Por Jaime Reyes G.

Debo comenzar este escrito con un agradecimiento personal. Si estoy aquí hoy hablando desde la poesía, es porque Carlos me recibió en los lares y lindes de la palabra cuando yo era un joven que ni siquiera había terminado mis estudios de diseño. Se supone que debo decir sobre Carlos Covarrubias la trayectoria que lo trae hasta esta revista. Es una tarea imposible, porque son muchas las dimensiones personales, humanas, académicas y poéticas que han estado y están plenamente a la luz de muchas personas e instituciones durante décadas. Me veo obligado a escoger dentro de esas dimensiones iluminadas. Voy a tocar cuatro trazas, cuatro cantos o bordes desde los cuales podríamos reconocer a Carlos Covarrubias.

Que el destino despierte mansamente

La primera traza proviene, como no, del poema *Amereida*:

¿y ni día ni noche
la tercera jornada no llegó como una isla
y suavemente sin violentar engaños
para que el aire humano recibiera sus orillas?

que también para nosotros
el destino despierte mansamente

Que el aire humano recibe sus orillas significa que el mundo, las sociedades y los individuos alcanzan su borde o margen último y definitivo, en el sentido que se completan, se hacen enteras o totales. A algunos les gusta decir que se desarrollan o alcanzan el desarrollo (es curioso el afán de querer alcanzar el pleno desarrollo, porque implica necesariamente, desde ahí, comenzar a declinar y menguar). Y los humanos hemos inventado muchas formas de intentar llegar a esa completitud o plenitud social e individual. Por ejemplo, mediante la guerra: los civilizados conquistan y colonizan a los salvajes, o los creyentes a los paganos. O a través de la revolución: los iluminados representantes del pueblo pobre masacran a la realeza burguesa rica. A través de las dictaduras de diversa laya fundadas en ideologías, que cruzan todas las bandas; nacionalismos, fascismos, comunismos, nazismos, prometiendo cosas como esta: nosotros conocemos al enemigo y somos la pureza, y organizaremos tu mundo de arriba a abajo, y no habrá pobreza y todos serán hombres y mujeres nobles y honestos, y el mañana brillará para todos y para siempre (nunca el presente).

El poeta nos ha indicado otro modo. Que el aire humano reciba sus orillas, suavemente sin violentar engaños. Carlos Covarrubias ha dedicado su vida a que también para nosotros el destino despierte mansamente.

Su poética y su poesía han sido desde la mansedumbre. La mansedumbre en el trato con sus estudiantes y las personas, con las palabras y el lenguaje, con sus maestros y discípulos, con su familia, con sus hermanos humanos y sus otros hermanos; sus hermanas el

agua, las flores y la luna, sus hermanos el sol, los caballos y otros animales. Sus indicaciones orientadoras, sus voces, han sido por la paz hacia el otro y hacia lo otro. Sin excepción ni excusa.

La fe ciega en el acto poético

El segundo borde, filoso, lo caminé con él hace muchos años, cuando estábamos en Reñaca, en las altas dunas cuaternarias en un acto poético con más de tres mil estudiantes de toda América Latina. Era una multitud que hervía en energías juveniles esparcida por las arenas. Junto con Carlos y Manuel Sanfuentes debíamos dirigir y timonear el acto y el juego que consistía en bajar la duna en unos deslizadores de arena. Era una especie de caos festivo y nosotros con Manuel íbamos y veníamos de un lado a otro intentando dar algunas instrucciones. Le comenté a Carlos, varias veces, que aquello era imposible, que no había forma de regir o guiar a ese gentío entusiasta. Él, solemne y tranquilo, me pidió confianza ciega en el acto poético¹. No sé cómo lo hizo, pero a viva voz, mansamente, logró congregarse a los miles, hablarles y consumir el juego y el acto. Todos deslumbrados y felices.

Cada acto poético exige siempre y de nuevo atravesar la indecisión por decidirse. Toda la experiencia acumulada por haber hecho muchos actos poéticos, no cuenta. Siempre el pantano de la indecisión precede la posibilidad de consumarlo (dice Iommi en *Amereida*). Desde entonces, cada vez, ante pocos o ante muchos, a campo traviesa o en medio de las ciudades, esa solicitud y desvelo de confianza ciega vuelve a ser exigida para dar curso

¹ El propio Carlos dice que «en lo que a mí respecta, la gracia de la poética de *Amereida*, es haberse salido del libro y el texto para lanzarse al acto. Y es en el acto poético, donde se pone en juego nuestra condición poética.»

a la poesía en acto. Cada uno de nuestros actos poéticos, durante décadas, tal vez lo único que han creado, es un momento en la vida en que el tiempo se extiende extrañamente y una libertad única e insólita nos deja, a todos los participantes, como iguales ante nuestra propia condición humana.

El pueblo de las mesas

El tercer canto y sus despliegues acontecen en la Ciudad Abierta. Carlos es uno de sus fundadores y de sus primeros habitantes. Allí, junto a sus amigos, a su familia, a sus hijos. Allí hasta hoy permanece y vela por su ciudad, desde hace más de cincuenta años.

Hace mucho tiempo Alberto Cruz llamó a sus habitantes el «pueblo de palomas» aludiendo a unos versos de *Amereida*:

nuestra raíz
no está preñada de su hoyo
– nuestro apoyo
está en los aires
vasto
como la residencia de los pájaros

Es decir, no fundamos nuestra comunidad o el continente americano en linajes. En lugar de la estirpe, la alcuña o la raza, nosotros quisiéramos un pueblo con fundamento amplio por diverso y enteramente libre. Casi al mismo tiempo Godofredo Iommi utilizó otras aves para figurar a los habitantes de la Ciudad Abierta. En su poema «Estorninos» recogía una fórmula de Lautréamont para la poesía moderna, en la que en una bandada los pájaros vuelan dentro de una esfera; los pájaros la cruzan, en todos sus diámetros, continuamente, al punto que uno mirando un pájaro pudiera pensar que la esfera no avanza. Y sin embargo, dentro de esta multiplicidad de movimientos la esfera se desplaza. Asimilaba esta forma de avanzar y de moverse al pueblo

poético de la Ciudad Abierta y de la Escuela de Arquitectura y Diseño de la PUCV. Pero yo una vez oí a Carlos decir que nosotros éramos el Pueblo de las Mesas. Y desde entonces he visto claramente que en verdad más allá de la voluntad o los anhelos de ser como las aves, es el Pueblo de las Mesas lo que precisamente hemos construido. Y Carlos ha sido el gran y primer mesonero; el que abre la hospitalidad mansamente a través de la conversación, el brindis, la gratuidad y la alegría y esperanza en esta Ciudad, a toda prueba.

Las Travesías y América

Y la cuarta traza o canto o borde aparece desde la casa de la Escuela, de la Universidad y a través de toda la América. Carlos ha estado presente, bien presente, en todas las instancias internas e íntimas de esta Escuela y también ha ido por el mundo en su nombre. Al principio junto a nuestros primeros maestros y hoy junto a las generaciones de docentes que siguieron. En la ya antigua asignatura de Taller de América (hoy de Amereida) todos –todos– los estudiantes que han pasado por la Escuela, de arquitectura o de diseño, desde hace más de cuarenta años, han sido sus alumnos. Y también desde las profundidades del Taller de Amereida, Carlos ha participado, desde sus comienzos, en nuestras Travesías por América. Un poeta de viaje junto a los oficios de la arquitectura y el diseño. ¿Qué hace un poeta en una Travesía? Mientras los oficios se congregan en torno a sus obras concretas, con materiales, herramientas, proyecciones y planimetrías, el poeta

Obedece al acto que lleva en sí y hace, en el mundo, la fiesta de la condición humana.

Fiesta consoladora, a pesar de todas las interpretaciones posibles.

El consuelo no es el bálsamo sobre las heridas ni el pañuelo para las lágrimas.

Consolar quiere decir revelar constantemente a los hombres y mujeres cogidos por las tareas del mundo, el esplendor que llevan en ellos, el fulgor de esa pura posibilidad...

...La revelación de esta posibilidad a través de sus trabajos, penas y placeres...

...revelación que es también –¿por qué no?– lámpara sobre zonas del espíritu y sobre el país de la labor².

Carlos Covarrubias ha dedicado sus travesías y su trabajo en la Escuela a que, mansamente, la fiesta sea. El «ha lugar» de la celebración. Una celebración que nos ubica en lo extraordinario y que proviene de un don o regalo; que es para otra cosa que un «aprovechamiento», porque la verdadera fiesta no se «utiliza». Carlos nos ha guiado por un tiempo libre que no se rige por el principio de lo utilitario, en el que no importa la abundancia de bienes materiales ni la riqueza. Y es que este tiempo no se agota. El tiempo dedicado a la fiesta, donde y cuando cada cual se encuentra con su propio dios. Así, un tiempo sagrado y por ende irrenunciable.

América es, para Carlos, una fuente continua de motivos para el tiempo de la fiesta. Y eso nos pone en movimiento, con nuestras obras y nuestros oficios.

Así ha sostenido una fidelidad con la construcción de lo universitario, entendido esto como el ámbito en el cual es posible que se abran en plena libertad, las maravillas misteriosas del ser. Ha trazado estos cuatro cantos, aristas que perfilan y moldean la silueta luminosa del ser. Espero con ansias humildes que, como ha sido para él, también para nosotros el destino despierte mansamente.

² Iommi, G. (1976). «Carta del Errante (segunda)». Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV. http://wiki.ead.pucv.cl/index.php/Carta_del_Errante

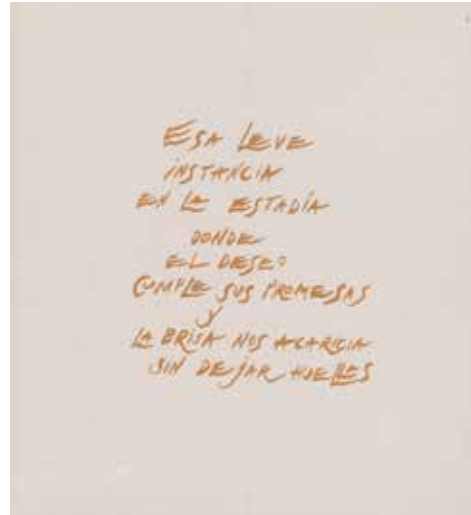
Poemas de Carlos Covarrubias

De Aquellas inapariencias

Primer poema

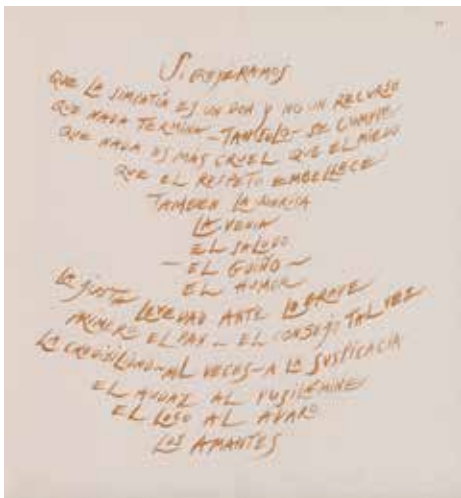
ESA LEVE
INSTANCIA
EN LA ESTADÍA
DONDE
EL DESEO
CUMPLE SUS PROMESAS
Y
LA BRISA NOS ACARICIA
SIN DEJAR HUELLAS

AHÍ APARECE
CUANDO EL TIEMPO
SE QUEDA
Y
AMABLE FLORECE



Último poema

SI CREYÉRAMOS
QUE LA SIMPATÍA ES UN DON Y NO UN RECURSO
QUE NADA TERMINA -TAN SÓLO- SE CUMPLE
QUE NADA ES MÁS CRUEL QUE EL MIEDO
QUE EL RESPETO EMBELLECE
TAMBIÉN LA SONRISA
LA VENIA
EL SALUDO
-EL GUIÑO-
EL HUMOR
LA JUSTA LEVEDAD ANTE LO GRAVE
PRIMERO EL PAN - EL CONSEJO TAL VEZ
LA CREDIBILIDAD -MIL VECES- A LA SUSPICACIA



EL AUDAZ AL PUSILÁNIME
EL LOCO AL AVARO
LOS AMANTES

SI OYÉRAMOS
AL OTRO
EN LO QUE ES
PUDIÉRAMOS DECIRLE
LO QUE SOMOS –
HICIÉRAMOS AQUELLO QUE DECIMOS
Y PUSIÉRAMOS EN LA PALABRA
TODO EL SUDOR DEL QUEHACER
SI FUÉRAMOS
HUÉSPEDES
DE ESTA TIERRA Y DE ESTE SUELO
–MÁS CREATIVOS QUE PRODUCTIVOS–
Y DE TANTO EN TANTO
AMÁRAMOS SALIR DE TRAVESÍA
–A LO RARO E IGNORADO–
SI FUERA
CADA INSTANTE UN COMIENZO
CADA BESO
UNA AVENTURA

De El aire enrarecido (fragmento inicial)

EL AIRE ENRARECIDO
TANTAS ALBAS
LA PUPILA INERTE
UNA SUAVIDAD INHUMANA CUBRE LOS ENCUENTROS

LA CIFRA ARRUMBADA EN LA LITERA
LOS HIJOS LLEVANDO LOS SIGNOS EN LA RISA

EL RUBOR DE ANTAÑO
SOLO DESDE EL ARBITRIO
EL CUARTO
PERSONIFICADO CON TANTA EXACTITUD

EL GRITO AUTÓNOMO DE LOS SALVAJES

EL ARROJO
CUÁNTAS VECES CRUEL EN LA DANZA

EL RESTO ENTUMECIDO DEL DÍA
LARGO Y CASUAL
EN EL LABIO

JÓVENES MINTIENDO EN LA OLA
LA MEMORIA ELIGE

LAS LUCES ALTERNAS DEL SIGILO
○
LA MIGAJA CASUAL SOBRE LA SÁBANA

CADA DÍA
LUEGO DE LA CIMBRA
ÓRGANOS DISTINTOS
HACIA EL IMPERIO

EL AFECTO A AQUEL VESTIGIO
CORREGIDO EN EL PACTO

De *número único* (primera parte)³

Encubrir
la cadencia movediza de unas colinas
bajo prominencias sujetas
a indóciles
pues
buscan encontrarse

³ *número único*, revista de poesía, Viña del Mar, 1981, es una cuidada edición, encuadrada en género de gran formato (30x40 cm) cuyo editor fue Godofredo Iommi M. Se publican poemas, además del propio Iommi y de Carlos Covarrubias, de Ignacio Balcels, Roberto Godoy A., Paulo Ramos F., Virgilio Rodríguez, Efraín Tomás Bo, Gerardo Mello Mourao, Leonidas Emilfork, Mauricio Schiavetti, Louis Dalla, Fior, Ernesto Rodríguez, entre otros. Cada poeta y su poema tiene una ilustración realizada por los profesores de la Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV. En el caso de C. Covarrubias la ilustración es de Francisco Méndez Labbé.

aun
 en las notorias decadencias
 removidas y hurgadas
 entre salidas que levanten los avances,

y
 mitigados,
 por la mirada de quienes por los entendimientos dejan;
 ... leer el recuerdo volcado de lo que fue
 desgarrando a la fuerza y a la vez
 otras orillas
 con la cintura breve que pide las llagas.

Lejos
 de la inútil intención
 por señalar por cierto las delicadezas lúdicas de las historias
 persistentes
 desesperan orales las alertas.

Abatidas ya las esperanzas
 los comienzos irrumpen codiciosos
 para soportar el fuste mordiente de las pausas
 y los signos paralizados
 recorren enervantes
 prendidos en la inconclusa magnitud
 a aquellos vigías sin fondo... ;
 ... unos vínculos
 asolados por el quebradizo rencor de concurrir sin regla
 entre esas visiones perversas del aire
 que esconden sin condición,
 con una frecuencia secular,
 el capricho de perder junto a las aguas
 las frases que calmen entre arenas secas
 los desprendimientos.

Acertar
 una vez
 la alusión que exponga la liviandad de su huella,
 unas fronteras que nada signifiquen



abandonadas al registro voraz de las repeticiones;
unos cuerpos amargos en los últimos capítulos
trabajados por la deslucida ventisca de los límites,
esparciendo lugares
entresacados del natural atrapamiento que proponen los huecos
o del vaciado vulgar de las nadas

o a veces
oscuros
en el dejo fresco
que otorga de tanto en tanto
el matiz candente de las escorias

y en la avidez
ya sin paladar,
morder los vientos polutos de la exclusión.

Ocurridos en las costumbres
suelen gravitar en todas las gargantas
los presentimientos de la misma añadidura;
... escasas apariciones que designan a otros
en lo que los sentidos pueden ahora registrar.

Ante los vaivenes desprendidos de esa instancia
va calibrándose
una mentalidad húmeda y dispersa en el gusto
por las medidas todavía impuras de las diferencias.
...Una infatigable educación
que apacigüe el rostro inerte de las repulsiones.

Zonas enteras se ocultan
en la elocuencia velada de los vencidos;

expansiones guardadas
en los amores añadidos
que menosprecian la similitud de los aciertos
igualando bajo una anónima vaporicidad



Obra de Francisco Méndez, incluida en *número único*.

una tarde
distinguida de otras sólo por piedad.

No propongo
el juego estéril que sabe de antemano
como conjugan las metas;
las fundiciones oblicuas de los sobresaltos
mentales y encorvados
en el talud primitivo de los rincones;

sino horadar
del despido la tolerancia
con un adelgazamiento que no reconozca soledad
insertando
unas voces polvorientas
que inservibles repasen los tamices
e irriten
cubiertas de torpezas
la codiciada piel de los regresos.



Menhires y dólmenes: breve muestrario sobre poesía contemporánea de la IV Región de Coquimbo¹

Prólogo y selección de Paulo San Páris

Los menhires son construcciones megalíticas singularmente puestas en zonas para indicar, al parecer, la presencia de una estructura funeraria. Muchas veces estas grandes piedras estaban trabajadas, o bien puestas en bruto; ellas han llegado a ser esculpidas por el mismo tiempo o la propia erosión del viento. Por otra parte, los dólmenes de igual manera son construcciones que se cree sirvieron en su tiempo como elementos protectores para el descanso de los primeros habitantes del planeta, ellos circunscriben una apreciación que detenta el «estar» como símbolo de protección ante la vida pagana.

Los y las poetas parecen a su vez estar trazados por un sino a veces funerario temprano, otras por ser estandartes que les acompañan las glorias laudadas, otros por vidas fallidas y que con el tiempo su trabajo ha sido reobservado desde la exclusión de un canon.

La misma resolución en la que creemos y que mencionamos es la que buscamos recalcar ante el lector, pues este muestrario es una expresión inacabada de la diversidad de voces que existen en la actualidad y han existido en la IV Región de Coquimbo. Por ello, mi voluntariedad primera es acusar delito cercenador de voces que me parecen importantes y trascendentales y que por una situación incómoda de espacio (que es entendible) no pueden aunarse aquí. Más allá de ello, mi vehemente deseo es que el lector astuto estuviese alerta de los trabajos de: Tristán Alta-gracia, Julio Miralles, Arturo Volantines, Juan Godoy, Oriana Mondaca, Nury Larco, Marcela Reyes Harris, Oscar Elgueta, Raúl Castillo, Ramón Rubina, Jaime Retamales, Anais Lua, Susana Moya, Cecilia Garrido, Leonor Olmos, Julio Piñoñes, Carola Pizarro, Dinko Pavlov, Andrés Pulgar, Benjamín León, Víctor Arenas, Elena Jiménez, Viviana Benz, Patricia Ardiles, Mónica Tapia, Daniel Jesús, Natalia Figueroa, Camila Albertazzo, María José Rivera, Ehurodice Rivera, Alicia Mondaca, Gonzalo Hernández, Guillermo Mondaca, Fernando Vargas, Ricardo Saldivia, Caupolicán Peña, Samuel Núñez, Javier del Cerro, Benito Cortés Chacana, Deloi Nérito, entre otros y otras tantas voces tan necesarias de poner atención precisa y absoluta.

Debemos situar, tal vez, la aparición de las primeras voces de la Cuarta Región en las letras de María Isabel Peralta, poeta de Paihuano, quien había encumbrado en líneas

¹ Título ocasional y provisorio de *Corte Suprema: antología íntegra de la poesía de la IV Región de Coquimbo*.

estéticas modernistas de la poesía escrita por mujeres, en el mismo tiempo que lo había hecho la propia Lucila Godoy (Gabriela Mistral). Existen en nuestra región los poetas que son de tránsito, quienes estuvieron una temporada y cambiaron locaciones abruptamente como el caso de Manuel Magallanes Moure, Fernando Binignat, Stella Díaz Varín, Juvenal Ayala, Juan Godoy, Carlos Mondaca, Walter Hoefler, David Perry, Teresa Calderón, Alicia Galaz y el grupo Tebaida, Tomás Harris, Braulio Arenas, Lila Calderón o la propia movilidad de Gabriela Mistral.

Estos poetas parecen, a mi juicio, ser especies de dólmenes donde descansan gran parte de las bases imaginarias, espacios de creación, temas entrecruzados, cronotopos e ideologemas, apuestas que perpetúan hasta el día de hoy gran parte de un escenario colectivo poético y que han construido lo que es hoy la poesía del norte «chico».

Tal como señala Walter Hoefler en *Tierras de duro Reino. Lectura de la poesía de la Región de Coquimbo 1990-2014* (2014) se piensa –malamente– que en el norte no existe una poesía: «Justamente se trata de lo contrario, fundamentar porque se piensa que no hay poesía en el norte, o no se constituye con la misma fortaleza que en otras regiones.». La referencia anterior, creemos no solo guarda un razonamiento inacabado y espurio, sino que tal fenómeno se ha dado producto de la poca o nula circulación que existe en sus formas de apropiación y legitimidad, pero tam-

bién porque el norte de Chile ha sido históricamente constituido por regiones «nuevas», anexadas al territorio chileno posguerra del salitre, y que constituye una carencia afectiva integral: creo fehacientemente en el concepto «la invención del norte chileno». No obstante lo anterior, afortunadamente, en la actualidad existe una profusión de editoriales independientes, ferias del libro, ferias feministas, boulevares del libro y la lectura, premios literarios, un circuito que transforma a la IV Región no sólo en la región de las estrellas, sino también en un caldero hirviente, una olla a presión –no valga metáfora culinaria alguna– de propuestas vertiginosas, sospechosas, metapoéticas, feministas y ecofeministas, tentativas, experimentales y de alta sonoridad para las letras nacionales. Quien no ponga atención sobre las nóminas necesarias para la integración poética, seguirá perpetuando cínica y castizamente los razonamientos políticos y estrategias del poder que tanto daño le hacen a la esencia de lo que hemos llamado literaturas.

Hemos tenido ciertas certezas para confeccionar nuestros menhires actuales. Nuestro primer criterio: paridad, el segundo: la transgeneracionalidad, el tercero: obra publicada. Por ello, acusamos que la balanza y el balance pueden ser cosas oportunas y temporales, carenciales y selectivas. Con todo, señalamos que nuestros nombres son los concernientes a los siguientes tres afluentes fluviales: Elqui, Limarí y Choapa.

Ashle Ozuljevic Subaique (1986)

Poeta, ensayista y narradora. Estudió literatura en Santiago de Chile y yoga en Buenos Aires (Argentina). En la actualidad, trasplanta hiedras. Ha publicado en narrativa *Vidas robadas* (2011) y la novela experimental *Anteojos de sal* (2013); en ensayo *El silencio final: representación y gesto ante la muerte en Diario de muerte de Enrique Lihn* (2015); y en poesía *Tres* (2016) y *Botánica* (2020). Este año se publicarán *Cartografía* (narrativa) y una reedición ampliada de *Tres* con ilustraciones de la autora.



Carica papaya

Hoy ha muerto el papayo de mi casa
por el exceso de agua caída en su esquina,
se ha podrido
confirmo
cuando salgo a jugar con el perro que nos adoptó

trepo a la pared vecina para rescatar
los últimos frutos maduros
que más tarde mi hermana
usará como perfume de auto
y que ahora penden del ápice del tronco

allí
en su cima
las hojas aglomeradas y alternas
parecen no enterarse de su expiración

mientras desde la base
la podredumbre emerge e inunda el espacio
se propaga por los alrededores
calcinando
la vida que en torno lucha

se lo cuento por teléfono:
se
ha
podrido
el
papayo
por
exceso
de
agua

y agua se le hace la boca
por decirme
que *no todos los seres*
necesitan tanto líquido
tantos cuidados
tanta atención
anoto mentalmente
que *no todos los árboles,*
por decir algo,
soportan
la hidratación excesiva
mis celos de madre primeriza y solitaria.
Insiste en que aprenda
esta lección de botánica:
tanta vigilancia y esmero
ha terminado por aniquilar al papayo de casa

yo callo
y pienso
con la boca también aguada
que
no era al papayo al que yo regaba
sino al jazmín
vecino delicado y cómplice
a cuyo costado me siento
para aserruchar el tronco del árbol extinto
y embolsarlo como basura

sus rubias raíces podridas cuelgan pesadas ofreciéndose a Wulf,
quien mastica las hebras, aumentando la fetidez de su aliento animal.

Mientras,
glorificando la vida,
en el espacio que *carica papaya* ha dejado
yacen semillas y restos vegetales de casa
compost o carnaval medieval en el fondo del jardín:

alguien debe morir para que otro nazca
totalidad que precisaba desocuparse para volverse a llenar

sepulto al papayo entre filosofías baratas
y riego con mensajes el hueco que ha dejado:
palabras movidas por el aire rancio de su descomposición
hechizo flotante

nacerán campos enteros gracias al espacio vacío
del papayo y de quien escuchaba al otro lado de la línea,

solo la tierra basta
y la vastedad de las palabras.

Urtica dioica

Sacar la ortiga contando hasta diez:
una prueba de que cualquier sufrimiento
podrá ser soportado

aguantar sus minúsculas espinas
entre los dedos
entre los párpados
sus palabras punzantes en el caracol de mi oreja

apretar con las manos firmes
el ramillete de ortigas y maleza
los ojos bien abiertos al sol de madrugada
sin cuestionarme por qué
arrancar la ortiga y no
la yerbabuena
extendida por todo el jardín

resistirme esos calambres breves
cuando su lengua roza mi piel viva
encontrarme con sus ojos de ortiga
y sostenerle la mirada
batalla contra la urticaria que se vuelve crispadura
el hervor de la sangre
la erección de la piel
no pregunten por qué no lo arranco

ni lo extirpo todo
por qué todavía cargar
la espina de sus ojos-maleza
en la superficie completa
de las plantas
de mis pies.

Cristián Geisse Navarro (1977)

Escritor, Licenciado en Letras, Magíster en Literatura Hispánica, Diplomado en Fomento de la Lectura y Literatura Infantil y Juvenil y Diplomado en Narrativa de no Ficción. Ha sido becario de la Fundación Neruda y del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. En poesía ha publicado *Los hijos suicidas de Gabriela Mistral*, *Los nortes que hay en el Norte*, *Tres Poemas* y *Thus Spoke Robert Sapolsky: poemas de Pedro Araniva Pavián*.



Tres Poemas

Por Fernando Navarro Geisse

1

La poesía chilena es Pueblo Hundido

Lo que pasa es que la poesía chilena es algo así como un pueblo chico. La poesía chilena es Vicuña. Ni siquiera eso, la poesía chilena es Villa Seca, es La Polvada, es El Calvario, es Mortandad. La poesía chilena es un infierno grande. La poesía chilena es un infierno grande lleno de pobres diablos. Dios proteja a esos pobres diablos. Pero no. En este pueblo chico, los pobres diablos se dan la mano, se miran a los ojos, se saludan con la cara llena de risa. Después se des-cueran. La poesía chilena huele a azufre. Todos se odian. Todos intrigan. Se sacan los ojos. Lo digo porque lo he visto: la poesía chilena es un pueblo chico y un infierno grande. La poesía chilena es un infierno grande lleno de pobres diablos. Tal como acá: trescientos pelagatos viviendo en un pueblucho, odian a muerte a los trescientos cincuenta y dos pelagatos que viven en el pueblucho vecino al otro lado del río. Y ni siquiera al otro lado del río. A veces estos pueblos son una sola calle que cambia de nombre. Pero la gente se odia y se pela. Ahora que hay pasta base

y pistolas, hasta se balean. Si hay una pichanga, primero se hacen cagar en la cancha, después se sacan la cresta afuera. Y son hasta parientes. Son iguales. Son todos negros y fieros. Porque si eres rubio es peor: más te odian ¿por qué? Por rubio. No, no por rubio; por no ser negro y fiero. Y no le mires la mujer a nadie, porque estás condenado. El que esté libre de pecado que lance la primera piedra. Lapidación. Lapidación total. Acá todos están libres de pecado, excepto el vecino. ¿Cuál vecino? Cualquiera de los trescientos un vecinos restantes. Porque nadie se salva: los poetas mapuches son todos unos borrachos. El difunto era muy buena persona, muy comprometido, pero robaba; lo queríamos mucho, pero se aseguraba con los fondos. Están los que prestan el culo para ganar premios; son la mayoría de los que ganan los premios, se la comen a través de los jurados. Es el horror. The horror, the horror. Y están los cuicos de mierda, toda una manga de hijos de papá; con toda esa plata cualquiera la hace. Y para qué hablar de los lumpen, la mayoría son lumpen, hijos de lumpen, hijos de hijos de lumpen. A esos como que los respetan, porque no hay que discriminar. Pero igual son pencas: creen que porque le ponen garabatos a los poemas la llevan. ¡Chuto que la llevan! Y esos comunistas de mierda, huevones retrógrados, terroristas, ahora sacan plata de Venezuela, porque ya no se la pueden robar al partido. El partido, nido de ratas, hipócritas de mierda. Están cagados, todos están cagado; para ser poeta hay que estar cagado. Incluso los amanerados esos que hacen clases en la Universidad están cagados. Hay unos que todavía usan «emperero», «asaz», «cabe a». Y citan a los clásicos. O a huevones que nadie conoce, ellos no más. Fruncidos. Y esos que tienen editoriales independientes ¿qué se creen esos imbéciles? Publican a sus puros amigos ¡publican puras mierdas! Y esos santiaguinos, y esos provincianos ¿¡pop art?! ¿¡larismo trasnochado!?! Que se vayan a lavar la zorra. Y para qué vamos a hablar de las maracas feministas: resentidas, ninfómanas, frías. No, y todos escriben mal. Son todos pencas. Y palos porque bogas y palos porque no bogas. Esa es la vanguardia. ¿La vanguardia? La retaguardia. Trincheras en medio de la guerrilla de premios, becas y publicaciones. Recitales soporíferos. Talleres ¿talleres? ¡Semilleros de cesantes! Es el campo de batalla. ¡Qué va a ser el campo de batalla! Es el campo del chisme, del sapeo, del cahuín de esquina. ¿Escaramuzas? ¿Tácticas? ¿Estrategia? Chaqueteo, aportillamiento, envidia. Sí, es cierto, a veces hay uno que otro castañazo. Un balazo por ahí. Un amague de pelea. Pero hasta ahí no más llegamos. El resto es chimuchina. Porque la poesía chilena es un pueblo chico. La poesía chilena es Vicuña. Ni siquiera eso, la poesía chilena es Quebrada Seca, la poesía chilena es Chigualoco, la poesía chilena es Pueblo Hundido, la poesía chilena es Peor es na. La poesía chilena es un infierno grande. La poesía chilena es un infierno grande lleno de pobres diablos. Dios bendiga a esos pobres diablos. Pero no.

2

El poeta del futuro, hoy

Yo hablo de poetas reales, de poetas de verdad.

Estoy hablando de poetas genéticamente modificados para desafiar las leyes de la naturaleza, para transgredirlas, romperlas y llevarlas a su siguiente nivel. Estoy hablando de poetas de siete toneladas, con coeficientes intelectuales no menores a tres mil, poetas sin poemas, poetas telepáticos, telekinéticos, pirokinéticos; poetas productos de la radiación, poetas mutantes.

Estoy hablando de poetas poseídos por fuerzas desconocidas. Poetas más allá del bien y del mal. Poetas más allá del más allá del bien y del mal. Poetas sacerdotes de la verdadera religión. Poetas financiados y avalados por Satanás. Poetas que desafían a Satanás. Poetas a los que Satanás admira. Poetas del tipo que Satanás sería si fuese poeta.

Hablo de poetas reales, de poetas de verdad.

Poetas indescriptibles. Poetas intraducibles. Poetas indescifrables. Poetas cuasi auto similares. Poetas fractálicos. Poetas del tamaño de una partícula subatómica. Poetas cuánticos. Poetas que se deslizan graciosamente en el caos. Poetas que son el caos.

Poetas agujeros negros de una densidad que absorbe vorazmente hasta el último fotón. Poetas como supernovas con chorros de materia radiante proyectándose hasta el final del universo. Poetas universos. Poetas multiversos. Poetas infinitos, poetas larvas germinando donde las paralelas se juntan. Poetas con versos no menores al tamaño de una nube cósmica tentacular. Poetas con versos no mayores a un muón.

Hablo de poetas reales, de poetas de verdad.

Estoy hablando de mega poetas constituidos de varios poetas que se funden y nos hablan con millones de bocas. Poetas gigantes compuestos de varios gigantes aún más gigantes que emergen de sus miembros y sus orificios gigantes. Una megalópolis de poetas gigantes en un solo ser amorfo que va creando el tiempo y el espacio con sus latidos.

Poetas hechos de información. Poetas haciendo poemas a partir de codones y aminoácidos. Poetas que encienden visiones entre las chispas de dendritas y axones. Poetas que se alimentan exclusivamente de luz y aire. Poetas que se alimentan exclusivamente de oscuridad y vacío. Poetas que habitan en el fuego. Poetas abisales. Poetas tectónicos.

Hablo de poetas reales, de poetas de verdad.

Poetas ocultos en la sarna del mendigo. Poetas entre los pliegues de la iguana. Poetas en los ácaros que flotan en la luz. Poetas cuya lectura produce cáncer. Poetas que no necesitan milagros para demostrar que son poetas. Poetas que de todas formas curan el cáncer. Poetas que son el cáncer, el cáncer del universo, de los multiversos, del infinito hacia adentro y hacia afuera.

No estoy hablando de poetas del pasado. Hablo de poetas reales, de poetas de verdad.

Buda, Jesucristo, Zoroastro: Trogloditas, cavernícolas.

Homero, Dante, Shakespeare: Neardentales, cromañones.

Rabelais, Quevedo, Cervantes: Homos erectus, ergasters.

Hörderlin, Novalis, Blake: Rudolfensis, Habilis.

Shopenhauer, Nietzsche, Foucault: Parantropos, australopitecos.

Rimbaud, Baudelaire, Lautremont: Ardipitecos, Sahelantropos.
Whitman, Pessoa, Vallejo: Bonobos, chimpancés.
Joyce, Faulkner, Nabokov: gorilas, orangutanes.
Vicente Huidobro, Pablo de Rokha, Violeta Parra: lemures, titís.
Crumb, Miyazaki, Ward: prosimios.
Einstein, Plank, Tesla: dinosaurios.
Nicanor Parra: monómero abiogénético.
No hablo de los poetas del pasado. Estoy hablando de poetas reales, de poetas de verdad.
Estoy hablando del poeta del futuro, hoy.

