

VALPARAÍSO Y SUS METÁFORAS

POESÍA EN POSTDICTADURA

JORGE POLANCO





JORGE POLANCO SALINAS (VALPARAÍSO 1977). Poeta. Ha publicado los libros de poesía: *Las palabras callan* (Altazor, Viña del Mar, 2005/ Provincianos, Limache, 2020), *Sala de Espera* (Alquimia, Santiago, 2011/ Funesiana, Buenos Aires, 2019) y las prosas *Cortes de Escena* (Isofónica, Santiago/Barcelona, 2019). Las plaquettes de poesía: *Umbrales de Luz* (Z poesía, Buenos Aires, 2006); *Cortometrajes* (Fuga, Valparaíso, 2008) y *Ferrocarril Belgrano* (Inubicalistas, Valparaíso, 2010); ha ilustrado el libro *Las niñas del jardín*, de Marian Lutzky (Conarte, Valdivia, 2020), entre otras publicaciones en revistas, antologías, plaquettes y ediciones en diferentes géneros y formatos. Ha recibido becas de creación literaria. Actualmente vive en Valdivia y es docente en el Instituto de filosofía de la Universidad Austral de Chile.

VALPARAÍSO Y SUS METÁFORAS. POESÍA EN POSTDICTADURA.

© JORGE POLANCO SALINAS, 2021

RPI 2021-A-11010,

ISBN 978-956-9301-74-2

AGRADECIMIENTOS A FONDECYT INICIACIÓN 11190215



PROYECTO
FINANCIADO POR EL
FONDO NACIONAL
DE FOMENTO DEL
LIBRO Y LA LECTURA,
CONVOCATORIA 2020

J O R G E P O L A N C O

VALPARAÍSO
Y SUS METÁFORAS

POESÍA EN POSTDICTADURA

EDICIONES INUBICALISTAS

Í N D I C E

PREÁMBULO. 9

I. POESÍA Y POLÍTICA. 15

INFAMIA Y POESÍA. 17

TESTIMONIO DE RUBÉN JACOB. 25

ENNIO MOLTEDO, LA NOCHE. 33

ENNIO MOLTEDO: PROSA & POLÍTICA

Conversación con Jaime Pinos. 37

II. POESÍA Y VIDA. 75

LOS UMBRALES DE ÍCARO. 77

UN EXTRAÑO NOMBRE. 83

SITIO EN CONSTRUCCIÓN. 87

A LA MANERA DE RUBÉN JACOB. 93

LA DISIDENCIA DE FAÚNDEZ. 103

CRISIS INVERSAMENTE PROPORCIONAL. 109

POESÍA Y VIDA

Conversación con Macarena García Moggia. 115

III. FORMAS DE VIDA. 157

CHILEAN POETRY DE RODRIGO ARROYO. 159

POETA ANDINISTA. 165

LÍRICA DEL DESASTRE. 171

PAISAJES DE LA DERROTA. 177

CARTA DE NAVEGACIÓN. 183

EL GUIONISTA EMANCIPADO DE ALGARROBO. 187

PROVINCIAS DE LA POESÍA

Conversación con Felipe Moncada. 193

IV. PENSAMIENTO POÉTICO.	225
HUELLA, SILENCIO Y POEMA.	227
EL DIABLO EN LA MÚSICA.	239
LA INTELIGENCIA SE ACRECIENTA EN LA NADA.	249
LENGUAJE Y URGENCIA	257

PENSAMIENTO POÉTICO

<i>Conversación con Natalí Aranda</i>	267
---	-----

V. POESÍA EXPANDIDA.	397
MANUAL DE SABOTAJE	299
NEGRA FE.	313
AMÉRICA SIN HISTORIA.	319
GÁLIBOS, DE LA SERIE DIAGRAMAS.	323
VIAJES ALREDEDOR DE LA LECTURA	329
ESCUELISTA DE ANTONIO GUZMÁN.	337
MAL DE DIÓGENES. FAMILIAS POÉTICAS Y VISUALES.	341

POESÍA Y ARTE EXPANDIDO

<i>Conversación con Rodrigo Arroyo</i>	349
--	-----

VI. POESÍA Y REVUELTAS	387
POÉTICAS DE POSTDICTADURA.	389
FORMAS DE VIDA	395
ROSTROS DE LA REVUELTA	405

POESÍA Y RECIPROCIDAD

<i>Conversación con Isidora Vicencio</i>	413
--	-----

*Pero sabíamos también que Valparaíso era una metáfora
y que toda metáfora era una suprema traición.*

Eduardo Correa, *El incendio de Valparaíso*.

PREÁMBULO

En las anotaciones de un cuaderno, recojo un sueño donde confundo dos ciudades luego de un largo viaje por el mediterráneo. Miro desde el barco las luces de la ciudad que suben por los cerros, esparcidas en la bahía. Diviso un puerto: ¿Barcelona? ¿Buenos Aires? Un parpadeo rápido, y me veo entrando al molo de Valparaíso. Miro a contraluz una ventanilla: la página de un libro muestra letras talladas en madera y una ilustración de la costa. En el sueño tengo otra edad, y debo volver el lunes al colegio después de un fin de semana ajetreado. Esta contracción onírica de espacio y tiempo, me hizo pensar en el presente libro e intenté pintar en acuarela el lugar de la visión. El sueño es un pictograma y, su lectura, un poema. Algo así dice Freud. Valparaíso tiene varias entradas; formas de trazar un ángulo de la mirada. Somerscales, en el “Antiguo muelle de Valparaíso” (1882), pintó lo que era el pujante puerto de esos años; lo ve de costado, con el tráfago de marinos y trabajadores. En 1941, con esa exhibición estridente de color y locura infantil que caracteriza las obras que conozco, Luis Herrera Guevara pintó el puerto desde el cerro, observando también los barcos en la tierra. En el sueño, por el contrario, vengo desde fuera como un extranjero. Una mancha roja asoma desde arriba, algunas casas y edificios van desapareciendo. Lo extraño es que amanezco viendo luces y el día al mismo tiempo; como en la pintura “El imperio de las

luces”, de René Magritte, pareciera que las imágenes sobre el puerto fueran el fantasma de una tierra que convoca su pasado.

Valparaíso y sus metáforas, es el palimpsesto de la letra que compone el título, el mosaico de un trío: Eduardo Correa, Gitano Rodríguez y Susan Sontag. ¿Una suma traición? ¿Una ciudad que amarra como el hambre? ¿Una enfermedad que requiere —aquilatando el libro de Sontag— de sus metáforas? *Pharmakon*, es una palabra que usaban los griegos para señalar el remedio y veneno a la vez. Es lo que a veces uno siente con Valparaíso, donde nació y viví por mucho tiempo: la ambivalencia entre resistencia y daño. Como me crie en el interior entre Quilpué, El Belloto y Villa Alemana, mi relación con la bahía porteña siempre fue conflictiva. El trabajo en una empresa portuaria —así como en supermercados y bares—, me ayudó a reconocer el deterioro negligente de los gobiernos “democráticos”; seguir socavando los sindicatos portuarios fue el producto de su “justicia en la medida de lo posible”, donde el acento pone tilde en la medida y no lo posible. La falta de producción y una economía estable, hace de Valparaíso un lugar que evidencia las consecuencias del régimen neoliberal: por una parte, un agudo sentido de las ruinas y, por otra, las marcas de su resistencia. Es una dialéctica que se mantiene congelada, no suspendida, cuya fuerza radica en estas polaridades. Una cultura de abandono del mar, donde las escuelas navales desde Playa Ancha a Las Salinas, parecen vigilar los cercos de una libertad impensada. Basta ver el rol que cumplieron los infantes de marina, movilizándose y amenazando con sus armamentos en la revuelta de 2019.

No es la primera vez. Sería preciso recordar que en Valparaíso comenzaron el golpe y los centros de tortura, incluso antes del 11 de septiembre.

El actual libro reúne las presentaciones, crónicas y, sobre todo, las conversaciones que han posibilitado una experiencia como escritor; es decir, una mirada cargada por las vivencias de lecturas compartidas. Remarco “experiencia” porque la poesía me ha permitido sedimentar una visión donde ubicarme. La lectura y la escritura pertenecen para mí a un mismo acontecimiento, donde algo así como una comprensión emerge con los años, fracturada y parcelada, por cierto; pero que, gracias a la larga conversación con libros, amigos y la escritura, se construye un pensamiento poético. Esta es la razón por la que este libro no se interna en la búsqueda de cánones o de campo cultural, como les interesa a menudo a los críticos literarios o escritores-sociólogos; entiendo sus pesquisas e incluso podría decir que, hace un tiempo ya, reconozco un estilo de “campo cultural”, tanto en escrituras que siguen la orientación de Bolaño como en críticas literarias y discursos visuales, que persisten —en este último caso— en las formas heredadas de la dictadura respecto de pugnas entre táctica y estrategia. Me interesa otro asunto: la mirada de las poéticas. Hacer una lectura desde el creador que quiere pensar obras y experiencias en conjunto. No sé si resulte plenamente, pero ese es el intento a pesar de las falencias. Creo que la lectura de poéticas indica pequeñas constelaciones de mundo, que entregan a través suyo pistas sobre la vida construida en esta época transicional. Por

cierto, hay una ilusión e ingenuidad: la confianza en las obras como fragmentos porosos de nuestra historia.

Este libro está atravesado por la pandemia. Hay textos antiguos, de los que me siento alejado en el tono, pero salvo algunos retoques he preferido no modificarlos, porque sería cambiar su momento de escritura como también alterar la huella de la biografía. Tendría que escribirlos completamente de nuevo; revisiones radicales que a menudo llevo a cabo en poesía. Los más actuales, creo, se diferencian por su carácter, que cruza la crónica y cierta bisagra que marca la experiencia. En un principio quería dar cuenta de libros y prácticas expandidas que no tuvieron recepción y que considero interesantes. A pesar del gran número de ejemplares facilitados en el tiempo, gracias a regalos e intercambios, mi idea era viajar a Valparaíso y reunir aquellos que no tenía, pero llegó el virus y opté por otra forma de continuar.

En los últimos años, la lectura de John Berger ha sido crucial. Sus libros reúnen conversaciones, dibujos, narraciones, crónicas, cartas, poemas, guiones de televisión, en sus modos de ver y aproximarnos a sus intereses. Podrían colaborar en una renovación de la escritura sobre arte y también en los métodos de educación artística. Si lo pienso mejor, quizás la palabra no sea renovación, en la medida en que en el último tiempo han aparecido estilos sugerentes que continúan modos de escrituras que fueron desplazados a partir de la dictadura; es decir, interpretaciones intuitivas y aventuradas creadas por escritores y artistas previas al golpe. Poéticas de la mirada

donde se practicaba la tentativa y la observación en un diálogo cultural incesante. Los libros de Berger ofrecen un legado en las formas de trabajo. Las conversaciones han sido para mí un aprendizaje y una exploración; creo que constituyen la mejor parte de estas metáforas de Valparaíso. Han hecho de este libro un trabajo colectivo. Es sorprendente cómo la confianza y el diálogo de años permite sopesar en conjunto lecturas; aparecen descubrimientos en los hilos y charlas tejidas en el tiempo. Las conversaciones entrelazan una relación entre vida y pensamiento poético. Ayudan a comunicarse con los futuros lectores y lectoras, a través de matices, intersticios y divagaciones, sin las sentencias taxativas del sargento. Quisiera así salir del paradigma del regimiento, y asomarnos —uso intencionadamente el plural— a la idea de hábitat.

Un cierto convencimiento entrecruza los textos: en Chile la escritura poética se ha opuesto al curso “exitoso” de la sociedad, ya en su mismo quehacer y testimonio; en esta tensión, se muestra a contraluz la cara del Chile neoliberal, extendido y consolidado en la postdictadura. Un país cimentado en la deuda —económica, moral y política—, corrupto institucionalmente y destructivo en sus bases culturales; pero en donde gran parte de la poesía chilena —y, en este caso, en Valparaíso— entrega algo de aliento: si no fuera por el lugar “precario” del arte, hubiésemos quedado a expensas de los discursos de sometimiento por parte de la educación de las competencias, los medios de prensa tradicionales y la ideología de la vida como recurso humano. Algo ocurre en el

acontecimiento frágil de la escritura que permite vislumbrar otras zonas de realidad y sus posibilidades. Creo que la poesía ofrece la demora de una experiencia frente a la inmediatez de la transacción y los valores de cambio. Es cierto, suena ingenuo. Pero también se trata de una apuesta de sentido: los poemas como testimonios de experiencias. *Valparaíso y sus metáforas*, es solo una mirada a la escritura de la región. Hay muchas otras maneras de ensoñar una lectura. Actualmente no me interesan tanto los panoramas como los paisajes; lo que uno espera de un sueño —dice Ernst Bloch— es lo desconocido. La mirada de un extraño que pisa el suelo de una bahía que apenas reconoce. Habitante de ciudades borrosas en el extravío de mapas y territorios. Tal vez en la escritura no se llega a puerto.

I. POESÍA Y POLÍTICA



INFAMIA Y POESÍA¹

Joseph Brodsky sostiene que la biografía de un autor estriba en sus giros lingüísticos. Frase clave que indica algo sobre el oficio poético, y que explica en gran medida la desesperación de los críticos o lectores cuando un poeta se arranca de la inscripción biográfica. El autor se transforma en mito. Es el caso de Rubén Jacob, que a lo largo del tiempo se ha ido convirtiendo en un poeta de culto. Su literatura pertenece a la de aquellos escritores anómalos que destacan por su manera alterna de asentarse en la memoria. En el siglo pasado han sido varios los poetas que, con el desasimiento de la instalación generacional o grupal, configuraron su escritura al margen —sin ser “marginales”— de las tribunas o pandillas. Pessoa, Kavafis, Hölderlin, Dickinson, Büchner, por citar ejemplos paradigmáticos, fueron reconocidos posteriormente a su tiempo. Bien entrado el siglo XX consiguieron recién ser leídos en su potencialidad o, en algunos casos asombrosos, descubiertos. La poesía, afortunadamente, no pasa por el brillo ciego del escenario.

Jacob evidencia esa actitud de despojamiento y pertenencia a la escritura que caracteriza a los poetas del silenciamiento biográfico. Su reconocimiento proviene de esta poética que ha distinguido a destacados autores de Valparaíso, convirtiéndolos casi en mitos vivientes. El recelo que Juan Luis Martínez hizo visible por medio de la privación tachada del nombre, otros poetas lo han llevado a cabo también en su vida. A veces el extremo se ha tornado perjudicial, lindando con la abulia o una especie

¹ Prólogo a *Granjerías Infames*. Ediciones Altazor, 2009. El epígrafe del libro, que será mencionado en el texto, es el siguiente: “En el día de mi muerte / que llueva a torrentes; / conozca cada cual / que un hombre se ha ido”.

de extraño budismo incorporado, por llamarlo de algún modo a este fenómeno porteño. Como sea, el caso de Jacob es interesante, puesto que, sin adscribirse felizmente a una generación determinada, el poeta edita su primer libro —*The Boston Evening Transcript*— a edad madura; creando, quizás, una de las mejores publicaciones de la década.

No puede decirse que Jacob haya pasado desapercibido. Así lo expresan los comentarios que han tenido sus libros, algunos de lectores y poetas reconocidos. Lo confirma también el segundo número de la revista *Antítesis*, que dedicó un especial a su poesía, incorporando una entrevista y algunas lecturas de su trabajo. Sin embargo, la escritura de este poeta todavía se alberga en una memoria secreta, que proviene de su separación respecto a cenáculos literarios canonizados, aunque mantenga relación con autores jóvenes y otros no tanto, que recibe en su despacho de abogado en Quilpué.

A menudo la actitud de un poeta se origina de su poética y, en Jacob, esta apreciación no es la excepción. El tiempo aparece insistentemente en su escritura. Desde el *Boston*, pasando por *Llave de Sol* y el libro que presentamos, *Granjerías Infames*, persevera una preocupación temporal que decanta la mayoría de las veces en una melancolía sutil. Si consideramos esta asimilación del tiempo, podemos comprender mejor la poética y la actitud de Jacob relativa a la poesía. Hay una especie de despojamiento, de conciencia de lo pasajero y una memoria privilegiada que fija su atención en detalles particulares. Aquello se muestra desde ya en el primer libro.

Aunque se presente como variaciones de un poema de T.S. Eliot, es mucho más que una reescritura. *The Boston Evening Transcript* es un poemario lleno de vida y tiempo, y cuando estos dos aspectos se unen, surge la melancolía, insinuada a través de

la parquedad temporal y la especificidad del objeto perdido. De esta manera son nombrados futbolistas, monjes, relojeros, librerros, músicos, abogados, literatos y sus respectivas creaciones, a la que sigue un largo etcétera que confluye en la “calle del tiempo”, reiteración que sirve de espacio donde alojan sin compasión personajes muy distintos. Menciono la palabra “compasión” porque existe una soledad en que finalmente todos sucumben. El tiempo es inexorable, y su sinónimo humano es la melancolía. El poema V del *Boston* referido al Maracanazo, por ejemplo, exhibe el triunfo de la caducidad y a la vez porfía de los jugadores que grabaron su nombre, pese a los obstáculos que dieron pie a la gesta futbolística. El poeta narrador se aleja del estadio con las tribunas vacías, mientras Shubert Gambetta y Obdulio logran lo inalcanzable, inmortalizándose. Una gran elipsis en que el Maracaná retorna desocupado, convertido en una efigie de la hazaña. Es decir, una efigie del tiempo.