3

Todo es culpa de los monstruos

Todo es culpa de la concepción romanticista del genio. Todo es culpa de Victor Hugo. Todo es culpa de Rimbaud. Todo es culpa de Whitman, de Blake, de Dylan Thomas. Todo es culpa de los monstruos: de Neruda, de Huidobro, de la Mistral. Todo es culpa de Parra, el maestro Rochi. De de Rokha no. También fracasó. ¿Valió la pena, de Rokha, valió la pena? En el infierno de los de Rokha, en el infierno privado de los de Rokha con los sesos desparramados sobre el triste papel mural de su triste casa de viudo, quizás Pablo de Rokha me esté diciendo sí; en ese rincón oscuro, lleno de lágrimas negras, lleno de bilis negra, lleno de detritus negro, ahí, detrás de ese escritorio, con el teléfono sonando para siempre, con su hija mordiéndose los labios al otro lado de línea, con la colt eternamente en la mano, con el hilo de humo suspendido en el aire, saliendo del cañón, del feroz cañón, el coordinador de la angustia del universo, el hombre que inventó el matrimonio, el jefe del clan pirata de los de Rokha, quizás, quizás esté diciendo sí, valió la pena. Porque en el fondo ¿qué otra cosa se puede hacer? ¿Ser un triste oficinista? ¿Un empleado público? ¿Un profesor cesante? ¿Un borracho de cantina? ¿Un empresario viajero? ¿Un académico? ¿Un gerente de marketing? ¿Un jefe de zona? ¡Júzgalos a todos por sus espíritus! No son nada si no son poetas. No son nada si no son arte. No son nada si no han sido tocados por el rayo. No son nada sin el crujir de la semilla. No son nada sin el fuego. No son nada sin el soplo. Yo podría haber sido cualquier otra cosa, dice de Rokha babeando sangre; yo podría haber sido incluso un potentado; igualmente sediento y hambriento; yo podría haber tenido oro, ser ocioso y brutal; yo podría haber tenido mi manada de lobos feroces; pero de nada hubiese servido si no hubiese buscado alimentar la hoguera con la que iluminé el mundo. Entonces todo es culpa de ellos. De los monstruos. Yo quería tocar con mis dedos, la luz. Yo quería tocar con mi boca, la zona muda. Yo quería tocar con mi espíritu, el fulgor del vacío. Yo quería ser un monstruo. Y pensé que. Y creí que. Y sentí que. Pero no.

Claudia Hernández (1966)

Dramaturga, actriz y poeta. Vive en La Serena. En el ámbito de la dramaturgia ha publicado *Antología palabra de teatro* (Fondo editorial Manuel Concha), *Textura en extinción* (Albricias ediciones), *Primera fila* (Caronte editores, Valparaíso) y *La guillotina* (Coquimbo). Últimas obras de teatro: *Olla común*, *Descarrilados* y *Laringe y espada*. Es autora de los poemarios *Por asalto* (2005), *Carnario* (2007), *Multigrafías* (2010) y *Ardida* (2021), entre otros. Ha sido incluida en las antologías poéticas *Albricias, poesía femenina contemporánea del Valle del Elqui*, y *Poesía en rojo* (Oaxaca, México). Ha recibido los Premios editoriales región de Coquimbo (poesía) y Becas de creación del Fondo del libro, CNCA (dramaturgia). Premio poesía inédita Stella Díaz Varín 2018, por el poemario *Ardida*.



Enana marrón

El canto conserva la memoria del rito
 Sus colores nos traen nostalgia
 del lugar primero
 Donde las hojas caían hacia arriba
 Dónde los árboles nacían secos
 Y morían frondosos y en flor
 Donde no había hombre ni mujer alguna
 que lloraran abrazados al mástil
 secreto de la luna
 Donde todo era ingrávigo
 y todo era posible
 Tú eras también
 pero de otro modo
 Tus codos formaron continentes
 y contenidos diversos tus recodos
 Tus ojos fueron mares
 que vomitaron monstruos sagrados
 y ácidos
 sobre las rosadas playas

de ciprés arrodillado
Tus dientes dislocados de sus goznes
crearon constelaciones que predicen el clima
y las eras que se avecinan hirvientes
Las vértebras formaron rasca abismos
como los rascacielos hoy extintos
y del marca páginas de tu vida
se formaron otros soles menores
que atizarán los fuegos
de los habitantes
de esa nueva dimensión
que hueles a veces
en tus esquinas

Por eso los recuerdos son castaños
Color de tierra y de montaña
Por eso los caminos y los rostros
se nos hacen conocidos
Pisas la huella que fuiste
Y silbas el eco repetido hasta hoy
al interior de tu entramado óseo
El canto conserva la memoria del rito
Sus colores nos traen nostalgia
del lugar primero

Variación vibracional

Cuando quiero y cuando puedo
son excusas irrelevantes
Lo importante está sucediendo dentro y fuera
en todo momento y lugar
Lo talado gime y reverdece
El olvido es recorrido de punta a cabo por los insectos
Los pulsos hídricos siguen el curso ancestral de su propia memoria
El cielo se cubre de ramas y las hojas descaman su impaciencia
Los hombres construyen instrumentos de placer o de tortura
Disfrazan sus impulsos con fecas de otros tiempos

Sobre el nicho de piedra la sombra avanza con las horas
Toda tumba es un reloj de sol y de sal
Entonces nada estuvo quieto jamás
El aire insufla esperanza en cada metro cúbico
Lo incierto se hace carne en un solo jadeo
Lo núbil se desarma y vuelve a tierra
Lo pequeño se hace grande y lo grande pequeño
en el eterno retorno de la mazmorra o la gloria
Pude ser dios, ángel o demonio
y me tocó esta factura maravillosa
en medio del ser
Los caminos están ahí para mí
para todos o ninguno
Toca las plumas que no salieron de tus alas
Abrázalas con la fuerza del sino
Con el amor
Con el placer y el sueño del nuevo día
Alza tu ánima en la máxima expansión hacia todas direcciones
para tu intento de micro galaxia
Ríe con las fuerzas que te trajeron al mundo
Sube a las colinas los árboles las rocas
Mira desde tu padre
Mira desde tu madre
Sube a la cabeza de lo humano y ríe con lágrimas por la verdad
Que a tus órganos principales les salgan alas
son efectos secundarios de la gran apertura
Ver a través, encima y alrededor
Soportar los hedores de lo humano
Los fulgores de lo divino
Sacar fuerzas del ancestro con que construyeron tu hora
De los huesos que cimentaron las ciudades
De lo que brillaba desde antaño ante tu puerta
Corazón, corazón púrpura blanco y amarillo
Corazón de corazones recorriendo las esquinas de toda estrella
Somos tú y yo
Somos nosotros respondiendo a las claridades en el cielo
De donde viene toda luz
El hombre ama la belleza porque le recuerda a Dios

David Santos Arrieta (1979)

Psicopedagogo y poeta radicado en Monte Patria. Miembro de Acción Poética Monte Patria, y gestor del proyecto RIEL: un río de escritura en el Limarí; acciones que buscan promover la lectura y la escritura en el territorio. Ha participado en diversas revistas y lecturas, destacándose la publicación de los poemarios *Mirándome a los ojos* (2005), *Mirando el tiempo con ojos de cristal* (2006) y *Ay Sí* (2006), todos autoeditados bajo el concepto de Lagartija Ediciones. En el 2015 publica *Los Llantos de la Añañuca* (Cinosargo Ediciones, Arica) y en 2019 el libro *Aula* (Navaja Ediciones, Iquique). En 2021 publica el poemario *Luna Centinela*, ilustrado con acuarelas de Miguel Ponce, y en 2022 publica su primer libro de cuentos titulado *Pega Negra*, en conjunto con el escritor ovallino Cristian Montenegro.



Telarañas en el techo

Veo el cielo despejarse
y situar los ojos todos en sí.

Veo cómo cientos de arácnidos poetas
ríen burlones.

Veo el cielo llorar por ellos
Y a un poeta indigente viendo la verdad.

Veo a otro poeta de pueblo maldito
consolar al cielo con un cristal.

Veo al cielo lleno de poetas
y a las arañas tejiendo la poesía.

Cuando las águilas paren

Cuando las águilas paren
no hay sol que llore más
que el que habita entre los pinos
más allá de donde existe el mar.

Las águilas gimen y sufren
a pesar de su integridad.

Verás tú, que no habitas en el aire,
cuán difícil es entender
otra vida
cuando ni la suya propia
se ha sabido domesticar.

Cuando las águilas paren
no hay sol que llore más
que el que habita más allá...

¿Cómo saltar la tempestad
si nunca he dado a luz gimiendo?

Pequeño tesoro

Se extravió
mi pequeño tesoro
salió a pasear
y como no vuelve a casa
pienso que se perdió.

Pequeño tesoro
de sangre negra
¿dónde equivocaste el camino?
¿dónde perdiste el control?

Te esperaré
alimentando cielos
regando noches en el jardín
que el olor del césped húmedo
te atraiga
y vuelvas a mí.

Pequeño tesoro.

Ana Leyton (1959)

Profesora de Castellano, directora del Centro Cultural del Choapa de Illapel y directora de Ediciones La Naranja. Ha escrito los poemarios *Epidaguerrotipogramas*, *Quebradas*, *Letras Empuñadas*, *Años Luz*, *Una muchacha corre despavorida*, *Pasan los cirrus*, y los libros de narraciones *Relatos militantes*, *Memorias de don Chalo*, *Extrañas Pasajeras* y *Valles escondidos*, además de los ensayos *De lo literario en el Choapa, sus libros, sus autores*; *Gabriela Mistral, rebelde pensadora*; *Visiones para el fortalecimiento de la cultura del Choapa*; *Visiones patrimoniales del Choapa* e *Identidad en la literatura de los valles transversales de la región de Coquimbo*.



Cansancio

Tengo un cansancio infinito
 Del vértigo de las cornisas
 A veces una ventana se abre en el cielo
 Y veo mariposas con vestuario de sombras
 Ciegas y heridas, chocan
 Con la desolación de las paredes
 Entonces, un pájaro herido cae en mis manos
 Su dolor picotea mis brazos hasta sangrarlos
 Su color verdadero y morado
 Se confunde con mis venas
 Mis sentidos chocan ahora
 Con una tortuga inválida
 Camina por la terraza estelar de mi sueño
 Resbala y cae

A ella le duele más su herida
 Nauseabunda, respira
 Ventanales en la tierra se abren y se cierran
 Veo la oferta del día
 Cansancio multicolor del consumo
 El desorden de baratijas
 Ofende mi intelecto
 Descubro engaños de texturas tibias
 Vuelvo a las cornisas mientras diviso
 Al loco de las máscaras
 Queriendo asustar al mundo
 A mí me sonrío
 Cuando ve que enciendo estrellas
 Y emprendo el vuelo

Cristales

Los cirrus como cristales
A veces se quiebran
Y esos cristales
se convierten en lágrimas
como punzantes alas de colibríes
pero no son colibríes,
quizás mariposas
que tampoco son cristales
Un llanto colectivo
Como un reclamo universal
Queda plasmado en su pasar
Avanzan con la cabeza gacha
Porque no quieren ver a nadie
Llueven los cristales

Pasajeros

Apenas somos cirrus
Fragmentados por el paso del tiempo
Transitando el cielo
Como pasajeros en medio de la luz
La niebla o la oscuridad
Nubes pasando tristes
Lentas a veces rápidas o invisibles
Cirrus que no son nada más que cirrus
Sus pasos lamentosos
Se escuchan como ecos
Orbitales del tiempo
Mientras las hojas secas de abril
Alborotan el día del exilio
Las palabras no los nombran porque
La inmensidad de sus ojos les hablan
Los cirrus se dispersan
Sopló el viento
Y la armonía de su marcha
Se vio amenazada
El azul detrás de sus espaldas cansadas
se nubla y desaparecen
Hace días los extraño
Hace días que no pasan
Se hace menos el silencio
¿Qué sería de nosotros
Si no vuelven a pasar?

Carolina de la Fuente Estay (1969)

Poeta y Abuela Champurria, con residencia en el Sur de Chile hasta 1998, *habitanta* por adopción de la Quebrada del Gato, Cuz-Cuz, Illapel, docente de Historia de la Universidad Austral, dibujante autodidacta. Sus textos han sido publicados en periódicos y revistas locales y regionales, en publicaciones del Colegio de Profesores de la Provincia del Choapa y en la antología *40 años del Golpe, 50 años de Resistencia, Visiones desde el Choapa* (2023). Ha participado en ferias del libro regional y provincial, y en el año 2022 publica su primer libro, *Santas y guachas*.



Composición 1982

Ayer /Sentada en esa casa que reconocía mi casa
En esa mesa que reconocía la nuestra /Con los afectos un tanto confusos
Y ojos que permanecen observando
El espacio que es otro /Espacio distinto con mismos ojos.
Ayer /finitos segundos /La misma pregunta
Ayer /Tendré 31 años cuando el siglo se acabe
Ayer tuve 31 años
Ayer /Nada sabía del tiempo/Menos del espacio
Era la inocencia pura en esa casa /Con frambuesas, cerezos y calas
Ayer /Me voy y soy la misma /Me voy y también soy otra
La otramisma en tránsito /Un poco más al norte
Del sol y de los pájaros.

Uróboros

He sido una estatua de sal
Sentía el llamado de volver
A los que amé
Incluso la muerte no temida
Esa de fuego
Habría redimido
La pálida construcción de mi cuerpo
Estático.

He deseado volver
Y eso me convirtió en ejemplo
Me solidificaron para siempre
Me dejaron al borde,
Al borde
De las miradas de los cobardes
Que corrieron sin pasado
Sin historia.
Pues bien
No fue esta mi primera muerte.

Mi primera muerte
Fue saber que estaba sola
En una feria del sur
Con los aromas y sabores
De otras mujeres y hombres
Y que yo no era como ese hombre y mujeres
Mis ojos huérfanos
No se unían a otros
Y volvía a una gran casa de madera
A buscar los huevos dentro de las gallinas
A buscar desesperada el aroma de las
[manzanas
A un entretecho que cobijo
Esta muerte de miradas.

Mi segunda muerte fue arrancarme

Sin permiso
Hacia un territorio hostil
Y vi sus miradas
Burlas y deseo
Deseo y burla para la niña
Que abandona el hogar
Volví a ser de sal
Un ejemplo de insurrección
Testimonio de desobediencia

Mi tercera muerte fue
En un juego de amigos
Y ellos
Riéndose de ambos
Para siempre nos separamos
Nos separaron como separan
A los culpables de los inocentes
Volví a ser de sal.

Morí infinitas veces en la ciudad
En la intimidad
Morí de deseo y verdad
Morí por mujer
Por los lazos de la tierra
Por las miradas no encontradas
Hasta hoy.

Mis muertes todas ellas
Trasmutaron a vida
Nacimientos de muertes
Disrupción de estados
Cambio de semánticas
Una muerte en vida
Una vida en muerte
Acompañaron las despedidas
Los cuerpos de las amadas personas de la
[infancia

Don Efraín en la leñera con el fuego del asado
Ada Guala y sus sopas de pollo
Las tías que llegaban del norte con garbanzos
[y dulces
Siempre, siempre convertida en estatua de sal
Para no incomodar con mis miradas
Con mi cuerpo
Y que se asomaban
Impertinentes por mis ojos, mis manos
Y mi cuerpo salino.

Otros morían cerca
Elvis, John, el tío Werner
Pero no se convertían en estatuas de sal
Se convirtieron en sueños móviles e ideas
Hombres, siempre hombres.
Y yo mujer de sal
Sin voz
Sin movimiento
Y con todas las preguntas
Me quedé
Soñando con el movimiento

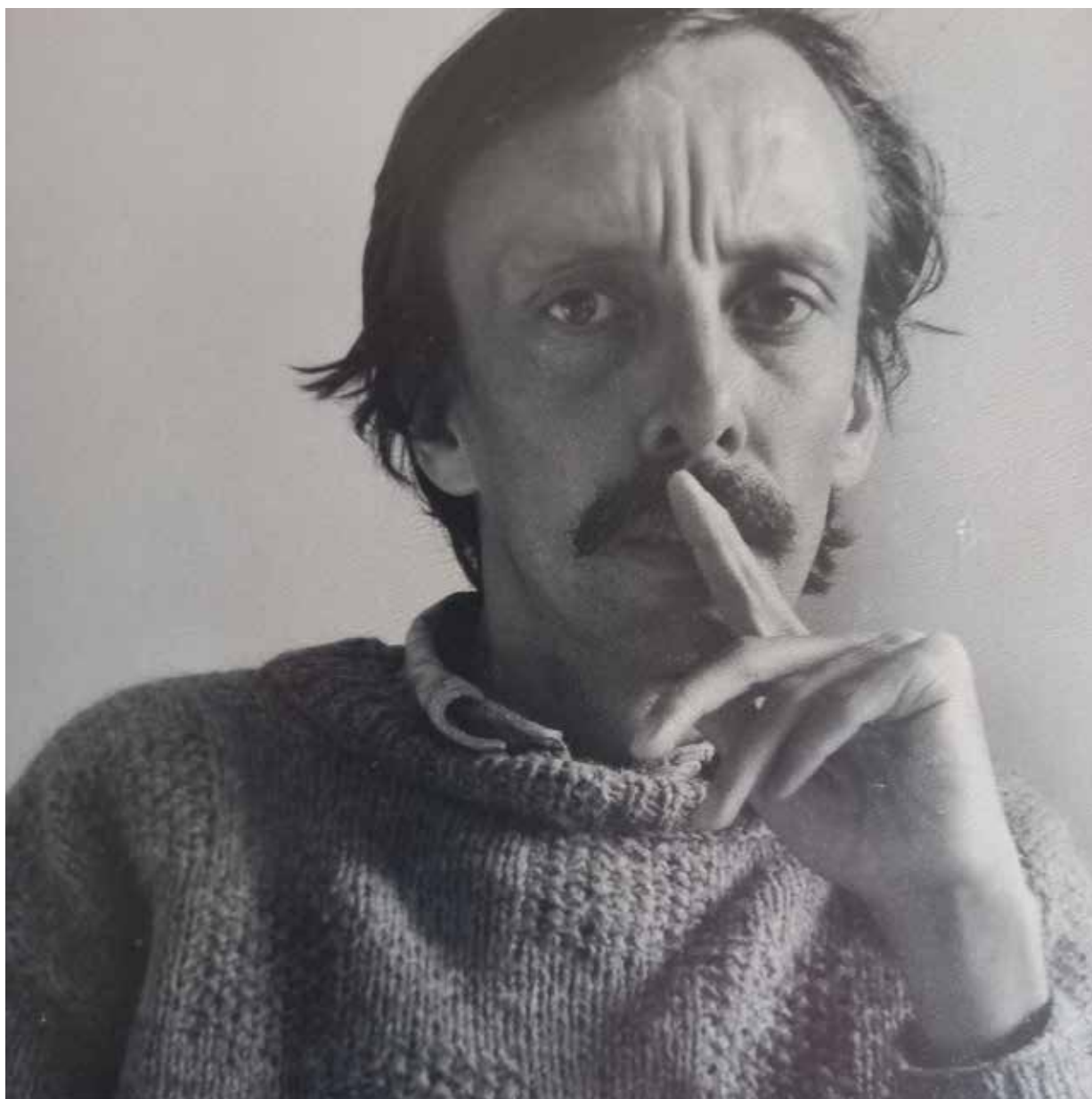
Y la transformación
Torturando una memoria que
Se construyó
De marchas fúnebres
De flores que al final de la tarde se olvidaron.

Ya no de sal
de mármol o granito
para qué decir de metal
Como la señorita de la primera comunión
Expulsando el pecado.
¿Qué pecado pudo ser
El que tuve,

El que tuvimos?
No era sola
éramos muchas
las muertas de sal
así nos llamaron
así nos exhibieron
Aun así sólidas
susurramos un canto
apretamos un solo ojo
y parimos
y la prole
Cocinó nuestras comidas
Bailó nuestras danzas
soñó
Oro a los montes al viento y al sol
Llenó de incienso, maíz, fuegos nuestros
Muertos cuerpos salinos.

Los habitantes de la ciudad
Nos llevaron a los museos
Algunas encerradas en cajas
En herméticas y temperadas oficinas
Atenta la vista de quien hurgaba
En tan maravillosos objetos
Pero éramos nosotras muertas y convertidas,
A manera de ejemplo
En esculturas del pecado
Ya no éramos guachas, ni chinas,
Ni indias, ni pobres,
Éramos la muestra de la desobediencia
Las que volvieron la vista
Las muertas
En distintos tiempos y lugares
Yo y mil más
Yo mi estirpe
Las de antes y las que vendrán.





Retrato de Walter Hoefler. Fotografía de Luis Bustamante, 1982

Como un silencio vivo. Entrevista a Walter Hoefler

Por Benjamín Carrasco

Retraído, reservado, secreto, son las palabras con que se suele hablar de Walter Hoefler (Valdivia, 1944). Poeta, traductor, docente, vienen luego. Sus inicios en poesía son bastante tempranos. En Valdivia, participa en las reuniones del Grupo Trilce y colabora en la revista traduciendo sus primeros poemas del alemán al español. Aunque de bajo perfil, sigue siendo hoy considerado una

de sus figuras basales y uno de los principales testigos de lo que significó la actividad cultural de los años 60 en Chile, junto con Omar Lara, Juan Armando Epple, Federico Schopf, entre otros nombres ineludibles.

En 1978, al ser exonerado de la Universidad Austral tras un incidente poco esclarecido, es exiliado a la Alemania Federal cuando contaba con 35 años. Cursa estudios en Frankfurt/M y continúa colaborando desde el exilio en diferentes instancias poéticas y literarias de la diáspora chilena. A su regreso a Chile, imparte cátedras en diferentes instituciones, siendo la Universidad de la Serena la última de ellas, lugar en el que además publicó una serie de estudios y recopilaciones ensayísticas sobre poesía y literatura hispanoamericanas.

A costa del silencio, del exilio, de la muerte, en sus palabras sobrevive la medida, lo cotidiano y lo familiar. Sobrevive lo que también está en su poesía: la palabra como último lugar de reunión de toda esa generación dispersa que alguna vez fueron los amigos, los compañeros, hombres y mujeres traídos a la palabra, habitando con ella los resquicios de la memoria con una correspondencia única entre conciencia y responsabilidad. «Escribo porque es lo único / que jamás les turbará el sueño / o los hará peores».

Ya bordeando lo que serían más de sesenta años dedicándose a *las cosas del oficio*, hemos de imaginarnos a Walter Hoefler de vuelta en su ciudad natal, donde, ya retirado, vive allí una suerte de emboscadura, pues, a pesar del quitado bullicio docente, continúa dedicándose a una escritura que no cesa frente al tiempo, a un pensamiento que no capitula bajo ninguna circunstancia.

En nuestra correspondencia, que data desde hace unos pocos años, las palabras más frecuentes son agradecer y gratitud. A través de esta entrevista –que no ha pretendido sino in-

dagar en su faceta de poeta y traductor– se espera seguir siendo fiel a ellas, con este puñado de palabras que le arrebatamos al silencio.

–Se le conoce como un poeta secreto y reservado, libre de aspavientos. ¿Es esta una efigie que ha nacido a la par de su personalidad o más bien una percepción alimentada por terceros?

–Por ambas razones. Lo de secreto me lo asignó Grínor Rojo en una reseña sobre *Las cosas del oficio*. Lo acepté porque coincide hasta cierto punto con mi idea de poeta ausente. Creo que responde a cierta inseguridad y hasta displicencia para disponer la obra para una publicación o concurso. Pero también se ha ido transformando en un programa, aunque no inicialmente intencionado. Una pregunta inicial que me hago es ¿qué texto conviene a lo que estoy pensando, a lo que me estoy proponiendo o lo que se me está ocurriendo?

También se interpone la idea de no subordinar la creación poética a la teoría o a la pedagogía, pero ello es parte de la biografía o de la necesidad. Trato de mantener cierto equilibrio entre ambas prácticas, aunque la jubilación se ha ido inclinando por la creación, y me he ido convenciendo de tener una consideración particular por los géneros, por las funciones del poema y que hay tipos de textos dominantes: la elegía como tratado sobre la muerte y la oda como exaltación de la vida, pero también hay ritos sociales implícitos en todo poema: la salutación o el saludo y las despedidas. Más allá de ser partes retóricas, tópicas, terminan siendo estructuras textuales.

–¿Cuál cree que es la relación entre amistad y literatura? (Pensando en Omar Lara, Juan Armando Epple, Gonzalo Millán y otras

personas que en su momento Oliver Welden nombró como «maestros de la amistad»).

—La relación entre literatura y amistad está en el centro motivacional de muchas obras: Aquiles y Patroclo, Narciso y Goldmundo, don Quijote y Sancho, Kerouac y los beatniks, Parra, Millas y Oyarzún, con distintos matices, con distintos grados de afecto. La amistad es una forma institucional de la afectividad cuyo eje central es la confianza. Los poetas que nombras están muertos y yo soy literalmente un sobreviviente, un fantasma real en las fotografías donde aparezco junto a ellos. Oliver Welden que consagró la amistad de nuestra generación lo hizo porque aprendió a valorarla en su soledad ariqueña, en la copresencia de Alicia Galaz y que curiosamente tanto Omar como Juan también tuvieron sus Alicias respectivas. Las casualidades me intrigan. Hubo ciertamente momentos más intensos, más frecuentes de esa amistad, no siempre vivimos en las mismas ciudades. Pero sería largo hablar de cada uno de ellos o al menos he intentado corresponderles con algún artículo o alguna reseña a su generosidad y lealtad.

—Durante los años 1962 y 1963 cursó estudios en la Escuela de Arquitectura de la UCV. En ese período tuvo la suerte de conocer y ser parte del estado germinal de la Escuela que preparaban Alberto Cruz y Godofredo Iommi, principalmente. ¿Cómo fue vivir esa experiencia, que por entonces comenzaba a consolidarse como un espacio de apertura inédito en lo creativo y en lo educacional?

—Me recordaste que estuve un año en Arquitectura, en la Católica de Valparaíso, después de dos intentos displicentes de seguir la carrera de Derecho en la Universidad de Chile, y donde solamente aprobé Historia Cons-

titucional de Chile e Introducción al Derecho Constitucional. Podría haber sido constituyente pero terminé escribiendo un poema extenso a modo de un cabildo, a modo de una poética constituyente. Las constituciones iniciales fueron poemas, algunos legisladores antiguos fueron poetas: Giacomo de Lentini, Federico II Stauffen, Andrés Bello. Pero también estuve en arquitectura el año 1964. Pero ese año equivalió a un diplomado, a un postgrado o a una carrera completa de Ingeniería en proyectos o de pedagogía efectiva. Cuando volví a Chile del exilio, en 1995, volví a Arica, quería entrar por la puerta norte, pero también me desvié de la Panamericana Norte y pasé a Ritoque, a ver la Ciudad Abierta. Era mi forma de agradecer ese paso fugaz y poco exitoso por esa escuela, pero la manera de enfocar la enseñanza de la arquitectura fue un modelo que ensayamos ingenuamente en nuestros cursos optativos en la Universidad Austral con Juan Epple, Ivette Malverde y Oscar Paineán, es decir, reproducimos la enseñanza colectiva y tipo panel, cuestión que también reencontré en el Instituto de Ciencias Sociales, la sede de la Escuela de Frankfurt, donde cada profesor podía representar su especialidad, pero también se sometía a la mirada crítica de los colegas, razón por la cual, sospecho, se rehúye dicha forma. Pero lo importante era cómo la poesía pasaba a ser fundamento de la observación, junto o más allá del croquis, a veces incluso el origen de las hipótesis que sostenían los proyectos, como lo demostraba Ignacio Balcells (1945-2005), de quien fui compañero de curso, que yo sé no me recordaba porque él preguntó por mí en el diario *El Día* de La Serena, donde publiqué reseñas sobre dos libros suyos, y aunque yo sí lo recordaba, porque me había recomendado la lectura de Saint John Perse, suficiente para estarle agradecido. Por cierto habría que destacar las esperas de la clase del lunes, donde se daba la tarea semanal, la sali-



da a terreno, a posicionar la ciudad, a pensar un proyecto ya en primer año.

—En 1978 escribió:

[...]

Me despido de la ciudad.

En ella nací.

Ahora corto al parecer todo vínculo.

Estoy seguro ya de que mis huesos no le pertenecerán

[...]

(en «Bajo ciertas circunstancias»)

Ateniéndose a la idea de que la ciudad geográfica a la que se refiere corresponde a Valdivia, pero que también simboliza el desarraigo que pesa sobre el hombre, casi como un estado de conciencia sobre su lugar histórico, no deja de ser llamativo que hoy en día su retiro encuentre cabida justamente en aquella ciudad que una vez dejó producto del exilio. ¿Ha significado esto romper con

el diseño que indicaba el poema, o bien lo transfigura en un nuevo sentido?

—Tu pregunta revela hasta qué punto puede exigírsele a un autor que cumpla con lo que dice el poema, aquello de que ya no volvería a mi lugar de origen. Podría derivarlo a la condición de la ficcionalidad también de la lírica. Podría señalar que dicho verso en verdad alude al preciso momento de su emisión o de su formulación. Pero en verdad sí me generó un problema personal ya que no fue mi decisión volver, yo no quería volver, pero fue mi familia la que decidió y de alguna manera era ese también un triunfo, la familia no había sido derrotada, no había sido condenada al exilio. Mis hijos sí decidieron volver. Pero también estaba la coartada de que el poema sí decía que las palabras te permitirán retornar, es decir, la poesía podía permitirlo. El poema, por lo demás, era un diálogo con la poesía lírica

y en particular con el poema de Jorge Teillier, podría tomarse como una forma de eludir cierta epigonalidad lárca, que yo aceptaba. Es asimismo un poema sobre el pre-exilio, había asumido despedir a mis amigos o escribirme con los que estaban en el exilio, por lo demás tenía cierta conciencia culposa de estar todavía aquí, así como la tuve cuando regresé considerando el valor de quienes habían permanecido. Por eso decidí volver a Arica, donde nadie me conocía.

–En 1978, luego de ser exonerado de la Universidad Austral, llega como exiliado a la Alemania Federal. Reside en Darmstadt, donde consigue un empleo como bibliotecario, y desde allí colabora con los diezmos círculos poéticos chilenos. Una sección importante de *El espíritu del valle* –precisamente, la que abre la revista dirigida por Gonzalo Millán– está dedicada a una muestra de poesía alemana de los años 80. En esto se vislumbra su relativa puesta al día del estado literario del país al que llega recientemente. ¿Cómo fue su relación con el acontecer literario y cultural de la RFA (y de la RDA, a su vez)?

–Cuando me exoneraron de la Universidad Austral asumí que tenía que ver con mi relación con la poesía y aunque a la vez que escribí el poema anteriormente citado, decidí distanciarme de dicho ejercicio. Residí en Darmstadt, que conforme a cierta descentralización funcional alemana es como la capital literaria. Es sede del Pen Club alemán y es sede de dos de los más importantes premios literarios alemanes, el Georg Büchner y el Leonce und Lena que allí se conceden. Esto me permitía un seguimiento de la institucionalidad literaria alemana, así como bibliotecario podía acceder a casi todas las novedades. Finalmente no pude renunciar del todo a la literatura

ya que me inscribí en un plan de doctorado en la Universidad de Frankfurt am M. Antes en Chile, había traducido para la revista *Trilce* poemas de autores expresionistas alemanes. A Gonzalo Millán, con quien mantenía una conexión epistolar, más intensa en la década de los ochenta, le envié una muestra de poesía alemana actual traduciendo un poema de cada uno, aunque para mí más importante eran las notas. En la biblioteca nadie sabía que yo escribía, pero a través del seminario tuve contacto con escritores: Octavio Paz, Isabel Allende, Juan Goytisolo, Fernández Retamar, Alejo Carpentier, entre otros, y asistí a conferencias de Jean Starobinski, Michel Butor, Alain Robbe Grillet, Julia Kristeva, algo que jamás soñé en Chile. Además como bibliotecario tenía acceso gratuito y en jornadas especiales a la Feria del Libro de Frankfurt donde me topé con Luis Sepúlveda, Raúl Zurita, José Donoso, Antonio Skármeta, Jorge Edwards, Evtuschenko, entre otros, diálogos fugaces o apenas saludos. Al mismo tiempo asistí a algunos encuentros de escritores chilenos en el exilio, aunque solamente como público, pero eso me permitía mantenerme informado. Para mí, traducir era una lectura, con cierto sesgo técnico, dada la confrontación entre dos idiomas. Traducía como un aprendizaje, no como un trabajo, como lo hacen la mayoría de los traductores o intérpretes.

No pretendí escribir en alemán o solamente lo hice para un curso de Stefan Morawski, sobre Karl Marx como crítico literario, e intenté un poema inédito, reservado, un diálogo con Paul Celan que espero no me lo reprocharía. Lo que sí descubrí es que toda lengua tiene su James Joyce, así como tiene su Cervantes o su Dante, es decir el fundador y el experimental o el cuestionador. Así leí a Arno Schmidt.

–En octubre de 2015 impartió un taller de traducción y poesía. En su introducción pro-

ponía que traducir –parafraseo– es la experiencia del fracaso del poema, que la mejor poesía se pierde irremediamente. ¿Cómo compensa esta condición en la que pareciera que el traductor se encuentra en un terreno pantanoso (pienso en el *Hochmoor*) frente al poema?

–La casi convicción de que los mejores poemas se pierden no se refiere sólo a la traducción, puesto que los significantes pueden ser más eficientes en la lengua original, es decir, producir más sentido. No obstante podría ocurrir que un poema sea mejor en la traducción que en el original, quizás sea el caso en que una traducción tiene más influencia en otra lengua sobre el conjunto de la producción poética. Pero de alguna manera también es una traducción cuando el poema mental, su primera formulación, pasa luego a la escritura. La emoción inicial, la motivación, a uno le va a parecer siempre más original que la escritura, y aunque ambas puedan estar sujetas a una revisión, a las correcciones subsiguientes.

Esta otra consideración, la idea de que los mejores poemas se pierden, surgió de mi experiencia, tanto la relativa a mi jubilación como a la pandemia. Ambos hechos cambiaron mi ritmo de sueño. De alguna manera el llamado sueño reparador terminaba alrededor de las cuatro o cinco de la madrugada, lo que activaba el sueño onírico, o incluso podríamos decir, el sueño creativo. Es lo que se llama la hora del lobo. Ocurre, eso sí, que los poemas que dices mentalmente en esas suerte de duermevela no los recuerdas bien, no los puedes pasar a la escritura en plenitud. A eso me refiero con esta pérdida de los mejores poemas.

–Ya sea por sus traducciones de Trakl, de los expresionistas, y por ser ella una segunda lengua, su poesía no abandona las resonan-

cias de la lengua alemana, a pesar de que alguna vez haya admitido cierta «resistencia» a adquirirla –incluso, no llega a estudiar germanística sino romanística–. ¿En qué medida han llegado a incidir estas intromisiones idiomáticas en su poesía y en su concepción crítica?