Me refiero al *Boston* porque es una especie de Aleph de los textos de Jacob, confluyendo algunos aspectos que volverán a ser tratados posteriormente, no sólo en su poética temporal sino también en la temática. La variación IV anuncia *Llave de Sol*, segundo libro que poetizará sobre la música, otra faceta en la encarnación del tiempo. O el poema XV referido a los detenidos desaparecidos, que en cierta medida son abordados nuevamente en *Granjerías Infames*. No a la manera de una línea argumental; más bien a través del vínculo entre el fenómeno de la desaparición y una poesía que clama su insuficiencia histórica y política, descontando la temporal que actúa en Jacob como telón de fondo. El término “policías políticos”, empleado en la variación VI del *Boston* alusivo a Giordiano Bruno, vuelve a utilizarse en las *Granjerías* en el poema “Responso” dedicado a Eduardo Muñoz Alid. La memoria intenta preservarlos ante la inutilidad que provoca la vida.

La expresión “Granjerías infames” —tal como me ha señalado Gonzalo Gálvez— proviene del artículo 1208 del Código Civil, y trata del desheredamiento que obedece a actitudes ilícitas de un descendiente, que el legislador comprende como actividades innobles ofensivas al testador, deshonrando su núcleo familiar. En otras palabras, aborda la pregunta por el sentido de la poesía en un mundo que deja en el anonimato personas y situaciones en la injusticia y la precariedad. El guiño a Walter Benjamin es notorio, el pensador de los sin nombres, que son borrados por los escombros de la historia, a quien dedica además el poema “El cementerio de Port-Bou”; lugar en que él mismo pasó a engrosar la lista de los desaparecidos, sin saberse nunca qué realmente sucedió en el día fatal de su muerte, “donde yace el desamparado”. ¿El poeta es, en esta perspectiva, un desheredado o la época es la infame?: “Pastor del ser —dice Jacob en “Arte poética” — guardián de la nada / Palabras estremeedoras / que nos turban / Pero que no transformarán / Nuestras vidas ni menos aún la glorificarán”.

La palabra “cementerio” parece merodear el confín velado del libro.

La invocación al marxismo, la revolución o, por lo menos, la segunda venida de Cristo, se presenta como añoranza frente al mundo actual. El epígrafe con que comienza *Granjerías* da cuenta del rostro humano de este último libro, resultado poético al que llega Jacob, tal como Vallejo en sus *Poemas Humanos*, debido a la preocupación por la singularidad del rostro que hace más evidente la indignación política. El epígrafe se asemeja a un epitafio, y el libro a una conclusión humana de la lucha contra la caducidad, que los poetas llevan a cabo a través de la memoria. La reflexión sobre el tiempo encalla finalmente en la melancolía; vale decir, en nombrar lo perdido.

Insisto en el poema como epitafio, puesto que los desaparecidos —y no sólo los que se llevó la dictadura— hacen eco en este libro. El poeta mismo pareciera ir borrándose, aunque varios poemas parten con una observación general, como si fuera una puesta en escena, para después ingresar el yo. Recurso que también se observa en *El Boston*, y que permite la acentuación de la subjetividad conmocionada frente al tiempo; lo que se observa en algunos poemas de *Granjerías* bajo la seña de la indignación o la melancolía. Quizás aquello explique por qué no resulte gratuito leer la evocación a personajes de distintas épocas, reiterándose el nombre de Marcel Proust a raíz de la cita a la búsqueda del tiempo recobrado.

Vuelvo al título. ¿Qué sentido puede tener escribir poesía cuando todo lo que nos rodea se está extinguiendo, cuando las injusticias son las que prevalecen y los oprimidos perecen cada día como seres anónimos? El uso reiterativo de los signos de exclamación, de la palabra “tristeza” o la indignación de un yo sumergido en la precariedad del tiempo, enfatizan esta desazón ante las posibilidades de la poesía. Las preguntas quedan suspendidas, o todavía peor, sin más respuesta que la melancolía como una eterna despedida.

¿Otra herencia de nuestra historia de la infamia?

TESTIMONIO DE RUBÉN JACOB²

Nos encontramos en otro tiempo, acuérdate,
Sí, en otro tiempo, tristemente otro tiempo,
En el país de los viejos libros y las viejas músicas.
O.V. De Milosz, *La extranjera*.

Las dedicatorias, como las cartas, poseen una vocación: afinar las palabras hacia una supuesta intimidad. Algunos lectores las coleccionan, los libreros las venden encareciendo los ejemplares. Entre los amigos significan un testimonio cómplice: las palabras escritas confirman las sutilezas del afecto. Sin embargo, son pocas las dedicatorias que singularicen a ese otro que es el lector (conozco poetas que regalan sus libros con frases idénticas). De las que me han escrito, creo tener cinco o seis que sé, fehacientemente, que aquellas letras trazadas al comienzo fueron pensadas en términos personales, objetivo secreto de todo lector que pide una dedicatoria. Incluso guardo una de un poeta amigo que dice: “otro día te dedico el libro”. Revisando los cuatro ejemplares que Rubén Jacob me firmó (contando las dos ediciones de *The Boston Evening Transcript*, la primera publicada en 1993 por Marcelo Novoa, en su extinta editorial *Carpe Diem*), uno de ellos me llamó la atención. No precisamente porque me pueda reconocer en sus palabras sino por el contexto que sugiere, sobre el cual tuve que hacer memoria. *Llave de Sol*, publicado por Ediciones Altazor en 1996, dice: “Para mi amigo Jorge Polanco, tras un asado”. ¿Cuál asado? Afortunadamente, aparece una pista: “Quilpué. Verano de 2008”.

2 Epílogo *Poesía completa*, UV. 2017. El texto terminaba con la siguiente data: Dedicado a Rubén Jacob Carrasco, Jorge Polanco Salinas. Quilpué. Invierno de 2016.

Sin embargo, la confusión se acrecienta al recordar que compartí dos asados con Rubén Jacob, ambos en Quilpué y no muy lejanos en fechas; por otra parte fueron semejantes en cuanto a las instancias de conversación sobre la escritura, las lecturas y el humor que suscitan las ficciones de la vida. El primero fue en la antigua casa de Patricio González, el tradicional editor de los poetas en Valparaíso, quien publicó tres libros de Jacob y mantenía con él —como con gran parte de los autores— una relación de amistad cómplice. La helada reunión bajo un parrón en una casa ubicada en el sector de Teniente Serrano, terminó con una extensa conversación en la biblioteca. Jacob al final se llevó uno de los libros que extrañamente no tenía y quedamos en reunirnos en otro momento. No lo hicimos hasta que nos vimos de nuevo en la librería *Altazor* de Viña del Mar. Tiempo después Rubén organizó otro asado. Si no recuerdo mal fueron los mismos comensales, a los que se sumó una lista de invitados. Era en su casa y también nos reunimos en un parrón. Allí leyó una impresionante carta a Juan Luis Martínez que nunca le envió, en que respondía jocosamente los dilemas de *La Nueva Novela* y terminaba situándolo como un personaje más de su escritura poética. Martínez podría ubicarse perfectamente en la calle del tiempo de *The Boston Evening Transcript*. Luego pasamos a su mítica biblioteca y mesa de ajedrez (según me dijeron, filmada por Raúl Ruiz cuando volvió a Quilpué); allí estaban sus colecciones de revistas de fútbol tanto argentinas como chilenas, dedicadas a River Plate y Santiago Wanderers, sus libros de poesía y narrativa en dos o tres hileras, donde además albergaba secretos que le gustaba mostrar, incluyendo, a diferencia de Juan Luis Martínez, las referencias literarias y vitales de sus poemas que explicitaba a los interesados. Como despedida, cada uno de los que asistieron debía elegir de la biblioteca un libro y leer el poema que más apreciaba, explicando

brevemente la razón de su elección. Recuerdo que Jacob escogió “La extranjera” de Óscar Milosz, poema que solo logré conseguir en libro cuatro años después.

Pasado el tiempo, estas largas charlas bajo un parrón y finalizadas en diferentes bibliotecas tienen para mí una extraña reminiscencia de quién era, como poeta, Rubén Jacob: la unión entre planos diversos en la vida y la literatura, la mixtura entre el lector y escritor destacada en las solapas de sus libros y en la conversación, el paso sin asperezas entre registro cotidiano y culto y, sobre todo, la amistad y humor que su persona propiciaba, aunque era un escritor de más edad. No obstante, quizás lo que más resalta —pese a estas diferencias de tonos— es la latencia melancólica que entrecruza tanto su actitud poética como escritural. Jacob prefirió radicarse en Quilpué ejerciendo como abogado y asistente de notario (ahora que escribo estas líneas recuerdo su risa cuando le tararé el estribillo de Sexual Democracia “Quiero ser notario”), al ser expulsado del trabajo por su militancia política después del Golpe de Estado. Aun cuando no se muestre en un primer plano esta utopía desilusionada, pervive en su escritura como un sombrío susurro ante la época que le tocó vivir. Releyendo los poemas de Jacob, creo que la desazón que persiste en su último libro *Granjerías Infames* puede leerse hacia atrás, como también puede hacerse con la historia de Chile. Trataré de explicarme.

Me pregunto si el final de la Unidad Popular no hubiera sido de la manera violenta que fue, el joven abogado militante del Partido Comunista que trabajaba en Valparaíso hubiese escrito estos poemas, donde las cenizas del tiempo y de los seres humanos constituyen la historia. En la escritura de Jacob pervive la sensación de que la literatura, la vida, los seres humanos, los acontecimientos nimios y las hazañas, etc., son lábiles. Y la razón de aquello es que su poesía, que profundiza la elegía y el poema largo, consiste en

una meditación constante en torno a los desaparecidos; por cierto, no solo de aquellos que fueron asesinados por la dictadura, pero sí alcanzados a vislumbrar como tales a partir de esta coyuntura radical. Dicho de otro modo, a causa de la dictadura, la historia de Chile puede pensarse como una extensa “acumulación” de desaparecidos, prolongando esta mirada más allá de 1973. La escritura de Jacob dibuja este itinerario: *Granjerías Infames* hace ver cómo *The Boston Evening Transcript* y *Llave de Sol* evocan los zaheridos de la historia y la imposibilidad de rehacer los acontecimientos, aunque sí imaginados y poetizados a través del “como si” de la ficción y de sutiles condicionales contra fácticos. “La inútil y bella vida”, frase repetida como una despedida en algunos poemas y que consecuentemente decantó en su último deseo (su cuerpo fue incinerado y las cenizas repartidas en el estadio de Santiago Wanderers: “El musgo continúa floreciendo calladamente / y cantan los colibríes en la rosaleda / Entretanto yo continuo viviendo / En este día de primavera / En el que volvió a perder mi equipo favorito”, dice *The Boston Evening Transcript*, XVII), articula un leitmotiv y una poética, es decir, una comprensión de la existencia. La pérdida no solo puede ser digna, sino también bella.

El lector que ya leyó sus poemas, antes de revisar estas páginas, puede tal vez estar de acuerdo conmigo en que, a pesar de no parecer lo más evidente, la pérdida se revela con sutileza en el libro dedicado a su obsesión melómana: *Llave de Sol*. Con sus amigos Jacob pasaba tardes escuchando una misma composición ejecutada por distintos intérpretes, para luego discutir sobre la mejor versión. Entre los amigos melómanos se contaba por ejemplo, Jorge González Mancilla, quien condujo por mucho tiempo el programa de jazz de la radio Valentín Letelier, conocido asimismo por grabar a Juan Luis Martínez leyendo sus poemas, guardar el último registro de Víctor Jara cantando en vivo, haber vendido una

citroneta y gastar el dinero en discos, entre otras historias ligadas a la música y al frecuente entrecruce con amistades literarias, vínculo asiduo en esta generación artística de la Quinta Región. El hábito musical apunta en Jacob a un gusto refinado, aunque no deja de mezclarse con elementos y situaciones cotidianas. Menos usual quizás que en sus otros libros, en *Llave de Sol* se advierte de todos modos la propensión a mixturar tonos. El paso de la *Sexta Sinfonía* de Tchaikovski, por citar escenas de sus poemas, a la música tocada en los bares o en los almacenes fríos, donde se oyen sus acordes sin reconocerse, o la pregunta por el parentesco de la música con el silencio, al observar un piano en el centro con la cubierta alzada asemejándolo a un ataúd; marcan en Jacob las señas de cruces poéticas entre la música culta y la cotidianidad. En estas disposiciones opuestas reluce la pérdida que a menudo conjuga con la melancolía. Por decirlo en términos de un auditor, esta melancolía resalta entre todos los tonos que el poeta capta en las composiciones musicales y literarias.

El procedimiento de las variaciones juega un papel fundamental. La literatura se asemeja a la música en la relación entre partitura (escritura) e intérprete (lector). Jacob no insiste tanto en este vínculo a través del timbre de los sonidos (forma en que la poesía todavía conserva un vestigio del canto), sino más bien en el modo en que estrecha creación y recepción, sus continuas poluciones. Las variaciones, además, dan cuenta de los palimpsestos que la escritura trae consigo a la manera de T.S. Eliot y la importancia borgeana del lector en la recreación poética. Este lector es exigido a recorrer un crisol de referencias que, en vez de agotarse en ellas, retornan a la sensibilidad lírica del poeta. Al final de estas especies de elegías, los poemas se vuelcan a menudo a la subjetividad poética reconociendo la precariedad como fundamento de la existencia. A partir de los giros líricos, Jacob

sopesa el tiempo como una experiencia doliente, un duelo que la poesía prolonga sutilmente y que, en los tres libros, implica el uso de la intertextualidad y el rescate de personajes literarios, históricos o filosóficos, pero no a la manera de un anticuario. Por ejemplo, a pesar de la aparente diferencia exultante de *Llave de Sol* al tener como objeto poético la música, este libro se abre aludiendo a la viola y el violoncello, instrumentos cercanos a la voz humana, impregnando a los oyentes del tono elegíaco. Es como si el oído de Jacob, aunque escuche la grandeza de una orquesta, fuera proclive a los adagios y la intimidad de la música de cámara, momentos en que la experiencia es afinada a través del lamento de los instrumentos.

En otras palabras, la poesía de Jacob no solo tiene como referente los desaparecidos sino también la desaparición, es decir, la alusión a lo que huye al nombrarse y no puede asirse. Y aquello se muestra en la forma de expresión poética. En su escritura no se pretende ofrecer, como en la antipoesía, la imagen de una naturalidad; los poemas traslucen las costuras de los versos y al mismo tiempo —a través de estos desajustes melódicos— se presiente *algo más*. Aquello se hace patente en los encabalgamientos con sutiles ritmos sincopados, el uso de expresiones españolizadas que dan la impresión de provenir de una cita, el empleo de las mayúsculas al principio de cada verso —aun cuando la lectura pareciera sugerir un ritmo distinto— indicando con ello la conjunción entre recursos clásicos y modernos, o la inserción de personajes de distinto tipo y no sus usos de habla. Todos estos elementos dan cuenta de que en Jacob la escritura estriba en una búsqueda que exhibe su cariz “artificial” —reconocido sin problemas como tal—, porque al contrario de lo que indica el sentido común, en las expresiones artificiales perviven preocupaciones ontológicas. A mi modo de ver, una de las claves de la exploración poética de Jacob consiste en

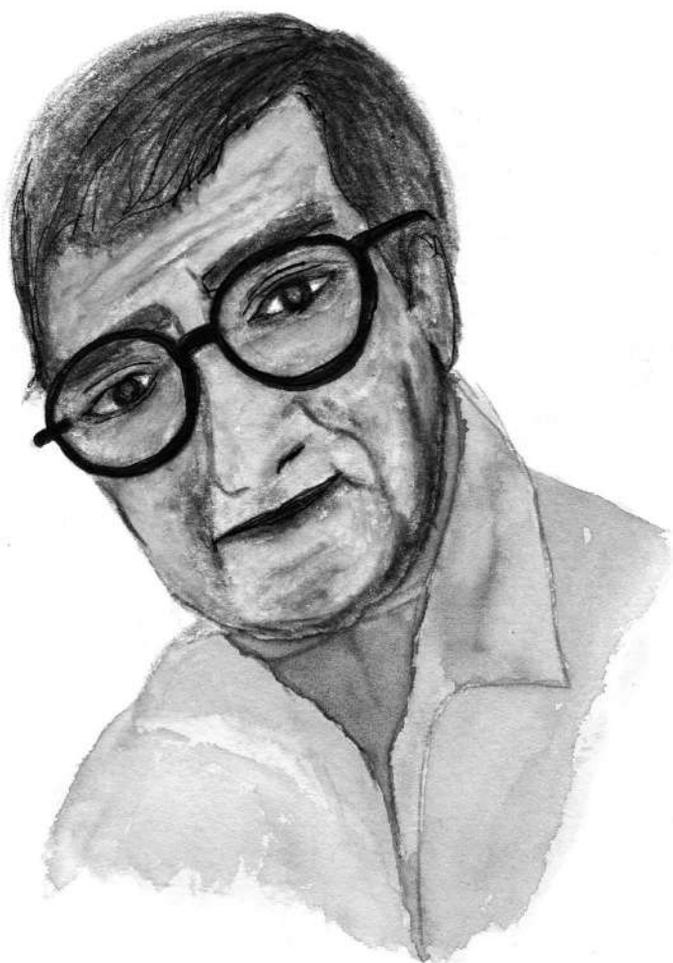
las preguntas y las repeticiones que recaen en dilemas existenciales (aparte de la reiteración de “la calle del tiempo” en *The Boston Evening Transcript* proveniente del poema de T.S. Eliot) que ponen en duda la utilidad de la vida, aunque no su sentido. La afición por las citas, recurso que expresa usualmente el rasgo artificioso de la escritura, es afín a la actitud melancólica que cuestiona el mundo de manera creativa. Marek Bieńczyk, en su hermoso ensayo *Melancolía. De los que la dicha perdieron y no la hallarán jamás*, afirma que uno de los recursos de la figura del melancólico es la acumulación de referencias (basta pensar en Robert Burton y su *Anatomía de la Melancolía*). El empleo de citas contiene un vacío de fondo, “donde el individuo permanece en un terreno de desesperación de no ser otro y la imposibilidad de ser uno mismo”. La melancolía predispone a la crítica del lenguaje, a un estado intermedio entre el yo y el mundo, donde la muerte se percibe como la tenue marca de un cúmulo de citas nunca descifrable. El melancólico enumera y construye frases infinitas porque necesita llenar la pérdida con palabras, más todavía si es un poeta. De ahí que, siguiendo a Bieńczyk y considerando los poemas de Jacob, uno se pregunta si acaso los poetas contemporáneos más interesantes son precisamente aquellos que parten desde la falta en vez de la plenitud; los que trabajan en el desbarajuste y desajuste de la expresión y la vida, antes que en el prodigio poético. ¿Qué importan entonces las costuras de las palabras si la existencia consiste en un remiendo constante?

Ante lo dicho, quizás deba precisar por esto mismo una observación que parece dejarse entrever en el prólogo que escribí hace años a la primera edición de *Granjerías Infames* (Altazor Ediciones, 2009)³. Este libro no conforma el resultado final de la escritura de Jacob, sino la continuidad sintética de una poesía

3 El texto anterior “Infamia y poesía”, incluido en el actual libro.

que cuestiona la vanidad del oficio y de las artes en general, en la medida en que interroga la utilidad de la vida. “¿Dónde está la vida que hemos perdido viviendo?”, dice la variación XVI de *The Boston Evening Transcript*. Como la portada de las dos ediciones anteriores de este libro, donde aparece la pintura *Melancolía y misterio de una calle* de Giorgio de Chirico, la sensación de pérdida y la prolongación de la fuga del objeto amado constituyen una pulsión fantasmal de la escritura poética (“Nosotros no sufrimos tortura / Pero sus ausencias nos lastiman”, dice la variación XV a propósito de los detenidos desaparecidos). Al igual que la poesía, la música también consiste en una extenuación o, mejor dicho, una entonación de estas desapariciones (¿Por qué la ópera los himnos las risas / los oratorios y madrigales? / Porque desde ellos intensamente emerge / la vana tragedia de la voz humana”, dice “Aria” de *Llave de Sol*). Y, por último, en *Granjerías Infames* estas voces en duelo se aprecian a través de la pérdida de los amigos, la vanidad del arte poética o la muerte del hermano (“Hoy me he acordado tanto de ti / Sergio Rafael Arturo (...) Apenas lo entiendo / Tanto tiempo que no estás”, confiesa el poema “Hermano” de *Granjerías Infames*). Entonces, ¿por qué escribir? ¿O para qué? Como advertimos párrafos atrás, la respuesta de Jacob a estas preguntas está en su misma poesía. Siguiendo tal vez a Baudelaire, el poeta quilpuéino advierte en la variación XX dedicada a los astronautas: “Pues la vida es un viaje / Que no nos lleva a ninguna parte / (Pero no hay que angustiarse por ello / Cuán bella y cuan inútil)”. Viaje y poesía se conjugan: a la inutilidad de la vida, Jacob responde con la belleza de lo pasajero, con aquel hacerle frente a la pérdida, vendiendo cara la derrota. ¿Acaso no se trata de eso ser poeta en Chile? ¿No se trata de eso escribir un poema, robarle a la vida lo que ella no entrega? ¿Escribir porque no se posee una garantía ni un destino fijo? ¿Quién es, entonces, el destinatario de este viaje?

Antes de cerrar el presente texto, quisiera agregar algunas palabras sobre este periplo, el último. Jacob me regaló cuatro dedicatorias, yo apenas una. No pude asistir a su funeral. Pero a la hora de su cremación, leí un poema suyo a treinta alumnos que no comprendían bien el motivo. Sabía que Rubén partiría despedido como merecía, en silencio y entre amigos, en consecuencia con su poética apartada del espectáculo literario. Imagino sus cenizas lanzadas al estadio de Playa Ancha, donde vio tantos partidos y batallas de nuestro equipo en segunda división. Así se van los poetas como los futbolistas que defendieron en retaguardia, más generosos que los que juegan en la avanzada. Quien da el pase nunca triunfa, pero ¿acaso alguien triunfa? ¿Existe el éxito en poesía? Un poema no es un epitafio, ni un epílogo, tampoco un prólogo. Es una dedicatoria escrita al amigo que una vez nos invitó a la casa, y en el viaje al fin de la noche de un asado, le dejó con el ejemplo algunos recuerdos, como éste: en un país en que la mayoría quiere ser Rimbaud, y convertirse desde jóvenes en mercaderes y autogestores, el poema es un breve testimonio de amistad.



ENNIO MOLTEDO, LA NOCHE⁴

En la tradición poética existe un rasgo que se destaca: la insistente preocupación por Chile. A diferencia de algunas disciplinas que se piensan a sí mismas privilegiando objetos de estudios entramados en matrices entregadas por Europa o Estados Unidos, la poesía se nutre de aquellas orientaciones para rehacerlas desde Chile. Patricio Marchant había observado este fenómeno señalando la falta de urgencia del pensar filosófico, en contraposición con la poesía que estudia a partir de Gabriela Mistral. En este sentido, *La noche del poeta porteño* Ennio Molledo continúa esta característica de la múltiple tradición poética.

Molledo escoge el título *La noche* como una imagen de la perturbación que provoca Chile; es el símbolo de una penumbra diseminada por la patria, que no ha cambiado después de la dictadura o, dentro del itinerario poético de Molledo, después de *Playa de invierno* (1985). En el libro predomina un diagnóstico desgarrado; la noche eterna es su punto de convergencia: «Noche, del latín nocte; éste del griego nyntos; y éste, a su vez, del sánscrito nakta. En alemán se dice nacht; en inglés, night; en italiano, notte; en portugués, noite; en francés, nuit; en catalán, nit; en walón, nute». En Chile la noche es eterna». Las sentencias cortantes características de la poesía de Molledo, se muestran en este libro como el brillo de un filo, donde la palabra requiere punzar el presente, confrontada con un pasado revestido a su vez de una penumbra que no acaba: «Creíamos vivir, crecer, y sólo estábamos cavando para nuestro futuro eterno» (p.28). El recuerdo

⁴ Inicialmente enviado a una revista que la rechazó y guardada por algunos años, esta breve nota fue publicada en la revista LP5, el 2005.

sigiloso que en poemarios anteriores estaba unido sobre todo al mar y a Valparaíso, en *La noche* enfatiza otras connotaciones: el mar contiene muertes y escombros. El *Regreso al mar* no es el mismo, no “nos encontramos —como dice el libro de 1994— frente a frente con la cara limpia del mar”. El mar es el lugar de encuentro con la desaparición, con el legado de duelo: “Me han enviado al fondo del mar. Sin oxígeno, por supuesto. En traje de calle y con sobre azul en la mano” (p.18).

La patria no existe o no puede ser aquella que alguna vez fue. Esta patria, “parienta desconocida” (p.57), provoca estupor y desencanto. En ella los muertos que no volverán, la huida y los asesinatos que han sido enmudecidos se perciben aún: “Si pones el oído sobre la tierra desnuda escucharás claramente el nombre de los asesinos” (p.17). El libro pareciera estar tejido en relación con una memoria exiliada, que busca secretamente cumplir el rito del funeral; el recuerdo de una historia que intenta enterrar a sus muertos. Por eso la continua indagación que gira en torno a la muerte se repite. Las frases cortas y concisas de la prosa poética se vuelven así más atingentes a los requerimientos del texto; la muerte no puede atenuarse.

Adolfo de Nordenflycht observó este aspecto estilístico en otro libro de Moltedo: *Concreto Azul* (1967), que también puede aplicarse al actual: “el trazo leve, la distancia, el enmudecimiento, la inmovilidad, el reflejo, revelan la capacidad negativa de una escritura que se construye deteniéndose para dar lugar a la aparición”. La detención en *La noche* constituye esta vida en sombras de la memoria insatisfecha, de una muerte que aparece entre la supuesta luz —¿artificial?— que ha vuelto, pero que en el país desea dejarse a la persistencia del olvido. “Mientras sigamos hablando para disculpar el ocaso siempre nos sorprenderá la noche y no habrá solución para mañana. Mañana será el eterno

aniversario. El recuerdo tiene ligera sepultura. ¿No es lo que más nos acomoda?”.

No puede dejar de apreciarse la diferenciación de *La noche* respecto de otros libros en la extensa trayectoria poética de Moltedo. En este texto se acentúa la ira y el desencanto, fenómeno que muchos poetas muestran en la actualidad. Quizás se podría esgrimir que la razón consista en que la labor misma del poeta y el intelectual es estar incómodo con su tiempo. Sin embargo, la honda desazón que provoca Chile en los escritores nacionales es un elemento reiterativo, incluso digno de un estudio literario, político y sociológico más sistemático. Quizás sería trivial señalar —respecto al libro de Moltedo— que la poesía manifiesta una sintomatología del momento histórico de su presente y, en este caso, sería la del desencanto. Decir esto no indica mucho. Lo que no es tan obvio quizá es aquello que Moltedo poetiza sobre una memoria que suprime ritos, que se escabulle en un recuerdo exiliado y que requiere ilusamente —por eso su insistente ironía— dar vuelta desde el exilio interior. Una experiencia que se destruye afectando la subjetividad. “Para no fastidiar, para despejar cielo y tierra de tanto desarrollo y que vuelva el misterio a la historia, llamo a los poderes primero y segundo (bien, y siguientes) y les recomiendo legislar un paso más hacia la noche: la esclavitud de nuevo. Volveremos a destruir el presente perpetuo de tanta maravilla”.

15/11/04

Estimado Jorge

Te dejo algunos
de mis tuteos.

Es posible que
esté agotado, aunque
veré forma de
sacar fotografías.
Gracias, saludos

Ennio

ENNIO MOLTEDO: PROSA & POLÍTICA CONVERSACIÓN CON JAIME PINOS

JP (Jorge Polanco): Jaime, comenzamos esta conversación ahora a la distancia. La idea siempre ha sido ver el trabajo en conjunto, con las conversaciones de largo plazo y de experiencia que uno va haciendo como poeta en la lectura en común de escrituras y poéticas. Hemos conversado mucho tiempo sobre Ennio Moltedo. La primera imagen que tengo de Ennio, en mi caso, fue revisando archivo en la Biblioteca Nacional, en el antiguo espacio de Referencias Críticas; ahí aparece por primera vez el nombre de Ennio, luego de la noticia de un premio en un concurso de poesía, donde se publica un libro: primer lugar Lihn, segundo Teillier y tercero Moltedo.

Jaime Pinos (J): ¿Cómo aparece ese recorte? ¿estabas buscando qué? ¿qué hacías tú en la Biblioteca Nacional?

JP: Estaba buscando bibliografía, en esas carpetas rarísimas, cuando hacía mi tesis de filosofía sobre Lihn.

J: Que después fue *La zona muda*.

JP: A propósito, intervino también Ennio. En la Universidad de Valparaíso. Hizo una pequeña presentación, porque él era el editor de la Universidad de Valparaíso, y como fue una coedición entre RIL y la Universidad de Valparaíso... Entonces, aparece ese nombre en las noticias, y me pregunté: “¿quién es Ennio Moltedo?”, porque, bueno, a Lihn y Teillier los conocíamos, hace mucho, como escritores y lectores, y me quedó dando vuelta; lo anoté en ese momento y luego me di cuenta que Ennio era un poeta que trabajaba en la

misma universidad donde yo estaba estudiando, en el centro de extensión.

J: En el farol. Eso es El farol, ¿no?

JP: En El farol, claro. Yo pensé que estaba muerto, como los otros dos poetas. Entonces fue sorprendente encontrarme con que Ennio Moltedo vivía en Valparaíso, en el mismo espacio vital de uno; era tan poco conocido en ese tiempo. Entonces fue llamativo ese rasgo de Ennio; estar siempre fuera de escena.

J: Es el hombre invisible, Moltedo. Es el cultivo de la invisibilidad. Es una invisibilidad cultivada y voluntaria. Trabajada. Esa forma de desaparecer un poco o de borrarse, de difuminarse.

JP: Creo que en eso también se relaciona con poetas como Rubén Jacob, junto con otros poetas más de la zona, que tenían esa misma distancia con el escenario, o más que con el escenario, con el espectáculo neoliberal. De hecho aparece en los poemas, ¿no?

J: Total. Aparece, aparece mucho. Claro, la banalidad del espectáculo también, ¿no? El espectáculo como un lugar contra poético. Como un lugar también del ego, la construcción de un personaje. Como instalación discursiva, no como una persona que tiene una conducta, una forma de vivir, y proyecta su escritura, se proyecta desde ahí. Yo creo que ahí está el contrapunto.

JP: Claro, de hecho, otro aspecto que está ligado a eso fue que cuando salió *La noche*, me lo regalaron, el 99, si no me equivoco. Creo que me lo regaló el Pato González. Bueno, escribí una pequeña nota sobre *La noche*, y en una revista lo rechazaron porque Ennio Moltedo no era conocido.

J: «¿Quién es Ennio Moltedo?», dijo la revista.

JP: Sí, y además que era un libro político, «qué desagradable». El texto habla de la noche, y se vio como un lugar común. No era un tiempo para estar hablando de política y poesía nocturna. Como que eso me quisieron decir, supongo. Entonces salió en otro lugar. La nota quizá no es muy buena, es una nota pequeña, pero la leyó Ennio; teníamos una relación breve, muy al pasar, en ese momento.

J: ¿Cómo lo ves por primera vez físicamente, desde el recorte de la nacional? Te preguntaba, desde ese recorte en la Biblioteca Nacional a tu primer encuentro en vivo con Moltedo, ¿cómo fue el primer contacto?

JP: Fue breve. Me da la impresión que fue en su oficina, cuando hablamos de la publicación de este libro. Porque Ennio también era un personaje extraño; al principio, cuando uno lo conocía, era un poco distante. De hecho, conversamos con algunas personas, que al principio Ennio era así y después fue cambiando. Creo que tenía una relación más amable con la gente joven que con la de su edad, debe ser por todo lo sucedido en dictadura.

Y luego, cuando escribí ese texto sobre *La noche*, me envió una caja; él no sabía dónde vivía; me envió la caja a la facultad de la universidad donde estaba estudiando. De repente me llega una caja con sus libros, unas cartas, unos textos hermosos sobre trenes; y con una amabilidad suma. Porque parece que también era, en ese tiempo, una de las pocas recepciones de ese libro. Digo, antes que se publicara la nota, porque creo que le pasé el texto en papel a Pato González. Además, creo que le gustaba establecer relaciones de amistad con las lecturas mutuas y con las personas que iba conociendo en el espacio vital y literario.

J: Sí, yo creo que la amistad es una de las políticas *moltedeanas*, digamos, anti neoliberales. Lo podemos hablar después, esa sensibilidad y esa generosidad de establecer vínculos

con ese signo. O sea, yo te hago un regalo, te mando la caja con mis cosas y lo que hay de por medio es la generosidad de la lectura. Como esa forma de practicar la literatura, la poesía, que ahora parece medio esotérica, ahora que todo está tan mediado por las fantasías mercantiles o de éxito. Tú eras un cabro chico.

JP: Sí, debo haber tenido veintitrés con suerte.

J: O sea, no es un poeta mandándole la caja con sus cosas al crítico mercurial o buscando una lectura legitimadora, una nota en el diario, es otro flujo.

JP: Sí, completamente, una relación de reconocimiento, en el sentido filosófico. También de pares entre escritores; eso tenía Ennio también. No hay un arriba y un abajo, yo estoy por sobre ti; eso también era muy interesante en las relaciones que establecía Ennio y, también, otras poetas como Ximena Rivera. Con Ennio se daba ese vínculo a través de cierta conversación, en la búsqueda por charlar; ese vínculo era muy patente en Ennio.

J: Y un poco, bueno, lo mismo la Ximena Rivera. Esa fraternidad del oficio. Construir esa fraternidad del oficio, como una construcción comunitaria, colaborativa, no competitiva, sin interés que no sea el interés en los textos y en las vidas que hay detrás de los textos ya cuando se establece una relación más personal.

JP: Ahora, me acuerdo algo que decía Guillermo Rivera, se preguntaba, con respecto a *La noche* en su momento, sobre la forma de interpretarlo; decía: “¿Qué le pasó a Ennio con este libro?”. Yo creo que, al contrario, *La noche* viene desarrollándose poco a poco en Ennio, junto con la reflexión entre poesía y política. Me acuerdo cuando él me señaló que le había costado; que uno demora en establecer esa relación entre poesía y política, de lograr hacer cada vez más evidente esta experiencia en la escritura. Bueno, también por todos los traumas del golpe que vienen poco a poco elaborándose, y eso, creo, se cristaliza en *La noche*.