–Efectivamente tuve resistencias infantiles a aprender alemán porque mi padre tendía a obligarme a aprenderlo y eso genera resistencias. En el colegio alemán tampoco sentí que tuviese aptitudes naturales para aprenderlo. Una razón infantil de mi rechazo era que mis amigos chilenos me decían que los alemanes eran malos para el fútbol. Pero la consecución del campeonato mundial en 1954 no contribuyó a entusiasmarme. Curiosamente, una profesora de alemán que solo nos leía el *Fausto* de Goethe, principalmente, nos leyó un cuento de Kafka, esto en 1961, el que me indujo una particular aunque entonces incomprensible curiosidad por conocerlo mejor. Descubrí que en una librería había libros en alemán que eran más baratos que los locales, ahí compré algunas obras de Kafka. Según un estudio estadístico Goethe usaba alrededor de 30.000 palabras, Kafka solamente 5.000. Quizás eso me generó la esperanza de que podría dominar hasta cierto punto la lengua alemana. Junto con ello leí a Rilke, aunque en español, a su traductor original lo conocí en Frankfurt, era allí profesor: Ferreiro Alemparte. También descubrí a Trakl, alrededor de 1966. Con Federico Schopf, que se preparaba para una beca en Alemania, lo traducíamos a modo de ejercicio. Ya en el exilio alemán conocí la obra de Celan y me interesó su rigor para condenar el nazismo y toda forma de reconciliación, además de lamentar tener que escribir en la lengua de los asesinos, pero al mismo tiempo hablar y escribir con extrema prudencia y cautela, porque el horror del holocausto o de la

Shoa, es decir, del genocidio, era imposible de expresar cabalmente, una manera de encarnar el *dictum* de Adorno.

–En una carta que enviara recientemente, ha dejado entrever su preocupación e interés por el «poema largo», tema al que se dedica en el último tiempo. ¿Cómo surge esta inquietud y qué diferencias encuentra entre el poema largo y el poema más bien contenido, tan característico en su poesía?

–Hay dos motivaciones para trabajar el poema largo: tengo un conjunto entre inéditos y editados de poemas extensos, lo que permitiría proponer un tercer libro de poemas, siguiendo aparentemente un criterio cuantitativo, luego de un primer libro de poemas breves, un segundo de poemas de mediana extensión y este tercero de poemas extensos. Al mismo tiempo se me planteó la necesidad de escribir una introducción que diera cuenta de una suerte de poética del poema extenso, ya que en español existen pocos estudios sobre estos. Al constituirse un corpus, tanto de textos creativos como de textos críticos, se genera una suerte de metarreflexión y que en este caso apunta a preguntarse por la función de estos poemas y aquí discierno un cambio de orientación a partir del modernismo. El poema extenso romántico generalmente se propone como un texto fundacional o de catastro relativo al surgimiento de los estados nacionales. En el caso de los poemas modernistas, y aquí destaco tanto a Lugones como a Darío, nos encontramos con una suerte de arqueo nacional motivado por el centenario de la independencia argentina en el caso de Lugones, y en una especie de homenaje más personal como es el caso de la «Epístola a la Sra. de Lugones» de Darío. Luego, o casi junto a este desarrollo, se plantean aquellos poemas que hacen revisión del proceso de modernización, en particular

como es el caso de *La tierra baldía* de Eliot que dialoga directamente con *Las flores del mal* de Baudelaire. Pero no quiero adelantarme a otras consideraciones que surgen de la necesidad de cerrar un proceso, tanto creativo como investigativo en torno al desarrollo de la poesía y de sus géneros más característicos.

–A su vez, mencionó con anterioridad su interés por el poema intencional o construido –diríamos, «de diseño»–, tanto como de aquel poema surgido del azar. ¿Cómo ha convergido esta doble operación en su escritura, entre lo intencional y el resultado del «texto oculto» que reside en todo poema?

–El poema, creo, se suele generar a partir de una motivación emocional o de una motivación intelectual. Las pérdidas, los duelos, las crisis favorecen el primer tipo de poema. Problemas de lenguaje, conceptuales o críticos suelen ser la base de los segundos. El poema largo o extenso, dada su duración, obliga a detenciones reflexivas, a consideraciones formales. Podemos entonces decir que el poema largo permite conciliar o que ambos tipos se complementen. Ciertamente el poema es ante todo forma, requiere de una apertura y de un cierre, y esto lo hace casi incompatible con el poema de inspiración emocional, o al menos suponemos que la emoción debe estar finalmente controlada formalmente. Un ejemplo interesante es el de Héctor Hernández M. Esos libros-poemas extensos que tienen un título gramatical o de puntuación, como si el título anticipara el cierre, una suerte de cierre imprevisto al flujo de la corriente de la conciencia, al derrame verbal. En la reciente poesía chilena Hernández coexiste con Rafael Rubio y con Juan Cristóbal Romero. De algún modo ambas maneras están presentes.

La noción de texto oculto, y que es una especie de resultado o proyección en torno

al significado posible o último del poema, proviene en mi caso de dos fuentes: una es la interpretación que Walter Benjamín hace de Baudelaire, tanto el determinar el lugar real de la enunciación o algún trauma que el poeta reprime. En ese caso la circulación del paseante entre la multitud y el temor frente a ésta, si lo entendí bien. El otro caso proviene de Raúl Ruiz y su noción de película secreta, es decir, descubrir qué aspecto de la película, más allá del guión o del llamado conflicto central, encarna aparentemente la película. Un ejemplo lo da el propio Ruiz al destacar el papel que los objetos tienen en sus obras.

–Al respecto, hemos hablado de Paul Celan y de cómo constituyó un punto de encuentro capital en su pensar y poetizar. Justamente, uno de los pocos poemas en alemán que ha escrito –y del que no tenemos noticias– es un diálogo imaginario con el poeta de Czernowitz. Celan pareciera ser un epítome de la palabra y la memoria, del tiempo y el dolor; no son escasos los poemas de usted, en este caso, en que nos encontramos con tales elementos que se abren al problema de la lengua y a los «esparadrapos de palabras». ¿Es este diálogo imaginario un modo de inquirir en esa relación conflictiva con la lengua, a través de lo que llamaríamos «silencio restituido»?

–Curiosamente había adelantado algo en relación a esta pregunta. También Celan tiene que ver con lo anterior, no exponer demasiado evidentemente el verdadero trasfondo del poema. ¿Cómo dialogar con los responsables del genocidio? ¿Cómo escribir en la lengua de los asesinos? Para mí, escribir casi como Celan y, antes, traducir a Celan, tiene que ver con dos obligaciones frente a su lectura. Asumir una responsabilidad como culpa activa, yo como descendiente de alemán, nacido en

1944, frente a un poeta judío alemán, y frente en general al pueblo judío. Es tratar de sentir de alguna manera un sentimiento de admiración y de afecto frente a cualquiera familia judía y pensar en qué haría para que aquello, su pretendido exterminio, no se repita. Algo de esto se produjo en el exilio puesto que al revisar experiencias de exilio buena parte de ello estaba consignado en escritores de origen judío. Al mismo tiempo pienso como Celan, ¿cuán auténtico puede ser esto? Un segundo momento tiene que ver con pedir cuentas. Esto que Celan pretendió hacer con Heidegger y que de algún modo él relata en su poema *Todtnauberg*, poema que traduje pero tratando de explicar el alcance de cada verso o palabra. Está latente en esto lo que llamé tanto el fracaso de la traducción como el fracaso del poema. Pero, siguiendo a Wittgenstein, de lo que casi no se puede hablar, mejor callarse, sería demasiado largo, de algún modo engorroso, sino trivial. Estos son los desafíos que nos plantea Celan, en tal sentido un poeta ejemplar y paradigmático.

–En los libros inéditos que conserva, y que se han ido acumulando en esa *Obra ausente* de la que ya diera noticia en 1995, escribe sobre la imposibilidad de lo que es poético, una desconfianza en el lenguaje y un escepticismo sobre la palabra. A pesar de ello, conserva cierta visión de la escritura y de la lectura aún como una ocupación posible, aunque mínima: «una suerte de doble vida entre el más allá de la vida laboral y el más acá antes de la muerte» (ha anotado en su oportunidad). ¿Ve en la poesía una especie de resistencia, una posibilidad de vivir o, aún, de ser?

–Ya casi cerrando debo decir que me sentí sorprendido y a la vez halagado por proponerme esta entrevista. Al mismo tiempo

me digo si estas consideraciones no suenan en algo a falsa modestia. Halagado ante todo porque las preguntas revelan un conocimiento cercano y a la vez respetuoso de lo que escribo o de lo que he dicho casualmente por ahí, por eso me ha resultado grato responder. Grato incluye mi gratitud. Sorprendido en tanto tiene que ver con cierta propensión a pasar inadvertido. Me respondo a mí mismo diciendo que escribo para cuando ya no esté. He querido además volver al manuscrito, por eso empasto y edito esos textos con materiales de desecho: cartones de pizza, camisetas o pantalones usados. Soy su único lector. Escribo sobre poetas, aunque Sergio Parra recomienda, dicen, en sus talleres, no escribir sobre otros poetas. Escribo sobre directores de cine, ac-

trices. Escribo sobre fenómenos recientes: los dos eclipses. Escribo sobre aves, curiosamente aves que vuelven al lugar donde nacieron: fíos y traros o caranchos. Escribo elegías anticipadas, sobre amigos que no han muerto. Escribo sobre locas mujeres, no arquetipos como las mujeres mistralianas, sino sobre mujeres concretas atraídas por amores imposibles. Escribo sobre el desarrollo del Alzheimer de mi mujer, esa especie de muerte en cuotas, de duelo a crédito, es decir, escribo sobre ir muriendo. Eso le da valor a lo que todavía se vive, quizás esa sea también una función de la poesía, ese más allá de la poesía, como lo dijeron Pavese y Lihn, respectivamente: *Vendrá la muerte y tendrá tus ojos, leyéndola no atinaremos a llamarla ausente.*

Selección de poemas

(Nota previa de Walter Hoefler)

Pensé en seleccionar de acuerdo al orden de obras publicadas, pero éstas son apenas dos frente a casi ocho inéditas. Pensé en ordenar de acuerdo a momentos vitales o de impacto histórico: estancias en Valdivia, Valparaíso, Darmstadt, Arica, La Serena, el golpe de estado, el exilio, el retorno, el estallido, pero son desiguales en volumen. Se publicó un poema mío en la revista *Mistralia* (N° 2, 2008, La Serena, 4-5), bajo el título *¿Qué nombre darle?* Y ese me pareció una suerte de misterio para mí. La poesía es ante todo un hecho de lenguaje, un intento por significar experiencias, por tratar de descubrir la extraña relación entre hechos y palabras, entre el lenguaje y las cosas, incluyendo el sentido de la presencia humana.

Se inicia así:

*¿Qué nombre darle a un poema sobre el dolor,
sobre el dolor o duelo impreciso
por la muerte de alguien a quien no conoces,
del que podrás averiguar quizás sus años,
pero que te perdiste la fecha precisa
de su muerte precisa...?*

Responde esto a una función clásica de la poesía que consiste en ser una suerte de tratado de las emociones o de los sentimientos, pero que se han desarrollado bastante y a la vez se ve la limitación de poder acceder de manera original a ellos, dada la experiencia acumulada por toda la tradición poética. De un modo bastante trivial diría que el problema es qué título darle a los poemas.

Odenwaldstrasse

¿Aquí se esfuman el campo o la ciudad?
 Aquí se esfuman
 en el silencio espeso
 de estos ruidos restantes,
 aquí corre todavía el agua turbia
 o la transparencia se oscurece,
 aquí se vuelve, aquí se va,
 aquí estamos en este centro centrífugo
 de no saber a dónde,
 de no saber por qué,
 aquí estamos.

El regreso

El regreso es intención,
 El regreso no se ensaya
 se emprende.
 El regreso es también llegar
 como si nunca se hubiese salido.

Harpócrates

Un nombre todavía sin suelo ni substancia,
 y menos aún con algún significado.
 Si lo invoco lo invoco en vano,
 porque es decir que no dice nada,
 sino lo anterior a cualquier decir,
 pero también lo postrero
 de cualquier significante.
 Palabras puestas sin orden ni concierto
 para decir solo lo que no dicen
 lo que el nombre ese dice sin decirlo
 dios de algo que es como un silencio vivo
 como un estar en tiempo reclinado
 a la espera de que alguien abra la puerta
 y por ella penetre un soplo revelador,
 eso que toda puerta abre y cierra,
 como la esperanza y el olvido,
 pero ante todo el silencio, el silencio
 que precede al nombre ese, dicho así
 como al principio.

(*La Serena, 16 de mayo de 2017*)

Ante una estatua de Antinoo

Quizás el poema o su consiguiente escritura
 no sean sino como el sobre sobre el que escribo:
 Papel en blanco, abierto,
 sin sentido, aunque sin destinatario.
 La escritura no es la estatua, nada explica ni sugiere
 la atracción de Adriano por este joven,
 nada nos advierte o señala
 su belleza o su inteligencia.
 Quizás el aprecio convertido en conjetura:
 ¿O era sólo un muchachón
 engreído y petulante, un provocador
 que abusaba de esa debilidad del emperador?
 Las pasiones, virtudes o vicios,
 no nos permiten acceder al pasado,
 exceptuando el encanto de nuestra
 simulada indiferencia.

(*La Serena, Avenida Aguirre, 2010*)

La mano que recuerda

John Ashbery escribió sobre el autorretrato
de un pintor con nombre de queso rallado:
El Parmigiano.
No sé si el renacimiento era también su foco de atención.
Gonzalo Millán más experto en otra tradición
se centró en el Narciso de Caravaggio.
Lo puso en el centro de su penúltimo libro.
Quería verse en el retrato,
quería verse en Narciso
y en lo que Francisco de Merissi
vio de sí mismo.
Lo puso, a Narciso me refiero,
casi a horcajadas sobre el agua,
como dispuesto no solamente a amarse
sino poseerse a sí mismo.
Una parte era clara, la otra oscura,
consiguientemente su libro se llamaba Claroscuro.
Lucila Godoy Alcayaga,
antes de consagrarse como Gabriela Mistral
se fijó en el pensador de Rodin.
No sabemos si pensó primero en Rodin
o en lo que el pensador representaba:
«sobre el mentón la mano ruda».
Las ideas solo se sostienen por la mano.
La mano escarba lo que la mente piensa,
así como la pluma se desliza
casi arrastrándose sobre la hoja,
empeño vano, retrato de líneas,
esbozo de una idea que apenas se concreta.
Yo no tengo una obra favorita
ni la aguda intensidad de una mirada,
sólo saberes vagos, casi anécdotas.
Ante todo ni Ashbery ni Millán
opinaron sólo por sí mismos,
algo leyeron: edictos cardenalicios,
vacilaciones críticas, otras consideraciones más agudas.
El tiempo sustenta nuestras carencias,
las llena o provee de mitos y susurros,
o del avance lento de la memoria
que rasguña los hechos
o los distorsiona, definitivamente,
como mis palabras.

Biviana Hernández O.

Profesora de Lenguaje y Comunicación, magíster en Literatura Hispanoamericana Contemporánea y doctora en Ciencias Humanas, por la Universidad Austral de Chile. Actualmente se desempeña como académica en el Departamento de Español de la Universidad de Concepción. Ha escrito y publicado diversos trabajos críticos sobre poesía chilena y latinoamericana contemporánea; entre los que destacan *Levantisca & Liberesca. Lecturas sobre poesía 1981–2014* (EUV, 2021).



De Embargos, 2023

*Luchando
contra
el relámpago
contra
el abismo*

—H. A. Murena

liminar

para producir el grito se necesita
un desconcierto inicial
oxitocina cortisol [cantidad precisa]
una dosis de melatonina [extra diaria]

la mezcla debe hacerse en modo terapia
a la intemperie o en cuarto propio

la consistencia debe ser inmutable
las aspiraciones demoradas

siempre que lo precario determine

no confundir el grito
con el ruido interno de la tráquea

en el cráter de su entrepierna
respira una mucosa

una mucosa que acuchilla
blindada

mi violencia empieza
con la edad de tus vértebras rotas
con tener tantos sentidos
como huecos sin fecundar
con huir de la muerte
invocándola
con el dorso de la mano izquierda
fermentando

mi violencia fue nutrición
popular

purita fortificada
acendrada costra
estirpe original
de la derrota

mi violencia fue proverbio
entonces
derecho natural sin
consentimiento
alumbramiento con
fórceps
hemorragia y coágulo

efecto placebo
truculento juego
de espejos

*rumor de carnicería
y sangre goteando desde las presas*

—Rosabetty Muñoz

sierra eléctrica y tajo
incisión aguja costura
cerradura y tajo

*

sobre tu mesa se contonea
la afiladora
mientras un troquel remata
garrucha [extracción]
escrutinio [*post mortem*]

*

aja lisa agria
cauteriza el corte
cuando perfora la piel
en su límite más frágil

*

granate para el costillar
verde oscuro para las mollejas
¿leche evaporada o crema inglesa?
el queso maduro de una vaca
simmental

*

respeto cada cesura
anota la síncope del enunciado
borda impasible
la soga del ahorcado

*

habeas corpus
no se va contra la corriente
ni a la par del huso horario
cada intervención cada sutura
requiere un cómplice espontáneo

*

detrás de un lente óptico
interpreta rigurosamente
los colores
las texturas
el volumen
depura cada muestra y copia

*

una córnea un iris
humor vítreo que dilata
al dolor lo hace la consciencia
termodinámica

líneas de expresión

*

necrosis
la herida no redonda
apostema
excreta un dominio de
conservación

amparo

*

quizá otro avance
prurito de la ciencia
o acicate del morbo
para nombrar la rata

Sergio Sepúlveda Astudillo

Rengo, Chile, 1985. Pasó su infancia y juventud en Rengo, una pequeña localidad vitivinícola de la sexta región. Tras titularse de Periodista de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, recorrió diversas zonas rurales del país y trabajó, durante años, en una docena de empleos temporales. Actualmente, reside en Valparaíso, es crítico literario en *El Mostrador* y ha sido profesor de Escritura Creativa en la PUCV. Ha obtenido diversos premios por sus relatos, entre los que destacan el Primer Lugar de los Juegos Literarios Gabriela Mistral, categoría Cuento, 2022; Primer Lugar del 16º Concurso Nacional de relatos Stella Corvalán, 2019; Primer Lugar del Concurso Nacional de relatos *Revista Grifo* 2016, de la Universidad Diego Portales; y el Primer Lugar en Valparaíso en 100 palabras, edición 2015, entre otros. Publicó el libro de poesía *Civilización y barbarie* (2022), en la editorial argentina Buenos Aires Poetry.



De *Civilización y barbarie*, 2022

Debemos alejarnos

Sin dejar huellas

Ni caminos

No debemos dejar rastros que determinen

[futuros regresos

No hay construcción de recuerdos

En la contemplación neutra del paisaje

Los años se irán como una promesa sin vías

Y nuestra carne quedará vacía.

Seremos desechados

Quedaremos obsoletos en la compra/venta

Y un nuevo producto nos reemplazará en la

[cadena.

Gritaremos en el bullicio de nuestra pantalla

[táctil

Donde nada importa

Donde nada queda.

La vergüenza del envejecimiento

Ataca los recuerdos en busca de preservación.

Cansados ya de vidas abrumadas

De objetos en estanterías plásticas *made in China*

Vagamos por pueblos en busca de un olvido

[permanente

Seres producidos en serie

En nuestras cuevas modernas

Olvidamos ya

El sonido añejo que viene del silencio

La vejez
 Una preciada maldición,
 Al final de la pendiente
 Te recorre la espalda como un viento frío
 Y una brisa sin alivio
 Te seduce en el pasillo
 De los productos importados.

Un brillo diminuto antes del descenso
 Acaricia el ansia de lugares proyectados
 Y en la oscuridad rotunda
 El recuerdo urde su venganza

El cantar de los pájaros
 El aleteo rotundo de su mecanismo arcaico
 Escucho a lo lejos
 Karaokes y fiestas
 El preludio incansable
 Barcos sobre un océano de cartulina gris
 Llamadas que no regresan a su origen.

En tu rostro veo la ingenuidad
 En rastros de vidas cansadas llenas de ideales
 La dependencia es un manifiesto que guía y
 [oscurece
 La proporción de fuerza que se pierde
 Es el futuro desprecio.

Donde un corazón arde
 Vuelve a renacer
 Algún día
 La hierba de lo igual

La extensa planicie de tierra
 Donde ya no crece nada
 A ratos me siento pleno

Como si algo se inflara en mi pecho
 Y las nubes que brillan en las sombras
 Los extraños sonidos
 Imperceptibles en mi oído.

El tiempo más allá del rumor de la tierra
 De sus hombros en la arena
 Enamoramiento tardío
 Hombres medidos en su estricta proporción.

Del reflejo caótico de la competitividad
 De la tercerización del engaño
 Veremos la dulce farsa
 cuando regresamos a casa
 Nos ocultaremos como animales malheridos
 En madrigueras de suburbios lejanos
 En habitaciones inmundas
 en perfiles falsos
 de mercados emergentes.

Y en el fulgor de las llamas futuras
 En la más lejana de las playas
 Miraremos un nuevo día
 El nacimiento de un humano

Lo diferente llama al deseo
 Pero el corazón yace muerto
 No queda racionalidad en lo perdido

No hay susurros en el valle
 No hay voces en nuestro valor nominal
 El silencio se hunde en el viento de las horas
 En la ridícula luz de mi portátil.

María García Díaz

Pola de Siero, 1992. Es profesora en la Universidad Politécnica de Madrid y realiza investigaciones en formación y tecnologías cuánticas en colaboración con el Grup d'Informació Quàntica (Universitat Autònoma de Barcelona) y con el grupo MathQI (Universidad Complutense de Madrid). Como poeta, ha publicado *Espacio virgen* (Torremozas, 2015), obra ganadora del XVI premio «Gloria Fuertes» de Poesía Joven, que a su vez fue finalista del Premio Nacional de Poesía Joven «Miguel Hernández»; *Lírica astracción* (Saltadera, 2016), en asturiano, y *Suave la matriz* (Saltadera, 2018). *Ye capital tolo que fluye* (Ultramarinos, 2021), con traducción al castellano de Xaime Martínez, es su último poemario en lengua asturiana.



De *Es capital todo lo que fluye*, 2021

en *The Black Box*

en *The Black Box*

Third life, dices

–la segunda yeren los llibros–
ellí onde cuadraos de colores
pop posmodernu
y cables
(o felechos)
cuquen la nueva intimidá

Third life, dices

–la segunda eran los libros–
allí donde cuadrados de colores
pop posmoderno
y cables
(o helechos)
brezan la nueva intimidad

Seré acaso la muyer que deseaba

–entrúgome entá–,
podré selo nestes landes
desplegaes ante min como un xuiciu,
como una operación en mediu la xamasca,
podré disponer los ríos al mio antoxu,
resalvar les llendes de la mano
de xente-brisa-cristal-xuncu

Seré acaso la mujer que deseaba

–aún me pregunto–
podré serlo en estas landas
desplegadas ante mí como un juicio,
como una operación en medio del ramaje,
podré disponer los ríos a mi antojo,
remontar las lindes de la mano
de gente-brisa-cristal-junco

Faltáben-y los rizos tolos branos

tolos branos
 recuperaba la pebita adolescente
 pela carne-y xerminaba'l piescu dulce
 –como una tormenta
 espolletaba–
 freba a freba entamaba a proyectase:

quiero

arume de xazmín ente les roques
 carmín, lliteratura, prefiguro
 la solombra d'unos rizos que m'estiendan

El so celu reclamaba

que fuere ella quien la preñare

¿qué mecanismu, qué derives,
 qué enfotu nel lleche inxeme?

Ye capital tolo que fluye (i)

ellos
 migraron p'alimentase
 levantaron horros de cristal
 onde calmes les panoyes maurecien
 y llambien figos
 cuando había figales xunta les cunetes

L'oxetivu posáu

nos ropaxes que vendrán, na identidá
 que tallaré, ¿será de llana llin canalé nácare?
 ¿floriada marinera? ¿pastel?*

la decisión del hábitu mirando a
 la isla futura, sable o aire
 un fríu sele
 al chisgar el sol
 tres los palacios de piedra
 ¿recobraré'l branu de los tiempos?

* la mesma nagua de configurar
 un entornu virtual recién nació

Le faltaban los rizos en verano

todos los veranos
 recuperaba la pepita adolescente
 por la carne le germinaba el dulce melocotón
 –como una tormenta
 espigaba–
 fibra a fibra comenzaba a proyectarse:

quiero

aroma de jazmín entre las rocas
 carmín, literatura, prefiguro
 la sombra de unos rizos que me extiendan

Su celu reclamaba

que fuera ella quien la preñara

¿qué mecanismu, qué derives,
 qué empeño en la leche doliente?

Es capital todo lo que fluye (i)

ellos
 migraron para alimentarse
 levantaron hórreos de cristal
 donde calmas las mazorcas maduraban
 y lamían higos
 cuando había higueras junto a las cunetas

El objetivo posado

en los ropajes que vendrán, en la identidad
 que tallaré, ¿será de lana lino canalé nácar?
 ¿floreada marinera? ¿pastel?*

la decisión del hábitu mirando a
 la isla futura, arena o aire
 un frío calmo
 al guiñar el sol
 tras los palacios de piedra
 ¿recobraré el verano de los tiempos?

* la misma ansia de configurar
 un entornu virtual recién nacido

Gabriela Rosas

(Venezuela). Poeta, aforista, narradora y editora. Ha publicado los poemarios *La mudanza* (1999), *Agosto interminable* (2008) Editorial Eclipsidra, Venezuela. *Blandos* (2013) Editorial El Pez Soluble, Venezuela, reeditado en 2021 por la Editorial Petalurgia en coedición con el Pez Soluble, Madrid. *Quebrantos* (2015) Ediciones del Movimiento, reeditado en 2018 por La Bienal de Literatura Lydda Franco Farías y su más reciente entrega de aforismos *Descarrilada* (2022) ha sido publicada por la Editorial Petalurgia, en Madrid. Sus cuentos han sido compilados en la *Antología de Cuentos Postmodernistas* (2014) NSB Ediciones.



Alejandra Flores

De *Descarrilada*, 2022

Yo fui esa muchacha que diciéndote adiós
[decía que te amaba.

∞

Ninguna flor obedece a su silencio.

∞

Para amarte me inicié en el fuego.

∞

Ser el poema o el rayo, la misma inmensidad,
la misma quemadura.

∞

La poesía nos hace mejores amantes.

∞

Escribo para que el cuerpo sea el poema.

∞

Sin dolor no hay placer.

∞

Honra tu cuerpo como a tus lecturas.

∞

Usa la palabra con ternura.

∞

No es que te lean, es que te releen.

∞

La poesía es como el amor, te pasa o no te pasa.

∞

Desamparo es no tener quien te desnude.

∞

Cada uno con su derecho al incendio.

∞

Para decir amor, primero digo cuerpo.

∞

Me diste la certeza de iluminar los dados
en el aire.

∞

Que el viaje sea tu cuerpo

∞

Ese fuego tuyo también es mi dicha.

∞

Todos los lugares comunes pero contigo.

∞

Quédate en la oscuridad
para que nada se apague.

∞

Todo estaba escrito
menos tu silencio.

De *Con Truman y sin ti* (inédito)

Reza amor, reza.
Por tu cuerpo y el mío.
Para que la muerte sea un lugar, una nuez.

Soy la muchacha que besas en la frente,
la que abrazas
como si todo lo bello
pudiera retenerse.
Soy la que te escribe en los labios,
la que te escribe con el cuerpo
lo que siente.
La que se come las serpientes
y te ama.

Tomas mi cuerpo, amor, mientras rezo tus
labios. Pronuncio palabras que solo nuestro
deseo me dicta. Cierro la puerta a cualquier
noche en la que tú no existas. Voy de blanco,
de negro, voy desnuda y contigo. Te amaré lo
que dure.

Quise decirte adiós,
que no tengo certezas ni logro ver la luna.
Los pájaros que trajiste a mi pecho se fueron de este mundo.
Que me levanto cada día sin ningún sol por dentro.
Pero sigo temblando,
cada vez que me nombras.

Consejos prácticos para amar

No subtitule.
No sea literal.
No se apegue.
No insista.

Si ha ido a un funeral, sabe cómo termina todo.

De *No es un pez lo que se muere* (inédito)

S

Me escribiste un poema con la lluvia.
Ahora, leo tu réplica.
Recuerdo tu fraseo, tus ojos de uva, el vaso que habitamos junto a los libros.
Mencionaste algo sobre la emoción, nos miramos fuerte, sin atajos, labio adentro:

Nadie puede traducir el deseo.

Mariajesús Montero Bachur

Santiago, 1991. Poeta, escritora y artista. Estudió Licenciatura en Letras con mención en Literatura en la Universidad Nacional Andrés Bello (2011-2014), y Licenciatura en Artes Visuales en el Campus Creativo UNAB (2011-2014). Participó en el taller de poesía de Leonardo Sanhueza dictado en la UNAB en su versión 2011. Ha colaborado en diversos proyectos de las artes escénicas, medios audiovisuales y música. Actualmente está trabajando como editora en un proyecto de cine independiente. *Los Universos inminentes* (inédito) es su primer libro de poesía.



De Los universos inminentes (inédito)

I

Desfasado un inevitable conocimiento
despertó en el corazón:
masajeamos un nudo terrible
que solo se deshizo soplando
como supe se hace con la intransigencia

Para curar el músculo hay que guiar
por la linfa hacia el ganglio:
mi masaje amoroso provoca ahora
dolor insoportable

Antes de esfumarnos de la estadía terrestre
con el corazón bajo mil metales innombrables
quise lamerte las heridas a conciencia
y manejé sin pedales
en el puente de la frustración

II

Quise quedarme a decir
me sentaré en un borde de lamento
para ver cómo se perpetúa la carne
de cabeza sobre el mundo

El mar viene y arremete
comprendo el porqué de mis huesos
y la piel que esconde la musculatura
preparada para saltar

Allá abajo una madriguera
es un vacío desterrado
cuando se consumen mar y tierra

Justo en la mitad una ola
se estrelló y saltaron rocas

mientras se va la luz y yo sigo allá

III

Luz de lámpara
a tu lado de la cama apunta
hacia mí sin remordimiento
desvanece la incandescencia
de un sueño importantísimo

Fue una lástima tremenda
cuando las ideas se frieron
en el hilo de la ampolleta:
la polilla me dio un golpe
que el cadáver del zancudo
celebró la noche anterior
con una carcajada grandiosa

A la hora del café, las moscas
se sentaron amablemente
con las cartas sobre la mesa:
faltaste a tu contrato, a la
naturaleza de tus desperdicios

Más tarde tu fisonomía luciría
impaciente buena mozura
como si nada importase más
que la fruta seca del invierno pasado

IV

El gemelo extraído
anunció desde otro mundo
que galopará a mi lado
aquí abajo sin remedio
por la periferia de la acrópolis

Subíamos a pie las escaleras
a pie descalzo tomados de la
mano

Antes de llegar a las afueras
mandé a hacer zapatos de pomelo
que olvidé una vez
saltando desnuda por estos límites

V

Mielcilla de oro fuego
enciende una estrella
y apaga el mísero sonido

vestigio de vértigo / sordidez infesta
de ciegos atrapados en cuellos de botella

Veo lúcidos instando a los unidos:
se asoman porque ya es visible
el viaje de los universos inminentes

VI

Proviene de otro planeta
al que no se puede viajar
con equipajes de este mundo:
la vida visible y desastrosa
le parece un simulacro

De pronto insinúa un sustituto
para el pensamiento
que sin embargo no abarca la
complejidad de la ternura

Ahorcas la conciencia con una cuerda
y la redención no te invita:
Dioses no permiten que duermas
y te aguarda el destino incesante

De tu rostro emana una sonrisa de sol naciente
que permanece distante a lo que hoy me
[convoca
y una muerte apacible es mil veces más bella
que poner fin al sufrimiento
talando el bosque que cerraba tu garganta

Buscas lo mismo que yo: es la torre destruida
por el rayo de nuestra mezcolanza:
el poema que impacta la parte sensible
una calma de color violeta, una queja tonta

Un dolor que inventa mundos sumergidos
en licores venenosos sin una gota de gracia:
hay una cobra que nos observa
desde la esquina que aún no miramos

Es posible atravesar las memorias, visitar
el nervio y salir airosos del espejo:
al otro lado, imprescindibles, somos
los pilares que sostienen el arco

Estatua con pies de barro, rezo al ojo agudo
con que te contemplo despacio:
te dedico un lugar en mi colección de objetos
te abro los ojos con un par de verdades

y devoro tu mente, me escondo para mirarte
de lejos: las arañas y las moscas son
[dispositivos:
arrojan un líquido que agujerea la superficie

Cristián Gómez O.

Santiago de Chile, 1971. Poeta y traductor. Ha publicado, entre otros títulos, *Alfabeto para nadie* (Ediciones Fuga, Santiago, 2008), *La casa de Trotsky* (La isla de Siltolá ediciones, Sevilla, 2011), *La nieve es nuestra* (Ediciones Liliputienses, Cáceres, 2012, Ediciones Luces de Gálibo, Málaga, 2015) y *El libro rojo* (Ediciones Mantra, D.F., 2019; 2da. edición Editorial Aparte, Arica, 2023). Tradujo los libros *Cosmopolita* (Ediciones Liliputienses, Cáceres, 2014) y *Ciudad modelo* (Ediciones Liliputienses, Cáceres, 2018), de Donna Stonecipher, la antología *Yo solía decir su nombre*, de Carl Phillips (Editorial Aparte, Arica, 2022) y de Mónica de La Torre compiló y tradujo *Feliz año nuevo* (Ediciones Luces de Gálibo, Málaga, 2017). Junto a esta última, publicó la antología *Malditos latinos, malditos sudacas. Poesía hispanoamericana made in USA* (Ediciones El Billar de Lucrecia, D.F., 2009).



De *Yo, Nora Desmond* (inédito)

1.-

La vejez es contagiosa.
Comienza como un virus
que en un principio
te permite limpiarte
la boca
con una servilleta
y mantener
las llaves de la casa
incólumes
en tus manos.
Reflejan el sol
obnubilándote
reunidas todas
en torno al logo
de un lugar donde

también se reúnen
otro tipo
de objetos
innecesarios.
Tildar a alguien
es poner un acento
donde tal vez
no corresponde.
Pero las reglas
de la gramática
se condicen
con el paso de la edad
mientras la cámara
se acerca
y Norma Desmond
se prepara
para las luces.

2.-

¿Te gustan las frutillas?
La más grande está muy linda.
¿Estás de vacaciones?
No me caí, estaba
revisando el pasto.
¿Te gustan las frutillas?
La chicoca me tira unos besos.
Allá donde tú vives.
¿Te vas a llevar esos libros?
Hay plumavit para envolverlos.
La más grande está muy linda.
¿No estabas de vacaciones?
¿Cómo se llamaban tus compañeros?
¿Te gustan las frutillas?
Hay plumavit en la bodega.
Allá donde trabajas.
La última vez que viniste.
Para envolverlos cuando te vayas.
¿Sigue tocando el violín?
¿Te gusta el pan tostado?
Dice que está de vacaciones.
No me acuerdo cómo se llamaban.
Para que no se te vayan a echar a perder.
¿Te vas a llevar esos libros?
¿Ya no comes pan?
Allá donde están las niñas.
El otro día la vi tocando.
Voy a ir a buscar el plumavit.
¿Qué vas a hacer con esos libros?
¿Llamaste al Turco? No me caí,
estaba agachado. Cuánto
tiempo vas a estar.

3.-

Visitas esporádicas al doctor.
Visitas más frecuentes al doctor.
Exámenes. Ir a buscar los resultados.
Mucho robo. Andan sapeando.
Hasta cierta hora no más.
Hay cámaras. Las inyecciones
las pone una vecina. Tengo los
teléfonos. Bajé la aplicación.
Son los dos no más. En el local
de la esquina. Tienen de todo.
No les hace falta nada. La señora
Norma está esperando que la llamen.
Para hacer su gran retorno.
Aunque nunca se haya ido.

4.-

Había que despachar de inmediato.
Pero los que trabajaban en bodega.
Llenar las guías no era difícil.
Hacer los pedidos incluso por teléfono.
Los camiones salían a repartir en la mañana.
Toda la zona sur de Santiago. Los muestrarios
para los últimos productos. Gente que llevaba
décadas trabajando. La colonia palestina.
Los italianos. Los españoles. Después
se pusieron las cadenas. Cómo manejaban
los micreros. El auto un instrumento
de trabajo. Los ruidos del motor. Las llantas
contra el pavimento. No cargaban el pedido.
Los clientes que reclaman. Los dueños
se vienen a quejar, el gerente se va
de vacaciones, las secretarias se van
de vacaciones, las latas de tres cuartos,
los galones de uno y medio, la masilla
para emparejar, los maestros que hacen
la pega, los chispitas la instalación,
los gasfiter el agua, aunque no los reconozca
la academia y la señora Norma se dirija
mirando fijo hacia la cámara.

5.-

Fui a comprar cigarrillos.
Fui a comprar cigarrillos para mi padre
que después de un infarto masivo al
[miocardio
sigue fumando como si no pasara nada.
Caminé por Santa Amalia hasta Colombia.
Crucé en la esquina, donde el pavimento
de las aceras está en pedazos, las alcantarillas
tapadas, el semáforo en verde. En la botillería
me dicen que son cuatro mil doscientos.
Espero el vuelto, unos pasos más allá
hay gente vendiendo ropa de tercera
o cuarta mano, un tipo (joven, no más de
treinta) jockeys con insignia de Megadeth,
Colo-colo, la U. No hay de la Católica.
En una de esas tiendas improvisadas,
Norma Desmond vende fotografías de sí
[misma
autografiadas de su propio puño y letra.

6.-

Toda poesía es documental.
Todo hablante lírico. El cine
era mudo en mil novecientos
ochenta y dos. Álvaro Corbalán
nuestro único protagonista.
Las parrilladas bailables sólo
podían existir entre vestales
fenicias y nombres tarjados
en la portada. Antes de entrar
había que sacudirse los pies
en una ceremonia que tenía
más de bautizo que de ingreso,
el peaje no sólo se pagaba
en las carreteras, el carnet
de baile lo habían llenado
los abuelos de tus abuelos
con el precio de las pulperías
y la guerra del Pacífico. Amarres
es una palabra que sólo utilizan
ellos. Las carreras de ensacados,
subir un palo bañado en cera:
nuestra vida amorosa, nuestra
vida laboral. El libro de los astros
apagados fue escrito pensando
en nosotros. El viento de los reinos
para que soñáramos durante un minuto.
Contra la muerte para sacarnos de quicio.
Zonas de peligro para que dejáramos
de preguntarnos cuándo, sino simplemente
cómo. Los dones previsibles para que nadie
equivocara su profesión ni su camino. Miles
de cartas rogándole que vuelva a los
[escenarios,
escritas por su mayordomo. Norma Desmond
es la traducción del Fausto que hizo
Manuel Antonio Matta, la sobrina de Matilde
Urrutia, la madre de Díaz Casanueva.
El principio y el fin de la poesía chilena.
Un acantilado golpeado por las olas.

Daniela Pinto Meza

Escritora e investigadora. Doctora en Literatura por la Universidad de Playa Ancha; Magíster en Filosofía, Licenciada y Profesora de Filosofía por la Universidad de Santiago de Chile. Algunos de sus relatos han aparecido en distintas revistas en Chile, México y España, y en las antologías *Tríplice: escrituras fronterizas contemporáneas* (Cinosargo, 2017) y *Fanzine Letras Públicas* (2016). En ensayo ha publicado los libros *Palabra y pensamiento. Diálogos entre literatura y filosofía* (Cinosargo, 2014), *Amor y política en Agustín de Hipona: una visión crítica* (RiL editores, 2018), *Mixturas. Tres ensayos sobre literatura chilena* (Gonzalez Vera, Cornejo y Quevedo) (RiL editores, 2022) y *(Des) trozos literarios. Violencia, subjetividad e historia en el Cono Sur* (en prensa). En narrativa ha publicado la plaquette *Recados* (Taller de Letras, 2018), y el libro de cuentos *Intersecciones* (RiL editores, 2019).



De Leve (inédito)

Noche

Mis ojos siguen la distancia de tu sombra
 Compás de pajaros muertos
 envuelven mi cuerpo
 que has perdido
 y piensas:
 Las animitas no protegen
 vivos o muertos
 agonizan
 En la noche
 alguien mira el cielo
 siente:
 Las vírgenes cubren sus deseos
 Aúllan los perros
 Callan los cómplices
 y
 el último blanco
 susurra mi nombre

Venganza

No alcanza el cielo
 cae
 De ella sólo rastros
 de árboles muertos
 y luego
 ese acantilado
 con sus fauces
 esperando el silencio

Las Erinias ya están aquí

Soledad

Solo la errancia salvaje de mis gritos
 como esa fuerza del muñón de alita silvestre
 que trata
 que intenta
 que persiste
 que golpetea

inconmensurable

Temblor

En mi sueño
 una ramita de abeto me toca
 inscribe:
 temor a la vida
 Intento correr
 el suelo se fractura
 y descendo gélido
 Desde el fondo distingo unos espinos
 ¿En cuál de ellos existes?
 Remuevo la tierra con las uñas
 Solo raíces
 insectos petrificados en el ámbar
 coronas de flores secas
 fósiles y huesos ancestrales
 piedras
 En mi locura te alcanzo
 aunque la rama se quiebra
 y sé que estoy sola

La deuda

No era
 ni siquiera la misma negación
 una mínima verdad:
 No era
 ni extranjera en mi vida
 ni sombra del escombros
 ni ruina del tiempo
 solo punto final de ese laberinto.

Los dioses ya no respiran

Proximidad del instante

Los pájaros huyeron
 Ya no buscas
 las huellas de sus alas.
 Hoy la pluma es libre

Resignación

Regalo a quien desee tus pertenencias
 Afuera viento, bosque, sol, trinos
 Nadie te busca
 El misterio más sorprendente del mundo:
 tú pensando que yo soy otra
 mientras bailamos
 esa canción que les pertenece

Culpa

de huir hacia el abismo
 mientras ruegas a un Dios
 que no te cree

Mi lucha

Ato mis manos antes de la caricia
 piel de piedra sucia
 Transfiguro el gesto de mi palabra
 Sugiero el vacío del silencio
 como ese cuerpo inundado de bilis
 Irreconocible

Escapo

Felipe González Alfonso

Santiago, 1980. Escritor e investigador. Autor del libro de poesía *Los zapatos de gamuza. Crónica de la muerte de Luis González* (2014), publicado en Polonia como *Zamszowe Buty* (2017), y de la novela *El Faro* (2020), premiada en los Juegos Literarios Gabriela Mistral 2019. Reseñista en diversos medios virtuales, entre ellos *Revista Intemperie*, *Letras en Línea UAH* y *La Juguera Magazine*. Ha sido profesor de poesía chilena y latinoamericana en la PUCV y actualmente investiga y enseña *Literaturas regionales y de Valparaíso* en la Universidad de Playa Ancha.



Poemas inéditos

Estambre

Tras las verjas del camino
donde el polvo y la nieve se aglomeran,
en mi arte desesperado
(y entre arbustos),
las oigo susurrar:
cielos rojos
estambre
aullidos.

Donde una nieve negra
se desliza
por el delgado arte
de la consumación,
en duermevela
me escucho confesar
temblando
algunas muertes.

Por mi arte aniquilado
y la nevada,
por ese niño que se ahorcó

junto a las verjas,
podría jurarlo:
oí pedir al inquilino
orquídeas
escalpelos.

Que no era bienvenido
al mundo real de los muertos,
le dijo el panteonero,
sin pensar en la ventisca
donde el otro acabaría
congelado
siempre muerto
por malas artes.
Con su ramo a cuestras.

Cada noche lee en voz alta
su tratado del espíritu.
Escucho tras los muros
durante horas
y anoto frases sueltas
del capítulo
sobre las disecciones.

Tras las verjas
y el vidrio empavonado
por la ventisca,
pasan uno tras de otro:
el versificador exánime
el inquilino
el constructor de monolitos.

El constructor de monolitos
dijo también: estambre,
alcancé a oír.
El polvo se aglomeraba
sobre la nieve.
Así llamaré
al manuscrito, estambre,
junto al fuego.

Enloquecido
por lo blanco de la noche
o por su arte de la inquina
acabó el versificador
al fondo del arroyo.
Su identificación decía:
aullidos
cielos rojos.

Soñé que escribía:
entre la fábrica
y el sanatorio,
sobre el barro y la nieve
hay un cristal,
sobre el cristal
dos o tres cabellos.

Cenizas

Nunca fue demasiado
nocturna la noche
ni la habitación
tan resplandeciente
como para llevar al límite
este arte condenado.

En buena hora,
gritó el vendedor viajero:
conseguí en el bosque
una bandada
de ruiseñores disecados.

Todo el azar del mundo
te ha hecho su víctima,
todo el azar del mundo
esta noche sin corazón.

Un arte en llamas,
pensé al verlo llegar,
merece al menos
la larga sombra
de un monolito.

Y el hermoso tapiz blanco
sobre el bosque.
Sin la menor arruga.
Era el manto
de su propia ceniza.

Pintaré aquí mi retrato,
en el invierno de esta casa,
junto a mis animales.

El asesino

Pintaré aquí mi Retrato en el Infierno

Entre los árboles tiznados

Junto al derrumbe de tu casa.

Mi hogar
ya no es el tiempo

Dijo al final
el asesino

y bajó caminando hacia la aldea.

Con toda la «fe»

Presentación de *fe* (Andesgraund Ediciones, 2023)

de Bruno Pólack por Cristian Cruz

Agosto 2023

Bruno Pólack (Lima, 1978). Abogado, poeta, ensayista y artista plástico. Ha publicado los poemarios (*Alegorías hiperbólicas*) o *las ruedas del beso* de Reinaldo Arenas (Fondo editorial de la Universidad de Lima, 2003/ Paracaídas editores, 2018), *El pequeño y mugroso pólack* (Lustra editores, 2007), *Poemas médicos* (Lustra editores, 2009), *Universal/Particular* (El sombrero raro editores, 2013), *fe* (Vallejo & Co., 2016/ Andesgraund Ediciones, 2023) y *¡Ars fascinatoria!* (Vallejo & Co., 2018). En ensayo ha publicado *El último virrey del Perú* (2017), *Las mujeres que forjaron el Perú* (2020), *La ciudad que no existe* (2021) y *Momentos estelares de la Independencia del Perú* (2022) por la editorial Planeta. Es licenciado en derecho por la Universidad de Lima y magíster por la Universidad Autónoma de Barcelona. Es cofundador de las editoriales Lustra y Magreb, así como cofundador del Festival Internacional de poesía de Lima. Actualmente codirige la revista y editorial Vallejo & Company.

Después de una grata lectura de *fe*, libro de poesía de Bruno Pólack, afloran dos ideas: que el poeta se manifiesta abiertamente correspondiente a un lugar escénico urbano, y más profundamente, dentro de un departamento de ciudad, apenas esbozada en los poemas. ¿Lima, Santiago de Chile? ¿Cualquier ciudad latinoamericana? Podría ser, pero una relación es segura, la ciudad como fondo lejano, en donde pequeñas situaciones cotidianas no superan la presencia del departamento y el edificio. Incluso, se superponen entre ellos la ropa tendida, el tendedero de ese edificio que funciona como eje temático, como una situación de movimiento simbólico con su ropa moviéndose con el viento. O la eterna ventana en donde alguna avecilla suele detenerse y dar su trino. Y lo segundo que gravita en *fe* es el interior de un departamento, que no sería cualquier interior. Es más bien la escena constante que delimita el adentro

o el afuera. Llamativamente toda la energía imaginaria de la poesía de Pólack, se sitúa en el refrigerador. Su luz al abrir y cerrar, las frutas puestas a madurar sobre la cubierta, etc. La imaginería que desborda el refrigerador lo sitúa como una humanizante forma de mirar su estructura, como la fabulación sintética y artificial de la cosa que ordena las figuras poéticas que se centran desde allí. Y la figura del refrigerador o congelador, motivante de varios poemas o bien, soporte de varios versos, lo conecta con el resto del departamento. En estos espacios se instala Bruno Pólack a escribir sus poemas, y desde este simbólico territorio aterrizan su incuestionable maniobra estética y figurativa del poema en sí. Lo simbólico del estar o de un tedio adormecido, son los estados recurrentes, aunque no coartan el deseo de observación del poeta sobre ese mismo territorio antes citado. Y se suma de manera visible y fundante; el amor, la poesía y el

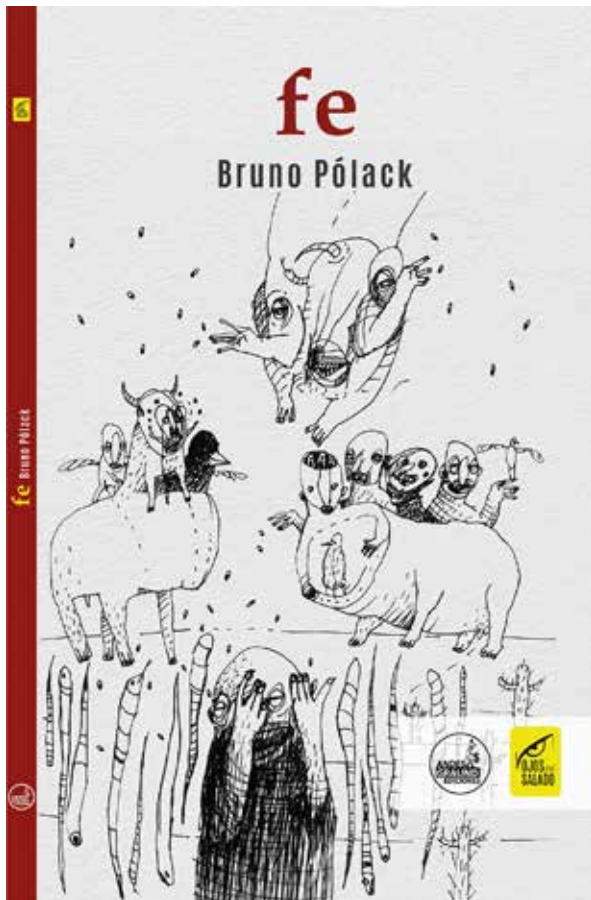


edificio, que ostenta la tríada al final del viaje. Aunque sin existir aquí el viaje exterior, da la sensación de un profundo viaje interno de Pólack. ¿Por qué nace esta idea contradictoria? Simplemente porque su trabajo es sondear las cavernas estéticas del poema, con profundos momentos creacionistas, haciendo que la cosa no existente tome resonancia, dando vuelta la lógica de la imagen y llevándola a una nueva intencionalidad y resonancia mental. Cito:

qué bella imagen vibra dentro de la piedra
 palabras tan antiguas que se echan a la bolsa y se
 [revuelven
 (y así tenemos un poema)
 y así vibran tus cuerdas vocales al compás del
 [zumbido de la refrigeradora
 y así la noche se adueña del mobiliario como si todo
 [lo cubriéramos

Cercano a este incipiente creacionismo aparece constante la metapoesía, la forma más clarificante de que el poema insiste en salir a la palestra, consciente el poeta que todo al final da cuenta o es comandado por el ímpetu de la escritura del poema. O más bien, hacer del hecho poético el eje visible y motivador del libro.

Si la poesía se mueve en los pequeños espacios; entre el refrigerador y la máquina de café, también de fondo, como un susurro entrando por la ventana, está la ciudad; visión a distancia y casi de imaginación; taxis, paraguas, plazas y baldíos periféricos resuenan tras el visillo de la ventana. Lo anterior nos recuerda que esta poesía no ha requerido de paisajes naturales; léase mar, montaña, praderas o desierto. Se construye a partir de lo artificioso y de un no lugar natural. Lo anterior



la convierte en la sumatoria experiencial de las cosas sobre las cosas, el servicio que estas otorgan y las sensaciones que despiertan en el poema. Aún así, persiste la tierna visión del poeta sobre las mismas, argumentando en sí, que son de vital motivación para el poema, y dejan de ser el instrumento frío como solemos observarlas, adquieren una personalidad que construye poemas.

Otra forma que se siente en estos poemas es aquella del Estar. Se sabe Estar en estos poemas, se siente cómodo tanto el poeta como el lector y no se hace necesario un exterior como contrapunto. Digamos que la sensación del libro es su fiel apego al Estar dentro del espacio simbolizado de Pólack, y bastan el diálogo que recorre los pasillos y las habitaciones para estar bien.

Otra de las sensaciones es aquella de la maqueta, como el pequeño mundo donde el poeta, a la vez que se expresa desde el interior, también pareciera observar desde un afuera. Entonces se pasea rodeando este mini mundo y encuentra en el living o en la mesa del comedor a su compañera, quien recibe o quien dialoga con sus poemas. No abusa de esa figura del amor a manera de cursilería del bienestar, simplemente el amor es otra pieza más y la convierte en el espacio vital, porque en esta poesía se ama lo que se observa, y ahí radica su idealizante agudeza, su penetrante eficacia hacia el lector. Nada queda lanzado por si acaso, cada cosa y cada imagen se instala en el poema de manera coordinada, con la cadencia y el ritmo perfecto, no sobra ni falta intención en estos poemas, esa es su eficacia. Cito nuevamente:

y me detengo frente a nuestra puerta/
 miro mis manos, como alas de ganso/ y con los pies ya
 bien puestos en el suelo/
 pienso que quizás sea cierto/ que quizás ha vivido/
 por algunos días/ dentro de nosotros/ algo realmente
 [infinito.

Para ir amarrando todas las motivaciones que otorgan estos poemas, resumiría en lo siguiente: un ritmo quizás que sostiene la imaginería totalizante de lo que rodea al poeta; las cosas, las escenas, el total control de las sensaciones que originan el poema. Quizás la pizca de creacionismo que intenta explicar la nueva mirada de las cosas sobre las cosas. Y esa metapoesía que origina la imagen y de ahí al poema. Y ritmo, mucho ritmo y respiración, que para tal efecto determina profundidad, mucha profundidad, que no es oscuridad o sinónimo de críptico, si no de una exquisita luminosidad, de una milagrosa luminosidad que emana de ese departamento.

Poema de Bruno Pólack

7

Hay un tiempo, antes del inicio de la tragedia,
 donde las horas son una constante esperanza.
 Corto la sogá entre la realidad y el sueño con el colmillo de perro
 que pende de mi cuello/ y veo
 zarpar los barcos hacia los puertos de mi infancia/
 adiós luz de la mesa de noche,
 adiós chocolates sobre los libros amontonados en el escritorio/
 hemos doblado limpiamente el sol
 como una camisa debajo de la almohada,
 hemos tirado los dados sobre la colcha y
 nos han devuelto solo señales equívocas.
 Y te veo alargár la mano/ como si pasara entre
 un paño de seda/ para dejar los lentes sobre la mesa.
 ¿Quién de nosotros no ha montado alguna vez su saco azul en la
 silla todavía azul que precede a los largos viajes estelares?
 ¿quién no ha escogido con cierto grado de vanidad el
 último traje de sus muertos?
 Aquí no hablo ya como quien soy: sino por todo aquello a lo
 que represento/
 porque si canto canta también la libélula,
 porque si canto estoy condenándonos desde ya
 a oír una sinfonía perdida.
 Y nos apoyamos entonces en el círculo del pozo para ver cómo
 se reflejan
 las estrellas sobre el espejo ondulante,
 y rendimos nuestras cabezas sobre las almohadas
 mientras
 danzan sobre nosotros personajes tenuemente luminosos/
 porque yo sí he visto dos veces tu mismo rostro reflejándose en el abismo
 porque toda palabra ansía ser algo así como un conjuro mágico
 algo así como un ave maravillosa
 que se detenga en vuelo y nos presuma

el hermoso plumaje de sus alas.
Y habrá que regresar siempre por el camino de los ceibos,
llevar un libro entre las manos y levantar siempre la vista hacia las
copas de los ceibos/
porque una rosa (efectivamente) es una rosa
porque de seguro el verbo se hizo hoy carne pútrida
porque despierto y veo la sutil flama que danza sobre tu cuerpo
y porque veo el ruido fugaz de los autos convertirse en estelas de luz
sobre el techo oscuro y los marcos de las ventanas.
Y siento la presencia de nuestras sombras
deambulando por las escaleras y los rellanos del edificio/
y te siento rechinar los dientes
mientras tiembles y sueñas con los cantos del Purgatorio/
porque hay un tiempo,
antes de llegar a la apacible sombra de los árboles, donde
la luz y la voz de la luz son un camino perdido
(donde basta el inicio del
viaje para que la sal se apodere de los remos)
porque yo aquí ya no hablo más como quien soy
hablo por los días áureos de
mi infancia de mi adolescencia de mi adultez
los cuales voy relejendo y deshojando como una
flor antigua que tristemente
empiezo a comprender.
Como cuando sobre esta cama/ real u onírica/ despiertas/
y vemos caer sobre nosotros/
salvadores/
como algo realmente mundano/
los primeros cristales de la mañana.

Una estela de malestar furtivo. Oquedad y percepción en *La emoción que sucede al fuego*

Presentación de *La emoción que sucede al fuego* (Hebra Editorial, 2023)

de Andrés Melis por Ana María Riveros Soto

Julio de 2023

Andrés Melis Jiménez (Génova, Italia, 1983). Con el triunfo del NO en 1989 regresa junto a su familia a la capital de Chile. Vive en Recoleta y Santiago Centro, terminando sus estudios secundarios en el Instituto Nacional. Realiza su formación universitaria en Valparaíso, PUCV, egresando como profesor de Castellano y Comunicación, y Licenciado en Lengua y Literatura Hispanoamericana. En ese periodo, junto a otros compañeros de carrera, edita la revista de creación literaria *Letra Muerta*. En la misma casa de estudios cursa el Doctorado en Literatura. Desde 2009 dicta clases de Lengua y Literatura en el Colegio Alemán de Valparaíso, y ha impartido clases en distintas universidades públicas y privadas de la quinta región. *La emoción que sucede al fuego* es su primer libro de poesía.

En el poema «Los aparecidos», publicado en la antología *Las personas de verbo* (1982), Jaime Gil de Biedma consigna en algunos de sus versos las siguientes imágenes. Me permito leer a continuación parte del texto, fragmentos cuyo espejeo acontece en razón de escenas absolutamente cotidianas para nosotros/as, en el tráfago de la ciudad que nos absorbe, nos devora día a día:

Fue esta mañana misma,
en mitad de la calle.

Yo esperaba
con los demás, al borde de la señal de cruce,
y de pronto he sentido como un roce ligero,
como casi una súplica en la manga.

Luego,
mientras precipitadamente atravesaba,
la visión de unos ojos terribles, exhalados
yo no sé desde qué vacío doloroso.

Ocurre que esto sucede
demasiado a menudo.

Y sin embargo,
al menos en algunos de nosotros,
queda una estela de malestar furtivo,
un cierto sentimiento de culpabilidad.

[...]

No sé cómo explicarlo, es
lo mismo que si todo,
lo mismo que si el mundo alrededor
estuviese parado
pero continuase en movimiento
cínicamente, como
si nada, como si nada fuese verdad.
Cada aparición
que pasa, cada cuerpo en pena
no anuncia muerte, dice que la muerte estaba
ya entre nosotros sin saberlo.

Una «estela de malestar furtivo» se desliza por medio de los versos de Gil de Biedma, fluye inquietante, se detiene en el centro y nos parte en dos. Ese malestar indefinido que persiste, que insiste ausente/presente desde el do-

minio de cierta mudez, zona inefable desde la cual nos busca, nos punza, desconsuela, duele «al menos en algunos de nosotros», como precisa el poeta español, mientras el mundo continúa «en movimiento / cínicamente» como si nada perturbable sucediese, como si nada pasara, «como si nada fuese verdad».

En la *opera prima* de Andrés Melis Jiménez, *La emoción que sucede al fuego*, aquel mismo malestar furtivo emerge, se instala y se vuelve latente/patente en cada página del poemario, discurre por medio de emplazamientos modernos, contemporáneos, nos intercepta y reviste de bienestar. La dualidad, entonces, constituye en estos versos la primera clave de ingreso que permite situarnos en el espejeo, la reverberación: *bienestar/malestar*, pasar hacia el otro lado –o en rigor, devolvernos– como en *Alicia* de Lewis Carroll, atravesar hacia *la otra orilla* como recuerda el imprescindible Octavio Paz, aquella consigna budista y de origen sánscrito que en lengua Tang significa «gran-sabiduría-otra-orilla-alcanzada». En *La emoción que sucede al fuego*, precisamente, el andar fluye en dirección inversa, tal como lo expresa el juego sintáctico/semántico de la proposición que da título a la obra en tanto el sujeto-efecto del enunciado –«la emoción»– es y no es posterior al fuego que le antecede. En la dirección inversa, es la primera fotografía que con claridad prístina nos comparte el poemario: el bienestar, bienestar social, personal, familiar, comunitario –si es que podemos hacer uso de este adjetivo, me parece que no–, en su reemplazo, bienestar residencial y material sostenido necesariamente sobre la base de bienes tangibles, cuya pulcritud y perfección de la escena encandilan al lector cual capítulo «Nosedive» –«Caída en picada» en español– de la serie televisiva *Black Mirror* (2011) –nuevamente el pozo oscuro en el derrotero de Alicia–. En su inversión o torcedura, fachadas, ventanas y recuadros en tonos pastel, la *vida en rosa* que deja y no entre-

ver el encarnado rojo fuego de «Kurauma en llamas» –Kurauma con K– título del segundo poema de esta entrega, después del primero denominado «calor». De este modo, tiene lugar en la obra de Melis el artificio del paisaje humano –o inhumano–, edificado bajo el *rigor mortis* de la perfección:

acá tenemos autos
que no se queman con la velocidad
cada fin de semana se lavan
y sus capós reflejan
el paso acelerado del tiempo

tenemos antejardines verdes
y junta de vecinos que
nos multa si el pasto se seca

por las noches nos saludamos
al llegar del trabajo
y salimos en pantuflas a regar

[...]

trabajamos duro
nos vemos decentes

somos, podría decirse, buenas personas
correctas familias, vecinos bien hablados

[...]

y salimos felices a colgar la ropa
saludarnos sonrisa al aire
como si todo fuera cierto

La pulcritud de un paisaje vecinal/residencial que oficia en la línea del espectro, o de *Spectre*, el pueblo mítico y detenido en el tiempo de *Big Fish* (2003) –la versión cinematográfica–, una especie de estancia-burbuja amable, nítida y nebulosa a la vez, que nos acoge bajo una primera mirada desde la buenaventura y prosperidad de los sujetos, pero que, no obstante, nos relega o redirige rápidamente –y violentamente– hacia el límite de un despeñadero profundo y vacuo en cuyo borde oscilan nuestros pies. Es la imagen de la vida o exis-

tencia perfecta que duele en su vacío, aquel bienestar que en su silencio calmo –el hogar ‘protegido’ de la cantinela y los ‘peligros’ de la ciudad, esta nueva periferia burguesa– nos hace ruido, un leve murmullo que insiste en su presión subterránea y que perturba al yo en su reluciente «sonrisa al aire», aquella que Truman ofrece también a su vecino –y a sus espectadores– en la puerta de su hogar, en la ya icónica escena de *The Truman Show* (1998). En los versos de Melis, tal postal –aparentemente impávida en el seno de una vida tranquila–, bajo el suave destello de los sujetos, entorno y oficios vespertinos o domingueros –lavar el auto, colgar la ropa, regar en pantuflas los «antepardines verdes»– nos disponen, sin embargo, en la evidencia dolorosa del «bello aparecer d’este Luzero» como enunció Fernando de Herrera, poeta sevillano del Siglo de Oro y, posteriormente, Enrique Lihn en razón del engaño de la belleza proyectada y su lumbré –en el caso de Melis, la vil modernidad–, luz que encandila y seduce a los sujetos –o usuarios del sistema–, luminiscencia feroz que los traslada, no obstante y sin miramiento alguno, hacia el dominio del vacío, de una ausencia indirecta, turbadora, que descompone el cuerpo, revelando en definitiva la abominable oscuridad de la cual proviene. «Crecer la sombra i anular la lumbré» apuntó lúcida-mente Herrera –el adverbio en *la otra orilla*– en torno al arte de la representación; así también siglos después arguye Baudelaire a propósito de la modernidad del refulgente París del siglo XIX y su belleza: «oscuro faro [...] linterna moderna [que] arroja un haz de caos sobre todos los objetos del conocimiento [...] Todo el que desee ver la historia con claridad, deberá primero apagar esta luz traicionera».

En el poemario de Andrés Melis, tal «luz traicionera» se deja entrever sutilmente por medio de la claridad de las imágenes y la nitidez del paisaje/artificio que se van sucedien-

do a través de los versos –«que mi antepardín está verde [...] / que Kurauma es verde y tiene / muchas casas como la mía», «nos miramos confiados, sonrientes / de casa en casa», «los vecinos son buena onda», «afuera hay de todo, no digo que malas personas / pero no es como en el condominio / con vecinos tan bien / tan rebuena onda», «y en el sueño del paraíso / reinan nuestros antepardines [...] rezo / y seguimos adelante, impertérritos / a la eterna promesa / del brillo». Por una parte, es el esplendor/esmalte de una existencia apacible, guiada por el «fulgurar primero / d’el oro», como inscribe Fernando de Herrera, lo que no es otra cosa que «una lucecilla intermitente», como nos diría sin aspavientos Enrique Lihn.

En Melis, las estampas diáfanas permiten, precisamente, traslucir el engaño o embaucamiento que sufren los sujetos, develando la *emoción* que da nombre a la obra y que persiste a lo largo de los versos, esa «estela de malestar furtivo» (Gil de Biedma) que subyace y enuncia desde su silencio una realidad que no se observa en apariencia, pero que carcome desde cierta oquedad indecible, en lo hondo del yo, prurito que porfía en la extrañeza de una verdad incómoda que aún no se digiere por completo; ergo, revierte paulatinamente los signos de la díada: ardor, llamas, fuego, infierno y la posterior desolación: «no puedo dormir / un ardor invisible / me quema los ojos» (Melis). El bienestar se vuelve entonces malestar –esta díada–, un malestar basal sobre el cual se funda, en rigor, el primero en razón de una modernidad que no constituye otra cosa que una paradoja brutal, «la unidad de la desunión: nos arroja a todos en una vorágine de perpetua desintegración», sostiene Berman; la *luz traicionera* anunciada por Baudelaire que, en el presente poemario, se contorsiona, danza, se metamorfosea transformándose en monstruosidad visible/invisible, una incandescencia que estalla «sobre nuestras pelucas», «y nuestras cabezas

lo saben», condensando la inexorable destrucción e incluso abducción de los sujetos –«a otro le quitaron su casa / por no pagar los dividendos [...] extraño a los vecinos / asaltados por la banca»–; agravios todos que acontecen, no obstante, como si nada, en el reverso del poema ‘como si nada fuera cierto’, pero que en el terreno de lo no dicho sofocan al yo, llamadas que traslucen la silueta de aquello que, desde el fresco y respirable aire de las casas, no se desea ver:

nuestras casas de Kurauma
son frescas en verano e invierno
[...]

nos protegen del sol

y las llamas solo son imágenes
que destellan en la ventana

acá las casas no se queman
pero los bosques en verano arden

y luego llegan las Komatsu
con su ruido futurista

una postal esclerófila se incendia en secreto

[...]

La línea del Amazonas
traspasada por las llamas
el rajo del cielo surcado
por la flama erecta

[...]

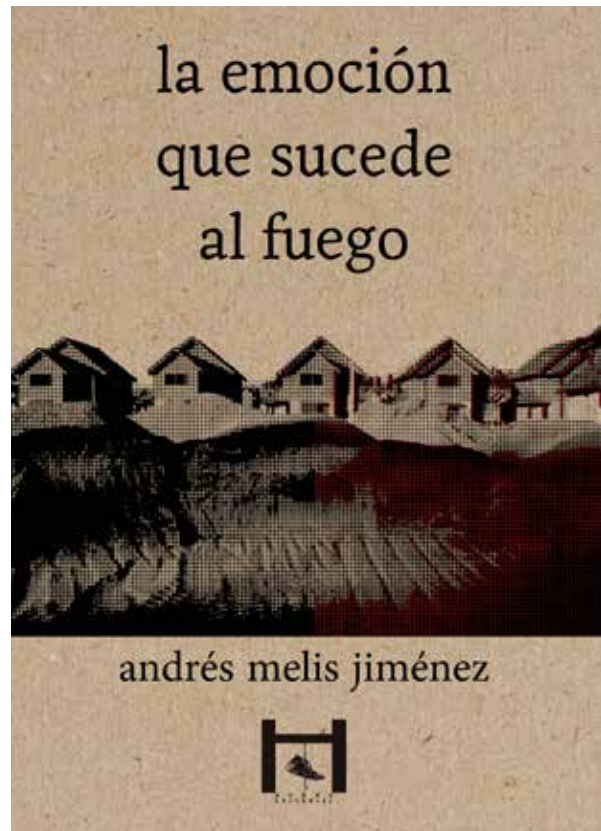
aunque el fuego avanza
los muros de los condominios nos preservan

[...]

invito a los niños a pasear
al cerro quemado

[...]

arrasados en silencio



Las lluvias acontecen en el poemario como el deseo natural del hablante lírico y sus vecinos frente al «cielo rojo y llameante», lluvias que en su metáfora nos desplazan hacia el dominio de una distopía que se yergue en el presente en cuanto la presencia del fuego y ausencia de lluvia nos arremete hoy, reflejo bajo el cual se reconoce a los sujetos y sus casas en tanto pozos vacíos y secos, incomprensibles para el niño que observa desde su limpia infancia: «es complicado explicarte [...] el absurdo de esas casas [...] un sueño de familia / que no tiene habitantes / ni futuro»; «la lluvia vino, se fue / los anuncios de la red / nos engañaron / pero tras una lectura forzoza / creemos que igual –en cierto modo– / ha llovido [...] ver el dibujo en el smartphone / el estrato ovulando gotas de lluvia / tras el golpe del rayo». *Vendrán lluvias suaves* es, precisamente, el fragmento del primer verso enunciado por una máquina parlante al interior de una casa vacía, sin seres humanos, en el relato homóni-

mo de Ray Bradbury, «Vendrán lluvias suaves», la penúltima narración de *Crónicas Marcianas*. «Vendrán lluvias suaves y olores de tierra», es el verso completo que encabeza el poema de Sara Teasdale, de igual nombre, citado por el escritor norteamericano, texto que condensa en la obra el humano sentimiento de anhelo y nostalgia que, cual vestigio, agoniza en el seno de un hogar sin habitantes que continúa, sin embargo, bajo funcionamiento automático –inteligencia artificial de por medio– al llegar la mañana. Pareciera que la misma casa, y no solo el perro, extraña en el relato a sus dueños previo a su desmoronamiento definitivo, en la misma línea apocalíptica de la casa Usher: «A nadie le importará, ni a los pájaros ni a los árboles / si la humanidad se destruye totalmente; / y la misma primavera, al despertarse al alba, / apenas sabrá que hemos desaparecido», concluye el poema de Teasdale. En la obra de Melis, no obstante, la devastación de la naturaleza viene de la mano de la desaparición o muerte en vida de los sujetos en sus casas, seres anestesiados, deshabitados de sí mismos, despojados de la genuina empatía, aquella que nos permite ver/sentir al otro (Dussel), a lo otro, grieta/deshumanización delatada significativamente por la estética de la ciencia ficción, en la confluencia del vacío/malestar que evidencia el paisaje insípido de condominios poblados por seres desiertos: «es final de invierno / y todo está extrañamente seco» (Melis).