J: Sí. Claro, yo situaba un poco el libro en el año 99. Eso es un año después de la detención de Pinochet, un año antes del año dos mil, con todo el ambiente milenarista que había, de acabo de mundo. Pero sobre todo eso, una primera inflexión dentro de la posdictadura sería la detención de Pinochet y el libro sale el año siguiente. Entonces, es un libro escrito en un periodo, en los noventa, donde se supone que no pasaba mucho y pasaba hartito. La instalación de la vida neoliberal también. Pero creo, coincido en que hay algo que viene de atrás, viene desde los textos anteriores a *La noche*. Como una hebra de politización que para mí tiene que ver con la comprensión de la política como una ética. Anoté algunas cosas. En más de un poema Moltedo dice que la exigencia de la poesía es no mentir. Entonces recordé también el verso de Lihn, ¿no? «La poesía no debe engañar» dice Lihn. Moltedo dice eso: que el tema es no mentir. Tiene varias cosas a propósito de eso. Incluso en *La línea azul*, el libro de ensayos, tiene un texto que se llama «Escribir». Cortito, dice: «Por supuesto puedes escribir lo que quieras. La exigencia es no mentir. Aunque no sea cierto o no corresponda al manual de la realidad». Hay una ética que viene desde antes y que adquiere una forma política tal vez, no sé si más intensa o más situada que en los libros anteriores.

JP: Claro, quizás se muestra más y hace leer a Ennio desde *La noche* hacia atrás. Que también pasa con algunas relecturas. Y a propósito de lo que tú dices, él señala justamente en *Conversaciones en café invierno*, que las mentiras son largas y la vida es corta. Entonces las mentiras van quedando y eso es una labor poética, desarmar esas mentiras.

J: Sí. De hecho, hay toda una reflexión en Moltedo sobre el lenguaje, ¿no? El compromiso, la politicidad de una escritura pasa por su compromiso con el lenguaje en un contexto donde el lenguaje ha sido degradado, ha sido usado para mentir una y otra

vez, sistemáticamente. Yo creo que eso es repotente en Moltedo. Incluso por ahí hay una referencia donde habla derechamente contra la literatura panfletaria. O sea, no se trata de hacer literatura panfletaria, se trata de disputar en el terreno del lenguaje ciertas formas de vivir alternativas a la forma neoliberal. Que fue lo que se impuso en los noventa, el desarrollo de la vida neoliberal en el arco que va del noventa y nueve, *La noche*, hasta el dos mil once, *Las cosas nuevas*. Todo eso es la construcción de la vida neoliberal como arco histórico. Todos estos libros están instalados en esa vibración también. En esa situación.

La noche, también he pensado hartito en el nombre del libro, pensaba en el peso de la noche. Esta idea portaliana del orden del poder en Chile como un orden nocturno, que tiene que ver con el poder de las familias y con la violencia al final. Entonces me parece que es la misma noche de Moltedo, en términos de la historia del país.

JP: Lo dice en las conversaciones. Dice «es un título negativo. Es en cierta medida —lo resumo nada más—, es un libro en que hay una crítica política dentro de los márgenes que siempre he pretendido. Y lo quiero dejar en claro, para ayudar a los críticos, dentro del campo que abarca la poesía y dentro de los límites poéticos. Porque sino hubiera sido un libelo». No es positiva, como la creación de *La noche de los proletarios*, de Rancière. Es un título negativo, como también esta imagen portaliana. Es algo que le dice Lucho Figueroa: «tus libros anteriores siempre estaban escritos de día, día a día o son imágenes de la jornada diaria». En cierta medida están en Moltedo las imágenes del trabajador, incluso como el funcionario, pero que se pone en contra de la función que está ejerciendo. Hay mucho de eso, pero en *La noche* se trata de una poesía que no es meridiana, sino justamente es una poesía negativa; como podrían ser los libros de Adorno

cuando habla de la dialéctica negativa o la cotidianidad violentada de *Minima Moralia*; la dialéctica es el daño, es dar cuenta de la herida singular de la vida.

J: Sí, perfecto. Y claro, la memoria. Como política de Moltedo en estos textos, tiene que ver con una memoria trágica, por supuesto. El país está lleno de muertos. Hay un poema que a mí me recordó mucho, el poema de Perlongher, «Cadáveres». «¿Podemos continuar así? A donde uno vaya, al paseo, al trabajo, al desierto, a la orilla del mar, una cavidad, una tapa, cualquier lugar en sombra, algún recado, una señal al pie del contrafuerte, en jardines oficiales, entre árboles, desde aguas y corrientes submarinas, en el túnel, sí, bajo el puente, en casa fiscal, a toda prueba, por cada poro nos nacen muertos a medio vestir». Entonces esta conexión también que tiene que ver con poner el oído en la tierra, como lo hacen los indios, para escuchar por la vibración a quienes se aproximan. Uno tiene en la cabeza, la imaginación del indio Sioux. Es por vibración: la conexión con esa memoria trágica, esa memoria de muerte, esa memoria nocturna de Moltedo, es una conexión también muy orgánica. Es un poeta que está escuchando, pero también está tactando con el oído, porque es el oído contra la tierra que puede percibir la vibración de esos muertos que vienen de la noche.

JP: ¿Te acuerdas esa imagen del comercial que ganó premios...?

J: Por supuesto, con Alarcón. Un comercial de Caiozzi, me parece. De neumáticos Firestone.

JP: Claro. En vez de escuchar los neumáticos, está escuchando los muertos.

J: Está escuchando los muertos. Pero no es una representación, sino que es una conexión totalmente corporal y con la tierra. Está lleno de muertos debajo de la suela de nuestros zapatos,

está lleno de muertos, hay que poner la oreja sobre la tierra para escuchar hacia abajo las voces que emergen desde ahí. Eso me parece muy potente como forma de la memoria en Moltedo.

JP: En el número sesenta y seis dice lo siguiente: «Un esqueleto más y quedaré hablando solo. Comprando huesos, tocando la flauta, el tambor con huesos. Presentando materiales, plantaciones, viveros, hasta el día de la cosecha y la gran explotación de tallos y huesos».

J: Como escribir poesía en un gigantesco osario. Una fosa común.

JP: De hecho, también habla en alguna parte sobre el territorio. ¿Qué significa el territorio? No es la imagen de quien está cuidando el cerco, es más bien la imagen de cómo yo puedo construirme incluso con un libro. Tiene unas partes muy hermosas Ennio cuando habla del libro como un lugar de viaje. Están esos poemas que, creo, están en *Regreso al mar* o *Mi tiempo* (tengo un enredo con los títulos), habla de «no viajaré». Siempre está el tema del viaje —el no viajaré a Santiago, por ejemplo—, pero lo haré a mis paraísos artificiales o cotidianos; dice por ahí: «viajar es confirmar un sueño en otro sueño». Pero no se trata de la expectativa de la bolsa turística, sino que es el viajar dentro de una imaginación que permite la revuelta interior; imagen muy potente en Ennio cuando habla de los libros. En cierta medida son las formas en que el libro no puede ser domeñado, sometido, aunque lo intentan hacer. Porque estamos hablando de una historia de quema y ocultamiento de libros en Chile, y él se dedicó al oficio de editor. Teillier dijo en algún lugar que el libro más bonito que le publicaron fue el que sacaron Allan Brown y Ennio Moltedo, *Para un pueblo fantasma*, de Ediciones Universitarias, con tres dibujos de Germán Arestizábal. Entonces el oficio de editor es muy interesante en Ennio; es una forma también de trabajo de

confianza, un cierto legado de lenguaje que puede ser leído como un testimonio de herencia política, creo yo.

Entonces es interesante pensarlo así también, esa política de Ennio, de haber trabajado calladamente tanto tiempo en la Universidad Católica de Valparaíso y en la Universidad de Valparaíso, como editor y con sus amigos de siempre. Con Allan Brown en este caso.

J: Sí, potente eso. También hay ahí una política, ¿no? El libro como un lugar posible para el encuentro. Para el diálogo. Y la práctica de la edición como oficio, desde un lugar súper marginal. Entiendo que el lugar donde tenía su oficina Moltedo le llamaban «la sala de máquinas». Que era una especie de subterráneo. Yo nunca estuve, todo esto es una reconstrucción libresca. Y eso también me pegó hartito, porque a propósito de lo mismo que estás hablando, hacer ese trabajo que tiene esa importancia, esa importancia política, esa importancia poética, desde las catacumbas un poco. Para eso se necesita mucha convicción. Mucha fe en la poesía, ¿no?

JP: Bueno, de hecho, él fue el primero que editó un libro de poetas mujeres en Valparaíso. Hizo este breviario de poetas del litoral. Ahí creo que está Catalina Lafertt, Ximena Rivera, Ivonne Domange, Ximena Escudero. Y está la presentación de Ennio Moltedo, que tiene partes muy bonitas, y él como editor en esos tiempos (estamos hablando del noventa y seis), publica este breviario; es clave también para entender ciertas poéticas posteriores. A propósito, creo que Catalina Lafertt ha sido muy dejada de lado. Tiene este libro, *La ruta 68*; Ximena igual, también en vida fue desconsiderada por los administradores de la literatura; o sea Xime fue considerada muy posteriormente. Pero Ennio ya había hecho esta publicación. Ximena tenía un reconocimiento y un cariño muy grande por Ennio.

J: También, pensar el lugar del editor como alguien que no solo articula lo que hay, como escrituras digamos, sino de alguna manera les da forma, las monta. Por supuesto las hace leer. Pero es una especie de curador. Y potente eso, porque tal vez sea uno de los lugares más políticos de Moltedo, o sea, su intervención autorial, la edición como un ejercicio de autor, en la literatura de Valparaíso a lo menos, en los últimos treinta años, no sé. Por decir una fecha aproximativa. Es una intervención de una significación mayor. También esta imagen de Moltedo como una especie de oficinista enclaustrado no es real, Moltedo practicó la política cultural desde el lugar del editor de una manera decisiva para la literatura, no sólo de Valparaíso, sino también la chilena.

Yo recuerdo perfectamente esa edición de Teillier, porque recuerdo también las visuales de Arestizábal. Y era un libro hecho con un cuidado por los detalles, con un amor también, que claro, te pegaba de inmediato, el objeto. Y está hecho acá.

JP: De hecho, otra cosa también que dice Ennio en la entrevista, que tiene que ver con su trabajo, es que él habla de una crítica dentro de la poesía. Habla de la crítica que cabe dentro de la poesía. Dice incluso que le otorga una energía que la poesía chilena necesita; hace un comentario sobre Alone y menciona cómo se ha generado una forma de leer en Chile; donde se deja de lado la relación poesía y política, y eso viene de un determinado grupo de interés. Identificando a Alone, con su ironía muy al filo: «Esta tontera, esta frase de que la política en poesía no va, se inventó aquí en Chile. Por lo menos la inventó Alone, y la mantuvo durante toda su vida, porque a él le servía enormemente para fustigar, atacar, destruir la obra de sus enemigos ideológicos, institucionales. Y el principal, por supuesto, era Neruda. Es decir, Neruda estaba negado completamente». Es interesante lo que apunta allí. O sea, habría que trabajar, y eso también lo experi-

mentó él en su poesía, cómo implementar una poesía política. Cómo darle una condición a la política también que sea una forma de trabajo dentro de la poesía, y eso lo va explorando en la última parte de *Café invierno*, que me parece —en esos pasajes finales— un pequeño tratado de poesía y política. Ahí habla justamente de su labor como editor; aborda asimismo la reflexión desde el mundo de la escritura. ¿Qué es la política en Moltedo? Creo que la política para Moltedo sería la autodeterminación de un pensamiento propio. Cuando dice aquí: «Es importante que el poeta, el intelectual, o los escritores en general, se atrevan a incorporar el elemento político en su obra. Y determinar con esta mala enseñanza, con este temor o descrédito, que se ha querido aplicar a la política no solo en la poesía sino que todo orden de cosas. La consigna: impedir la autodeterminación. El gran tema de todos los fascistas ha sido desacreditar la política y estos fascistas han tenido un gran aliado, los propios políticos que no han sido capaces de responder a la confianza del votante». La otra palabra: confianza. Autodeterminación, confianza. Serían dos ejes, me da la impresión, que están dentro de la idea de política que tiene Moltedo. Cuando dice en un momento, no recuerdo en qué lugar: «yo no podría vivir una vida si no hubiese una utopía. Para qué tendría sentido mi vida».

J: Yo pienso también, totalmente de acuerdo, en la idea de autodeterminación, de autonomía, está también en alguien que siempre ironiza con el palacio, con el lugar del poder. Lo llama así, que ya es irónico: el palacio. Entonces tiene estos textos donde, bueno, «no vayas a palacio, pero si tienes que ir al palacio, entra por una puerta, mira hacia el frente, sal por la otra y camina hacia el horizonte». El lugar del poder, el palacio,

si es que se hiciera ineludible, es un lugar de tránsito. No es un lugar para quedarse. No es un lugar deseable el poder. Es un lugar donde no se puede habitar poéticamente. Y lo dice en muchas partes. Habla del palacio. Que también es el centro, es Alone, es el poder cultural, ideológico y vital. Me interesa mucho esa metáfora que la reitera una y otra vez. Y lo otro que creo es que su poesía en estos dos libros construye una lectura del neoliberalismo de una profundidad mayor. Creo que la matriz de esa comprensión que tiene una profundidad que no alcanzan muchas escrituras, de los últimos años, descifrar, el neoliberalismo como una forma de vida. Porque Moltedo habla del modelo. En estos años se pensaba que el problema era económico, que el neoliberalismo era un orden económico, pero no se tenía la conciencia de que la intervención del capital iba a ocupar todas las dimensiones de la vida, y yo creo que eso Moltedo lo tiene muy claro ya desde *La noche*, y lo pone claro en los textos. Como esta ocupación no solo de la economía, sino que de la vida. De *La noche*: «Lo dije antes: el modelo viene completo y no solo eso. El tamaño crece y se registra año a año, su razón de ser es trepar y entender su línea entre hombres y países. Tú lo sabes tanto como yo, pero permites el arrullo y te dejas seducir por la imagen. El modelo viene completo y no acepta alteraciones. Pronto nos dejará sin espacio». Es la ocupación de la vida de lo que está hablando Moltedo. Me parece que su lectura es de una profundidad muy radical, ¿no? A eso llamémosle buena poesía política.

JP: Claro. De hecho, también aparecen figuras similares o que las insinúa, ligadas a lo que hoy se suele llamar extractivismo, en un sentido amplio; de lo que se ha ido generando con esta forma de vida neoliberal. Por ejemplo, en el 81 en

Las cosas nuevas dice: «Catalina, la mar está horrible. Ordenanzas, barreras, contenedores cubren el horizonte. Desde el cerro observamos las arrugas en la cubierta azul. La plancha de carbón tersa la tela y ahora distinguimos la antigua costanera. Adiós a manchas y cáscaras y tarros, la fosa donde fueron sepultados los libros de Droguett, Manns, Dorfman. Catalina, la tela extendida parece lucir otra vez sus líneas blancas. Guardemos página y memoria hasta la certeza y gran ceremonia final». Este poema está dedicado a Catalina Lafertt. También atisba en cierta medida lo que va llegando, la invasión cada vez más grande del extractivismo, incluso lo que nosotros entendemos por mar. ¿Qué era el regreso al mar en Ennio? En su poesía y pensamiento poético ese mar no solamente contiene cadáveres, sino también el usufructo total de los modos de vida.

J: Hay una forma, una metáfora que me parece muy potente. Moltedo habla de la mugre. Lo que está cundiendo, lo que está ocupando el espacio, es la mugre. “¿Quiénes tragan la mugre que produce el modelo? Los desgraciados de siempre.” Me parece súper potente eso, porque el trabajo del poeta también es construir las metáforas. Entonces ese poder que tiene Moltedo para significar esa ocupación de la vida como un avance de la mugre, me parece poderoso en términos poéticos y políticos.

Y después, tomé unas notas a propósito de algunas políticas a la contra que hay en los textos de Moltedo, a la contra de esta invasión de la mugre, ¿no? Registré por ejemplo una primera posibilidad que es restarse de todo eso, de la instalación, del mugrerío. No participar, de alguna manera. Hay un llamado a los jóvenes en el 76: No participar, no ser parte del avance de la mugre. Y de alguna manera yo creo que en su actitud de vida también está eso. No participar del espectáculo, no participar del egotismo poético. Restarse en ese sentido, que es una afirmación también. Porque al

lado de ese restarse hay otras políticas de vida practicándose con Moltedo. La amistad. Situar en el espacio de la vida cotidiana.

JP: Sí, hay dos cosas ahí; dice Ennio: «El artista de verdad nunca va a hacer concesiones, porque siempre va a ser crítico y eso al sistema no le satisface. Incluso mira lo que sucede hoy en día». «Y recuerda que aun —dice— nos regimos por la constitución heredada por la dictadura». Habla de Pinochet. Y Lucho Figueroa le recuerda un verso: «Ideal interesado. Perdonar, olvidar, enterrar». Y lo que haría el poeta, o el artista en general, sería desenterrarlos y ponerlos sobre el tapete, siempre. Entonces hay un tema clave también de lectura: el lugar de la escritura, el lugar del oficio, que es un oficio muy precario, pero al mismo tiempo muy necesario. Como lo que de cierto modo hace ver Rancière; el oficio poético es el lugar donde aparece lo sensible. O lo que diría Adorno: el lugar del daño. En una sociedad como la nuestra, el arte ha mostrado el lugar del trauma. Eso está patente en Moltedo, creo yo. Cómo va llegando su escritura a eso, y cómo la última etapa de su escritura te hace releer su obra hacia atrás; y empiezas a ver esos vestigios que asoman en su recorrido; articulándose desde una cierta orfandad, como lo que hablamos al comienzo respecto a Lihn, a Teillier. Si hay algo que los podría identificar a los tres, sería un cierto exilio interior en la instauración del Chile neoliberal.