La «estela de malestar furtivo» (Gil de Biedma) trae consigo, por consiguiente, la nostalgia, extrañeza o desconcierto frente a una realidad en desazón en el marco de un entorno urbano impropio, simulado, los «otros planetas», referidos por Teillier en su poema «Cuando todos se vayan», el Marte bradburiano: «y todo parece tan extraño / destruir /

amar / resistir bajo los techos» (Melis). Desde aquella oquedad que asedia, el cuerpo vacío, la falta de existencia, el intento del yo por persistir, caminar, en la añoranza por una tierra y hábitat dismantelados en y por el Antropoceno (Chakrabarty), tiene lugar la evocación de la naturaleza y sus claves vivíficas como fuente única de reencuentro y sobrevivencia: «prefieres mirar el jardín / follaje secreto que se mueve / con el soplo marino [...] has pasado muchas horas trabajando / en estas plantas / y sabes que las abejas son / un milagro inexplicable que te llena de orgullo [...] porque cuando el tiempo habla / el tiempo trae más tiempo / te miras las manos / y descubres que están vibrando / tibias, al unísono, con el pulso / de tu sangre». La percepción del entorno, la observación de lo minúsculo –aquella «población prodigiosa» señaló Octavio Paz a propósito de un cuadro de Richard Dadd–, la experiencia atenta del detalle como refiere la poética –y la «percepción poética»– en Alicia Genovese, constituyen claves que devuelven al sujeto a su humanidad. Los sentidos y afectos constituyen precisamente su defensa, la «emoción que sucede al fuego», la capacidad de sentir/percibir que se devela/revela tras la hoguera, el *malestar furtivo* transformado en lucidez y angustia–«una clara conciencia de lo que ha perdido» como acontece al Príncipe de Aquitania en su torre abolida (Gil de Biedma)–, la soledad que corroe y la imposibilidad de toda recuperación fuera de la percepción íntima del yo: «y solo tú sabes / qué significa volver del trabajo / y ver en la ruta / ese amorío de camposanto / y vertedero / mirar a través del vidrio / apretar fuerte el volante»; «la evidencia de todo lo que se destruye / en una música secreta / todos estamos juntos / pero todos estamos separados [...] y no es explicable esta emoción / que sucede al fuego».

Poemas de Andrés Melis

Kurauma en llamas

sobre nuestras pelucas
vuelan los helicópteros

esos gorriones metálicos
que sanitizan el aire

acá los bosques son verdes
y cafés como en los avisos

pero bencina pura
cuando arrulla la chispa

los desiertos son naranjos
amarillos violetas

pero también son verdes
como los bosques de Kurauma

acá tenemos autos
que no se queman con la velocidad
cada fin de semana se lavan
y sus capós reflejan
el paso acelerado del tiempo

tenemos antejardines verdes
y junta de vecinos que
nos multa si el pasto se seca
por las noches nos saludamos
al llegar del trabajo
y salimos en pantuflas a regar

regar es un acto sagrado
que nos recuerda los ríos
que fuimos

pero también nos recuerda
que bajo nuestras casas
hubo humedales donde
cantaba el sapo de cuatro ojos

nuestras casas de Kurauma
son frescas en verano e invierno

por eso nos gustan más en verano
porque nos protegen del sol

y las llamas solo son imágenes
que destellan en la ventana

acá las casas no se queman
pero los bosques en verano arden

y luego llegan las Komatsu
con su ruido futurista

una postal esclerófila se incendia en secreto

cambiaron
un desierto verde que se incendiaba
por casas como la mía
que por dentro son frescas

porque acá las casas no se queman
como en un cerro

y a veces
si estoy de humor
me río en silencio
y pienso por qué me río
hasta que me digo

que mi cabeza está fresca
que mi antejardín está verde
que mi casa fue un humedal
que Kurauma es verde y tiene
muchas casas como la mía

Los vecinos

los vecinos son buena onda

los vecinos son un poco como nosotros
pero al final no son como nosotros

los del frente tienen cuatro autos

desde que partió el hijo de mis vecinos
cada vez hay más autos

a veces no puedo salir
porque sus autos bloquean mi salida

a veces mi vecino sale en un auto
y vuelve en otro

nosotros somos cuatro
y tenemos un auto

a veces mi esposa se lo cuestiona

dice que le gusta el aire libre
tomar micro, contaminar menos

aunque la gente toma micro
mis vecinos tienen autos

en la casa del lado tienen
un gran auto familiar
pero no tienen hijos que llevar
y son felices

los vecinos en general son felices
aunque en general también sufren

a otro le quitaron su casa
por no pagar los dividendos

cuando consiguió la plata el banco
ya la había vendido
estaba urgido

por qué será que los bancos
siempre están urgidos

los nuevos dueños nunca llegaron
aunque le sacaron buena plata
el doble de su precio

extraño a los vecinos
asaltados por la banca

será porque se fueron que los extraño
ya no somos tan vecinos

pero los vecinos que me quedan aquí
son buena onda

afuera hay de todo, no digo que malas personas
pero no es como en el condominio
con vecinos tan bien
tan rebuena onda

Sobre la migración en *Libro mediterráneo de los muertos*. Oquedad de lo diáfano en las fotografías

Presentación de *Libro mediterráneo de los muertos* (Editorial Pre-Textos, 2023) de María Ángeles Pérez López por Magda Sepúlveda Eriz¹
Mayo de 2023

María Ángeles Pérez López (Valladolid, España, 1967). Poeta y profesora de la Universidad de Salamanca. Antologías de su poesía han sido editadas en Caracas, Ciudad de México, Quito, Nueva York, Monterrey, Bogotá, Lima y Buenos Aires. También, de modo bilingüe, en Italia y Portugal. *Incendio mineral* recibió el Premio Nacional de la Crítica en 2022. *Libro mediterráneo de los muertos* (Pre-textos, 2023) ha resultado ganador del último Premio de la Fundación José Hierro. Forma parte de la Asociación «Genialogías», volcada en reconocer el legado de las poetas.

El poemario *Libro mediterráneo de los muertos* de María Ángeles Pérez López logra darle dignidad a migrantes muertos en el Mar Mediterráneo y en el Océano Atlántico a través de una composición estética refinada. Ya desde su título nos anuncia sus vínculos con el *Libro egipcio de los muertos*, el *Libro tibetano de los muertos* y el *Libro centroamericano de los muertos* de Balam Rodrigo que aborda también la temática migrante. Este libro español de la poeta Pérez se hace cargo de la vergüenza de Europa.

Un verso nuclear para entender el propósito de este libro dice: «la tumba no es el mar sino el lenguaje». El verso nos invita a reflexionar sobre la invisibilización de los migrantes ahogados, no hay un lenguaje que diga lo que les pasa en el mar. Entonces, la tumba no es el mar, sino nuestra falta de lenguaje. Ellos han tenido principalmente representaciones foto-

gráficas, las que la poeta crítica diciendo «obturación precisa y reiterada, oquedad de lo diáfano en las fotografías». La tumba son esas fotos repetidas en la prensa y que ya no producen una experiencia conmovedora. ¿Puede la poesía conmover?

Para otorgar dignidad a los migrantes ahogados, la poeta española elige diversas formas. Me detengo en la descripción fisiológica de los ahogados:

Está el rostro enterrado en la cabeza, los ojos expulsados hasta el fondo del cráneo, el cuello en el asombro de la amígdala, nariz descabalgada de su tierno cartílago mortal. Al séptimo día regresan los cuerpos. Ni siquiera los entomólogos forenses traducen bien la conversación del cuerpo ahogado con el mar.

Esto es lo que no se quiere decir, mirar, pero la poesía aparece allí visibilizando nuestros horrores. Esta poesía nos mueve hacia otro lado, nos conmueve.

La poeta mira con horror su propio lugar de enunciación, el sitio de la escritora frente al lugar de los migrantes. En un poema, ella

¹ Este texto forma parte del Proyecto Fondecyt 1220021, «La letra y la mirada. Fotografías en la poesía chilena del siglo XX y XXI». Una parte de este texto fue leída en la presentación del libro realizada el 21 de mayo del 2023 en la P. Universidad Católica de Chile.



Marianne Leighton

mira la uña que se corta y la contrasta, la pone frente a la amputación de las manos de los ahogados: «Acercó el cortaúñas pero esto no sería amputación». La poesía es sin piedad para el que la toma por tarea. La tarea de la justicia implica exponerse al daño.

Pero agreguemos una connotación más al verso «la tumba no es el mar sino el lenguaje». También el lenguaje es nuestra fuente de extravío, hablamos pero no necesariamente nos comunicamos. Por ello, la poeta anhela hablar como los pájaros, un lenguaje transparente, citando al poeta chileno Juan Luis Martínez, ella dice: «Tropiezo en todos los idiomas menos en el pajarístico».

El idioma sirve también para insultar, como la denominación «perro» para el migrante que se desea expulsar. La poeta elabora este insulto llevándolo hacia la condición humana de «aullar de dolor» y lo sitúa en el aullido del migrante que busca, en el agua, al otro que se está ahogando: «¿Entrarás en lo blanco cuando aúllas su nombre? ¿jadeando o ahogándote en su nombre? Tropezarás con trozos de lenguaje: saltan, se adhieren como astilla que expulsas al toser violentamente». Indudables referencias en estos versos a la instalación *El mar del dolor* de Zurita, que versa sobre una familia siria ahogada. A partir de entrar en el dolor y aullar, la poeta rescata otra referencia de «perro», la del animal

que acompaña al vagabundo, porque «En el sueño ambos se abrigan, se acompañan». Entonces el idioma usa la palabra «perro» para insultar y para denominar lo frágil. Sobre esa ambivalencia del lenguaje está estructurado todo el libro.

Un ejemplo de esa ambivalencia del idioma es la palabra «león», trabajada en el libro como símbolo de poder, pero también como la flor frágil que se denomina «diente de león». El león como símbolo de poder, está en la fuente de los leones de La Alhambra que María Ángeles nos recuerda. Creo ver que este libro realiza una reflexión sobre la relación de España con el norte de África. Se nombra la presencia musulmana en España y su contrapartida, la colonización española en África y la exhibición de los dientes del león como trofeo. Ese león capturado operaba como símbolo de África doblegada. A su vez, la poeta se pregunta si el profesor asesinado por los franquistas, Antonio Benaiques, es también un trofeo como los dientes de los leones. O más bien, él fue tan frágil como la flor dientes de león.

La ambivalencia del idioma parece ser una posibilidad de salvarnos de nuestros horrores. Es una invitación a salir del insulto y de la violencia para direccionarnos hacia lo frágil. Este gesto político estético lo realiza también con la palabra costilla. El hundido tiene costillas y la armazón de un barco es

nombrada como la costilla del barco. ¿De qué manera el hundido es un barco? Veo allí el intento de darle una imagen digna al hundido de quien la poeta dice: «Se lleva por delante las costillas, ese armazón de barco y de velamen que reclama el oxígeno y el tórax». El ahogado es representado como un barco con costillas, imagen que lo dignifica, que lo muestra en su navegación.

Para María Ángeles, el cuaderno sobre los migrantes ahogados es también la cuaderna del barco. El cuaderno anuda el lenguaje como la cuaderna del barco sostiene el peso que lleva, pero la escritora se lamenta de que el cuaderno no logre salvar como el barco: «Escribir cuaderna no es escribir cuaderno, ni siquiera si la cuaderna forma las costillas del casco». El mar ha elaborado una escritura sobre esos cuerpos, el mar le ha ganado al cuaderno. «El mar una pizarra oscurísima», dice la poeta y esa agua que empieza a borrar la letra aparece en las letras casi ilegibles del final del libro. El mar pizarra posee una escritura que atraviesa diversos periodos históricos, épocas donde las frágiles subjetividades ahogadas en el mar no siempre han encontrado una artista que las lleve a tierra, que les permita llegar a la arena del mar, como el color de la portada de este libro.

El desplazamiento migrante es puesto en relación, en el libro, con la vida de varias mujeres artistas migrantes. Destaco la presencia de Leonora Carrington en el poemario. La artista sufrió una descompensación síquica cuando se llevaron a su pareja Marx Ernst, a un campo de concentración. Regresó a España y sufrió tratamiento médico con una droga llamada cardiozol, que le provocaba convulsiones que la agotaban. La poeta sitúa la imagen de Leonora: «Golpeas la pared con la cabeza. No quedaron nudillos suficientes». Después Carrington emigra a ciudad de México, ciudad a la que dona su escultura Coco-



drilo. ¿Por qué está Leonora en el libro? ¿Las mujeres estamos ahogadas? Pienso en Braidotti que nos concibió como nómades.

Las vidas ahogadas están en sintonía con las vidas perdidas. Otro personaje femenino del libro es Gertrude Stein, escritora estadounidense lesbiana y colaboradora con el régimen nazi de Vichi en su estadía en París. Sorprende la aparición de una colaboradora nazi en el mismo poema donde se habla de «mujeres que huyen del Congo, Herzegovina, Bosnia». Estas vida sacrificadas, se parecen a la «Sagrada Stein», como es llamada en el libro. ¿Qué interesa de Stein? ¿Su nomadismo sexual y geográfico? ¿Su desarraigo?

El *Libro mediterráneo de los muertos* nos hace experimentar la diferencia entre tiempos de desarraigo y tiempos de morada. Ahora que todo nos invita a pensar que no permaneceremos en el mismo trabajo toda la vida, ni en la misma casa ni con la misma pareja, parece que todos somos nómades de algo, que el migrante está en ti y fuera de ti.

Poema de María Ángeles Pérez López

[NOVENTA Y NUEVE ESTRELLAS DE MAR Y UNA CODA]

Si las rocas respiran, ¿no habrás de hacerlo tú? Brama el mar en su nombre y en el tuyo. Entra y rompe, imprudente, las costuras, el cuidadoso atado de los cuerpos. Se lleva por delante las costillas, ese armazón de barco y de velamen que reclama el oxígeno y el tórax.

Te habías levantado entre la asfixia. La luz era pastosa: una tela tupida tapando tu cabeza, un revoltijo de hilo en la laringe. Después has caminado hasta el rompiente, hasta el abrupto corte de la costa y llamarás al mar casi sin voz. Si no viene, terminarás gritando. Como en los sueños, no hay tiempos verbales: todo ocurre mañana y es ayer. Pero sigues llamando al mar incluso en la afonía, en el volcado y brecha, entre las redes. No alcanzaste a anotar en tu cuaderno las frases desarboladas por el naufragio: «No puedo respirar», o bien, la asfixia es una experiencia mancomunada, o bien, entre el ritual de espanto se escapa la última brizna de aire con la que puedo decir toda persona importa, por favor, por favor, sólo levántate, por favor, mamá, mamá, por favor, o bien, soy el viento y cada una de las personas que importaron que importan toda persona importa porque el regalo del sol es una experiencia mancomunada.

Brama el mar en su nombre y en el tuyo. Después lo borra todo sin temblar. Se apoyará en tu frente, volverá a bautizarte, regalará monedas de agua a los más niños. Festejará el bullicio de borrarte y rehacerte cada vez, como ola que muere y se levanta. Como esos niños, o gaviotas ruidosas y carnívoras, o pequeños erizos de mar que se reconocen en las delicadas tareas de la aguja o de la orfebrería, y también golpeándose, mueren, se levantan.

En tu piel abre el mar sus pasadizos, la llamada impaciente de los pájaros. Entra por el bosque de los bronquios, los bramaderos rotos del batiente. En el norte de ti, te rompe y entra. Te llena con disturbio y con amor.

Han de besarte algas, bivalvos y pequeños animales transparentes. Te abrazarán con sílabas de espuma, el torbellino brusco que se enreda en las piernas y las hace caer hasta el amor. ¿Cómo has de llamarte, ahora que no te perteneces? ¿Ahora que murmuras el macilento idioma de la hipoxia y el agua ha de romper cualquier sintaxis? Porque en la privación ya no te perteneces, eres de ella, de sus formularios sumergidos y las largas agendas del ahogo.

Si las rocas respiran, ¿no habrás de hacerlo tú? Como un ciervo, el mar brama tu nombre. Braceas levantándote en su boca, en el lenguaje inquieto del amor. Siempre es la vida en su mandato de agua, su mandato de hierba y de pelambre, su encarnizado modo de decirse en el lenguaje inquieto del amor.

Es el mar padre y madre. Es tus hermanos. Se alza en ti, es esperma del inicio, es el padre que se abotona el sol, es tu madre expulsando la placenta sobre la orilla hermosa, salpicada, cuando devuelve un cuerpo y no es el tuyo. Caminas entre volúmenes humanos, las fundas plásticas

que alojan sombras ya desvanecidas, refugiados durmiendo sobre la cicatriz del cielo. ¿Encontrarás tu cuerpo entre tantos ahogados? ¿Por qué no te correspondió llamarte Siria, o Irak, o tal vez Yemen? Nada sabes de ti ni de los otros, el oleaje dicta una jerga imposible, es el centro y la herida incandescentes.

Arden el mar y los campos de Moria. Arden los alfabetos de la infamia, las oraciones rotas de los dignos. En la noche en la que arde el sol de Europa, noventa y nueve estrellas de mar duermen sobre la playa en una funda. No sabes si lo que ilumina el cielo es tu propio alarido o la escarnecida respiración del agua que habría querido acunar esos cuerpos. Noventa y nueve estrellas en un cielo mudo. Cuando cierras los ojos y te entregas, cuando la arena anida en la laringe, cuentas noventa y nueve estrellas en un cielo mudo. No hay red ni artesonado ni cadencia, sólo el agua que besa cada nombre.

Si ellos no respiran, ¿habrás de hacerlo tú?

NOTAS

1. Mare no Nostrum. Mare no Mater. ¿Cómo es posible que una sola palabra cancele pasado y futuro a la vez? ¿No son siempre las piernas de la madre las dos columnas de Hércules, ese final del mundo conocido?
2. Pescar hombres tampoco podía referirse a esto. Al entrar en las aguas más profundas, se rompen las redes por la carga excesiva. El lenguaje es también una red inflexible. Romperla, morderla para que deje oír la oración de los dignos.
3. Escribir cuaderna no es escribir cuaderno, ni siquiera si la cuaderna forma las costillas del casco, esas piezas curvas que suben desde la quilla como ramas y desglosan el día que no llega. ¿Será el cuerpo un barco lanzado a la deriva? Al mirarlo, cielo y mar lo manchan con su sombra, una pizarra oscurísima que habrá que iluminar violentamente.
4. La estrella de mar se llama asteroidea porque no pudiste imaginarla sumergida. Tiene que ser una forma del cielo. Pero a pesar del abrazo de la similitud, la vida no se parece a nada. Es siempre inagotable. No se deja apresar en ningún apelativo. Puedes hablar de un cuerpo plano formado por un disco pentagonal pero te limitas a describir, ser superficie. Hay que bajar a lo hondo incluso sin aliento.
5. Al descender, buscas esa corriente aforística bajo la marea de la que ha hablado Charles Wright. Cuando levantas los pies del mar, tropiezas con una línea de arena formada por una sola palabra repetida noventa y nueve veces que ha dejado un largo rastro de sangre tras de sí.
6. Seguir ese rastro. Sumergirse. Anotar cada nombre. No ser red.
7. ¿Y la coda? En esta bajura no importa la respuesta. Insistes, sólo insistes: no ser red.

Una voz cóncava recorre el poema

Presentación de *Quasar* (Ediciones Casa de Barro, 2023)

de Mario Montalbetti por Rodrigo Arroyo

Noviembre de 2023

Mario Montalbetti (Lima, 1953). Lingüista, poeta y ensayista peruano. Doctor en Lingüística por el Massachusetts Institute of Technology (MIT) y Profesor Principal de Lingüística en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha publicado diversos libros de poesía: *Perro Negro, 31 poemas* (Arybalo, 1978), *Llantos Elíseos* (Ediciones El Virrey, 2002), *Cinco segundos de horizonte* (AUB, 2005), *El lenguaje es un revólver para dos* (Underwood, PUCP, 2008; Caleta Olivia, 2018), *Simio meditando (ante una lata oxidada de aceite de oliva)* (Mangos de Hacha; Cástor y Pólux, 2016) y *Notas para un seminario sobre Foucault* (Fondo de Cultura Económica, 2018), entre otros. Su poesía reunida ha aparecido bajo el título *Lejos de mí decirles* (Aldus Editorial, 2013; Ediciones Liliputienses, 2014). Dentro de su trabajo ensayístico, cabe destacar *Cajas* (Fondo Editorial PUCP, 2012), *Cualquier hombre es una isla* (Fondo de Cultura Económica, 2014) y *El más crudo invierno. Notas a un poema de Blanca Varela* (Fondo de Cultura Económica, 2016).

Las palabras nunca están ahí salvo para designar la amplitud de sus relaciones: pues el espacio en el que se proyectan y que, apenas designado, se repliega y se recoge sobre sí mismo, no está en ningún lugar en el que está.

Maurice Blanchot

I

«**N**o eran transparentes. Cristo es transparente. / No eran ninguna forma de la transparencia. / Y no olían a nada que hubiéramos olido antes», leemos en «Quives», poema inicial de *Siete paisajes somatizados*, de Mario Montalbetti, libro que los amigos de Casa de Barro han decidido reeditar. Quives, o Santa Rosa de Quives es un distrito peruano al interior de la provincia de Canta. Antes, en el siglo XVI, llamado Santa Rosa de Lima; en homenaje a Isabel Flores de Oliva, primera mujer americana beatificada por la iglesia

católica. Un entorno bilingüe que no se transfiera a esta escritura, pero en cierto modo sitúa al poema en dichas coordenadas geográficas. Y no en el sentido de constituirse como registros de una impronta andina, presente en ese viento al que alude en el poema, uno donde «viajan los tesoros de la lengua», más bien, lo que Montalbetti hace es rescatar la rica opacidad, no solo de la lengua sino también de pueblos y territorios, cuya condición se opone a esa transparencia occidental de Cristo, con su carga colonizadora donde vemos sin velo alguno, y en todo lo que nos rodea, las señas del progreso. Aunque por otro lado, esa mixtura idiomática nos ofrece una perspectiva diferente sobre el rol de la traducción, diríamos, pensando en Andrés Claro, cuando reflexiona sobre «Villancico de la ensaladilla» poema de Sor Juana donde se yuxtaponen el latín, el castellano, el vizcaíno y el náhuatl: «este evento multilingüe –señala– muestra también una resistencia



a toda asimilación, un efecto de retorno: un castellano invadido y desplazado por otras lenguas que se niegan a someterle su diferencia, forjando entre todas una armonía sonora»; armonía que pasa no solo por el quechua y el español, sino también por aquellas lenguas y lugares que componen este libro y que se abren en el poema, que es también lo que emana o absorbemos cuando se habla, o menciona, Nazca, Nantucket, Chancay, Treblinka, Danvers, Kanagawa y Filadelfia; Larkin, T.S. Eliot, Joseph Brodsky, Melville o Sófocles.

Ahora bien, ¿a qué mundo responde esta escritura?, pensamos, sin exigirle, que debe responder a un tiempo y lugar precisos (*Quasar* fue publicado, en *Hueso Húmero*, el 79). En tal sentido, tal vez estos poemas nos enseñarían cómo entender el lenguaje y la época después de Debord, es decir, en un tiempo donde la información, el mundo si se quiere, más allá de la representación, es ese flujo constante que vemos, finalmente, en el cuerpo. «qué te trae con ese rostro envuelto en tinieblas», se pre-

gunta en «Antígona / zambullida solitaria en mar tranquilo», mismo poema donde señala: «el torso desnudo / de un niño entra en contacto con el viento, pero será / una brisa la que le libre la herida». Observaciones que, al mismo tiempo, podríamos vincular con el trabajo de Richard Sennett, en esa historia a partir de los cuerpos en las ciudades de occidente que es *Carne y piedra*, libro en donde señala: «Los defensores del mercado libre en el siglo XVIII relacionaban directamente el flujo del trabajo y el capital en la sociedad con el flujo de la sangre y la energía nerviosa en el cuerpo. Los colegas de Adam Smith hablaban de la salud económica en los mismos términos que los médicos utilizaban para la salud corporal».

No deja de ser curioso, eso sí, que en el viento se encuentren los tesoros de la lengua, mientras que la brisa sea la que modele las heridas, marcas que nos hacen parte de esa historia transparente del mundo occidental, que conocemos a partir de las prácticas políticas y económicas que nos someten. Como si, con

ello, Montalbetti diera cuenta de un mundo invertido y encantado.

II

La particularidad de un espejo cóncavo consiste en que, bajo ciertas condiciones, ha de invertir la reflexión de los objetos que se dispongan frente a él. Con esa imagen en mente o quién sabe si por mero juego de palabras, y continuando con la idea del párrafo anterior, es inevitable reparar en los sueños, la inversión y los espejos, de modo tal que no podríamos no pensar en las palabras de Osvaldo Fernández: «Al leer *El Capital* de Carlos Marx, atravesamos el espejo. Ingresamos en el secreto y el fetichismo de un mundo al revés. Un mundo invertido y encantado, que, por la fuerza de las cosas, y por la manera como nos las representamos, se nos imponen como única realidad posible y como la verdad evidente de lo que aparece». De ahí que nos haga sentido la pregunta que Montalbetti tempranamente se hiciera en «Un sueño cóncavo»: «¿Esto es real?», dice, porque las imágenes y el cuerpo crean un ambiente onírico que nos sugiere lo contrario, podemos verlo en los diversos poemas que componen el libro, donde pareciera que el *sueño cóncavo* que se anuncia en el poema, es el reflejo inverso, siguiendo a Mark Fisher, donde el poema reconoce «los horriblos engranajes que producen el mundo-como-apariencia».

De este modo, tendríamos que pensar en la inversión de los delirios, acciones e imágenes pretéritas invocadas, quizá con el fin de restituir una pluralidad donde quien escribe y los que leen logran compartir la imaginación, preservándola de su devenir en mística y fetichismo, modelando así no un lenguaje propio, sino un punto de partida para el silencio, cuya invitación nos mueve a pensar qué hacer con lo que vemos, qué hacer con aquello que nos

sorprende por lo inédito, de lo que ellas, las imágenes, sugieren en su invitación a diluir la inmovilidad del yo. «El viento es la vanguardia más radical», señala, e imaginamos el ruido del silencio, aquello que se va y avizoramos en las múltiples frecuencias de este *Quasar*.

Montalbetti nos enseña, si nos fijamos en las imágenes más allá de su carga onírica, en versos como: «Ya no hay delante, debajo, encima ni detrás / solo permanece el entre, llenándose y vaciándose, /siguiendo el ritmo de las branquias de la noche» o «mantequilla sobre los cuadros abstractos de los estadistas», un mundo distópico que refleja esta época y su forma de modelar la vida. De ahí que toman fuerza, o tienen una continuidad los elementos naturales y el entorno, como si quisiera preservarlos en el poema; «El paso del tiempo es una cosa. / El paso del lugar es una cosa, peor», o «Un irreparable orden ha quedado suspendido en la trastienda». En otro aspecto, ligado a la preservación, podemos notar que buena parte de los verbos utilizados en los poemas se encuentran en tiempo presente, y es como si el poema quisiera, no capturar, con la carga fotográfica y de registro que ello implica, sino –insisto–, preservar, como ese momento en que el pasado relampaguea, solo en la lectura. Quizá el motivo de tal gesto se deba a que, como señaló Ricardo Piglia, «el presente es el lugar de la poesía (y quizá el único lugar donde se encuentra la intensidad del presente es la lírica)».

III

En una entrevista reciente, Montalbetti señalaba, a propósito de los riesgos de una *época visual*, que «la reflexión sobre la imagen es siempre verbal», es curioso señalar esto, dado que el poema es el que genera el desborde de ciertas imágenes que, como señalaba anteriormente a propósito de lo onírico, más allá de

que podamos o no pensarlas, asoman como una invitación a perdernos en ellas. En este punto recuerdo al pasar las palabras de Magritte, quien decía que su pintura buscaba ser completamente incomprensible, jugando así con la relación entre las palabras y las cosas. De ahí que comprendamos que el poema es un pensamiento otro, en el cual, como precisa en «Un sueño cóncavo»: «mi tacto y mi olfato fundarán el universo». Montalbetti entonces, en ese momento en que pareciera que el cuerpo y los sentidos se adelantan, reitera: es el lenguaje el que ha de colmar de sentido al cuerpo, en ese acto fundacional, a ese ojo que lee y luego escribe. Y es que, más allá que los poemas transiten por una musicalidad, esa armonía de la que hablábamos inicialmente, con cierta predominancia –en pasajes– de la melopeia, se hace patente cuando señala: «He pronunciado todos los sonidos de mi idioma / excepto el aullido», en realidad Montalbetti pareciera preguntarnos a contrapelo en dicha afirmación, ¿qué es?, ¿dónde está el lenguaje cuando tiene lugar el parpadeo?, cuando esa elipsis es la posibilidad expresiva que tenemos y, nos da la impresión, que ha de quedar fuera de los límites de este libro.

En tal sentido, cabría preguntarse ya no qué es lo que el lenguaje le hace al poema, sino qué es lo que le oculta y le entrega, cuáles las simetrías o asimetrías en su convivencia o superposición, ya sea con la experiencia, lo sensible o lo expresivo. Pero bajo estas preguntas subyace otra previa a las demás ¿de qué manera este lenguaje enseña las huellas de una poesía que se piensa y se aleja de sí, viajando cada vez más dentro de ella misma? De ahí tal vez la referencia órfica que remarcará Roger Santiváñez de «Un sueño cóncavo». No obstante, al reparar en ese viaje o expansión de esta lengua a la que nos referimos, pensamos que «persiste en su deseo de decir aquello que incita al logro de la movilidad interior», como

diría Jeanette Clariond, a propósito de la poética de Elizabeth Bishop.

Siguiendo esta idea que, de algún modo define a esta escritura, quisiera tomar un pequeño desvío: «En medio del bullicio –señala Sergio Rojas en *Tiempo sin desenlace*–, en que se dice todo lo que hay para decir, la poesía se hace lugar hacia lo comunicable, que es también lo inapropiable. El poema no ejerce soberanía sobre el mundo, carece de un ‘sitio de enunciación’, más bien elabora la imposibilidad del sujeto. En efecto, el lenguaje en el arte puede ser un recurso para darnos cuenta de que el mundo se nos cae encima»; supongo que buscar lo inapropiable es, de algún modo, lo que nos queda o atraviesa a este libro y a nosotros. La certeza más que la sensación de incomprensión que, en una cita amplia al libro de Rojas, nos refiere a ese fin que nunca llega, y nos deja a la intemperie, despojados de toda posibilidad de desenlace, entregados en cierto modo a la angustia, en palabras de Montalbetti: «Mis visiones han dejado de verme. / Entonces me gustaría decir: los tres momentos / decisivos de mi vida son apenas uno solo / acaso la noche siguiente, interminable». Pero es también esa cita de Rojas la que nos permite pensar en que el lenguaje, en la poesía de Montalbetti, es un recurso para darnos cuenta, como señaló Valéry en su *Teoría poética y estética*, que «no nos comprendemos a nosotros mismos si no es gracias a la *velocidad de nuestro paso sobre las palabras*». La poesía entonces no como una forma de representar la realidad, sino más bien, quizá, como un reparar en que no hay realidad posible sino a través de la velocidad, de la levedad que confirma la distancia que nos une y la constante expansión del lenguaje, del poema y la transformación que este nos ofrece en términos vitales. En este libro, dicho recorrido comprende treinta años, de ahí el sentido que adquieran estas palabras: «Hablar. Hablar hasta entrar en posesión de uno mismo».

Poema de Mario Montalbetti

QUASAR / El misterio del sueño cóncavo

Tu mano de garra pudo acariciarme la frente; pero no lo hizo.
Tus tetas de barro pudieron descolgarse sobre mi rostro; pero no lo hicieron.
Tu sexo andrógino no se permitió debilidad alguna.
Recorres en silencio el silencio del cuarto con una cabeza humana entre tus dientes.
¿Dónde está ahora tu cuerpo, pequeño tigre?
Las sábanas de la noche están mojadas de esperma de sangre y de sudor.
Mi miedo es mi brújula y mi miedo, pequeño tigre,
es el centro de tus círculos concéntricos.

Abismo es la distancia entre el arco más alejado de tu asedio
y el mueble punto sobre el que te ciernes.
Sentado sobre el catre blanco trato de replantear el Este.
Tus ojos espejo continuaron la senda helicoidal
y se bebieron toda la luz;
tu tráquea ha sorbido todos los ruidos.
Tu cola sincéntrica ha enlazado todas las distancias.
Abismo es la distancia que nos encuentra, pequeño tigre.
Busco en mis planos la estructura del asedio;
solo encuentro a Tokyo en la palma de mi mano.
Abismo es la distancia que nos devuelve, pequeño tigre,
a un orden nuevo.

La palabra «real» tomada en sí misma es difícil de comprender.
En viejos ascensores atascados recorrí segmentos del asedio
¿persiguiendo? las huellas invisibles de tu paso.
Nada se ve, nada se escucha, oh imbécil amo del silencio,
en este limbo espeso como la brea: todo se siente.
Yo siento el pesado aliento del viaje de tus pómulos, pequeño tigre.
Huyo al baño para tratar de resolver el asedio.
La toalla inmaculada pende de un gancho de aluminio
desplomándose como una catarata detenida.
Me miro en el espejo, hace demasiado calor, y me pregunto:
«¿Es esto real?».