J: Moltedo, al igual que Lihn, no dio puntada con hilo en el Chile neoliberal. Porque no quería esa postura, está en otro tejido. Eso es potente porque también era aplastante el avance de cosas que Moltedo, por lo demás, discute en sus textos. El oportunismo, estas vueltas de chaqueta. Tiene un par de poemas donde describe vueltas de chaqueta, todo eso de la falta de convicciones. O sea, Moltedo defiende las convicciones en el tiempo de las conveniencias. Toda esa política que es también una ética, una forma de conducirse, me parece que tiene mucha contun-

dencia en Moltedo. La imagen de un empecinado escritor secreto, que quería ser secreto, creo que es una mala lectura. Tenía una conciencia de ir a la contra. Políticas culturales, poéticas contra ese sentido común y la construcción de otro sentido común. Un sentido común que tenía que ver con lo que hablábamos, con la lectura compartida, con la generosidad.

JP: A propósito de eso que hablas con respecto a lo cotidiano, y esa ética que hay en Moltedo —que también tiene que ver con la amistad—, hay una herencia que es notoria en términos de escritura en Moltedo, aunque no solamente como escritura sino también en cuanto ética (que es lo que prevalece y profundiza en su poesía): el vínculo con los italianos y latinos. De hecho, la *Conversación...* cierra con Marco Aurelio, este pensador maravilloso, estoico; hay una especie de ética que tiene que ver con la ironía, con la parodia, pero igualmente con una especie de soledad, a pesar de que construye amistades, por supuesto; una soledad que va en contra de una forma de vida con respecto de la cual él no está de acuerdo.

J: Y que se va imponiendo de una manera súper aplastante. Si uno recuerda los noventa y los dos mil, era el jaguar. La instalación de la felicidad a crédito, todo eso funcionando. Todo lo que reventó ahora, en ese momento funcionaba. Digo, como sentido común. Entonces era una posición muy difícil, escribir y vivir a contracorriente de ese tsunami vital, cultural, que fue el neoliberalismo de la posdictadura inmediata. No era simpático estar escuchando a un tipo hablar de la noche (risas), cuando todo era luces estroboscópicas, era una discoteque Chile. La discoteque del consumo. Imagino eso: sostener una posición a pesar de lo que suceda, sostener esa posición te ubica en un lugar marginal, marginado. Nadie quería escuchar otra cosa que no fuera música a todo chanco, músicaailable. En alguna parte Moltedo, dice

que la poesía no es baile. Pero en este sentido, digamos. Hay un disenso profundo con la música ambiental del neoliberalismo.

JP: En eso tienen similitudes Moltedo con Jacob. El último libro de Jacob se llama *Granjerías Infames*. Un término —me explicó Rubén, cuando escribí el prólogo—, que tiene que ver con las herencias que degradan a quien dejó la herencia. Es una imagen que usa Rubén, en este caso también de un agravio ocurrido; ocupa este término legal, como era abogado, y que en cierta medida, creo, lo relaciona con Pound, cuando impugna la deslealtad de los herederos al espíritu de la ley. Estamos hablando de poetas de la misma generación de edad, Ennio y Rubén, que dialogan en ese punto, justo en los últimos trabajos de sus respectivas obras. Rubén en Quilpué, Ennio en Valparaíso. Creo tener una foto donde están los dos de espalda. No sé en qué presentación fue; parece que las sacó Eduardo Jeria. Tenían un cuerpo similar. Más encima se vestían parecido, como gente de su generación.

J: Caballeros. Su look. Una elegancia que ahora parece antigua. El pañuelo de Moltedo, al borde del dandy.

JP: Un dandy ácido sí.

J: Un dandy ácido, muy lejos de los salones. Un dandy de la intemperie. Bonito eso que decías de sostener o reivindicar, tratar de transmitir cierta forma de vida que yo creo que tanto Moltedo, como Jacob y otros, Teillier, veían desvanecerse. Un poco el espacio del bar o del café, esa sociabilidad de la mesa compartida, de los libros que se intercambian. Todo ese compañerismo, esa forma de perder el tiempo. La conversación. Todo eso es una anomalía absoluta en el contexto en que aparecen estos libros. Sostener esas prácticas cotidianas. Esos ritos. Cómo se va tejiendo la vida diaria como escritura común.

JP: Y una cosa que nosotros hemos conversado alguna vez, es que quizá *La noche* y *Las cosas nuevas*, pueden ser los libros más relevantes de la postdictadura.

J: Con seguridad. Sí.

[pausa]

J: En la entrevista que le hace Madariaga, que viene al final de la edición de la UV. «¿Por qué decidiste escribir en prosa, con imágenes bien cinético?», le dice. «Había cosas de la tradición poética que me molestaban o me hacían sentir en la obligación de torcerles el pescuezo. No sé de dónde me vino eso, no tengo una explicación clara, entonces decidí, en un momento dado, no escribir más en verso. No usar ninguna rima, por ningún motivo. Así lloraron todas las abuelitas. No, aquí no se rima, porque lo encuentro un truco. Hay gente que lo ha hecho muy bien. La primera poesía que leí no solamente era rimada, sino que además metrada, medida, con todas las exigencias que se le puede poner a la fabricación de un telescopio o un submarino. Hubo tipos que no sé cómo fueron capaces de escribir lo que escribieron, pero dije: suficiente. Para afuera la rima, para afuera los ritmos que no son los ritmos interiores, propios, que tú deseas. Esos ritmos obligados, no. Esto no es un baile. Dije, hay que escribir en prosa la poesía, porque por supuesto es mucho más difícil. Porque en prosa se escribe para pedirle plata a la mamá». «Pero en tu poesía hay una estructura a pesar de que no sea rimada, ¿cómo la buscas?», «En la cabeza, en el interior, en un ritmo orgánico». Eso me pareció muy potente. O sea, que esa comprensión de la forma, bien podría asociarse al verso proyectivo de Olson. Es alguien pensando el ritmo, la forma, desde la respiración, desde el cuerpo. Obviamente con plena conciencia de la tradición del poema en prosa de Baudelaire en adelante, pero digo, hay una asimilación que no es solo literaria, sino vital, orgánica, desde la escritura, en Moltedo. Desde ahí decide adoptar la forma prosaica en sus textos. Es súper fuerte eso.

JP: Sí, lo dice también en otro texto. Voy a citar.

J: Citemos, siempre Moltedo lo va a decir mejor.

JP: Dice: «Las características de mi trabajo ha sido la forma de poema en prosa. Que se aleja de la concepción tradicional, y por lo mismo de los recursos formales. A cambio, entrega un texto directo y libre, incluso de aquella estructura visual que nos anticipa la presencia de un conjunto de versos». Interesante, hay una estructura visual, del rectángulo. «Temas recurrentes en mi obra: la extensión litoral, mar y espacio abierto que debemos edificar y completar imaginativamente sobre un horizonte incierto en continua evolución». Interesante, no recuerdo exactamente, pero hay dos cosas que quisiera ahí mencionar. Una es que tanto Rubén como Ennio, no sé cuál de los dos me habló de esto primero, tenían este dicho —creo que viene del café Cinema—: para escribir poesía hay que leer prosa. Tenían esa idea. Quizás fue Rubén; estaba en el ambiente de la conversación. Y por otro lado, con respecto a la prosa, no recuerdo si lo conversamos o lo leí, tengo la impresión que lo hablamos una vez, es que la prosa se asimila al mar. Y una cosa que siempre criticaba Ennio era que los poetas de Valparaíso le daban vuelta a la costa. Daban vuelta la espalda al mar. Entonces la prosa tiene ese rectángulo, ese bloque, la figura del mar.

J: Como *Las olas* de la Woolf.

JP: Como *Las olas*, claro.

J: Claro, bueno, podría pensarse en textos que tienen la gramática del mar, la sintaxis del mar. Bonito eso, ¿ah? También hay una cuestión respecto del lugar donde se sitúa esa escritura más orgánicamente.

JP: Claro, hay una cuestión de forma, contenido y territorio, si se quiere, y además —acordándome de otra cosa que estuvimos conversando— cuando publiqué *Las palabras callan*, Ennio me hizo un comentario: a él le gustaba más la contención,

al modo como era él, lacónico. Eso le interesaba; también me dijo en ese momento que a él le gustaba el norte, no el sur. Le gustaba el desierto. Extensión. Lo mismo que con el mar. Esto en el caso de Ennio. Porque mirado más a largo aliento, uno podría hacer una constelación de la poesía en prosa en Valparaíso; el último que libro que leí fue uno donde escribe Hugo Rivera Scott —que era amigo a su vez de Ennio— tiene unos textos en prosa sobre Deisler y Berchenko. Verdaderas recepciones visuales en prosa poética, son muy bonitos, hermosísimos. Va comentando cada poema visual, pero en realidad no son comentarios, son piezas de prosa poética que aguzan la mirada a la visualidad. Podríamos decir que sus comentarios son poemas en prosa que conjugan con la mirada de la imagen. Algo de eso hablamos con Hugo a propósito de *Cortes de escena*. Y también está Ximena, que es maravillosa en su poesía en prosa. El trabajo que hace Eduardo Correa.

J: Y Luis Figueroa.

JP: Luis Figueroa, claro. Entonces hay un trabajo de experiencia que quizás que tenga que ver con esto que dice Ennio, que era tal vez una intuición, o por lo menos su forma de intuir esto que tiene que ver con lo árido. Con el mar, pero no es un mar calmo, es un mar que está asociado al desierto, un mar árido, un mar que abre un horizonte, pero un horizonte desconocido. Tempestuoso.

J: Bonita esa idea sobre la adopción de la forma prosaica por una constelación de poetas y escritores que han escrito lo suyo acá. Podría ser leída como una forma adecuada al paisaje. Al mar. Estoy pensando en las prosas de Baudelaire, para él la prosa era la forma adecuada al movimiento de la ciudad moderna. Entonces ahí hay un diálogo entre la escritura y su situación, su contexto, natural y cultural. Uno y otro caso. Ese vínculo me parece muy potente, comprender la escritura como una forma de relación con

el territorio. Sea ese un territorio urbano, un territorio natural, como se quiera. La escritura tiene que entrar en relación con eso, con esa energía, adoptando una determinada forma. La forma más adecuada a la topografía material e imaginaria del territorio.

JP: Sí, es un lugar. Está ahí implícito, y que va con cierto ritmo. Lo que dice del ritmo interior no es que sea un ritmo cerrado; es interesante cómo la ironía de Ennio se asemeja a los latinos, con un ritmo filoso. La prosa le permite eso. Me acuerdo que también la Ximena me decía: la única diferencia entre un poema en verso y un poema en prosa es que uno va pa'l lado y el otro va para abajo (risas). Era muy chistosa, además la forma de reír de la Xime que la tengo tan presente.

J: Sí, me acuerdo de su risa, que era muy clara. Era casi una sonrisa infantil en su claridad. Estoy pensando también en lo que decías, que el ritmo interno no es un ritmo cerrado. El ritmo orgánico, digamos. Sino que un ritmo en relación con el espacio que el cuerpo habita, vive. Poderosa esa idea, todo el tema del horizonte. Hay muchos textos de Moltedo donde el capital, el neoliberalismo, como se quiera poner, lo que hace es obstruir el horizonte, obstruirle el horizonte a la mirada. La imagen de esta línea de containers, el congreso binominal como le llama, esa intervención monstruosa del Almendral. Todas esas intervenciones del capital, de la democracia, de la falsa democracia, intervienen en ese nivel. En un nivel muy orgánico. Impide la mirada al horizonte, la línea azul. Sería como una especie de punto de fuga para ver el mundo. Eso es súper potente. Está en los textos, en la forma de los textos. Habla de esa actitud, un poco lo que decías, este filo. Esta posibilidad de ser exacto en lo que se está poniendo ahí en el texto. No la divagación lírica ya desgastada. Sino una forma que intenta, persigue la precisión. Eso también me parece súper potente, porque el mar, Valparaíso, está lleno de lírica vaga,

metáforas huevonas, no sé cómo ponerlo. No, esto es muy material. Una forma de enfrentar, de habitar y de escribir en el lugar que es muy material.

JP: Mira, en este poema, está en *Regreso al mar*, dice «No volveremos al mar como antes... ». Esto perfectamente podría calzar con las boyas que se instalaron en Chiloé; las bahías están llenas de redes. Me tocó ir el año pasado, esta pandemia parece que ya fueran diez años, pero fue el año pasado; estaba lleno de boyas, todas las bahías, ese mar chilote que uno tiene como imagen, no está. Es exactamente esto lo que está diciendo Ennio; puede calzar en Chiloé. ¿Te acuerdas tú cuando Lagos se va a bañar en el norte? Los lugareños decían que no se podía usar el mar. Había caído todo el relave y Lagos se baña, debe estar en Youtube eso: entra al mar como para probar de que es posible todavía bañarse. Y nadie se puede bañar en esa costa. Escribí un poema sobre eso cuando fui a Copiapó.

J: Por supuesto. Es la depredación extractivista, la expropiación extractivista, depredatoria, del mar chileno. Anoté una cosa en el mismo sentido. Esto es de, creo que *La noche*: «He pasado una vida...». Es también la expropiación del horizonte. Claro. Me gusta eso de la línea azul, porque es una perspectiva. Tiene que ver con una geometría de la mirada.

JP: Además hay que recordar que Ennio dibujaba, tenía sus pinturas chiquititas, sus miniaturas. El libro de *Las cosas nuevas* viene en la portada con una pequeña ilustración que hacía con las cajas de fósforos. Está esa imagen de Ennio, también tiene mucho de dibujo. Trabajaba esa cosa cromática en miniatura.

J: Recuerdo, haciendo memoria de su grupo de amigos, no sé, en su juventud, decía que había en el grupo varios arquitectos. Había músicos y había músicos de jazz, algunos, fue amigo de José Hosiasson, que era el crítico de jazz del Mercurio, de Giovanni

Cultrera, un excelente pianista. Amigos de generación, gente de Viña. Pero también arquitectos. Entonces lo que estás diciendo: hay una poética del espacio en Moltedo. Hay una conciencia y una poética del espacio que habría que leer con más atención. Está muy lejos del cliché marítimo, el cliché lírico. Hay un pensamiento del espacio y del mar como espacio y de relación con el mar. De la evolución de ese espacio bajo la violencia extractivista.

JP: Es que claro, yo creo que habría que despejar la palabra lírica de otra manera. Quizás es interesante pensar escrituras que también hacen una lírica política, como por ejemplo ahora estaba leyendo, no el último, sino el anterior de Lucho Figueroa, *A través del espejismo. Fragmentos de Chile* y tiene una parte en términos políticos; Lucho es mucho más lírico, pero hace esas figuras que vuelven hacia la prosa. Escrituras líricas ligadas a la prosa y a la política. Por ejemplo, en el poema *Ritoque*; hay una figura que empieza a trabajar en el poema a propósito de las algas, aludiendo de manera ominosa al año 73 y a Papudo; y, bueno, también trabaja esta huella de la poesía en prosa. En este caso Ritoque, un lugar que fue ocupado de campo de concentración y, al lado, se encontraba Amereida. Por eso habla de la ciudad abierta. Hay un juego ahí que hace Lucho Figueroa. Interesante en esas filiaciones, ¿te fijas? De hecho, también Ennio tenía una relación potente con Hugo Zambelli (lo menciona en un poema) y con Guillermo Rivera.

J: Es súper importante constelar también a Guillermo. Yo cuando llego a Valparaíso, y como te contaba, tengo noticia solo de la existencia de Moltedo, pero no tengo una lectura de Moltedo. Entonces voy a buscar libros de poesía a la librería Ivens, cuando estaba en la Aníbal Pinto, al lado de la fuente. Lo que encuentro es la obra poética que edita Guillermo Rivera con Gaete, con Claudio Gaete, y eso ponía a disposición un volumen donde

uno podía entrar a Moltedo. Entonces me doy una panzada de inmediato, me lo leo de corrido y confirmo mi intuición de que tengo que leer a Moltedo en profundidad. Que la suya es una poesía potente llena de sugerencias.

JP: Hay una idea interesante que decían Claudio Gaete con Guillermo: en un momento le propusieron —algunos poemas no eran en prosa—, y le dijeron «Oye Ennio, ¿por qué no ponemos todo en prosa?». Y él les dijo sí, por supuesto. Les dejó completa libertad para armar el libro. Lo cuentan, creo. No sé si lo cuentan en el texto, pero me acuerdo haberlo escuchado cuando lo presentaron. Sobre todo Guillermo, que era muy cercano a Ennio; siempre hablaba de la presencia de Ennio. Se refería a la importancia de su presencia.

J: Qué bonito eso, ¿ah? Está más allá de la literatura entendida en términos estrictos. De ser buen o mal escritor. Sino de la presencia, la presencia es una percepción más densa. Que también pasa por la escritura y la literatura, pero me parece que la exceden, ¿no?