Saco mi lengua reseca y mi lengua, pequeño tigre,
lame el pelambre regular de tus lomos; sin tocarte.
Eres bajo una forma de ser
que toda mi experiencia anterior me dice que no es.

Eres igual a mí pero vacío.
Y sin embargo eres costumbre cuerda nudo asombro alisio.
Qué mejor guarida que el espejismo de un tigre
si en realidad habitas mi páncreas, mi hígado y mi recto.
De cara al espejo entiendo la geografía de tu asedio,
pequeño tigre, la nomenclatura de tus esferas.
Yo soy la duda y el que duda.
Existe un lenguaje sin género ni número,
sin caso ni tiempo ni modo, sin activa ni pasiva.
El nombre del lenguaje está inscrito en signos binarios,
con largos fémures bajo la forma de pequeños rabillos.
Ninguna realidad está debajo de ese lenguaje;
sus palabras no mencionan objeto alguno.

Con ese lenguaje construyo el abismo que nos encuentra, pequeño tigre.
Mis sonidos se sustentan en el error,
tus movimientos circulares son la naturaleza del cortejo.
Sigues siendo, pequeño tigre, sigues rondando.
Sigues burlándote de mi grosera semiología, sigues girando.

Mi cuerpo volvió a sentir la torpe necesidad de la colcha.
Dejé el baño; cerré la puerta; regresé al catre (blanco).
Un lago oscuro se elevaba sobre sí mismo
levantándose en espiral desde el centro de un ruido.
Capas sucesivas y tibias comenzaron a desprenderse de las superficies del lago
desplazando el oxígeno, invadiendo cada zona del cuarto.
Un violento olor me sumergió adentro
por los canales discontinuos de la metástasis...

...
Has meado, pequeño tigre:
¿es esta la señal de tu permanencia?

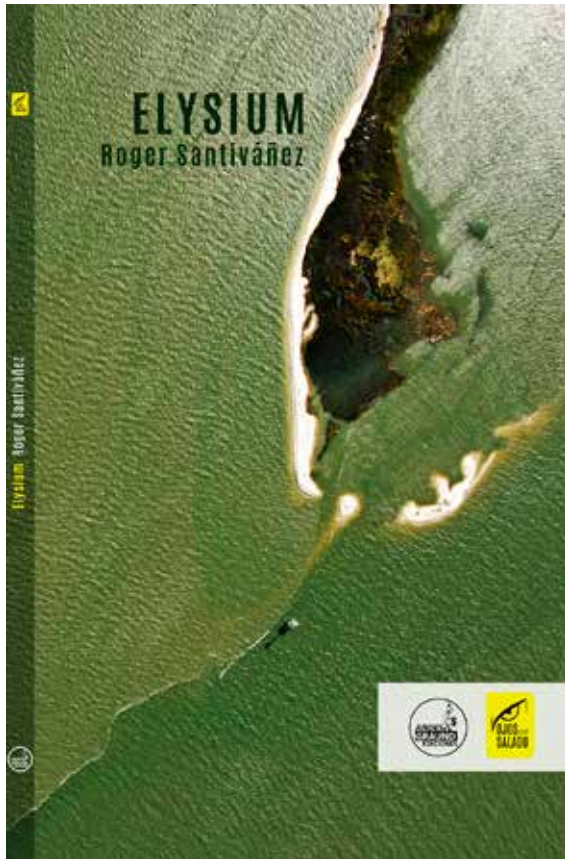
Tendido de cara al techo imagino la curvatura del asedio.
Intento reconstruir la historia con un juego de espejos
colocados en un solo tiempo.
Un sueño es un acto de inteligencia.
Vagas y obscuras formas comienzan a delinearse
con la misma irregularidad limítrofe que la de la costa y el mar.
Ya no me muevo;
el cansancio y el sudor han tomado por asalto mi cuerpo.

El abismo se colma; los espejos ya no refractan;
ubres umbilicales interpretan las geometrías.
Mi tacto y mi olfato fundarán el universo.

Tu cuerpo, pequeño tigre, se tiende sobre el catre junto a mi cuerpo.
Mis uñas raspan desde el temor los cursos laterales de tus lomos;
viejas cicatrices se abren paso entre mis dedos
dejando una estela segura.
Zonas gélidas, zonas tórridas, se suceden en transición.
Ya no hay delante, debajo, encima ni detrás;
solo permanece el entre, llenándose y vaciándose,
siguiendo el ritmo de las branquias de la noche.
La esperma, la sangre y el sudor suplantán al catre.
Aparecen los falos.
Monte sobre trueno; viento sobre viento; trueno sobre fuego.

Yo siento tu falo, pequeño tigre, horadando mis cavidades; devastando.
Continuando un movimiento natural que nos contrae
adentro, adentro, hasta las arcaicas simas.
Mi temor encuentra un nuevo espacio:
temo que mi falo te aniquile, pequeño tigre.
Ese nuevo espacio es falso; no hay espacio.
No tengo aire; tu aliento lo trasforma todo en azogue; no tengo aire.
Mi falo se eleva sobre sí mismo
iniciando un viaje esférico que lo resume todo
(el espejo, el abismo, el lenguaje, el baño)
en un solo movimiento.
Y al final de su recorrido la redonda morada apareció en su exacta ubicación:
mi falo perforó hasta tu último quark.

Todos los sentidos convergieron; todos los movimientos.
Un viento huracanado revolvió el cuarto
girando en torno al eje de la doble cúpula.
Por primera vez te veo, pequeño tigre; tendido, extenuado, hermoso y limpio.
La noche comienza a perder densidad. Tu cuerpo comienza a perder
consistencia.
Un irreparable orden ha quedado suspendido en la trastienda.
Hemos engendrado, pequeño tigre, la miseria de una metáfora útil.



El canto de un poeta estacional

Elysium (2021)
Roger Santiváñez

por Biviana Hernández

Así como en su silva «Estival», Rubén Darío imaginaba al tigre de bengala, «fiera virgen [que] ama», agitándose como loca, erizada de placer, en el mes del ardor, el canto de Roger Santiváñez en *Elysium* (Andesgraund, 2021) parece un idilio verbal que todo enciende, anima, exalta...

En la primera persona del sujeto poético se articula la voz en movimiento de un «ángel redimido», que descubre en la utopía de la naturaleza una nueva forma de habitar el paisaje. Es este su «edén norteamericano», la rosa/san-

tuario desde donde podrá evocar –y dialogar con– una lejana Lima. Santiváñez reitera aquí lo que ya era un aserto en libros anteriores, como *Amaranth*, *Amastris* o *Robert Pool Crepúsculos*. El poema es una canción escrita que se compone «a la vera del río». De ese lugar, elysium de la soledad total del poeta, emerge el intento «de cantar en el papel blanco». De ese lugar, también, brota el compás de una escritura solitaria, concentrada, que parece guiarse por el ritmo que pautan dos actividades continuas y, si acaso, simultáneas: caminar y contemplar. En el introito del libro así lo dice Santiváñez: «este libro ha sido escrito caminando, en romería diaria, por las bucólicas orillas del río Cooper, en el sur de Nueva Jersey». Y es que el viaje (¿paradisiaco?) que mueve los pasos del poeta-peregrino, así como el flujo envolvente de sus versos, propicia dos tipos de experiencia sensible: el hallazgo y la belleza de un paisaje que es, asimismo, revelación y memoria. Por eso, probablemente, el canto del poeta quisiera perpetuarse «en la estepa más triste», aun cuando gotas de lluvia caigan «sobre [el] poema», y sea difícil –si no imposible– «comprender el mundo ahora».

El horizonte sacro, devoto, de la palabra, junto al rigor del ejercicio físico, afirma la escritura como una experiencia vital y estética de acercamiento a lo inefable. De allí que, como praxis cotidiana, de entrenamiento del cuerpo, «la poesía del río & su alumbrada paz» temple el ánimo del sujeto que escribe y ve con su alma «dichosa aún», «metida solo dentro de [sí] misma», una «belleza fugaz». Para quien lee esta poesía, la belleza del paisaje físico e interior –el corazón del que canta–, será posible de observar mediante la composición de los poemas. Textos cabalmente ejecutados desde una concepción apolínea de la forma como estructura, arquitectura, verbal, y del ritmo como matriz somático-cognoscente. El encabalgamiento es el recurso encargado de

producir corrientes subterráneas que mueven el verso como si de olas se tratara: «soy yo en la inmensidad del vacío po / blando mi alma a través a través de las briz // Nas todavía erguidas y rutilantes / al final de la estación caliente cuando / el mundo se prepara para morir».

La acética disciplina del cuerpo y la escritura de *Elysium* hace pensar en la metódica espiritualidad de *El nadador* (1967) de Héctor Viel Temperly: «Soy el nadador, señor, soy el hombre que nada / por la memoria de las aguas [...] / Gracias doy a tus aguas porque en ellas / mis brazos todavía hacen ruido de alas». Como el nadador, el poeta-caminante de Santiváñez agradece y se acerca a Dios con trabajo y esfuerzo cotidiano. Pero, sobre todo, con disposición para escuchar sus aguas, sus «chirridos trifónicos». Las visiones del poeta se forman en los paraísos acuáticos del mundo natural, fluvial. Es en las aguas del mar de Lima o del río Cooper, donde se accede a la experiencia de lo bello y se recupera, desde la evocación, a la mujer amada, la juventud y la fiesta desbordadas. O a las chicas que se amó «en la calle». Porque en el trayecto de este *elysium* se van encontrando, en sacra comunión, los caminos de la vida presente (pastoril) y pasada (urbana).

Sobra decir, entonces, que la visión/escucha poética de *Elysium* se sustenta en el ritmo/latido de la naturaleza, que es amor: un «obsequio de sólo ciertas almas / nobilísimas». Almas poéticas que son llamadas a cantar el «divino verdor de todo lo que nos rodea». En este poemario, es el amor lo que «todavía [...] reanima» al sujeto para continuar su canto en romería diaria por los convulsos días de este siglo. Es el canto de un poeta estacional que encuentra en el lenguaje del rododendro, el narciso o la jacaranda, el amanecer de una epifanía. Ello hace que su «visión sola» ante las bucólicas orillas del río esté impregnada de un tono afirmativo. No por nada su con-

vicción más fuerte es la de que: «aún se puede escribir esta canción». La repetición, en varios poemas del libro, del adverbio de tiempo aún subraya lo que perdura, en el poema y la vida, al momento de escribir/cantar «esta» canción: el Amor.

Elysium advierte con su oído acompasado, su mirada dirigida y su dicción coloquial, de «corazón cojudo», que es en la utopía del amor, del paisaje, del cuerpo y el erotismo, donde reposa el profundo sentido del canto. Y en ello vuelve a resonar el axioma de los poetas mayores: «El no hay olvido» nerudiano o el «Everness» borgeano: «Sólo una cosa no hay. Es el olvido. / Dios, que salva el metal, salva la escoria / y cifra en Su profética memoria / las lunas que serán y las que han sido». Tal vez, esto suceda en la palabra de Santiváñez como el hallazgo de otra posibilidad para el poeta: la de (re)escribir en su cuaderno de solitario la memoria del río, que también es –o será, indefectiblemente– olvido.

Poemas de *Elysium*

Introito

Este libro ha sido escrito caminando –en romería diaria– por las bucólicas orillas del río Cooper, en el sur de Nueva Jersey. Nada más hermoso para mí –durante un año en curso– deambular junto a las corrientes aguas, puras, cristalinas –como dijo Garcilazo– y contemplar el devenir del río que nunca es el mismo (como sabemos desde Heráclito) y escoger –de la floresta, el canto de los pájaros (aspiración máxima del poeta, según Pound: llegar a cantar como ellos y por eso elogió tanto al genial provenzal Arnaut Daniel quien habría sido el único en conseguirlo) los brevísimos insectos y la yerba del dulce campo, verde como ninguna, los Apus árboles resonando bajo el imperio de la brisa y el viento; escoger –decía– unas frases ideales a mi oboe, como

nos enseñó el gran Luis Hernández y plasmarlas en mi cuaderno de condenado [Rimbaud dixti].

Estos poemas estacionales son producto de aquel viaje cotidiano. Un Elysium de mi soledad total en el Parque del río Cooper (Cooper River Park) donde un misterioso azar me empujó a vivir y a concebir el intento de cantar en el papel blanco de este confuso e inexorable tránsito por el tiempo del bonsur.

PICNIC HOUSE

[Últimos poemas del verano]

1

Ahora contemplo el río colmando tranquilo la ensenada bajo un sol que me ciega & provoca la estela dorada en línea recta

Desde donde escribo la canción del olvido mi corazón respira de la floresta un dulce aroma sostenido por la memoria de tu belleza

Ahora partida hacia parajes que yo no sé la luz invade mi cuaderno de solitario & brilla el vacío de una vida sin ti

Tengo que seguir Dios me lo dice en la frágil intermitente sinrazón de la corriente habrá un nuevo tiempo de

Inocencia llegará el día de los corazones reconciliados esa música que a los dos nos transportó a la nitidez del paraíso

& así la historia nunca será un ocaso sino el rielado espacio donde refulge la pasión que una vez conmovió nuestras

Almas desnudas disfrutando el incesto santo del deseo incontrolable fuego escrito por Dios en el cielo de Lima

La tarde gris que se hizo rosa roja & así la historia nunca será un ocaso sino el rielado espacio donde refulge la pasión que una vez conmovió nuestras

Almas desnudas disfrutando el incesto santo del deseo incontrolable fuego escrito por Dios en el cielo de Lima

La tarde gris que se hizo rosa roja

2

El sol perla detrás de las nubes repujadas humus del cielo & aquí en la grama el viento agrada la mañana de luz & rayos estrellados

No hay otro tema sino la brisa tan feliz corriendo por estas landas ya iluminadas por un dorado verdor cuyas briznas se

Baten en las pequeñas ráfagas súbitamente stronger calma del amor lejano planeo del ave sobre la límpida bóveda intimidad

Que en la sombra de la orilla se aposenta & provoca un Caribe particular línea es pléndida fotografiada en la memoria

Tan clara que ha roto el mantón de nubes con el disco quemando a todo dar la dicha de las aguas rebrillando superficie impoluta

Que sólo ha de tocar tu cuerpo de ninfa India en el collage del poema marcado por la ausencia del amor salvaje incrus

Tándose en furtivos hoteles limensis hoy divina musa que me dicta estos versos recreándose sin fin entre los sauces

Humedecidos de la orilla

3

Vientos fuertes recorren la realidad
mientras deambulo por los repletos
bordes del río rebalsándose desde

Ayer por la tomenta frente a mí
se desbordó la corriente anegando
los jardines perpetuos donde ahora

Reina el agua & los destellos son
estrellas instantáneas flotando
bellamente en la tersura solar

El espectáculo del río es fascinante
poderosa su visión acaudalada en
la amplitud de su dominio total

Pero Amor corroe mi alma esta
mañana más que otras horas
perdidas en el tiempo azul

De mi sola escritura recogida
en estos vientos rebeldes tras
la sombra de una perfección

Que se desvanece & me ahueca
el corazón ribera llorada e in
finita cuyos juncos se remecen

Pero quedan erguidos ante mi canción



Un recorrido por la poesía reciente de mujeres del Perú

Incardinadas. Cartografía poética de mujeres del Perú (2023)

Autoras: Tilsa Otta, Carolina O. Fernández, Ethel Barja, Violeta Barrientos, Julia Wong, Roxana Crisólogo, Virginia Benavides, Teresa Orbegoso, Victoria Guerrero. Compilación: Karo Castro y Camila Albertazzo

Por Camila Fernanda Albertazzo Pizarro

*y si me preguntan diré que he olvidado todo
que jamás estuve allí
que no tengo patria ni recuerdos.*

Blanca Varela

*I*ncardinadas (Cormorán, 2023) propone a lxs lectorxs un recorrido por la poesía latinoamericana, escrita por mujeres, que ha tenido

cabida los últimos 30 años en el Perú con una mirada desde lo geopoético. La recogida se enmarca en la línea temática cuerpo-territorio. Para efectos de este texto definiremos territorio como aquel espacio que permite, al decir de Rosi Braidotti, incardinar una escritura, vale decir; situar física, simbólica y políticamente desde un lugar determinado. Poetizar incardinadas, situadas o localizadas (Irigaray) lo comprendemos como ese proceso escritural que hace consciencia del espacio geolocalizable, pero también implícito que habitamos.

Escribir desde el cuerpo y consciente de la voz, del género, de lugar político, en tanto todas variables del sitio de enunciación, dota al ejercicio poético de una fuerza y poder reveladores. Entendemos, sin duda, que no siempre pudo ser así. La escritura de mujeres ha abierto un surco imponderable en Latinoamérica, y las poetisas que aquí convergen, permean esto en la voz de sujetx borde, presentando la otredad como espacio simbólico corpo-territorial.

La escritura femenina, entonces, como un acto político de reivindicación y visibilización, adquiere una componente descolonizante. Su primera insurrección es su existencia y luego lo serán los códigos semánticos con los que articulará su discurso poético, así como la conciencia, develada o no, de la necesidad de despatriarcalizar y descolonizar (Galindo, 2013). La relación del patriarcado con la colonización tiene en común la necesidad de ejercer el poder hegemónico, de un sujeto sobre el otro, y en esa acción de ejecución del poder pasan las matrices económicas, por lo tanto, los procesos de descolonización son tanto antipatriarcales como anticapitalistas, ya que la matriz económica, política y social, pero sobre todo los esquemas mentales e introyectos psíquicos, están cimentados fuertemente en estructuras coloniales, occidentocéntricas y neocoloniales.

La descolonización, tal como lo presentan el ya conocido teórico Walter Mignolo o el mismo Aníbal Quijano, implica desbaratar los brazos de poder de la matriz epistémica de Latinoamérica. La escritura del género femenino, entonces, aparece en un territorio en el que por años ha sido poco relevante, en medio de un contexto social y político que Rolnik en 2018 llama «Inconsciente colonial-capitalístico» (*Esfemas de la insurrección*).

En los distintos países de Latinoamérica liberarse epistemológicamente de esta matriz ha sido un proceso distinto, sin embargo, una a todas las autoras analizadas en este trabajo un común denominador: son latinoamericanas, son mujeres y han destacado brillantemente en la labor poética en los últimos años.

Una visión desde el territorio

En Latinoamérica los procesos de construcción del entramado epistemológico se sucedieron desde la cultura occidental, intencionando las obras artísticas en los cánones tradicionales de occidente y su consecutiva puesta en escena metodológica, tanto de construcción de imágenes coloniales como del tejido de relaciones hegemónicas que se desarrollaron. En este caso, la poesía no fue la excepción, y las primeras aproximaciones de antologías latinoamericanas omitieron el trabajo femenino hasta bien entrado el siglo XIX.

No fue sino después de la caída de las dictaduras en Latinoamérica, y sus consecutivos gobiernos, que la literatura femenina se comienza a visibilizar y que se sustenta en las construcciones en el plano de la memoria, la justicia y la reconciliación. La palabra era urgente y los dispositivos estéticos estuvieron al servicio del rescate y registro de la sociedad de la época. Las chilenas Diamela Eltit, Elvira Hernández, Teresa Calderón, Carmen Beren-

guer como las peruanas Blanca Varela y Magda Portal, entre otras, fueron una cara potente y visible dentro del sello de las invisibilidades que suponía ser mujer y artista en la época. Al respecto, Soledad Bianchi en su artículo «Trazar el mapa. Poesía de mujeres y valoración literaria» (2002) critica un artículo que aparece en el periódico de mayor circulación nacional (*El Mercurio*), el mismo año en el que se pretende una revisión de la poética nacional dejando de lado a las mujeres.

Ya sea por mero olvido o por una estrategia para preservar las relaciones hegemónicas patriarcales que ya estaban cayendo en los ochenta, los escritores y editores repitieron la omisión transgeneracional de la poesía de mujeres.

Es en los 90 y la década del 2000 en que comienza el proceso definitivo de visibilización de las consecuencias de estas dictaduras: el sistema neoliberal, la mercantilización de los cuerpos, la negación de las lenguas originarias y la sistemática expropiación de territorios indígenas (De Souza, 2016), transforman definitivamente las retóricas del cono Sur. Con este marco, como ejemplo, proponemos un recorrido por la literatura producida por mujeres en los últimos años en Perú.

Perú y el patriarcado. Una cartografía nómada

A este respecto la escritura de las mujeres del Perú trasunta al proceso hegemónico del lápiz y papel para montar las imágenes en dispositivos estéticos que mutan a entidades transmóviles (Braidotti), es decir, sujetxs nómades, voces extranjeras incluso en los propios territorios, «sin los cuales la vida intelectual de muchas metrópolis del mundo se extinguiría». Ya mujeres como Magda Portal o Blanca Varela han mostrado esta estética del cuerpo que se desmiembra para organizarse, cual Inkarrí¹ en otra corporalidad.

Para comprenderlo de mejor manera nos detendremos sobre las huellas que cada autora imprime en su estilo. Si pensamos en la poesía desde la mirada de mujeres que a lo largo de su vida han recorrido caminos de cuerpoxs borde, notaremos que sus trazos textuales implicarán la construcción de un imaginario migrante que plantea el cuerpo como territorio descolonizante y despatriarcalizador. Subvirtiendo signos, para invertir categorías hegemónicas, las poetisas reunidas en este volumen son capaces de establecer un recorrido rebelde y refrescante. Ellas han trazado una ruta que nos permite a lxs receptores leer este corpo-territorio no solo desde Perú, sino desde toda Latinoamérica.

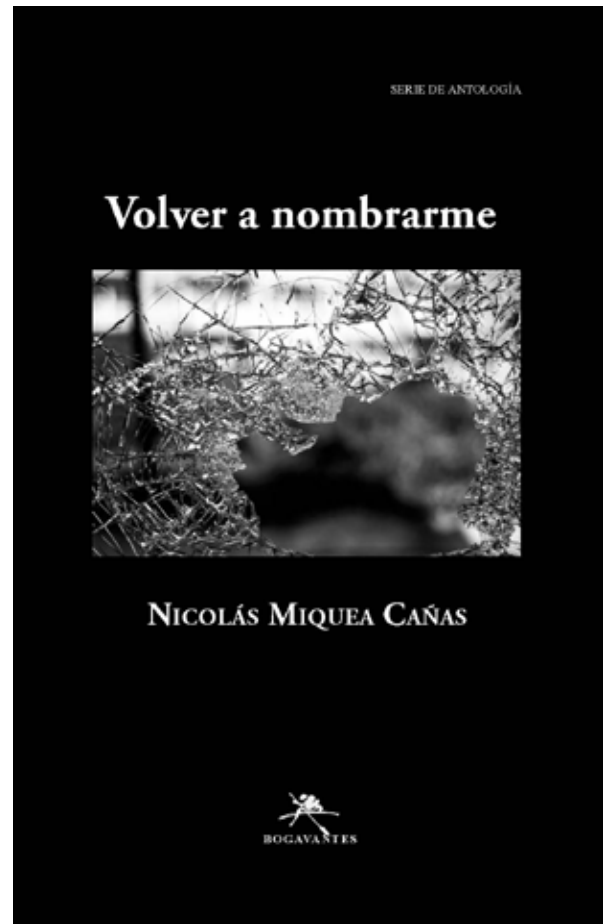
Ahora bien, no podemos olvidar que los nombres femeninos de la poesía, en el continente en general y en Perú en particular, fueron durante años invisibilizados. Hoy sabemos de Flora Tristán o Blanca Varela, en gran parte, gracias a otras mujeres que han hecho mucho antes este ejercicio registral, no sólo de las nombradas, sino de muchas otras. La importancia de cartografiar la poesía tiene su origen en la condición performativa del lenguaje, lo que refiere a su incardinación no sólo política o territorial, sino a la localización completa del imaginario discursivo. Sostenemos, entonces, que la poesía como ejercicio, es capaz de al menos registrar y hasta promover ese proceso de materialización. Lo entendemos así, y tal como asegura Carmen Ollé en el prólogo de *Memoria in santas*. Pensamos que «La poesía no refleja de manera inmediata, cual cámara fotográfica o documental, el momento histórico, sino que lo procesa», lo que releva el acto de cartografiar como un elemento registral estético, po-

¹ Inkarrí es parte de la mitología Inca. Refiere a un ser que gobernaba los cuatro suyos: Chinchasuyo al norte, Cuntisuyo al oeste, Collasuyo al sur y Antisuyo al este en relación al Cuzco.

lítico e historiográfico fundante en el nuevo canon del continente.

Esta antología, finalmente, plantea una lectura que interesa desde las necesidades de hoy de cartografiar, registrar y hacer perdurable la escritura en nuestro continente. Quizás será de perogrullo manifestar que nombrar a cada una de las autoras también es un ejercicio de memoria colectiva, de visibilización y existencia con las que no fueron nombradas explícitamente, pero que se enfrentan día a día a la dificultad de ser visibles, sin embargo, a fuerza de nominar se crea el límite. Las poetas recogidas en esta antología nos plantean las interrogantes de quién entra y sale de una patria que nos han construido y, como vórtices de imagen, cada una a su manera sale de su territorio para mostrar un adentro-patria-cuerpo que localiza en un afuera incardinando su enunciación. Son peruanas, son mujeres, son poetas escribiendo en su lengua materna, desde sus propias infancias, herencias, maternares; desde sus heridas físicas y continentales, pero aterrizadas en el aquí y el ahora.

Este lugar de enunciación de su discurso abre dispositivos de collage cultural, porque al abrirse logran armonizar lo esencial. Y esta antología pretende ser un grano de arena en el proceso de registro de estas escrituras nómades e incardinadas. Sabemos que no es un trabajo fácil ni veloz, sin embargo, confiamos en las plumas de las mujeres de todo el continente, confiamos en su fuerza y su valentía. Sabemos de la capacidad performativa de la lengua, que va adhiriéndose como el musgo en la piedra, como diría desde Chile nuestra querida Violeta Parra.



Pequeño grandioso universo. Notas a la poesía de Nicolás Miquea

Volver a nombrarme (2021)
Nicolás Miquea Cañas

Por Juan Manuel Mancilla

Intro

Uno de los aspectos más relevantes que despliega la publicación de una antología, es que no solo propicia la oportunidad para adentrarse en la trayectoria y conocimiento de un autor, sino también porque la circulación en un nuevo contexto de recepción abre y actualiza una serie de posibles

incidencias interpretativas, las cuales ayudan a ponderar la capacidad de resistencia y respuesta de los textos frente a nuevas (o viejas) problemáticas e interrogantes. En esta ocasión, se trata de una antología que recoge la obra del poeta Nicolás Miquea C. (Llay-Llay, 1951) donde se reúne una selección de gran parte de la producción escritural realizada desde *Textos* (LAR, 1985), *Que nos queremos tanto* (Gamelianos, 1993), *Fermosa fiesta* (Ediciones de la Quinta, 1999), *El libro de Atanasio Beley* (Ediciones Cosmigonon, 2004) y *Samosata y su modo de contar historias*, obra aún inédita.

Sobre la biografía del poeta, es particularmente destacable sus múltiples y heterogéneas ocupaciones: estudiante de postgrado en Stony Brook, dirigente vecinal en Porvenir Bajo, director de radio, feriante, educador, cantautor, bombero, repartidor... y por supuesto, y ante todo, poeta. Este último oficio, refrendado por la figuración de sus textos en importantísimas revistas locales y extranjeras, entre ellas, *Fuego Negro*, *Envés*, *Postdata*, *Atenea*, *Repertorio Americano*, *Extremos*, etc., hoy ya míticas, emblemáticas y algunas desaparecidas. Cabe mencionar también como reconocimiento a la significativa trayectoria de Miquea, el acceso a pocos pero importantes galardones obtenidos por su trabajo poético: finalista premio Casa de las Américas (1988, 2002) y Premio Municipal de Santiago (2005).

Entonces, para entrar en materia, nos gustaría proponer ciertos aspectos de su escritura e intentar acercarnos de forma reflexiva hacia algunos tópicos relevantes y tropos recurrentes de su obra, solo con el afán de compartir y destacar una (y otra más) de las tantas escrituras, relativamente escondidas (no desconocidas) y que han brotado en un paralelo aparte al de los proyectos consagrados y/o validados por una crítica no siempre

válida, rigurosa y profanamente atenta con la producción poética chilena de las últimas décadas.

1. Lo estético

Uno de los aspectos más sobresalientes en la escritura de Miquea es la mixtura. Su poesis se debate en el arte de la mezcla: temporalidades cruzadas, discursos híbridos provenientes de diversas áreas o disciplinas, figuraciones del yo que transforman o metamorfosean la voz y la presencia del hablante en distintos y heterogéneos escenarios. En este sentido, el texto «Cinclodes marino» es un buen ejemplo sobre la forma en que la multiplicidad de todos estos lenguajes se encuentra en la interacción unívoca dispersa por el poema:

Es un self made bird cuya
Sobrevivencia depende de la mayor
O menor intensidad [...]

Solitario o en pareja demuestra
Una notable indiferencia o quizá
Impasibilidad hacia los depredadores
Que lo rodean tendidos al sol [...]

Brinca con decisión entre las rocas
Que sobresalen de la superficie del agua

El texto sugiere una imagen predeterminadamente ambigua; un referente que bien podría ser una especie de autominibiografía ornitológico-poética, dando cuenta de un proceso o deriva evolutiva (no progresiva) y transformacional de llegar a ser poeta o ave. Una metamorfosis de sí mismo, donde el ser deviene ave o humano que deviene poeta, y en la reunión, ave viva y voz a la vez. Del mismo modo, otros dos textos (entre varios), también muestran aquella transmutación corporal, también valórica como veremos hacia el final de esta lectura. Así en «5197739-6 Se-

lasphorus rufus» o «4967320-4 Himantopus transparente» podemos observar la mixtura de lenguaje cifrado, numérico-silábico que alterando la expresión nominal y formal de la lengua poética tradicional, logra gestar y originar otra codificación distinta de su propia especie. Los números podrían bien funcionar a modo de RUT identificador, no obstante, el principio de identidad queda igualmente velado y resguardado por la gracia del poema que nunca se revela en sí:

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

Aunque su voracidad es considerable
Sus efectos apenas se dejan sentir

Podríamos preguntarnos: ¿de qué habla el texto?, ¿Qué refiere? Sin embargo, no es lo importante para el poema, acaso son preguntas irrelevantes ante lo genuinamente interesante que despliega la concreción de Miquea: la forma camuflada del mismo texto que protege o salvaguarda su interioridad. El poema abre o despliega una especie de manto/plumaje protector sobre aquella figura o cuerpo, que aunque fuerte, también delicado, pero no vulnerable, sino, fino y voraz, sin embargo, imperceptible. ¿Podrá corresponder acaso esta prosopografía con la proyección platónica de la poesía (por extensión, el poeta) como eso alado, leve y sagrado? La respuesta, insistimos nuevamente, no importa, sino la idea de poema que aquí Miquea plasma.

Decíamos, lenguajes, discursos, figuras, etc., cruzadas que relativizan y revitalizan a la misma palabra, en tanto corazón de la poesía y sangre del poema. Por eso, la leemos como una poesis, una arte creativo e imaginativo donde predomina la interroga-

ción y la inquietud sobre el lenguaje mismo: una arbitrariedad que en la ética del poeta se ajusta con esa imagen del ave que viene y va, que está y desaparece como en una tangible transparencia:

Plumaje y patas color rosado
Intenso con la llegada
Del mes de septiembre [...]
No obstante nunca lo sabremos
Por cuanto apenas alguien
Escribe o menciona sus nombres
Desaparecen enrevesados
Entre la copa de los árboles
O bajo la brillante intensidad
De las piedras que golpean
El cielo como las palabras

2. Lo artístico

Otro de los asuntos y constantes que manifiesta la escritura de Miquea es la poesía misma y los poetas. No se trata de una metapoesía que autoreflexione o teorice entrópicamente sobre el quehacer en sí, sino más bien, se observa como una especie de homenaje o excursión de estas vidas biográficas que acontecen fuera de la norma. En efecto, parte importante de su escritura gira en torno a la proyección de una especie de comunidad poética, antes humana y artística, en su dimensión artesanal.

Pues, es una admiración desinteresada, una honesta conciencia manifiesta hacia los poetas de todos los tiempos, pero con cierta predilección por aquellos clásicos provenientes del mundo greco-latino de Homero, Sófocles, Horacio o Catulo; de otros mundos culturales como Li Po, así como también los primeros castellanos, entre ellos, los del siglo de oro, cuya forma y estilo poético es recogido por Miquea, acoplando su propia escritura a este decir barroco donde sus versos quedan re-volcados. Leemos en «O tempora o mores»:

Presagios, Medea, que se ciernen
sobre nuestras cabezas, días
inciertos que non se avienen
con la calculada y necesaria

Mínima infelicidad, con la plena
alegría destes nuevos tiempos

Pero también rebrotan sobre estos ecos de Manrique, Quevedo y Góngora, vates modernos y contemporáneos extraordinarios, entre ellos Machado, Vallejo, donde aparecen y reaparecen también los poetas locales, Manuel Rojas, Alfonso Alcalde, Barquero, Winétt y Pablo de Rokha, Gonzalo Rojas, estos últimos, por cierto, en concordancia con la estética y estilística miqueana.

La summa de esta poesía retributiva se encuentra en «La ardiente cal consume carne y huesos en el patio de las representaciones». Se trata de un extenso poema de carácter laudatorio dirigido hacia los vates nacionales dignos del parnaso, entre ellos: Rosamel del Valle, Alberto Rojas Jiménez, Omar Cáceres, Domingo Gómez Rojas y Carlos de Rokha. Ejemplar poema-recorrido, al modo, virgiliano-dantesco por una especie de limbo donde reposan o duermen estos vates junto a otras decenas de nombres absolutamente reconocibles en cualquier cementerio o camposanto de la poesía nacional. Gran panteón provinciano de la poesía chilena que tiene custodio: Nicolás Miquea.

3. Lo temporal

Más bien, lo a/temporal es lo que se logra observar como una constante en la obra de Miquea. No el tiempo en su factualidad lineal, ni como proceso progresivo, sino por el contrario, como una deriva y colisión cuya conceptualización teórica contemporánea nos la entrega el filósofo francés Georges

Didi-Huberman. El también historiador del arte debate la Historia (del arte y general) cifrada con mayúscula por otra vía más cercana a la dislocación de tales coordenadas hegemónicas y definitivas: el anacronismo, el cual se abre como una alteración de la temporalidad fija por otra que despliega la posibilidad de intermitencias y reapariciones, las cuales se insertan e incrustan como rayos y relámpagos perturbadores en la línea de la oficialidad discursiva y hegemónica. En este sentido, la poesía de Miquea manifiesta este gesto anacrónico al conmutar y entremezclar tiempos distantes que en la realidad temporal del poema, se encuentran y enfrentan abriendo grietas por las cuales se fugan nuevas posibilidades para la recompreensión de los acontecimientos.