JP: No es una presencia que te invada. Ennio leía muy poquito. Igual que Rubén Jacob, tenían esa idea de la lectura. Y también era una persona de una profundidad intelectual aguda. El cruce entre sus lecturas y el nivel de conversación, que tú podías tener con ambos. Yo me relacioné más con Rubén que con Ennio, pero tuve un vínculo interesante a propósito de esto, de las lecturas y de lo que pasa insospechadamente en la poesía, digamos. Porque claro, Rubén era más dicharachero, era de asado y charla chistosa. Ennio era más estoico. Además, yo era mucho más chico también. Estamos hablando de un cabro de veinte años.

J: Sí, pienso, me quedé pegado con la presencia. Cómo alguien se ubica en un sistema de relaciones humanas, literarias, claro, de una manera no autoritaria, sino que su ascendiente se

impone de manera natural. No sé, es un tipo de sabio, alguien que no tiene que demostrar su conocimiento, su cultura, su sapiencia, su inteligencia, sino que hay una forma de actuar, de conversar también que generalmente pasa mucho por el silencio, donde no estás copando el espacio de la conversación. Sino que los lugares se ordenan espontáneamente en el diálogo, se reconoce esa autoridad, no se impone desde el ego o la vanidad de alguien, sino que ese lugar se ocupa por el propio peso. En este caso, no sé, de Moltedo o de Jacob, o en otras mesas cuando hay poetas grandes, poetas con presencias que son importantes, ¿no? Que uno percibe y que son tan necesarias cuando uno es más joven. Porque siempre está planteada la presencia desde la generosidad y de la disponibilidad también.

JP: Bueno, en cierta medida la prosa de Ennio es una prosa que cruza el silencio. Es como poliédrica. Hay elipsis ahí, deja algo no concluido, su forma de hablar también era irónica, o paródica; es peculiar su forma de ironía. No es el sarcasmo típico chileno que nosotros empleamos habitualmente, que tiene que ver con la humillación o el sometimiento, es otro tipo de tono. Un tono que no sabes por dónde entrar. Es como lo que pasaba con la Elvira, también una poeta con la que tengo relación de chico. Escrituras que son ásperas, en un buen sentido, como filosas en cierta medida, pero silenciosas también.

J: Ese filo está en la elipsis. Ese filo sólo lo da el silencio. Las prosas de Moltedo son brevísimas, o sea no tengo en la cabeza algún texto suyo que exceda la página. Generalmente mucho más blanco que texto, en términos de proporciones en la página. También saltos en la propia sintaxis, una prosa que en algún momento se disloca, se salta. Eso es súper potente como trabajo de lenguaje. Hay una confianza en que ese filo va a significar la posibilidad de que el lector entre en el texto, no está todo dicho

ahí. Entonces en esos términos es áspero, me gusta esa palabra igual, las palabras ásperas. Hernán Castellano Girón tiene un libro que se llama *Las palabras ásperas*. Esa aspereza, esa dificultad, lo mismo con la Elvira, relacionarse con la Elvira, conversar con ella, es manejar el nervio de uno con el silencio. La dificultad de uno con el silencio. Y esa dificultad es la que te plantea alguien que escriba y también piensa así, como que no tiene problemas con el silencio, todo lo contrario.

JP: Me acuerdo cuando presentamos *La bandera de Chile* acá, la Elvira cedió la palabra. Eso fue el dos mil, ¿cuándo fue? Dos mil tres, creo. Cuando estaba la Carolina Lorca, que era editora, la Elvira y a mí me tocó presentarla y se da la palabra. Nadie habló. Entonces de repente Elvira me comenta, me dice «dejemos que crezca el silencio hasta cuando ellos se sientan invadidos completamente y no puedan quedarse callados». Una cosa así.

J: Tal vez se busca un efecto en la lectura. Pensando en los textos de Moltedo, este blanco, este silencio tal vez tenga que ver con eso. Con que crezca el silencio en el lector, ¿no? Y es una forma de significar, una forma del sentido también fuerte, fuertísima, en medio de toda la cháchara, la saturación de retóricas de todo tipo, de imágenes de todo tipo, hacer silencio es un trabajo de la poesía. Esta capacidad de gente que sabe callarse, que aprende a guardar silencio. No es fácil eso. En poesía y fuera de ella también. Presiona esa contextura vital, lingüística también.

JP: En la carta a Ennio Moltedo que escribe Francisco Mouat, describe que una cosa que le asombró: Ennio le dijo “hay que dejar los libros en paz”. Que los lectores lleguen solos, si es que en verdad tienen que hacerlo, al libro. Eso es bastante concreto en él. He escuchado frases parecidas en personas que son completamente lo opuesto, que hacen toda una negociación. En Ennio, sí, era así.

J: Claro, gente que entra a las librerías para quejarse que su libro no está en la vitrina (risas). Una hueá vergonzosísima, de una indecencia, de una indignidad. Pero es todo lo contrario. También es la confianza, iba a decir fe, pero es una palabra más compleja; fe en la poesía, el mensaje en la botella va a llegar. O sea, no necesitas mucha gente del otro lado. También hay un tema con la soledad. Ser capaz del silencio es también ser capaz de la soledad. De tener ese temple, esa confianza en tu propio quehacer, como para no necesitar la retribución de la atención espectacular, que la cosa salga en el diario, que la gente se te acerque y te diga «qué bueno lo que escribiste». No se trata de eso. Encuentro muy radical eso también. Otra forma de circulación, otra economía. Alternativa a la economía rentista, de intercambios de conveniencia y a corto plazo, de la mercancía. Los libros no como mercancía sino como lugares de encuentro. Como lugares posibles del encuentro, la factura de otro tejido humano. Poetry factory, decía Guillermo Deisler.

JP: Bueno, eso es una palabra interesante, no sé si interesante o bonita, sino más bien potente cuando uno la revisa más en su historia, digamos, más filosófica si se quiere. La palabra *reconocimiento*. Es cuando uno reconoce el rostro de alguien, por ejemplo. Es una idea, creo, más bien judía y protestante, en todo caso, que es muy potente. Digo, en el sentido de que hay una historiografía filosófica judía al respecto. Una forma de comprender el lugar del otro o de lo otro. (Culturalmente, ser reconocido actualmente se asocia a aparecer en términos de espectáculo). Estoy hablando de algo muy específico. El reconocimiento del rostro, cuando nace una hija, mira el rostro de la madre.

J: O de la voz. Yo puedo no verte, y escuchar tu voz y reconocerla. Reconocerte. Claro, es otro reconocimiento, no como validación en un sistema de consumo, al final. Sino el

reconocimiento entre iguales. Participantes de una relación que tiene que ver con la comunicación, con el compartir algo, ¿no?

JP: Claro, creo que el resquemor que está apuntado a la pedagogía, tiene que ver más bien con la instrucción. De instruirte. Del escritor que te instruye o el crítico que todavía piensa en términos del intelectual ilustrado, desde donde viene la noción de crítica. Esta idea del consejo, pero no como el consejo clásico, benjaminiano, sino como el consejo que te dice «esto es lo que tú tienes que hacer, leer o entender». Con el paternalismo, con las nociones de autoridad que están implícitas. Bueno, eso es lo que se está desarmando.

J: También pensarlo en las circunstancias de Molledo, ¿no? Como alguien que, no recuerdo de dónde traigo esto, como un verdadero maestro, no quiere discípulos. Es esa idea. Eso es superior, en medio de un ambiente como el de la poesía chilena, donde hay tanto maestrito. Tanto predicador que está preocupado de armar su feligresía. Son magisterios, no pedagógicos. Son magisterios en el sentido de maestros, que se relacionan de otra manera con su propio conocimiento y con la posibilidad de compartir ese conocimiento.

JP: Nietzsche dice la frase «no quiero discípulos sino compañeros de viaje».

J: Hermoso. Es eso, ahí está la cosa. No armar escuela. Todas esas ideas como que son autoritarias. Cada escuela tiene su maestrito. Cada iglesia tiene su Papa.

JP: Ahí está la influencia neoliberal. Eso se instaló. Porque uno ve, cuando uno hace una lectura más hacia el pasado sobre qué significaba el taller: el taller era una manera de compartir. Incluso, una primera instancia política. Aparecieron en unas entrevistas que estuvimos haciendo, la mesa de ping pong como una forma de acercar a los cabros, atraer a los jóvenes del lugar y de ahí que

empiecen a jugar ping pong; luego entren a los talleres, literarios y de todo tipo. Los talleres neoliberales significan una validación de la carrera literaria. Es como lo que alguna vez conversamos, el verso trastocado de Teillier: «pasé mi codo por todos los talleres», en vez de todos los mesones. Porque el bar era un lugar clave, la Maha decía «yo soy poeta de bar, no poeta de café». El bar o el café, el lugar donde hay una comunidad, son comunidades mínimas, pequeñas formas de relaciones sociales que se van tejiendo. En esa amistad, uno no dimensiona —en primer plano— lo que está pasando; si no fueran lugares de encuentro, no se construye nada. Esa confianza primera, que construye un tejido, es lo primero que podría hacer emerger una micropolítica, una cotidianeidad, una transformación vivencial, concreta. En las familias —en todos los tipos de familias—, en las relaciones de amistad, relaciones de parejas o amorosas en general. Y es una cuestión que se va macerando con el tiempo, pero es mucho más concreta, incluso puede tener más efectividad; como observa Diego Sztulwark, la institucionalidad puede tomarse todo por asalto, pero no se han transformado otras experiencias comunitarias que son de base, que tienen que ver justamente con la confianza.

J: Totalmente de acuerdo. Obviamente pienso en la construcción del bar Unión Chica. Teillier, Cárdenas. Todo el día ahí. Que es muy paradójico, porque ese bar, espero sobreviva, está en medio del barrio de la bolsa. Entonces lo que había afuera, en los ochenta, era la instalación del capitalismo salvaje chileno y esta gente estaba ahí parapetada en un viejo boliche tomando vino y hablando de cualquier cosa menos de literatura. Se hablaba de fútbol, de tango, se recibía correspondencia. Eran comunidades, espacios donde se puede perder el tiempo, ocuparlo en algo que no es productivo en términos dinerarios. Tiene otra productividad, más larga. Como que toda esta generación creía mucho en eso y

me parece bien, yo también creo en eso. En un bar nadie puede dar cátedra. Hay demasiado ruido, hay garzones, hay copete, hay interferencias, no hay silencio para el catedrático. Es un espacio civil. Por ahí también la idea de una poesía civil me hace mucho sentido respecto de Moltedo.

JP: Está todo el tema en Ennio con la ciudad, con lo urbano, atravesado por lo que estamos conversando. De hecho, la celebración que se hizo de Ennio, era un saludo a la bandera porteña, oponerse a Santiago, cuando se hace este encuentro para Ennio Moltedo candidato a Premio Nacional. Todos sabíamos que no se iba a ganar el nacional, el asunto era decir: vamos a hacer nuestro propio nacional. Se llama «Encuentro en torno al poeta Ennio Moltedo. Poeta de dos ciudades». Viña del Mar y obviamente Valparaíso. Aquí está el tríptico, que encontré el otro día. Díptico en realidad. Venía con dos poemas. Uno es «La ecología», el 36 de *La noche* y el programa. A mí me tocaba moderar la primera mesa: *Poesía y lenguaje*. Hice una presentación que fueron como cinco páginas y un amigo arreglando el computador perdió el texto. Fue interesante porque Adolfo de Nordenflycht, que venía después de mí, hace una crítica muy buena a lo que dije. Él estaba revisando su texto mientras yo leía. No lo conozco más que de esa ocasión, solamente lo he visto una vez en mi vida, pero parece que era obseso, entonces mientras yo hablaba, sentía las hojas que estaba revisando. Y con su voz, tan grave, dice «No estoy de acuerdo con esto que dice Polanco en el sentido...». Y dice una cosa muy buena: «Hay que leer a Ennio como un estoico». Entonces la intervención que hizo, al final generó una interpelación al moderador que se había pasado de rosca, leyendo un texto de 5 páginas. Una réplica sugerente. También me hizo pensar a Ennio como estoico, pero no como lo pensaba Nordenflycht, creo. La figura de los estoicos es interesante.

El estoico surge en una época de decadencia. Las decadencias son claves en el siguiente aspecto: surgen cuando el mundo se está derrumbando y empieza a emerger un refugio interior para construir una especie de ética con ciertas amistades.

J: Esa es la descripción de Ennio Moltedo. O sea, Ennio Moltedo en esos términos sería un estoico de pies a cabeza.

JP: Claro. En ese sentido, yo lo interpreté por otro lado de lo que decía Nordenflycht en ese momento. En el sentido político también. Estamos hablando de una época neoliberal; uno puede pensar un estoicismo frente al desastre. El estoicismo buscaba la felicidad de todos modos. O sea, ya, está la cagá, ¿qué hacemos? El estoicismo cruza varios tiempos históricos. Grecia se desarmó, es un tiempo sin referencias seguras, pero ¿cómo nos mantenemos para tener una cierta felicidad frente a este mundo que no podemos controlar? En el imperio romano lo mismo. Cómo sostenerse incluso emocionalmente. Cómo vivir, cómo construirse y ponerle una pequeña valla a este mundo de mierda. Yo lo entendí por ese lado, más que por el lado del verso latino; lo entendí desde el punto de vista neoliberal. Uno podría trasportarlo hacia Teillier, quizás más trágico; o Lihn, más punki. En el caso de Ennio, este exilio interior genera una coraza, una ética en el sentido de una forma de vivir.

J: Totalmente. Una ética resistente. Con plena conciencia del derrumbe. No hay ninguna ilusión. Por eso mismo hay una radicalidad ahí. Súper bonito, de todas maneras, como definiste el estoicismo. Me parece que Moltedo sería uno de los grandes estoicos de la cultura chilena. Cuando mostraste el díptico y el nombre de la actividad, «Moltedo, poeta de dos ciudades». Me quedó resonando eso porque Ennio Moltedo, “poeta de Valparaíso”. No es así. De hecho, la biografía de Moltedo pasa por Viña, su formación pasa por Viña del Mar. Me parece interesante

en términos de la concepción del territorio, que Moltedo es un tipo que ve la bahía, el sistema cultural de la bahía. Que se abre, un poco como San Francisco en Estados Unidos. Una red de lugares, de identidades por supuesto, que están conectadas. Y están conectadas en el trayecto cotidiano de ir a lugares de trabajo. Moltedo tiene muchas imágenes de estos trayectos. El mar, lo que se ve camino al trabajo. Entonces esa organicidad, esa forma de comprender la bahía. No estos sectarismos ridículos, Viña versus Valpo, toda esa forma tan pobre de concebir el espacio que se habita geopolíticamente. La geopolítica de Moltedo es mucho más, está por arriba de eso. Está viendo otra cosa, está moviéndose en otro espacio. Eso me parece interesante, a propósito de las discusiones territoriales que es súper importante densificar.

JP: Lo que pasa es que en ese tiempo (aquí sumaría el testimonio de Hugo Rivera Scott, porque también pertenecían a este grupo que después se llamó Café Cinema), los poetas carreteaban justamente en la subida Agua Santa (no lo que es hoy), entonces carreteaban Los Jaivas, estaba Ennio Moltedo, estaba Juan Luis Martínez, los hermanos Rivera Scott, músicos, artistas y poetas. Toda una majamama que iba para Viña-Valparaíso, todo un grupo en común.

J: Gitano Rodríguez, Payo Grondona, toda esa movida. La peña. Todo era una sola pelota.

JP: Y además, claro, tú dices el Capdudal, el dueño del Capdudal, el Rementería, parece que era poeta en ese tiempo. Todos tenían un vínculo.

J: Moltedo tiene un poema que me gusta mucho, sobre una tormenta. Va con alguien a la orilla, y se afirman de la escalera del Capdudal y resisten, reciben la tormenta. Estar en la primera línea del mar. Terminan empapados, por supuesto. Una cuestión muy vital. Esa escalera, los lugares también son importantes. Recon-

struir esa época, esa cosa ecuménica que había en ese momento.

JP: Bueno, estaba Chantal de Rementería, que tenía sus publicaciones (no recuerdo el nombre), además gestionaban actividades en el Hotel O'higgins. Tengo esa grabación que me pasó el Pato González, Lihn y Parra leyendo ahí el año 82.

J: Me la mostró y en un momento dado estuve moviéndome para digitalizarlo y publicarlo en Concreto Azul en su momento. Bonito eso, ubicar a Moltedo en esa vitalidad, ¿no? Que un poco lo descuadra de esta foto del caballero, chaqueta y pañuelo. Yo cacho que Moltedo era re punki en un punto. Un tipo muy abierto a relaciones, a diálogos con mucha gente, más jóvenes también en un momento. Disponible.

JP: Me dio la impresión que se fue abriendo con la experiencia, creo que la experiencia de la posdictadura marca mucho a Moltedo. En esa pequeña crónica, que se llama «El emporio», habla del tipo de vida que él vivió cuando niño, que es completamente distinta a lo que comienza a ver con la posdictadura. Por eso es muy notorio en él. Por supuesto aparece la dictadura en sus textos, pero la posdictadura es mucho más marcada porque se muestra la devastación. El término es devastación. Como que no hubo vuelta atrás. Habla incluso de que los negociantes tenían límites antes del golpe; después del golpe empezaron a expandirse en todo sentido; moral e intelectualmente son impresentables. Creo que la posdictadura lo marca más porque es la traición de ciertas figuras. Bueno, no solamente ciertas figuras, cierto; también lo que decías tú al comienzo, cierta forma de vida que gana terreno en todos los planos. De hecho, es súper interesante pensar el título, *Para un pueblo fantasma*. O sea, el pueblo que ya no está en el sentido de la UP, pero que pervive como espectro en la noche. El pueblo que se vuelve fantasmagórico durante todo el tiempo de la dictadura y la posdictadura, que queda merodeando, penando.