Son múltiples los ejemplos textuales, solo citamos uno de los más llamativos. Tal es el caso del poema «El día que Vespasiano se jugó el amor de una princesa hebrea en el máster 1000 del coliseo romano»:

Una bola en slice como una pluma de cardo de vuelo
[lento y fácil
detiene en pleno recorrido su viaje
Se posa al borde del court y mira florecer un
[almendro
Se queda así hasta anochecer esperando ver caer sus
[pétalos

Nuevamente, se puede observar aquí la recurrencia tributaria de un título recargado que se repliega en una estética barroca, no obstante, reactualizada y también desbordada en cuanto la temática enunciada: un match de tenis. Sin embargo, la gracia del poema está dada en esa desviación de la propia acción y expectativa que abre, pues, del partido nunca sabemos detalle alguno, y el tiempo se detiene como si el poeta aplicara zoom haciendo un encuadre en primerísimo primer plano a la escena donde aparece la pequeña esfera suspen-

dida y congelada. La bola es transformada en una pluma de cardo, deslizándose lentamente hasta quedar detenida en medio de la disputa deportiva: tanto así que el almendro llega a florecer cayendo los pétalos al césped de la cancha.

Estamos frente a un poema extraordinario por varios aspectos: la imagen novedosa, la mirada, el espacio, los recursos, la temporalidad, etc. Pero, sobre todo, la búsqueda de la belleza y el sorprendente acto mágico de la poesía por querer transformar la realidad reglamentada, tal cual como acontece en este partido de tenis en que el emperador romano Vespasiano disputa el amor en el court central de su propio grand stadium: el Colosseo Romano. Es decir, vía poema, logramos ser transformados también en espectadores de un suceso «monumental» en donde el propio emperador es sometido a los rigores de la arena, aunque en el universo del poema, se trata más bien de un pequeño asunto amoroso, donde tampoco se descarta lo mortal en la justa amoroso-deportiva.

4. Lo lúdico

Dulce y útil decía Horacio era el arte que había consabido conjuntar la gracia de lo técnico, lo semántico y lo lúdico. ¿Acaso no lo es el hecho de observar un partido de tenis en pleno imperio romano? O ¿Por qué no habría de ser divertido y causar admiración un tema complejo? Miquea no lo evade, más bien, lo profundiza. Accede al dolor no para hacer de ello chiste, pero, sí, ironía. Repasa por asuntos dolorosos, que arrastran trauma (huelga decir cuáles), y en deseo, podrían abordarse desde géneros y ópticas que renueven el efecto decidor. Buena cuenta de ello son las varias «Biografías» dispersas por su obra, las cuales no eluden ni maquillan lo doloroso con nostalgias de utilería, ni tampoco se

solaza en la dicha siempre efímera. De ello se ríe Miquea, y también saca sonrisas entre lágrimas alegres.

5. Lo amoroso

Asimismo, es recurrente el tema amoroso, desde la mirada del enamorado ad aeternum. Un tipo de cortesanía fundada no en lo ritual simbólico galante, sino en la parte inocente de un deseo declarado. Una especie de amor santificado por el barro inmaculado, dulcemente desencadenado en «Retroamor»:

Casi al borde, arremetido, casi al centro,
en el vacío, casi anís, y muy incierto,
casi cartílago, sinóptico, directo [...]
en Mi bemol, esotérico, sin cuerpo

O trasladado *in illo tempore* como poeta latino que mira la desesperación de Lucio Anneo Séneca al contemplar a las amadas del barrio de Suburra: «Te evoco desde mi jardín luna porque con tus encantos ahuyentabas / al sol que con su tiranía hoy no me permite contar las estrellas». Así, lo amoroso de Miquea también es mixtura y conjunción.

6. Lo ético

Hemos reservado para el final este acápite, pues pensamos que resume el arte de Miquea: *nulla aethetica sine ethica*. Toda la obra está cruzada por ese latinismo atribuible a Nietzsche. Imperativo persistente e inmarcesible que plantea una dimensión reflexiva y crítica sobre lo bueno y lo humano. De hecho, el texto «Dawson spot publicitario» es una clara muestra desde donde se sitúa el hablante, extensible a toda la obra. Una lectura desatenta (un atentado a las obras) del poema podría incurrir en una frivolidad de mal gusto. Pero ahí radica lo relevante del poema, pues activa irrevocablemente una valoración ética de lo fictivo,

una calificación de índole moral para un decir poético:

Una playa
con hombres y mujeres
bajo el sol

Apareciendo
y desapareciendo entre los
reflejos del agua

Los textos citados se mueven en esa ambigüedad que obliga (imperativo) a tomar una posición, de tal modo, el lector no pasa incólume ante un texto cuya referencia es la isla de la muerte y la tortura, la cual, además activa intertextualmente el diálogo con otro poeta y su obra homónima: *Dawson* de Aristóteles España. No obstante, el texto de Miquea desconstruye la expectativa al incorporar un elemento que en la reunión choca con el elemento publicitario, asociado no solo con el capital, sino con la política chilena de los últimos cincuenta años corridos y cifrados entre el desastre del 11/09/73 y el advenimiento postdictatorial del 11/03/90. Es decir, el poema recubre, enloza y responde a la nueva dicción «patentada» por el discurso de la transición, tapizando e incluso «vendiendo» aquello invaluable: el dolor, la memoria y el horror.

¿Que no ha sido, acaso, sino las más de las veces, con contadísimas excepciones, la mirada plastificada y mercantilizada sobre los hechos y acontecimientos horrorosos acaecidos en este territorio, así llamada nación? Ciertamente, el poema es eficaz en demostrar esa desproporción monstruosa y maléfica del poder (económico) que es capaz de transformar el horror en un producto comercial, un «bien» de consumo exitoso, desechable, emotivo y con fecha de expiración. En el subtexto asoma: somos los chilenos (ya no el pueblo), a la orilla del ancho mar del himno nacional, tomando el sol veraniego, descansando, vacacionando,

mientras las aguas también ocultan y muestran aquellos otros cuerpos que aparecen y desaparecen del agua de la historia con el ritmo impuesto de los neones y letreros publicitarios que ennegrecen el alma sin percatarnos de su perturbación.

Pero lo más interesante de la escritura de Miquea es que oscila, manifestándose dinámica y cambiante. No obstante, su declaración ética no cambia, se trate ya de una ironía (cruel) como el poema antes citado, o bien, su decir se desplace hacia la creación de espacios y escenarios totalmente inmersos en el dolor, como en «Hugo Nicolás Vivanco en el patio de las Torres del Silencio». En tal sentido, hay también otro texto que provoca experimentar un estremecimiento: se trata del poema «Joan Jara en los pasillos del Estadio Chile»:

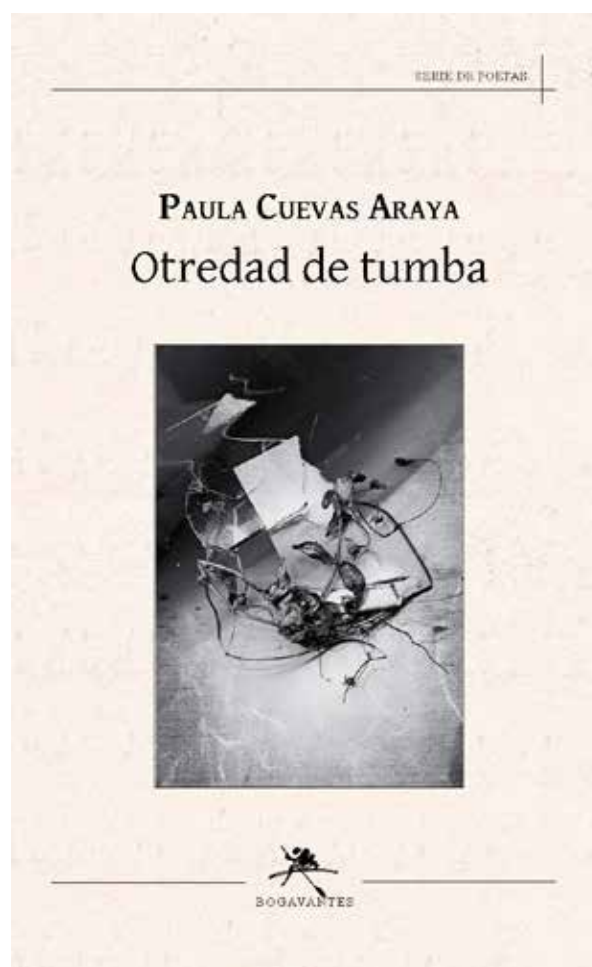
porque nunca ni el humo ni los altavoces
ni los aviones estuvieron, ni quemaron
estos cuerpos, porque no quemaron las palabras
ni el Municipal ni sus balcones ni sus patios
ni al Cantor que pudo haber desaparecido ayer,
que pudo haber desaparecido ayer como si fuera
un pájaro, como si fuera un libro o el reflejo
de sus alas, azul violeta, como si fuera un pájaro
o su silencio, bajo las bengalas y palmeras
que se mecen contra aquestas tumbas, sopladas
por las olas y las sombras y la nieve púrpura
y lechoza vaciada de la copa de los Andes

Ya el título refrenda esa dimensión de una ética del sentimiento compartido. Además, la voz está en la visión o conciencia o corazón de Joan Jara. Una especie de transmigración del alma que recorre los pasillos de la muerte, diríamos, con la frente en alto, sin orgullo, sino más bien con humanidad que logra imponerse no a base de golpes, sino de belleza con «sentido y razón». Cifra el texto la eternidad nunca acallada por fuerza (brutal) alguna y la capacidad de renombrar al ser, en este caso, al Cantor con mayúscula, inmensificando la

figura de un ave-ser inmortal. Por tal motivo, y puesto que ya no hay deudo, no se trataría de un duelo, sino de una alabanza que en el recorrido de Joan Jara, avanza victoriosamente en el vuelo donde triunfa el amor contra la muerte, no por enarbolar una épica, sino por enrostrar una ética en contra de la desaparición, la injusticia y lo criminal.

Coda

Los poemas responden a la propia atemporalidad que proponen. Enfrentan el presente con soltura, responden con ingenio las interrogantes del pasado, resisten no los embates del hoy, sino las amargas dulzuras de la era. Pero sobre todo, se trata de una escritura que se abre en pleno: es dialéctica, quizás, no estrictamente dialógica, aun así, no cancela nada, sino que se predispone al debate, a la esgrima de las propias palabras en donde Miquea mapea en la palma de su mano un pequeño gran universo para renombrar el mundo compartido con esa «fermosa fiera», a quien, sin duda, ama, ornitológico y humano.



Otra vez la muerte. Presencia vital en *Otriedad de Tumba*

Otriedad de tumba (2019)
Paula Cuevas

Por Daniel Tapia Torres

Hablar de la muerte es un hito casi inevitable para escritoras y escritores. La inquietante presencia del tema define una obsesión que le quita el sueño a muchas personas que se dedican al oficio de escribir. ¿Será que tenemos tanto tiempo que necesitamos pensar en el fin de las vidas, en el fin de cada ciclo? Vengo leyendo una serie de libros que engrosan nuestra ya enjundiosa tradición poética que invierte su creatividad en este tópico. Por cercanía de lectu-

ras en el tiempo puedo nombrar, por ejemplo, *Animitas* de Yeny Díaz Wentén, *El cementerio de los disidentes*, de Claudio Gaete Briones y el libro que nos convoca, *Otredad de tumba* de Paula Cuevas Araya, publicado por Editorial Bogavantes en 2019. En la búsqueda de una voz propia, la autora escoge el camino de hablar de la muerte, el deterioro, la podredumbre y de cómo esto da paso a nueva vida, a nuevos sentimientos, a nuevos ciclos. Desde el epígrafe compuesto por versos del poema «Gotas de hiel» de Gabriela Mistral, que aparece como un velo en la página de apertura, ya vamos adivinando que nuestra querida muerte tiene un nuevo espacio en este joven libro. Y claro, como ya estamos tan familiarizados con el tema, entramos a la lectura como si nada, como si se hablara en el libro del amor o del tiempo, esos temas grandísimos que tanto nos inquietan en la juventud y la vejez. La autora antepone una «Sinopsis», primer poema de la serie, en el que podemos colegir que va a hablar directamente con la defunción, pero que de ella nacerán cosas nuevas: «Cuando me arde el pecho de vacío / florecen en mí sentires pesados, / que devoran / el silencio que me protege», aunque lo que florezca sean sentires pesados, vienen a embellecer lo yermo de la página y a proteger, como un conjuro, a quien está detrás de esta escritura. La hablante de estos poemas le conversa llanamente a la muerte con un lenguaje coloquial: «Camina no más, le digo. / Que yo me quedaré aquí esta noche.», de esa forma nos va abriendo camino para poder entender las claves de su libro y de cómo afrontará la temática, recorriendo lugares y conceptos, sensaciones y sentires donde se asienta el deceso de alguna forma poética o creativa.

El libro se compone de veinticinco poemas unidos en torno a la muerte, pasando por varios tópicos, como el amor, la noche, el lenguaje mismo y la imposibilidad de las palabras para abarcar la realidad o el dolor; menciona a personas, cosas y lugares que han sido importan-

tes en el periplo de la autora y que han calado en su derrotero. Con una disposición ecléctica, los poemas se van desplegando en distintas posiciones (algunos a la izquierda, otros a la derecha y otros tantos al centro de la página):

Desconozco
los huesos molidos
que llevo colgados por mejillas.
Sangro por la desaparición de mi calma.

Los árboles resoplaban sus hojas
y formulaban una danza infernal en mis entrañas.

Ni los sabañones recuerdan la carne en mis manos,
el vapor bucal no moviliza mi tren ni mi viaje,
no quedan viajes, nunca he salido de este Temuco gris.

También hay algunas intenciones de evocar caligramas o composiciones gráficas no lineales como:

E
 f
 í
 m
 e
 r
 o

Y en otro poema: «que me queman en su mar de iNcOnSisTeNCia.», intentando dar dinamismo e intencionalidad a sus textos, jugando con el carácter gráfico para darle un significado. Existe una combinatoria rítmica en la extensión de los versos largos y cortos: «Te vi, pequeño cáncer. / Arráncate las plumas, vomita los gusanos sanguinarios / y guarda tu disfraz.», privilegiando el sentido de unión temática y proponiendo una guía de lectura que se debate en ritmos quebrados y sinuosos.

Algo personal: la primera vez que leí este libro me encontraba trabajando en el parque

de una cadena de cementerios en Valparaíso. Mientras recorría los prados esquivando lápidas para no pisarlas en mis labores, leía nombres de personas que ya habían dejado este plano y que yacían ahí abajo, en cajones de madera que nos les permitían ser parte de la tierra nuevamente, pudriéndose dentro de esas cajas, incluso llenándose de agua con el riego del pasto. Era contradictorio que junto a los muertos encajados hubiera queltehues anidando en el césped, generando vida. Al ver el título del libro, pensé que iba a encontrarme con algo semejante a una nueva *Antología de Spoon River* de Edgar Lee Masters, pero a la chilena, como puede serlo *El cementerio más hermoso de Chile* de Christian Formoso, o el ya mencionado *Animitas*. Sin embargo, encontré otro tipo de tratamiento, más cercano a la forma de Mistral o Pizarnik como refiere la contraportada de la edición. Por su parte, Ana María Riveros, en su artículo «Claves en el espejo: martirio, paisaje, muerte y escritura. *Otredad de tumba* de Paula Cuevas Araya», señala que este libro evoca la obra poética de Teresa Wilms Montt o de Alfonsina Storni. Se aprecia, por último, siguiendo la huella de las influencias, una cercanía casi territorial con Rosabetty Muñoz, aparte del ímpetu mistraliano que emparenta a *Otredad* con la poética de Soledad Fariña, de Violeta Parra o de Stella Díaz Varín.

El título del libro es muy sugerente, combinando el concepto de otredad con el símbolo de la tumba, y construyendo algo así como un nuevo nicho para la poesía proveniente del sur y el frío que se incluye en estos textos. Existe una vocación de búsqueda de lugares donde a veces llega la muerte, como la noche, un hospital, una procesión, un retrato. Así como también una inquietud parecida en los tonos que utiliza para reflejar el ánimo de los poemas, por ejemplo, la oscuridad de la noche, el frío del invierno, las venas violáceas, el color del ocaso. Todo esto mediado por un tinte algo

lárlico que me recordó varios poemas sureños de Jorge Teillier, el cual le queda muy sincero, ya que la autora es originaria de Temuco, zona de lares: «Como una ciruela hervida, / como el espesor que me quema con su azúcar, / que me pierde en su cuerpo viscoso».

El vínculo de este libro con el tema de la muerte es, como dije, de proyección de la vida más que de aceptación de fallecimientos. Si bien abunda el hálito de Hades, lo que queda a la vista es que cada rito mortuario es la antesala de nueva vida, quizás no de mejor existencia. O de cumplimiento de un ciclo, como un uroboro. Así, podríamos emparentar estos múltiples sucesos con el deambular poético de la autora en hechos que no necesariamente son la defunción de algo o alguien. Hay textos en los que desaparece el amor de alguien: «En cambio el tuyo, mi amorcito, / lo bramaban con espuma de bilis», o se esfuman los ganas: «Tres días / seis muertes / doce dolores entierran mis ganas / de crear senderos frescos, no humedales», o simplemente mueren los objetos alrededor: «Podrida madera de Temuco, podrida, podrida, / podrida y gris». El poema que acabamos de mencionar también es una especie de pretexto para hablar de la ciudad de Temuco como una ciudad gris o cubierta por la oscuridad, la noche o una especie de manto, lo que debe aludir también a la gran cantidad de contaminación a la que está expuesta actualmente, ya que se encuentra en los primeros lugares en el ranking de contaminación del aire del país, situación que para la poeta cuenta también para sí misma: «Yo gris, yo toda gris y menos de veinte otoños cargo», donde la ciudad se vuelve reflejo de alguna de esas «otredades»: «El cielo se pone su manto oscuro / y nos refleja en las ventanas»; «Nos acompaña la noche, / el fuego atardecer que huye por la vía láctea»; «Una ciudad avasallada por la miseria / por el frío del olvido / por el rencor de aceptar este daño». Pero la ciudad sigue viva y avanza a través de la poética que nos presenta la autora.

Palabras importantes que cruzan este libro son, por ejemplo: «fantasmagorías, tormento, dolor, sanguinolento, violáceo, gusanos, lombrices, cadáver, supurantes, enfermedad, terremoteados, mentira, noche, lágrima, asco, quebrada, tinieblas, sacrificada». Dejo la enumeración para hacer notar que al parecer el panorama que nos muestra esta publicación es oscuro, *dark*, con aquellas palabras que generan el clima necesario para hablar de la nunca bien ponderada muerte. Sirven también para dar cuenta de la imposibilidad de ellas mismas para representar la realidad. Pero, por contraste, aparecen estas otras palabras que refieren a lo que viene después de la muerte: «respiración, existencia, temporal, corazón, vida, luz», las que ponen en equilibrio el protagonismo de la vida y la muerte en estos poemas.

Otra cosa personal y final: me gustaría destacar el gesto, el entusiasmo y la calidad de Paula Cuevas Araya, quien en plena pandemia se entrega a publicar un libro que trata el tópico de la forma en que lo hace, partiendo con una «Sinopsis» y cerrando su libro con un poema manifiesto hacia las mujeres: «Es muy fuerte la enfermedad del amor. / Y más aún si llega en esa inexperiencia de perra beata, / cultista de los amores, defensora eterna del corazón lumínico», donde cerramos la lectura con otra muestra luminosa que equilibra la sombra que debemos cargar al hablar de la muerte y el silencio: «El día se está apagando en mi silencio», dijo en *Otredad de tumba* la poeta.

Poemas de *Otredad de tumba*

El mundo gira

Vuelven las cadenas
a cerrar mi náusea.
Solo entonces

se escucha el inútil estruendo de mi tráquea
[desmenuzada
que dio en combate toda su guerra,
fue mártir
y profunda madre de mi patria.
Sacrificada por intentar curar
por intentar curarme la terquedad amorosa.
Porfiada,
te mueres.

Retrato

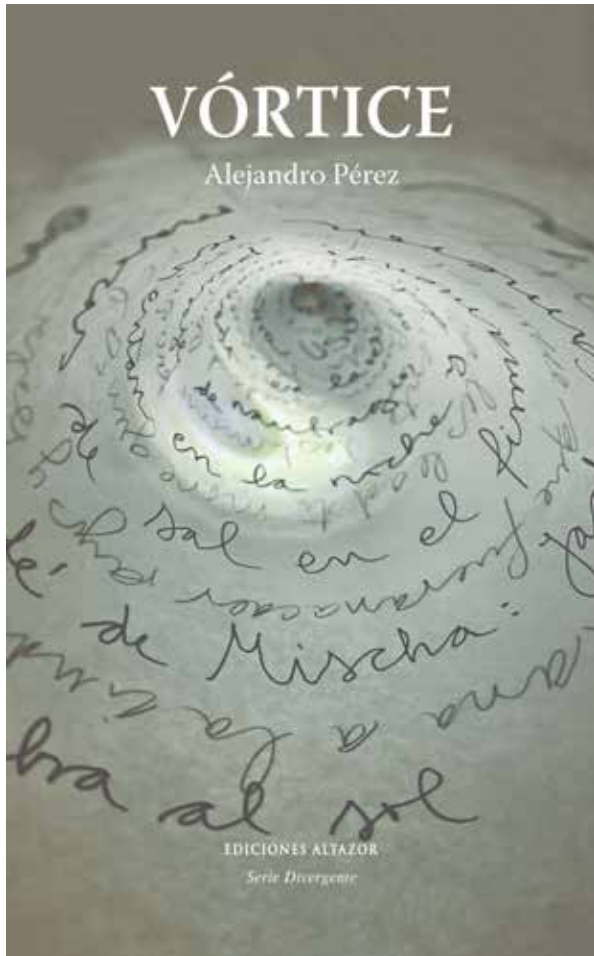
He visto todo el día
el reflejo de mi alma en los cristales
[escupidos.

Ahí está mi cara
que llora por ilusión de la lluvia.
Aquí está mi cara mentirosa
que guarda en su interior la desdicha.
El cielo se pone su manto oscuro
y nos refleja en las ventanas.
Así conversamos: gemelas, nunca hermanas,
tocándonos las mejillas para reafirmar la
[idea
de que una de ambas sedientas es castigada
[en tierra.
Y nos damos cuenta.

Ríete, entonces, perra de vidrio,
consúmeme en tu dicha fría y reflejada;
miente, miente con tu rostro alegre
y recibe todos los jazmines herejes
que han de arrojarte los insensatos.

Llora, entonces, perra quebrada,
consúmeme en tus manos inquietas;
miente, miente con tu rostro alegre
y recibe todas las palabras del orbe
que, según tu propia invención, «han de
[salvarte».

Algún día.



Sobre repetición y recursión en *Vórtice*

Vórtice (2023)
Alejandro Pérez

Por Sergio Holas Véliz

En el litoral o de cómo comenzar a leer

Esta escritura mía contesta a una invitación de escribir unas palabras acerca del poema, de próxima aparición, *Vórtice* del poeta porteño Alejandro Pérez (Altazor Ediciones, Viña del Mar, 2023). Pensar qué escribir ha sido problemático, por decir lo menos, puesto que es un texto que toca directamente las fibras

de la memoria reciente. Escribir es siempre una elección, una aceptación de términos que otros/otras ponen (las disciplinas y las clausuras en el lenguaje cotidiano) o una posición intermedia entre estos dos términos. ¿Por qué ha sido problemático empezar? Por dos razones fundamentales, a saber, si se elige escribir, implica no saber cómo empezar a navegar. Este es un riesgo ya que «decir algo con sentido» es algo que puede tocar a otros. En la otra roca del vórtice, está el simple decir, sin expectativas. Esto quizás sea lo más difícil. Pero siempre esperamos algo. Esperamos, como Godot, que los acontecimientos tengan sentido. Pero todo puede ser, y éste es el riesgo, una pesadilla o el sueño de un loco cuyas palabras creemos saber interpretar o damos por sabidas. Es lo que ocurre recurrentemente en las conversaciones: damos todo por obvio. Pues no deseamos confrontar el hecho de que nada es obvio. Y que estamos en una precaria situación en la que no sabemos cómo empezar a decir algo que tenga sentido. Y chocamos con nuestra propia incapacidad de no saber cómo empezar a decir algo cuyo sentido pueda hacer eco en la experiencia de la otra persona. Tiro, entonces, los dados.

La voz poética de Alejandro Pérez canta el dolor de reconocer a los muertos, a nuestros Muertos, los que vivió nuestra generación. La tarea de cantar estas memorias, que nuestra modernidad –ciega, cortante, hiriente, actual– niega y no desea ver, puesto que no las quiere sentir ni volver a pasar por el corazón. Pero este reconocimiento complica las cosas en un país que no reconoce sus propios errores. Y hoy también en un planeta que se hace el ciego, que se corta los brazos y cose los labios. No nos gusta sentirnos cuestionados y reaccionamos agresivamente cuando así ocurre. Este gesto de agresividad siempre dispuesta aunque velada, violencia pasiva, con buenos modales, aunque hiriente, cortante, es

característico de los procesos post-dictatoriales latinoamericanos. Hoy esta afirmación es también global. No deseamos un espejo que nos refleje tal como somos en nuestro operar. Y aquí interviene la imagen para encubrir nuestro hacer con monos tipo comic, superficiales pero lolis para la conciencia. Y me refiero a la imagen como «tupido velo» (Donoso, 1978) que cambia el signo de los acontecimientos según desde donde se le observe. Nuestra manera de sentirnos modernos nos obliga al encubrimiento ya que no deseamos ver y menos observar, hacia las raíces de nuestros problemas, producidos por nuestro propio operar. Deseamos seguir marchando hacia ese esplendoroso futuro. Nuestro presente está más orientado hacia lo que viene (future esplendor) que hacia el presente que vivimos. En otras palabras: nuestra modernidad no admite responsabilidad sobre su violencia constitutiva. Y no deseamos observar esa violencia y que nos complique nuestro diario sobrevivir. Nuestra modernidad no acepta que esa violencia, que nos constituye, sea visible. Ya que si es visible está cerca. Prefiero «hacerme el tonto» y así todo sigue siendo en apariencia armónico. Confundimos lo blando con los procesos armonizantes de la dualidad. No nos gusta vernos en el espejo de nuestra violencia, no nos gusta vernos como los bárbaros (los indios, los indígenas, los de carácter mal templado) de la película, de allí que generemos historias blanqueadas, sanitizadas, levantadas siempre desde la perspectiva del agresor más violento (la violencia pasiva de los expertos y líderes: las bestias humanas) puesto que debe negar toda otra manera de ser sensibles. Esta contradicción nos acerca y nos instala en un territorio tomado por la enfermedad. Y queremos ser solo felices, totalmente felices, para no reconocer la depresión en la que vivimos. Que el cuerpo con el que nos refocilamos es imagen

y no materia. Nos dejamos llevar por los extremos: la esquizofrenia o la paranoia. Y así vivimos en ese jugar al ping pong (Humberto Díaz Casanueva) entre estos extremos. Es la contradicción constitutiva de nuestra manera de ser modernos. Y esto es necesariamente así, puesto que quien determina los términos en los que la conversación ocurre es el que sobrevive a la violencia original, golpe(s) que hace(n) plano (verbo dominante: golpe que aplana, que aplasta), extendible, penetrable, poseíble, el terreno, al que se le asocia la atribución de «terra nullius» (como le llaman en Australia), tierra de nadie, tierra sin cultura, tierra dispuesta (Gaza hoy día), sobre la que se levanta la nueva sociedad (con base en convictos como Australia o conquistadores como España) o la tierra prometida (Israel). Hoy estamos viviendo, como una película, a distancia, esas prácticas constitutivas de esta modernidad en Gaza. «Borrón y cuenta nueva» dice el dicho popular. «Borrón», es decir, bombardeo, negación, blanqueo y cuenta nueva. Ya que nuestra modernidad es constitutivamente un achicamiento del campo de lo sensible (Ranciere), ser moderno implica una aceptación tácita de ciertos límites en la mirada que podemos dar (límites también en la actitud), y, por ende, de lo que emerge y podemos ver. Ver no es algo dado. No hay nada objetivo que sea visible. Vemos apoyados no solo en la biología sino también por la cultura que nos constituye como seres humanos. Y es esta cultura la que nos hace humanos. De esta manera vemos solo lo que vemos, cortando, segmentando acorde con nuestro acomodo sensorial. Lo que es sensible, sentido por nuestros sensores, es un objeto cortado de sus relaciones de acuerdo a lo establecido por los discursos en los que se juega, establece y permite, la lógica de la modernidad. Y esto emerge de que la modernidad eurocentrada ha creado su propia fuerza de gravitación discursiva, justi-

ficante, portentosa, colonizante, violenta, anticipada y determinante de los discursos que la van constituyendo y levantando a su propio dominio de existencia y, por ende, de visibilidad. Pero hace algo más, la modernidad eurocentrada desplaza los términos de lo que es sensible hacia un dominio de segundo orden, un artificio de naturaleza verbalizante: el lenguaje. No vemos lo que emerge sino lo que decimos en el lenguaje recibiendo la atribución de ser. Unos reciben este atributo y otros están bajo la línea-del-ser. Para que veamos cómo es que nos vemos a nosotros mismos, cito de una de las bestias que nos lideran:

Somos un imperio y, cuando actuamos, creamos nuestra propia realidad. Mientras otros estudian esa realidad, nosotros actuaremos una vez más, creando otras realidades que luego serán estudiadas. Somos los actores de la historia...y ustedes, todos ustedes, se limitarán a estudiar lo que hacemos nosotros. (Karl Rove, assistant to George W. Bush).

De allí que todo es política. No en el sentido de ideología, sino de estar instalado en alguna parte de lo sensible o de lo no-sensible, del ser o bajo la línea en el no-ser, y, por ende, de estar clasificado como humano o no-humano. Y nosotros confundimos la palabra con lo que la palabra nombra. Este desplazamiento o confusión nos separa, desacopla, de nuestra biología y la convierte, por arte de magia, en objeto vendible en el mercado global de imágenes. El «show and tell» como teatro del mundo actual. En el Chile de los machos ha sido el «echa afuera y muestra». Muéstrame lo que tienes, lo que vendes (lo que sufres) y te diré cuánto vales (cuál es tu rating) en el mercado de los machos. Una magia que funciona por osmosis cuando de aceptar la violencia se trata (es que lo amo, es buen proveedor, pero es buen padre y un etcétera extendible y sin fin). Este desplazamiento de dominio tiene su inicio hace ya quinientos años, con la negación de Abya-Yala y la impostación

e implante de un nuevo orden, individual e imperial, material, sobre estos modos de vivir colectivos, en nuestras nuevas repúblicas, como tan claro es establecido en nuestras canciones nacionales (Karmy). Si antes habían un pluriverso con muchos *nomos* (leyes) coexistiendo, hoy el convivir es problemático, por no decir imposible, ya que en la destrucción del pluriverso por la nueva repartición de lo sensible no todos reciben parte equivalente sino que han sido destruidos y jibarizados a posiciones *in extremis* en ideologías de derecha e izquierda. En otras palabras: la modernidad eurocéntrica ha levantado un conflicto permanente, es decir, ha instalado un solo *nomos* (una sola ley) de acuerdo a un orden dicotómico total. Y hoy esa ley, ese *nomos*, no es estable, invirtiéndose acorde con la acción adecuada a las circunstancias. En esto consiste la segunda modernidad eurocéntrica, en el achicamiento del mundo a un solo *nomos* (Mignolo, 2015). La existencia se resuelve hoy solo entre estos dos modos de ser-estar en el mundo. Los que están a un lado u otro de la línea que establece el-ser o el no-ser. Esta es la historia a la que nos devuelve en *Vórtice*, Alejandro Pérez. Es este conflicto el que emerge, como un vórtice donde los opuestos nos tiran desde un extremo al otro. Este vórtice empostra en nuestro quehacer su hegemonía, y, por ello, nuestra falta de cuidado, nuestra poca atención que nos lleva a posiciones extremas para evitar la mirada sobre nuestro propio operar. No queremos ser responsables de lo que hacemos. Occidente evita mirarse y descubrirse en su monstruosidad. No quiere verse responsable de su propia bestialidad. Y se recubre de discursos e historias de triunfos y ganancias, de campeones y medallitas donde siempre hay alguien (un enemigo) o algo (un virus) que vencer. Y así hemos ido perdiendo el conocimiento de nuestro propio quehacer, de nuestras emociones, de nuestro cuerpo, de

nuestra relacionalidad. Y el universo siempre resulta dividido entre dos aspectos separados por una dicotomía insuperable. Es el facilismo anglosajón superpuesto sobre el español. La modernidad es reducida a una carrera en la cual el ganador es el que sobrevive y el perdedor es el que deviene esclavo, el bárbaro, el subdesarrollado, el incoherente, el subhumano, el flojo, el que no tiene cultura propia, el hediondo (Kusch, 1961) y todos los atributos semánticos negativos. Para la modernidad eurocentrada es la otra persona la que es problemática. Así se establece y asienta esta manipulación de la naturaleza y esta negación de las otras culturas.

Las olas y su recursión infinitamente pequeña e imperceptible

Ahora bien, la voz poética de *Vórtice* incursiona en el territorio de la memoria chilena de los últimos sesenta años, es decir, en el propio territorio de la vida del poeta, el de su generación, a la que pertenezco, al hecho de que hemos vivido entre dos mundos: uno negado y uno extraño e impuesto a la fuerza. Es decir, *Vórtice* nos re-sitúa en lo vivido. Nos hace Volver a vivir la disolución de un mundo y su transformación violenta en la majamama extraña que llamamos país exitoso. Pero esta repetición, este volver sobre lo vivido deviene recursión y reflexión poética. El poeta nos va dejando senti-ver el arte del tejido poético. Y aquí se nos revela, como lectores activos, que queremos estar envueltos en la lectura, que también deseamos tejer la palabra. La cuestión es el tejido. Tejer: que va haciendo nudos con los hilos. Las culturas del Coyasuyu son las que han desarrollado este arte del Quipu. Y, por ello, allí vive el poeta hoy. Por ello es muy importante re-cordar, volver a pasar por el corazón. Ahora bien, ese volver a pasar por el corazón es figurado por nubes de

tormenta que arremolinan el horizonte febril de la mirada. Ante esta fiebre, nos recuerda Alejandro Pérez, que ese comienzo siempre está, para nosotros fantasmas porteños, en la página borroneada, en las paredes rayadas hasta la saturación, en el vario murmullo o en la satura vernacular porteña, en el palimpsesto que es pasear por las calles de Valparaíso. Ya que este puerto es puerta, gozne, lugar de entrada y de salida, lugar de transición. Y, sin embargo, también es hogar. Descanso entre tormentas. Pero Valparaíso es también un lugar mitológico. Valle del paraíso, Valparaíso, valle sitiado, paraíso cercado donde se siguen muriendo, infinitamente, las utopías. *Vórtice* es, permítanme la incoherencia, la crónica de una tormenta que prolifera diseminada en múltiples espejos, citas, conversaciones, traducciones, poemas, copias, variaciones, imágenes. *Vórtice*, este poema protético, da forma, espejea/ilumina a los fantasmas que rondan por nuestra experiencia danzando en los diferentes ámbitos conversacionales que dan forma a nuestra vida cotidiana. Y, esto es lo más difícil de olvidar ya que constituye nuestro ser. Nosotros, los que nos fuimos, le llevamos en la espalda como un miembro-fantasma. Y en ese espejeo deformante algo se filtra por alguna rasgadura en el capullo que construimos para protegernos y que proyectamos más allá del horizonte visible que Alejandro Pérez llama «la novena ola», el límite mágico. Si bien cada ola va dando consistencia, en su aparente repetición, a la arena. También es una recursión, en el sentido de que el poeta va trabajando, limando, levantando la piedra (como el constructor Inka) al ir dando forma en el poema a la experiencia. He aquí el lugar sagrado que todo poeta que valga intenta darnos como creador del mito, o de una historia, un centro, una imagen (historia) de la cual agarrarnos para no caer al vacío de la dictadura global.