Un pueblo que queda ahí; es interesante la imagen del fantasma porque vuelve con las manifestaciones posteriores.

J: Sí. Totalmente. Pensar en esa generación, la del 50. Teillier habla de buscar un lugar, un tiempo, habla de arraigo. Yo creo que Moltedo participa de esa nostalgia, pero no una nostalgia llorona, no es una nostalgia pasiva. Sino una búsqueda con la memoria, un intento de preservar algo de una forma de vivir que es devastada, que es exterminada, a la velocidad impresionante de en una generación o dos. Me quedé muy pegado con la entrevista que le hace Madariaga. Le pregunta «Yo sé que tú tienes un poema en tu billetera, que andas trayendo siempre». Y es Cavafis, es “La ciudad” de Cavafis. Me acordaba, pero fui al poema igual y anoté este verso: «No hallarás otra tierra y otro mar / la ciudad irá en ti siempre / volverás». Esa nostalgia, ¿no? Que es una nostalgia que intenta también ciertas formas de vivir, afirmarlas, transmitirlos, aun en la imposibilidad. Aun en el tsunami de la conveniencia, del interés, de la falta de ética, de la traición. Aun en ese mundo, sostener eso. De alguna manera pienso que la ciudad en Moltedo es también una ciudad imaginaria, una ciudad que viene de atrás, una forma de vivir. Un espacio de la imaginación también. De la utopía.

JP: Bueno, lo que decías tú del palacio. No irás al palacio. Ennio se ufana de no haber estado en veinte años en Santiago. Puede haber sido más. Yo me acuerdo de haber estado haciendo clases en Santiago en un momento y unos estudiantes lo querían invitar, le arreglaron todo para que fuera a leer, le contrataron una camioneta y no fue. No fue, pero siempre con la ambigüedad de que iba ir y al final, no. Ahí fue odiado quizás. Los entiendo, pero también es la poética de Ennio. Era su «no viajaré, no iré a Santiago, no iré a palacio».

J: La integración de Moltedo a la Academia Chilena de

la Lengua. Se hace una excepción, porque ese nombramiento siempre tenía lugar en Santiago. En el palacio. Moltedo se las arregla para que la ceremonia se haga en Valparaíso, el discurso. Y en esa ocasión dice: «Mi país, Valparaíso».

JP: Siete de octubre, septiembre dos mil cinco. En septiembre me mandó la invitación Ennio. Dice: viernes siete de octubre a las doce horas. Sala Rubén Darío, centro de extensión.

J: Acá está: Discurso de incorporación a la Academia chilena de la Lengua 2005. El tipo dice «Primera instalación de junio de 1885. Su origen deviene de la Real Academia Española. Poetas, escritores, intelectuales de prestigio cuyas obras hemos tenido la oportunidad de conocer. Conforman y rigen esta academia que ha querido designarme como miembro correspondiente en esta ciudad y que acepto solo como homenaje a la poesía. Para agradecer esta distinción inesperada, que viaja desde el mundo central hasta el mar de este, mi país favorito, Valparaíso, enhebraré algunas palabras acerca de mis inicios e itinerario como escritor». Es la independencia, la autonomía en términos personales. También eso se traduce en términos de tu habitar en el espacio político. Es la construcción de una relación de independencia, de autonomía. La academia viene a Valparaíso como nunca, me parece que fue la única vez que pasó eso. Una situación fuera de los protocolos de la academia.

JP: Ahora lo empezaron a hacer.

J: Pero parece que no era común.

JP: No, no creo que haya sido común.

J: Mira, la nota acá dice «Ennio Moltedo solicitó expresamente que su nombramiento se realizara en Valparaíso y no en Santiago, como se hace tradicionalmente».

JP: Debe haber sido la primera vez. Además, claro, hay una foto muy bonita de Ennio ahí. Una foto ya mayor.

J: Bonita la foto. No la conocía. Yo la tengo en este libro, tú tienes otra edición del discurso. Lo que recogieron en la editorial de la UV.

JP: Yo tengo esta que está con una invitación. Yo creo que Ennio no quiso hacerlo en la UV porque ciertos personajes le hicieron la vida imposible y no lo quisieron respaldar para el Premio Nacional.

J: Una decisión bien poco inteligente.

JP: Ni sabían que existía Ennio ahí. Eso siempre le quedó marcado. De hecho, lo que tú decías del poema, también estaba su carta de renuncia.

J: La carta de renuncia a la editorial, ¿a la universidad?

JP: A la universidad. Porque lo tenían dejado de lado. Seguramente algún personajillo de tercera, cuarta o quinta, no importa, está lleno de personajillos, todos somos personajillos, pero unos son delincuentes con títulos, no solo camisa y corbata.

J: No, pero por lo menos uno es personaje, no personajillo (risas). Hay un texto que publica acá la edición de la UV que se llama «Despedida». Parece que ya es cuando está enfermo, que habla del médico y el pantallismo; ese concepto está bueno. Está entre comillas. Harto pantallismo ahora, hace rato.

JP: Una cosa interesante me quedó dando vuelta. Cuando uno se va volviendo más viejo y se van muriendo personas que uno admira y quiere. ¿Qué pierde una ciudad cuando se muere un poeta, cuando se muere un artista o alguien que trabajó su vida en la creación en sus diferentes versiones? ¿Qué pierde? ¿Qué pasa ahí? ¿Qué sucede con una ciudad? Lo pensaba con la Maha, que creo que es muy concreto, por su forma tan expansiva. Pero también en otros lugares,

como lo que pasó con Ennio, con Rubén; todas esas personas que armaron una relación de amistad, siempre son relaciones de pares. Ese es el punto. Sobre todo en provincia, creo yo. No sé, en Santiago, hay muchos Santiago también, entonces no podría dar mucho testimonio de eso. Pero por lo menos, en los lugares que yo he estado viviendo cotidianamente, cuando se desaparece una persona que ves seguido en la amistad, en la conversación, en lo cotidiano, algo pasa ahí.

J: Sí, esto lo hemos conversado, lo que pasa en principio es que hay un gigantesco vacío. Un agujero en la red. En el tejido. Algo se rompe. Pero también creo que, me gustó mucho la idea de la presencia. Esa rotura del tejido, que produce la ausencia definitiva, también es reparable en alguna medida cultivando esa presencia. En el caso de un poeta, haciéndolo leer, compartiendo las historias también. Que es la única forma que tenemos de reponer la presencia de los muertos en una ciudad. Es mucho más evidente, el vacío, pero también la artesanía de reconstruir estas presencias, que sigan reverberando. Desde los textos y desde los testimonios de quienes vivieron un trecho de vida con ellos. En vez de armar leyendas de bolsillo o monumentalizar gente. El plano es otro yo creo. Como sea, Moltedo sigue teniendo una circulación media secreta, pero los libros siguen circulando. Mano por mano. La poesía de Moltedo está viva. Ahora mismo estamos en eso, esta conversación es un gesto de memoria. Por ahí va.

JP: Kluge dice «la crítica es una forma de reparación». Yo creo que de repente, como nosotros tenemos tanto prejuicio con la noción de crítica, y también un desconocimiento al concepto, de repente habría que ocupar la palabra lectura. Las formas de lectura. O sea, porque hay todo un parámetro de formas de interpretación sobre la crítica que tiene que ver con una historiografía de la crítica, en todos los planos, que se relaciona con los curas,

con aquel que te dice lo bueno y lo malo. Como la reproducción del sargento en la cultura. Incluso hay críticos que te hablan de “objeto de estudio”, al modo del fenómeno kantiano. La crítica puede entenderse como una forma de reparación (cito a Kluge), aunque no es lo mismo Kluge en Alemania hablando de “crítica”, que en Chile referirse a “crítica”, con la tradición del criticismo y la Escuela de Frankfurt; mientras que nosotros, creo, la usamos más en la disputa Lihn-Alone. Por eso la palabra “lectura”, quizás, pueda modularse mejor; también la palabra “recepción” me gusta más, porque es recibir, es dar hospedaje a una forma de leer y escribir entre pares. Una creación común.

J: Tal vez haya una posibilidad de disputar un poco las palabras y podríamos hablar de una lectura crítica. Como en algún momento se estableció y fue útil, la idea, la noción de pensamiento crítico. El pensamiento situado, el pensamiento desde la pregunta. Desde el problema. Desde la duda. Pero sí, pienso que el trabajo de la crítica es dibujar sistemas de relaciones. Entonces, a propósito de poetas que están muertos, no hay posibilidad de establecer ese sistema de relaciones en la poesía chilena si no se repone a Moltedo dentro de ese cableado. En Valparaíso y sobre todo fuera de Valparaíso. Igual creo que Moltedo tiene lectores fuera de Valparaíso, pero que también hay un trabajo que hacer ahí. De pronto uno se enfrenta a estas políticas media secretistas. De dificultar el acceso a los textos, como una especie de apropiación también, que yo no comparto en absoluto. Para mí el trabajo sería hacer leer a Moltedo. Propiciar la lectura.

JP: Es muy interesante eso que dices tú. La crítica como autobiografía. Que también lo he estado revisando con Didier Eribon. Él habla de la sociología y, por ende, la literatura como autobiografía. Ennio nos ha entregado una escritura y una experiencia en la vida.



Dibujo de artista porteño en la Plaza Aníbal Pinto, regalo de Claudio Faúndez en un instante de felicidad. De izquierda a derecha: Claudio Faúndez, Jorge Polanco y Jaime Pinos. Firmado el año 2013.

II. POESÍA Y VIDA

LOS UMBRALES DE ÍCARO¹

*Yo tengo una palabra en la garganta
y no la suelto, y no me libro de ella
aunque me empuja su empellón de sangre
si la soltase, quema al pasto vivo,
sangra al cordero, hace caer al pájaro*
Gabriela Mistral

El símbolo de Ícaro constituye el mito del asombro. Su padre, el arquitecto Dédalo, le había enseñado a fuego la pasión por el arte y la libertad. Afamado en su oficio, Minos requirió de Dédalo en la construcción del laberinto de Creta, y al finalizar la obra les prohibió que abandonaran la isla para ocultar el secreto. El ansia por escapar de las grillas coercitivas de Minos llevó a Dédalo a urdir un plan. El arquitecto construyó para él y su hijo las famosas alas con las cuales podrían liberarse de la opresión. Pero Ícaro no respetó las recomendaciones del padre, no siguió el camino encomendado para no retumbar contra el mar ni tampoco derretirse contra el sol. Deslumbrado por el firmamento y el espacio sideral que dominan los pájaros, Ícaro comenzó a fundir la cera de su aparejo. Con tanta cercanía al sol, con tanto asombro y tantas ansias de libertad, Ícaro quemó sus alas en la indagación por lo desconocido.

Este mito ha quedado registrado en la retina de la tradición. Usualmente se lo interpreta como una moraleja para quienes buscan más allá de lo que es permitido y se arraigan en

¹ Este prólogo fue escrito para una versión de *Poemas de agua* que publicaría editorial Altazor, si no recuerdo mal, el año 2003. Intentamos reunir fondos y conseguir dinero, pero no pudimos llegar a editar el libro, por varias razones que serían largas de detallar. Menciono “versión”, porque el libro reunía tres partes, que luego Ximena publicó con títulos distintos. Extrañamente, la editorial Puerto Alegre publicó este prólogo, para otra versión de *Poemas de agua*, sin preguntarme. Me encontré con el libro en un café por casualidad. De esta historia, conservo al menos la alegría de que a Ximena le gustó el prólogo.

esa esperanza. Sin embargo, Ícaro también puede verse como el símbolo de la búsqueda incesante de aquellos que guardan en sí mismos la admiración y la extrañeza de este mundo. También es el relato que corresponde a ciertos tipos de poetas y artistas, a los que intentan a través de su oficio bordear aquello que incluso puede llegar a derrumbarlos. Por eso tal vez es el mito que mejor ilustra a la poeta Ximena Rivera, pues su palabra yace acuñada con una intensidad abismal. En cada página de los *Poemas de agua* pareciera que su poesía necesitara quemar las alas en intuiciones de relámpago.

En la más intensa escritura poética, como la que se encuentra en este libro, todos los caminos aparecen unidos. Las distinciones superfluas se desvanecen y la potencia creativa decanta de forma proteica. El poeta pareciera perseguir como Ícaro el llamado de su *Poema*, que se manifiesta muchas veces de forma inconsciente pero no casual. La inteligencia, la sensibilidad y el oficio se entrelazan. La experiencia poética se aúna y la desgastada escisión entre poetas perceptuales y poetas de la inteligencia se derrumba. Por eso leer a Ximena Rivera es una experiencia de asombro y reflexión, sobre todo en la actualidad cuando ya no perecemos de muerte sino de falta de preguntas, tal como Baudelaire lo había anticipado con el tedio que constituye al mundo contemporáneo.

En el caso de la poesía de Ximena Rivera, su escritura pervive en preocupaciones existenciales y metafísicas (las últimas coinciden con sus lecturas de Eduardo Anguila), que despiertan el asombro y el desconocimiento de hallarse en el mundo. Este es uno de los principios que destella en los poemas: todo adquiere un nuevo sentido y una apertura misteriosa; en algunos momentos el mundo se vuelve indescifrable portando rostros y signos desconocidos. De ahí que su poesía nos sorprenda intempestivamente, las asociaciones y analogías de su escritura se desplacen

como agua, y adquieran fuerza debido al pasmo que provoca la supuesta "realidad".

Ximena Rivera persiste en sus cuestionamientos a Dios, al lenguaje, al amor o a la muerte; a las grandes palabras deterioradas que, a través del correlato de sus poemas, adquieren nuevas significaciones. En ellos existe una insólita extrañeza e intensidad, como si a cada instante su mirada poética se articulara por primera vez. Pues ante el fracaso de la palabra, algunos poetas barruntan la brizna temblorosa de un misterio. Tal vez de aquí provenga en las últimas secciones del libro la incomodidad de la escritura versificada, que necesita el desborde de la palabra estremecida.

La acusación a la divinidad acentúa la tensión con lo sagrado. Al escucharla leer sus poemas, su voz pálida y paulatina reviste el temblor grávido de la fe confusa; un aspecto fundamental en su poesía. Sus imprecaciones a la divinidad ofrecen la estela de un amor sobrecogido que ahonda en la huida de Dios. Síntoma de la época de la penuria, en términos heideggerianos, que muestra la medianoche de Occidente. No es casual que pensadores y poetas como Ximena Rivera persistan en los intersticios de esta orfandad (habría que decir también a los poetas pensadores, ¿acaso los poetas no piensan?). No es casual tampoco que algunos escritores se remonten a la época romana o a fines del helenismo, a causa de la semejanza con la dispersión cultural en la que estamos viviendo también contemporáneamente. Quizás, en la poesía de Ximena, las referencias más patentes se remonten a la tradición mística y a la cábala, un tema que sería interesante de abordar en su poesía desde la perspectiva de los nombres. No hay que engañarse cuando Ximena pareciera nombrarse a sí misma: de trasfondo se escucha el rumor íntimo del lenguaje.

A diferencia de la concepción del poeta que graba a su alrededor el habla de la ciudad, Ximena Rivera interioriza las

voces y las convierte en su experiencia. El bullicio se apaga, dejando lugar al murmullo del lenguaje. De esta manera la poeta no transcribe un horizonte anegado por palabras, más bien ahonda en su perforación oscura: todo en ella se convierte en experiencia poética, incluso —como ya mencionamos— su propio nombre. Como dice en su primer libro *Delirios o el gesto de responder*, "solo sabemos que vivimos y morimos / un poco cada día / con la certeza que cada cual / tiene el nombre secreto que merece". A la búsqueda de escudriñar este palimpsesto, su escritura intenta *evidenciar* algo ignoto. La utilización de ilativos como "luego" y "entonces" dan cuenta de esa necesidad de manifestar al lector, a veces *casi* como un argumento, una experiencia poética en los lindes de la palabra ("A estas alturas —dice la poeta— sospechamos / que no es verdad /que un poema se escriba con palabras"). En aquella concatenación no existe una derivación lógica, más bien constituye en algunos momentos una peculiar prosa poética ensayística, "sostenida por una analogía".

En *Poemas de agua* no existen palabras que no digan. Ante el tráfago de vocablos y al mismo tiempo su escasez de intensidad, Ximena Rivera ofrece una escritura que *dice*. Los movimientos pendulares de los poemas cortos no se desorientan; por el contrario, logran intensificar aún más la manifestación de la experiencia poética. Por ejemplo, en "He dejado de creer en Dios", los espacios de silencio de la página se conjugan con las palabras dislocadas de los versos. Literalmente, el poema cae y con ello también la creencia en la divinidad. Asimismo, en el poema "El vacío", uno de los más bellos del libro, Ximena muestra su fe confusa en relación con el amor. Los versos no podrían ser más punzantes y certeros. La modulación de aquella gran palabra queda sometida en ascuas de tiempo, porque como dice el último verso: *El amor demora siglos en llegar a ser amor*.