Del caminar y el conversar

Ahora bien, *Vórtice* se bifurcará por varios caminos, a veces superpuestos, todos situados en los paseos por los cerros, calles, callejones, quebradas de Valparaíso, es decir, en las traducciones, citas, variaciones y diferentes registros de habla que van configurando vórtices a diestra y siniestra. Caminar es leer. Leer es caminar. Nacemos siendo ya parte de infinitas conversaciones. Nos integramos en lo ya dicho. Nacemos siendo ya parte de infinitas caminatas. Y, sin embargo, buscamos aquellas palabras precisas que constituyen el tesoro deseado por el poeta Pérez.

Intentaré especificar algunas coordenadas, unos pocos recorridos posibles, párrafos acoplables (la poesía como arte del tejido) unos con otros, de tal manera que la conversación (los nudos) vaya dibujándose recursivamente como un hacer donde el poeta va tejiendo-anudando una cartografía de lo que se conserva (la poesía) y de lo que cambia. Donde la voz poetizante va anudando una ola con otra, una isla con otra, una ciudad con otra, un puerto con otro, una experiencia con otra, una memoria con otra, una palabra con otra. Donde lo que se conserva ocurre y palpita en profundidad y se internan sus raíces en la tierra; lo que cambia, en cambio, va con el comercio y su vacío en la mercantilización del vivir actual. Ambos movimientos van dando configuración a la historia que nos propone Alejandro Pérez. El dibujo se hace en el vórtice del pensamiento, entre el adentro (la emoción) y el afuera (la ideología). En ese vórtice creado por la racionalización que niega el pegamento que no se invendible: las relaciones amorosas que nos constituyen como humanidad. En el fondo se trata de revolver la sopa de palabras que se agita en el vórtice de nuestras lenguas. ¿Para qué? Simplemente para ver qué pasa, qué sucede más allá de la novena ola, donde

«lo sobrenatural (emerge) como parte de lo natural», para comprender ese lugar desdeñado por nuestra modernidad. Es el mito de la poesía aquel por el que los poetas –«...los guachimanes de la línea azul...»– van detrás, trazándolo, cartografiándolo, dándole forma en la palabra. Me comenta Alejandro que efectivamente ese «Gaeltacht na Mara», ese lugar desdeñado no existe en el mapa de ningún instituto geográfico, y que es una invención poética. Pero las invenciones de la imaginación tienen forma. Aquí, la clara distinción entre imaginario y real no funcionan como piedra sólida en la que pisar. Pero el poeta vive en el anudamiento de ambas fibras. Su poesía es un Quipu que va tejiendo culturas, lenguajes, decires, imaginarios. ¿Qué es un Quipu sino un quehacer poético intercultural? Y todo para seguir paseando por estos mares escalares de subida y de bajada, desde la distancia y la cercanía, mientras observamos el movimiento vorticial (en puro descalabre) de los pares complementarios, afiebrados mirando como se trastocan los paisajes exteriores (la historia del gobierno de todos y la persistencia de la U\$ura) e interiores (el gobierno de sí mismo).

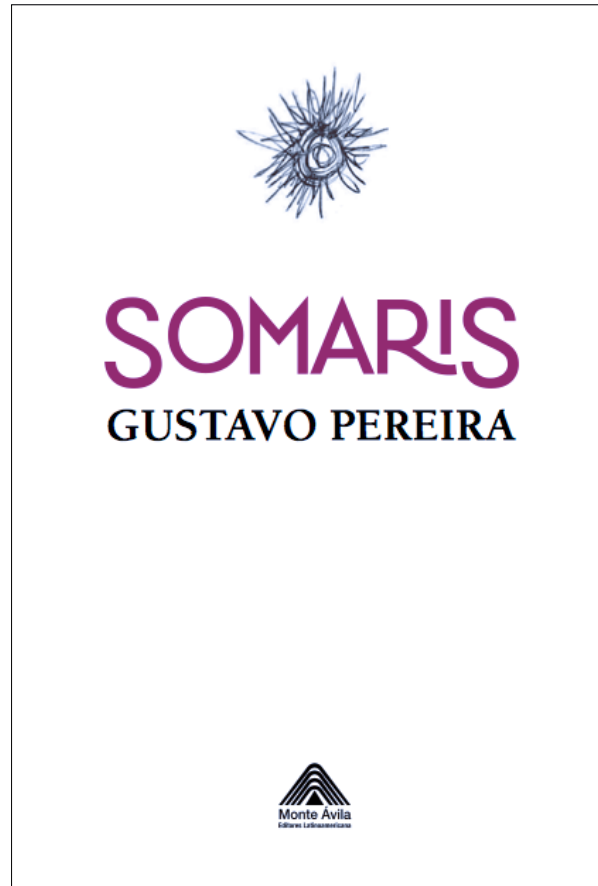
Del mito y la vida cotidiana

Alejandro Pérez escribe sentipensando a dos manos con los clásicos greco-latinos. Sus lecturas de ese otro lejano centro, geográficamente hablando, son de una potencia que cruza su palabra. Pero ya he dicho que Alejandro Pérez es también un tejedor. El tejer es lo que hace cercano lo que es lejano. *Vórtice* es una epopeya poética cuyo centro es el aprendizaje del viaje que anuda lenguas, experiencia de vida en dictadura, música, la poesía de otros, con el quehacer que constituye lo que llamamos poesía. La aventura poética tiene relación con el saber-vivir-viajar en la búsqueda de la palabra-tesoro (adecuada) que

dé cuenta de la experiencia vivida. Es también una manera de re-cuperar la visión y también una épica que explora la armonización de las fuerzas opuestas de la literatura y las armas. Su lugar de enunciación es el vórtice donde estos dos quehaceres se arremolinan constituyendo un espiral desde el que emerge la voz políglota del poeta, es decir, el canto. El poliglotismo le hace posible romper la clausura del monolingüismo y atisbar la vida que toma forma más allá de la novena ola. El monolingüismo nos puede llevar solo hasta cierta distancia, pero el poliglotismo le abre las puertas al viaje y al encuentro con la isla amada. Isla que es el lugar del origen familiar. En este sentido el acto de poetizar nos lleva de vuelta al origen para conocernos por primera vez. Y, he aquí, la cuestión del círculo, la repetición y la recursión. Por ende, su poesía es fundamentalmente intercultural ya que se desplaza entre experiencias de vida acotadas por las clausuras y los puentes entre los lenguajes. Por ello juega traduciendo, superponiendo, desfigurando y refigurando. Este decir poético, por ende, emerge ante el ojo, como un tejido enmarañado de múltiples lenguas en permanente movimiento de configuración de sentido. Por esta razón, el trabajo poético de Alejandro Pérez es fundamentalmente intercultural, ya que se desplaza haciendo cruces virales que hacen visible el «entre» de las diferentes culturas, lenguajes, tiempos y las continuidades tanto como las diferencias que nos constituyen. No hay pureza. La pureza es pura ideología. De allí la importancia fundamental de la traducción (léase Pound) que hace visibles las continuidades y sus transformaciones. Impurezas que hacen densa la recursión. Valparaíso como lugar espeso, recursivo, de espaciamiento, poético. De allí la importancia de ser puerto, lugar de entrada y de salida, un inquieto estar «entre» estados, lenguajes e

historias. La habilidad peculiar de Alejandro Pérez es trabajar con las continuidades y variaciones creativas y destructivas, de las culturas opuestas y separadas por la tendencia monológica, identitaria, de nuestra imagen cristal de la modernidad hegemónica en que vivimos. Tiempo imaginado y proyectado en una forma de línea recta que, en consecuencia, es capturado por los imperios, que Pérez observa operar con violencia contra la práctica poética de Ezra Pound (que también somos nosotros). Parece decirnos que el error necesita ser comprendido para no cometerlo de nuevo. Así aprendemos de nuestros errores. Esta linealización moderna disminuye la intensidad, el voltaje dirá Pérez, del presente. Así separa el presente en dos polos opuestos (pasado-futuro) de los que la modernidad eurocentrada da preferencia exclusiva al futuro. Las naciones-estado construidos desde el siglo XVIII han acotado el presente al mínimo y la atención ha sido orientada hacia el futuro esplendor: tiempo de la tierra prometida. La canción nacional de Chile articula este deseo negador del presente y pone a gravitar ambos, tiempo-lugar, en torno a una imagen inaprensible del paraíso que guía nuestra marcha. Pero, ese futuro esplendor es inalcanzable y utópico. Y esa luz que nos ciega persiste en la inercia de la simple repetición. Y en ese deslizarnos en la inercia eliminamos de nuestro horizonte conversacional los saberes del mundo clásico y también de nuestra Abya-Yala que se manifestaban en la pluriversalidad de los hegemones (los múltiples centros culturales) que, con sus particularidades, producían el espiral del vórtice. Los poetas son las brujas de la familia, las Sibilas, los conversantes *ex-tempora* sentados en el Café del Misha en la Galería de Arte de Viña del Mar, que nosotros, los caminantes, observábamos danzar protegidos por las nubes circulares del humo de los cigarrillos que

los abrazaban: «*we sat in the middle of nowhere / to speak time and space, a spinning wheel / in a whirlpool, poetry, that dead art*». Y era, ahora lo veo, la conversa sobre *de litteris et de armis*. Es el poder poético que toca, con su alto voltaje, los afectos, no solo el intelecto. En una palabra: es el poder sentipensador del cuerpo, que sufre en la carne, tal como Pound enjaulado a lo Guantánamo en Pisa y, a la vez, en otro ámbito superpuesto, es el observarse explicando(se) la propia experiencia. Pound enjaulado por los poderes de la bestia militar y bestial de ayer. Nosotros enjaulados en la dictadura militar y bestial de hoy. Chile fue y sigue siendo una jaula para muchos y, al mismo tiempo, ocasión para observar y aprender de la propia experiencia. Alejandro Pérez nos regala justamente este arte de la transformación por la palabra poética: el poeta que en sus versos revela el arte brujil de la transformación del dolor en sabiduría. Las palabras más vivas, más sanadoras, producen vínculos a la sombra de las dictaduras más atroces, puesto que estas brujas que son los y las poetas «[s]aben que hay un momento / en el que los pellizcará una sombra, / algo como el rocío, indetenible como el humo.» (Lezama Lima, «El abrazo»). La poesía de Alejandro Pérez guía el rumbo, pilotea, gira nuestro timón hacia ese lugar, ese mar abierto más allá de la novena ola, donde podemos afirmar, en sus palabras, que somos nosotros mismos quienes decidimos en qué puerto queremos vivir. Nuestras raíces modernas encuentran su suelo gracias al viaje hacia ese lugar utópico deseado, el hogar, cuya historia nos la cuentan los poetas. ^{wd}



El repentino aparecer de Gustavo Pereira

Somaris e Historias del paraíso (2022)
Gustavo Pereira

Por Mario Ortega¹

Al bello aparecer de este lucero
Enrique Lihn

No conocía verso alguno de Gustavo Pereira sino hasta cuando el 25 de diciembre del pasado año, en una reunión de amigos, alguien inesperadamente me invitó al

¹ Esta reseña y selección de poemas se publicaron originalmente en el *Periódico de Poesía* de la UNAM, México, en agosto de 2023. Se publican ahora en nuestra revista, con leves modificaciones hechas por el autor.

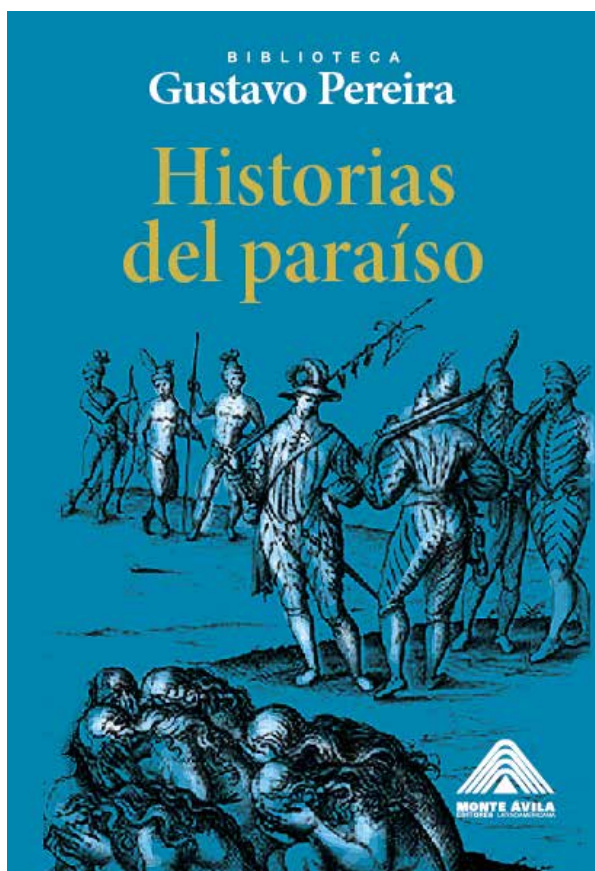
prodigio de su poesía. Efectivamente, pasé del total desconocimiento a la maravilla de la revelación, porque cuando esa persona acercó su celular para mostrarme algunos textos de Pereira y comencé a leer, se produjo en mí eso que suelo llamar *golpe de ojo*, cualidad inherente a todo gran poema, es decir, un súbito encandilamiento por palabras que ante mí caramboleaban como bolas de billar y transmitían una potencia expresiva y visual innegable, que se imponía por sí misma, que me transportaba, me «alarmaba de aventura» (al decir de Borges), me hacía releer y luego pedir más. Y quise más, y en los días siguientes continué leyendo y comprobé que mi descubrimiento coincidía con el arrebató tan precisamente descrito por Emily Dickinson: «*If I feel physically as if the top of my head were taken off, I know that is poetry*» (si yo siento físicamente como si mi cabeza arriba se abriera y fuera a salir volando, yo sé con certeza que eso es poesía).

Me hallaba, así de pronto y sin la menor duda, ante un gran, enorme poeta. Y no sólo eso. Constataba después la verdadera magnitud del personaje: un artista e intelectual a cabalidad, autor de esa magna obra titulada *Historias del paraíso*, crónica detallada del expolio y dominación que sobrevino al descubrimiento de América, centrada principalmente, con incisiva y deslumbrante prosa, en el Caribe y Centroamérica; un escritor que aprende lenguas originarias y se aboca a la difusión de poesía indígena venezolana en el libro *Costado Indio*; activista social y político, elegido en 1999 para la Asamblea Nacional Constituyente; redactor del preámbulo y del capítulo sobre derechos culturales de la Constitución actual de Venezuela; reciente premio José Lezama Lima, Casa de las Américas en Cuba. En suma, un autor para mí de estatura comparable a Gabriela Mistral, por ser tan completo, por lo poliédrico de sus

afanes, cuya combinación nos brinda una imagen más acabada de su dimensión como poeta.

«Los verdaderos poetas son de repente», dijo Gonzalo Rojas. Y este era el caso. Recién repuesto del asombro, ya de lleno en sus poemas, página tras página fui confirmando versos de una textura cincelada e incandescente, de una potencia y humanidad donde el «dolor y tanta sed rebota adentro», pero capaces de generar «en segundos de amor cientos de bocas» y conseguir amanecer finalmente saludando: «Buenos días esperanza carnívora esperanza buenos días mi esperanza» (*Vuelven los mundos perdidos*). Su carnívora vocación está por tanto orientada hacia una profunda fe por la aventura humana, la justicia social y la denuncia contra siglos de dominación: «Si la palabra sirve para algo todavía en la tierra / escribamos amistad / canción / justicia / alquimia soterrada del amor / caricia abisal cuya fogata interna bulle impúdica» (*Si la palabra sirve para algo*). Poemas que en sus inicios proliferaban en cierta desmesura verbal, pero que luego fueron acendrando en esa forma que el autor denomina *SOMARI*: una mezcla entre epigrama, haikú, aforismo, greguería, acuarelas breves y frescas, poemas de lírica y reflexión condensadas, en resumen, la apuesta de un poeta auténtico con una pericia y potencia verbal innegables, que se decanta por la concentración y la concisión y aun así sale airoso y logra transmitir la misma fuerza del ojo indomable que le caracteriza.

Y si bien lo político es una fuerza que arrastra a ese ojo («Un soñador es un pistola», dice el poeta), los Somaris, según Juan Liscano en el prólogo a la *Antología Poética* de Gustavo Pereira publicada por Monte Ávila Editores en 1994, devuelven al poeta «a una parte de sí mismo un tanto confundida y dispersa: la voluntad de amor». «En el fondo de este poeta», continúa Liscano, «lo sustancial es el sentimiento amoroso». Pereira arriba a lo político



a partir, y a través, de la voluntad de amar. Me atrevería a decir que avanza aún más en la constatación que, por ejemplo, hace Marx de lo irrisorio de una defensa enconada de la propiedad privada, en circunstancias de que ésta se encuentra ya abolida para nueve décimas partes de la población en el seno de la sociedad, mermada y diezmada hoy en día aún más por la inclemente desigualdad. Siempre del lado de los desposeídos, sometidos y humillados, Pereira humaniza lo político al señalar: «Un poco / apenas algo mínimo de cuanto la vida nos dio / nos pertenece // El resto lo entregamos» (*Somari*). El Amor es, en definitiva, lo germinal en la poesía de Gustavo Pereira; queda de manifiesto bella y elocuentemente en la segunda y tercera estrofa del poema "Somari de los senderos que no se bifurcan":

Si he de estar confundido para siempre
prefiero la llama viva de la pasión al frío de la astucia

Cuanto dejo atrás es lirio triste comparado con la
[maravillosa
anatomía de mi hoguera
y a lo largo de esta página quedará
cada palabra
como quien besa.

La selección de poemas que se presentan a continuación fue realizada por el mismo autor. Quiso Pereira reflejar en ella temas que le han sido siempre «sombras sensibles». Sirva ojalá esta selección para difundir con mayor alcance a uno de los más grandes poetas vivos en la hispanoamérica de hoy. Para quienes deseen adentrarse en profundidad a su obra, se encuentran para libre descarga, en la página web de Monte Ávila Editores.

Poemas de Gustavo Pereira

Somari de la eternidad

Todo empieza y termina en la eternidad
Pero la eternidad no sabe de nosotros

Sus pobres soñadores.

Somari del sombrero que el mago dejó

Sobre el sombrero que el mago dejó
está tu pie blanco como un primer diente
Sale como una paloma de un nido
y se echa a volar en mí
alrededor de mí
sobre mí

desnudo
cálido.

Sobre salvajes

Los pemones de la Gran Sabana llaman al rocío Chiriké-yeetakuú, que significa Saliva de las Estrellas; a las lágrimas Enú-parupué, que quiere decir Guarapo de los Ojos, y al corazón Yewán-enapué: Semilla del Vientre. Los waraos del delta del Orinoco dicen Mejo-koji (El Sol del Pecho) para nombrar al alma. Para decir amigo dicen Ma-jokaraisa: Mi Otro Corazón. Y para decir olvidar dicen Emonikitane, que quiere decir Perdonar.

Los muy tontos no saben lo que dicen
Para decir tierra dicen madre
Para decir madre dicen ternura
Para decir ternura dicen entrega

Tienen tal confusión de sentimientos
que con toda razón
las buenas gentes que somos
les llamamos salvajes.

Historia íntima

Pasados los diez fui otro
 pero a los veinte era el mismo
Pasados los treinta no era el mismo
 pero tampoco fui otro
A los cuarenta comenzó la cosa
 pero a los cincuenta no sabía qué
Pasados los sesenta parecí otro
 pero a los setenta seguía siendo el mismo
A los ochenta todo fue ganancia
 que no supe muy bien qué era
hasta pasados los cien
 en que se es sólo historia íntima.

En memoria de David Rosenmann-Taub

(Santiago, 3 de mayo de 1927 - Estados Unidos, 11 de julio de 2023)

El carruaje ligero de la noche...
Me ayudan
a vestirme.
Listo,
por fin,
de pie,
no me atrevo a salir.

Debe de ondear la acera
en abusiva gelatina. Temo
asomarme a la puerta:
puede verme
el cochero y llamarme.
La criada, en su reino:
«Churumbel, no se atrase.»

¿Libertad?
Ascender
hasta el asiento blando,
dejándome llevar....
Las calles agasajan
garapiñosas víboras.
¿Moradas

o desperdicios? Unta
la niebla los umbrales.
Los caballos
avanzan
como si no pisaran.
Y me quedo dormido:
con abandonos de pestañas gruesas,

enlutados,
los astros me reciben:

el carruaje ligero de la noche...
Me ayudan
a vestirme.
Listo,
por fin,

de pie,
no me atrevo a salir.
Debe de ondear la acera
en abusiva gelatina. Temo
asomarme a la puerta:
puede verme
el cochero y llamarme.

La criada, en su reino:
«Churumbel, no se atrase.»
¿Libertad?
Ascender
hasta el asiento blando,
dejándome llevar....
Las calles agasajan

garapiñosas víboras.
¿Moradas
o desperdicios? Unta
la niebla los umbrales.
Los caballos
avanzan
como si no pisaran.

Y me quedo dormido:
con abandonos de pestañas gruesas,
enlutados,
los astros me reciben.

Camila Albertazzo (La Serena, Chile, 1987). Crítica literaria y escritora. Profesora de Castellano y Filosofía, de la Universidad de La Serena, Magister en literatura latinoamericana por la Universidad Alberto Hurtado. Ha publicado el poemario *Pajaralengua* (editorial Bordelibre, 2022).

Rodrigo Arroyo Castro (Curicó, 1981). Licenciado en Artes por la Universidad de Playa Ancha. Ha publicado los libros *Chilean poetry* (Fuga ediciones 2008), *Vuelo* (Ediciones Inubicalistas, 2009), la plaquette *Mausoleo* (Cuadro de tiza, 2012) e *Incomunicaciones* (Ediciones Inubicalistas, 2013). Editor en Ediciones Inubicalistas.

Alejandra Paz Cadena Lucas (Viña del Mar, 1986). Licenciada en Educación y en Lengua y Literatura Hispánica por la PUCV, cursó el Magister de Estudios Literarios y Culturales de la PUCV. Participó del Taller de Poesía La Sebastiana en 2016. Ha sido publicada en la antología *Esto es amor. Poesía chilena del corazón* (Escrito con tiza, 2021). Ha obtenido un Fondo de Cultura de escritura de guión documental de archivo en 2021.

Benjamín Carrasco (1997). Licenciado en Lengua y Literatura por la PUCV y Diplomado en Poesía Universal, por la misma casa de estudios. Ha colaborado en medios como *Papel Literario* (suplemento del diario El Nacional de Venezuela), Revista *ADEH* (Asociación de Estudios Humanísticos, Argentina), Revista *WD40*, entre otros. Es parte del comité editorial del sitio de literatura y crítica *49 escalones*.

Cristian Cruz (San Felipe, 1973). Ha publicado los libros *Pequeño País* (poemas, 2000, Ediciones Casa de Barro); *Fervor del Regreso* (poemas, 2002, Ediciones del Temple); *Papeles en el Claroscuro* (crónicas literarias, 2003, Ediciones Gobierno de Valparaíso); *La Fábula y el Tedio* (poemas, 2003, Ediciones Don Bosco); *Dónde iremos esta noche* (poemas, 2015, Ediciones Inubicalistas); *Entre el cielo y la tierra* (antología, 2015, Mago Editores); *La aldea de Kiang después de la muerte* (poemas, 2017, Ediciones Casa de Barro); *No Era yo esa persona* (poemas, 2021, Ediciones Inubicalistas); *Una bella noche para bailar rock, antología personal* (Antología 2021, Ediciones Casa de Barro). Es editor de Ediciones Casa de Barro. En el 2003 recibe el premio Alerce de la Sociedad de Escritores de Chile, por el libro *La Fábula y el Tedio*. Ha sido incluido en distintas antologías chilenas y extranjeras.

Mateo Díaz Choza (1989). Poeta e investigador de Lima, Perú. Estudió el doctorado en Estudios Hispánicos por la Universidad de Brown. Ha publicado los poemarios *Libro de la enfermedad* (Paracaídas, 2015), *Monólogos desde Babel* (Alastor, 2020) y *precipitaciones* (Álbum del Universo Bakterial, 2023), así como la colección de ensayos *El poema es una cosa que circula. 8 ensayos para discutir la producción poética del Perú* (La Balanza, 2022). Sus

poemas y ensayos han aparecido en distintas publicaciones como *Asymptote*, *Luvina*, *Pesapalabra*, *América Invertida* y *Lucerna*.

D'Angelo González Alfonso (Santiago, 1979). Es Licenciado en Filosofía por la Universidad de Chile y Diplomado en Historia de la Filosofía por la Universidad París IV-Sorbona. Es profesor de Español en el Instituto Cervantes de Cracovia, así como profesor de Español y de Filosofía para el Programa de Bachillerato Internacional en Da Vinci's International Highschool, Cracovia.

Sergio Holas Véliz. Nació en Valparaíso y es de la generación de jóvenes a los que se les amputó la lengua para que fuera posible el mejor de los mundos. Ha debido re-aprender todo de nuevo. Su poesía ha sido publicada en *Babab* (España), *Letralia* (Venezuela), *Arena*, *Social Alternatives* y el *Australian Poetry Journal*. Ha publicado varios libros de poesía, entre ellos, *Distancia cero*, *Ciudad dividida* y *Paisajes en movimiento* (Altazor Ediciones). También ha publicado *Poetry of the Earth: Mapuche Trilingual Anthology* (Interactive Press, 2014), que tradujo con Steve Brock y Juan Garrido Salgado.

Juan Manuel Mancilla. Escritor, músico y docente. Obras publicadas: *Arca* (Oxímoron, 2017), *Baúl* (Bordelibre, 2015; Mención honrosa Concurso Stella Díaz Varín 2014), *Testamento* (Bordelibre, 2017), *Estrella naufraga* (Bogavantes, 2022). *El oficio paralelo* (Premio Municipal de La Serena 2015, Género Crónica) y Primer lugar Premio Universitario Humus, género poesía (2000). Actualmente, es docente en la Universidad Adolfo Ibáñez (FAL) y Universidad Católica de Valparaíso (ILCL).

Chano Libos, seudónimo de Cristian Olivos Bravo. Nacido en Santiago en 1974, cursó estudios de Literatura en la Universidad de Chile, y luego de Dibujo y Pintura en la Sociedad Nacional de Bellas Artes. El 2006 se radica en Valparaíso donde estudia Licenciatura en Arte con Mención en Grabado. Desde entonces se ha dedicado al grabado y la ilustración, combinando estas disciplinas con la investigación y la edición. Sus Ediciones del Caxicöndor han publicado autores fundamentales de la contracultura como Alfred Jarry, R.W. Fassbinder, Otto Gross y César Vallejo. Ha desarrollado una investigación sobre el movimiento vanguardista en las artes y las letras de Valparaíso durante la década de 1920, trabajo que ha difundido en libros como *Las tres tragedias del lamparero alucinado* y *Los juicios del dios Agrélla!*, de Zsigmond Remenyik, *El aullido de las rameras* de Julio Walton y *La rosa activista de Valparaíso*, de su autoría.

Mario Ortega (Sewell, Chile, 1975). Poeta. Ha publicado en Chile los libros de poemas *La leyenda de la sangre* (1995), *Animal roto* (2000); en España, *Nostos* (2012) y *Tan sin tiento* (2014); y en México, *Oráculo de la pantalla* (2022).

Clara María Parra Triana (Tunja, Colombia). Profesora Asistente de la Universidad de Concepción, Chile. Ha publicado *La pugna secreta. Configuración del espacio de los estudios literarios hispanoamericanos* (2013), junto a Raúl Rodríguez Freire compiló y editó *Crítica literaria y teoría cultural en América Latina, para una antología del siglo XX* (2015/2018), junto a Juan Guillermo Gómez editó la traducción de *La elocuencia en la lengua española en el siglo XIX* de Rafael Gutiérrez Girardot (2016) y junto a Paulina Daza y Marcia Martínez publicó *Infancias y lecturas. El Peneca en Chile e Hispanoamérica* (2023).

Jaime Reyes Gil (Santiago, 1969). Diseñador industrial, magister en Historia por la PUCV y doctor en Diseño por la PUC de Río de Janeiro, Brasil (su tesis doctoral se titula «Metáforas poéticas para la construcción de los oficios. La voz del Poeta Godofredo Iommi Marini»). Profesor de la Escuela de Arquitectura y Diseño de la PUCV, y actualmente director del Archivo Histórico José Vial Armstrong. Ha publicado los siguientes títulos de poesía: *Sponsalia o la fiesta de los esposos* (2001), *La sugerencia* (2003), *La nave de los ángeles* (2003), *Lo incesante* (2010), *La antigua robada* (2014) y *Ancla polar* (2018). Próximamente dará a conocer *Arenas de la demora*, un volumen antológico de su obra poética. Desde 1996 es miembro de la Ciudad Abierta de Amereida.

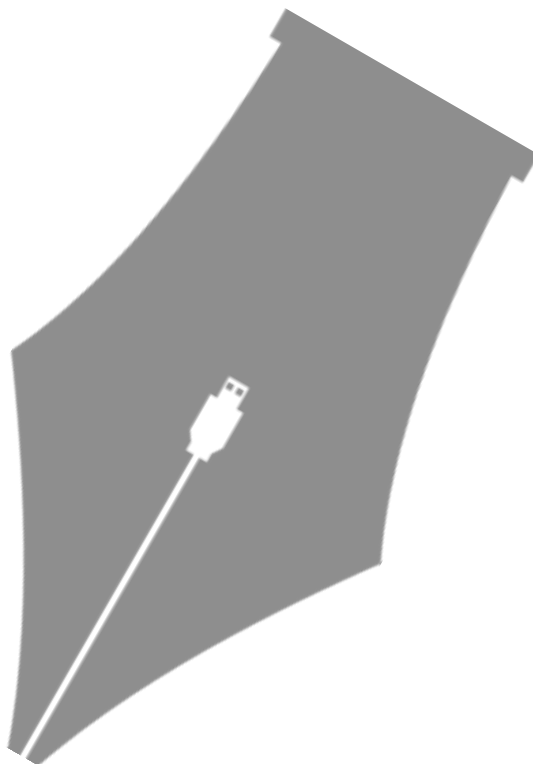
Ana María Riveros Soto. Doctora en Literatura por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Sus líneas de investigación se centran en la exploración de la subjetividad y las relaciones con la metatextualidad literaria en la producción poética chilena de dictadura, postdictadura y reciente; y en el estudio de poéticas contemporáneas en torno a la lectura y la escritura. Ha publicado sus trabajos en revistas de corriente principal y editado junto a Andrés Melis la obra *Seguieres. Poesía Reunida (1972-2016)* del poeta A. Bresky (Inubicalistas, 2019). Colaboradora permanente de la revista de crítica literaria *49 Escalones*. Actualmente, se desempeña como profesora del Instituto de Literatura y Ciencias del Lenguaje de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso y de los Diplomados de Poesía Chilena y de Literatura y Pensamiento Femenino Latinoamericano de la Facultad de Filosofía y Educación de esta misma casa de estudios.

Paulo San Páris (La Serena, 1987). Licenciado en Ciencias de la Educación, Profesor de Lenguaje y Comunicación y Filosofía por la Universidad de La Serena, Magíster en Filosofía Política por la Universidad de Santiago de Chile y Doctorando en Literatura Comparada de la Universidad de Playa Ancha. Ha publicado los libros: *Sogol Gaza* (Ilustre Municipalidad de La Serena ediciones, 2010); parte de la trilogía sexual *Segundo Júpiter* que contiene los libros *Útero*, *Travestía* y *Virgalio*, de ellos se ha publicado parcialmente, *Travestía* (Editorial Torrente del Pánico, 2012); *Lucila, Marca Registrada* (Caleidoscopio

Editores, 2013), reeditado en 2014 por Borde Libro Ediciones; y *Gonzaro* (Andesground Ediciones, 2023).


Magda Sepúlveda Eriz. Académica de la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile y coordinadora de la Cátedra Gabriela Mistral perteneciente al Centro de Estudios de Literatura Chilena.

Daniel Tapia Torres (Santiago, 1980). Escritor y cineasta. Realizó sus estudios en la Universidad de Chile y la Universidad de Valparaíso. Participó en el Taller de Poesía de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la U. de Chile y en el Taller de La Sebastiana. Diplomado en Escritura Creativa por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Es facilitador del Taller de Lectura y Escritura Creativa en la Unidad de Mediana Estadía (UME) del Hospital Siquiátrico Del Salvador, donde fue coeditor de la *Revista de Umenidades* que difundió el material producido en el taller. Como cineasta realizó el documental *Nunca terminamos de nacer: sólo cambia la cáscara de la semilla*, acerca de la obra de Lorenzo Aillapán, el hombre-pájaro-mapuche. Ha publicado los libros *Ki* (Ediciones Perro de Puerto, 2009), *La contru de mi alma* (Hebra Editorial, 2014), *Somnívoro* (Fantasma Editores, 2018) y *Pequeño odioso* (Ediciones Altazor, 2023).





子
女
之
火



Mateo Díaz | Lourdes Aparición | Renzo Porcile | Gabriela Atencio | Moisés Jiménez | Karuraqmi Puririnay | Michael Prado | Clara María Parra | Victoria Ramírez | Silvana González | Louise Michel | Alejandra Cadena | María Castellote | Chano Libos | Felipe González | Luis Mizón | D'Angelo González | Carlos Covarrubias | Jaime Reyes

Paulo San Páris | Ashle Ozuljevic | Cristián Geisse | Claudia Hernández | David Santos | Ana Leyton | Carolina de la Fuente | Walter Hoefler | Benjamín Carrasco | Biviana Hernández | Sergio Sepúlveda | María García | Gabriela Rosas | Mariajesús Montero | Cristián Gómez | Daniela Pinto | Cristian Cruz | Bruno Pólack | Andrés Melis | Ana María Riveros

María Ángeles Pérez | Magda Sepúlveda | Rodrigo Arroyo | Mario Montalbetti | Roger Santiviáñez | Camila Albertazzo | Juan Manuel Mancilla | Nicolás Miquea | Daniel Tapia | Paula Cuevas | Sergio Holas | Alejandro Pérez | Mario Ortega | Gustavo Pereira | David Rosenmann-Taub

WD
40