Sin duda, Ximena Rivera es una de las poetas importantes de Valparaíso. Este libro lo atestigua. No es necesario publicar demasiado ni tampoco contar con un listado de premios recibidos para que la poesía siga su camino. Juan Luis Martínez ya lo había demostrado. Inclusive, el poeta más admirado por ella, Rimbaud, patentiza que la escritura poética no requiere necesariamente de una gran cantidad de libros para que aparezca su luz diamantina. Tal como Rimbaud, Ximena Rivera lleva la poesía a los límites, al entresijo donde vida y obra se escinden. En aquel umbral alcanza las alturas de Ícaro, y sus palabras a punto de quemarse se funden en la estrepitosa experiencia de la escritura poética.



UN EXTRAÑO NOMBRE

Hace algunos años, sentado aquí, en esta misma mesa del café Subterráneo, miraba hacia la calle como en una vitrina; contemplaba el semáforo y la plaza Aníbal Pinto y de repente vi a una persona cruzar la calle. Era una mujer que me costó reconocer; estaba muy delgada, con el pelo casi rapado y muy, muy morena. Me miró y nos sorprendimos con la vista chocando de frente. Iba taciturna; una sensación de estremecimiento recorrió mi cuerpo. ¿Quién eres?, pensé: te conozco. Después de divagar en otras imágenes, obligándome a este ejercicio de dispersión para que la memoria vuelva de improviso, lo supe: Axa Lillo.

Estaba cambiada. La había visto por última vez en Lima-che. Se había acercado a mí después de una lectura. Estábamos empezando a conversar cuando llegaron a buscarla. Le dijeron: *vámonos*. Lo poco que conversamos con Axa, fue amable y cálida. La vi dos o tres veces y siempre de trato cordial. Con el tiempo, uno se sorprende y valora en Chile estos gestos sin ironía ni sarcasmos. En los primeros años de la universidad había visto uno de sus libros en una librería de viejos en Viña (cuando existían); me llamó la atención su nombre. No sé por qué, pero supuse que era una poeta griega.

Ese último encuentro fue inquietante. Lo comenté con uno de mis amigos: ¿estará enferma? La mirada fue sorpresiva y escurridiza. Bajó la vista tan pronto. Después supe que había sido su último paseo por Valparaíso; al parecer viajó de Lima a despedirse de la ciudad. A los pocos días murió. No quiero relatar ni averiguar los detalles. La poesía chilena abunda en extravíos y agravios.

A principios del dos mil, la escritura era medida por algunos personajes porteños con rudeza; una lucha que requiere de golpes para llegar a los versos auténticos. Golpe a golpe, verso a verso, grafica la imagen de la cordillera: cimas, sombras y efigies. ¿Desde dónde surgen estas jerarquizaciones e imágenes? ¿De dónde salen tantos ministros del interior y sargentos de la poesía chilena? Estas valoraciones afianzan una forma de la mirada en que la escritura requiere de astucias.

Pero a veces la poesía es una extraña iluminación; después de la noticia de su muerte, busqué el poema “Tarde de domingo”:

*Mi madre murió en plano Favio, / cuando yo no tenía ni
carné de Identidad / Naufragamos en medio de un domingo / su
cuerpo navegó frente a mis ojos / No seguí sus huellas me hice pasos:
puertas y ventanas / Nada enfrió esta pieza / Han pasado muchos
domingos / en medio de la tarde, / veinte han entrado por mis ojos/
Y todo fue ternura.*

Visiones Naturales, es un libro póstumo de imágenes claras, dividido en dos partes: “Tomas Exteriores” y la “Imagen Extrañada”; pequeñas vistas que ofrecen una transparencia. La rendija de la mirada se parece a la de los haiku. Pervive la búsqueda de una pertenencia que se proyecte hacia fuera, pero que se anude en la discreción e interioridad de quien mira. Ante este “paraíso vendido”, la naturaleza permite que ciertos retazos se asimilen; las tomas exteriores crean la aprehensión de perspectivas y ángulos precisos de vivencias; formas breves y sencillas que remiten a Quebrada Alvarado, el Parque Brasil, cerro La Cruz o Limache, donde Axa Lillo vivió sus últimos años.

A pesar de las diferencias, este libro me recuerda a *Mitologías* de Barthes, cuando toma nota de los nuevos mitos cotidianos a través de pequeñas figuras que crean el inventario moderno. Quizás sea por el título: *Visiones Naturales* indica que los poemas

se ubican a escala humana, sin prótesis o inconscientes ópticos; a veces silenciosos o mumurantes, pero nunca excesivos ni grandilocuentes. Como se riega un jardín, se acomodan las ropas antes de dormir o se conversa con un amigo en una esquina, estos poemas recortan una mirada interior como quien cuenta un secreto.

Incluso en los vuelcos hacia la exterioridad de la primera parte, los poemas delinear vistas breves, epifanías de una naturaleza limpia —ya sea un cactus, una mariposa, la lluvia o el litre—, remitiendo a una intimidad. La diferencia entre las dos secciones no proviene tanto del tono como de cierta turbulencia y desencanto. Algo se disloca en la “Imagen Extraviada”: “el mundo no me busca / yo que lo he buscado tanto”. La soledad aumenta y gravita, dando la impresión de una luz natural que va nublándose. Estas sombras pueden leerse como síntomas de época y como una desolación existencial. Los poemas se concentran, silenciosos, en una fragmentación dolorosa.

La intensidad es una de las cuestiones de la escritura. En *La literatura y la vida*, Deleuze decía que el devenir es un asunto que desborda la materia viviente, llevando a la escritura hacia lo inacabado. Por la herencia de la antilírica que surge en el siglo diecinueve y el espíritu del capitalismo tal vez, la poesía se ha unido a cierta imagen del noqueo. Al *punch*, al gancho efectivo y a la habilidad de derrotar al lector. Quizás también se suma a esto una versión autoritaria de la escritura. Algunos poetas ocupan figuras críticas provenientes de la música o del fútbol, siendo que la mayoría no toca un instrumento o no ha jugado a la pelota. Pero a diferencia de estas impresiones desafiantes, Axa Lillo escribe una poesía de baja intensidad, de una disminución de las pulsiones, en una pérdida que va derrumbando los poemas lenta y pasmosamente. La luz se va postergando, el mar se aleja, el cuerpo transmuta y el rostro se desnuda, extraviándose.

En la breve y hermosa nota a la edición, la poeta Catalina Lafertt dice que recuerda a Axa Lillo “con los ojos cerrados, meditando sobre lo oído. En como vivía las palabras, la conciencia que tenía de ellas y como las transformó en una poética, en una forma de habitar, en una manera de vivir en esta tierra”. Aunque no hay refugio en los poemas de la “Imagen Extraviada”, algo pervive en su carácter tenue, sencillo y ausente. Algo pulsa desde el reconocimiento, no desde el consuelo.

Como le decía a un amigo, hablándole de los modos cómo aparecen el hambre y el alimento en Vallejo, a menudo leer un libro importa tanto por lo que dice como por la forma cómo llega a uno. No puedo leer *Visiones Naturales* sino a partir del poema final, la experiencia de ver a Axa Lillo cruzando la calle y vislumbrar la brevedad de nuestras miradas: “CIUDAD / *De vuelta a la ciudad / a ese dolor que se prende / en los semáforos / De vuelta a las calles rectanguladas / a ese ir y venir de competencias // Se vende la ciudad se permuta / se desinfecta se perdona / Esto deja huellas cicatrices / cierta llovizna que acompaña*”.

Fuera del sistema literario, las y los poetas se transforman en pequeñas constelaciones con extraño nombre, que acuñan en sus vidas el universo de los sentidos de un pueblo, sobre todo en las diferentes provincias de una comunidad (así al menos lo sentí con la reciente partida de Maha Vial, en Valdivia). Con el nacimiento y, más aún, la muerte, la memoria comienza a construir el traspaso de criptas —dicen unos amigos psicoanalistas mistralianos, con quienes me junto—, y la poesía es tal vez la mejor manera de convivir con la espectralidad de quienes parten. “Cactus como piedras eternas velando nuestro entierro”, escribe Axa Lillo.

SITIO EN CONSTRUCCIÓN²

“¿Te invité yo a vivir aquí?”

Jorge Castro, Alcalde de Valparaíso

La poesía se orienta por extraños caminos. Sus senderos conducen más a fracasos que a triunfos o supuestas ganancias. Quizás su ejercicio implique por sí mismo una pérdida.

Comienzo advirtiendo este rasgo de lo poético tal vez como una excusa. Hace algunos años, con unos amigos, intentamos crear una revista que ofreciera un crisol del quehacer artístico de Valparaíso. Luego de reiteradas reuniones, donde fueron desligándose escritores que no pudieron continuar, logramos definir un nombre y un primer número. La revista se llamaría *El Incendio de Valparaíso* y partiría con un dossier de poemas extraídos del libro de Eduardo Correa, textos de Ximena Rivera junto con un registro fotográfico sobre la poeta, un ensayo de Pablo Aravena y una nota a la exposición del artista Antonio Guzmán en el frontis de la Defensoría Regional; pero ocurrió que el gran incendio de abril del año 2014 vino a marcar una postergación. No podíamos publicar la revista, justo en esas fechas, con dicho nombre. Sería visto como una burla o una pésima ironía. Decidimos entonces darnos más tiempo. Y, lamentablemente, a las pocas semanas de esta catástrofe repetitiva del puerto, supimos que el poeta Eduardo Correa había muerto. *El Incendio de Valparaíso* no solo funcionaba como toponimia o metonimia de un libro, sino concretamente en la realidad. Por lo demás, para terminar de describir estas desventuras, después de un año de trabajo en el primer número,

² Texto presentado en la jornada dedicada a la segunda edición de *El incendio de Valparaíso*, en La Sebastiana, junio de 2015.

en que compramos el sitio y se alcanzó a concordar un diseño, el programador desapareció y la revista terminó en el registro utópico de una quimera posible. Pueden revisar la web, todavía aparece el indicio de esta esperanza: *sitio en construcción*.

El libro de Eduardo Correa, publicado el año 2003, resulta interesante en su reiteración no solo por el uso que se hace de ella —donde se apela a Deleuze como uno de sus referentes—, sino también por el título mismo. Como un eterno retorno catastrófico y caótico, los incendios parecen un trauma que vuelve hacia las zonas reprimidas del puerto. Valparaíso podría verse así como un enorme aparato psíquico, con sus huellas mnémicas sociales y territoriales. En una época en que la ciudad expulsa a sus habitantes comunes e intenta fosilizarse en un consumo del pasado como patrimonio —término que usualmente es comprendido solo en el plano arquitectónico—, el incendio emerge recordando que la pobreza y los cerros existen. Como la película de Aldo Francia de 1969, *Valparaíso, mi amor*, la ciudad tiene una vida que no es el simple relato turístico o estudiantil del que se hace tanto usufructo. En su cotidianidad los personajes van, uno a uno, cayendo en la miseria del puerto (asaltos, adicciones, prostitución, salud paupérrima, pobreza, etc.) que no ha cambiado mucho desde la época en que se filmó la película. En esta órbita enlazaría el libro de Eduardo Correa, es decir, en el relato anti-patrimonial de Valparaíso que establece una reserva crítica al mito de la ciudad decadente, que saca provecho al turismo de la pobreza. Valparaíso conforma un sitio en construcción y destrucción permanente. Tal vez la imagen más nítida de la postdictadura chilena.

Para una muestra de lo que estamos afirmando, el poema «Nueve» del libro da cuenta de esa repetición, que leído en la prosodia de la página, exhibe el retorno de lo reprimido (según el subtítulo del poema, dicho a media voz): *Las mismas visiones*

del incendio. / Las mismas visiones del incendio. / No había nadie para contarlo. / No había nadie. / Éramos mi padre y yo. / Dijimos, traigan agua. / Pero nadie nos hizo caso.

La repetición y las secuelas de una batalla enmarcan el libro en un contexto situado, pero también amplio, gracias a la mixtura de registros que incorpora referencias heterogéneas. El escenario de la disputa, ubicado en Valparaíso —y más precisamente en el incendio de la discoteca *Divine* ocurrido el año 1993—, ofrece una connotación carnavalesca y operística en algunos momentos, cuya escenografía apunta a personajes teatrales que entrecruzan voces de todo tipo, fracturando la sintaxis. *El Incendio de Valparaíso* comienza con un tono bíblico, pero esta lengua —a diferencia de la pureza adánica— es una escritura travestida, con giros de habla e interpelaciones coloquiales que cambian el género de las palabras. Pareciera que en varias secciones de los poemas, sobre todo en los momentos de mayor intensidad, hubiese una necesidad de nombrar lo que se desplaza y huye, un objeto del deseo que la escritura no alcanza; y el fuego fuera la imagen de una metáfora más amplia, una imposibilidad que afecta la misma labor del escritor. De esta manera, asoman referentes como Duchamp o Wittgenstein ("Santa Wittgenstein"), y, por cierto, nombres ligados a la escena del arte y la literatura que ofrecen una perspectiva neobarroca, acendrada en una imaginación desbocada. Sin embargo, esta multiplicidad de referencias no impide que el libro entregue una secuela de su localización: «*Pero el territorio sigue tan lleno de miedos que a nada le podemos creer. / Queríamos escribirlo todo para que nos entendieran más adelante*».

Esta desesperación por el objeto incita la mirada hacia su sombra; es decir, constata la ausencia que traduce la poesía en el acto de escritura. «Había visto tantas desapariciones», dice el primer poema, marcando la ruta de un parloteo que el lenguaje

no alcanza a cubrir. En ese sentido el recurso expresivo de la prosa y el versículo *cae* allí donde el objeto se escapa. En el alargamiento del verso, el poema indica una falta, una justeza imposible. Como en Baudelaire o en Malcom Lowry, el alcohol conforma también uno de los recursos de esta forma de escritura imprecisa, de la ausencia: «*Te escribo desde la más profunda de las borracheras. Díganme ahora que si no paramos de rezar nos vamos a ir todas al infierno. // Las cosas ya no son como antes. Ha quedado lloviendo permanentemente sobre nuestras cabezas*»

La desaparición es, por lo tanto, una de las pulsiones de la escritura y, quizás lo más relevante, la seña política del libro. Como todos sabemos, Chile es un país de desaparecidos, pero no solo los que ocultó la dictadura, sino también aquellos que la violencia soterrada mantiene como escombros. Por ejemplo, en el repudio incendiario al mundo homosexual. Hay que recordar que el libro se publicó el 2003, antes de la Ley Zamudio y de la visibilización que el MOVILH ha logrado en el último tiempo. Al establecer como lugar de escritura una toponimia y una poesía de la falta, Eduardo Correa expone la ausencia en «un territorio de ecos y no de voces». Vale decir, una sombra que trabaja con aquello que está detrás de lo visible (o decible), y que se muestra de manera espectral, testificando paradójicamente su ausencia por medio de lo visto o rumoreado. Los cuerpos quemados en la discoteca *Divine*, en los incendios reiterados de Valparaíso o de los detenidos desaparecidos en la *Operación retiro de televisores* —con su humor negro y la cruda metáfora espectacular—, muestran que su presencia se encuentra a través de las cenizas, de aquello inconsciente que retorna, aunque se niegue: «*Pero solamente la muerte es el refugio del secreto mejor guardado; el propio objeto se alitera a sí mismo, se evidencia mientras los telones ardiendo van cubriendo la escena devastada*».

El síntoma de la devastación y la pérdida recorre esta poesía. A pesar de que la imaginación y el desvarío exalten sus versos, *el sueño* —dice uno de los poemas de Eduardo Correa— *es para aquellos que han ganado la batalla*. He aquí que parece emerger la citada frase de Michelet: «cada época sueña la siguiente». Pero, ¿quiénes son los que han soñado hasta ahora en Chile a las generaciones futuras? Sabemos cuáles fueron los sueños de los vencedores, los vivimos a diario. Entonces, ¿cuál es el lugar del escritor en todo esto? En otras palabras, el poeta —como muestra Eduardo Correa y la poesía chilena más interesante— busca compensar con su testimonio algo no escuchado, y a través de la obsesión por la escritura, despertar los escasos lectores que convoca la fragilidad de la poesía. «He llegado a la conclusión —decía Canetti— de que en la lengua misma puede haber esperanza, algo así como una gratitud de las palabras. Precisamente porque nos las quitan quieren ser dichas». Desde esta mínima trinchera de la escritura poética puede, quizás, todavía construirse un espacio vivible entre las ruinas de este país incendiado. Así al menos interpreto uno de los versos de Correa: «*Era feliz en los momentos en que te escribía, pero lo vine a saber muy tarde, cuando la cordura me tenía hasta las masas*».

A LA MANERA DE RUBÉN JACOB³

PIRA

Seis partitas indican los días en que fuiste cremado,
repartiendo en el estadio las cenizas
donde viviste con angustia el fracaso continuo
de tu club de fútbol. La precipitación del reloj
era una derrota alojada
en el rectángulo de dos áreas
donde viste crecer la esperanza.
Afuera —sospechamos— no hay nadie;
las tribunas y galerías están vacías.
Hoy se cierra la campaña de tantos juegos inconclusos.
Hoy fueron esparcidos tus restos en el pasto seco,
lo compartes con Gustavo Poirrier,
su extensa cabellera,
sus gambetas en segunda
y el breve paso por la selección nacional.
Así se van los que jugaron en retaguardía,
más sacrificados y generosos que la avanzada.

Ésta ha sido la historia:
quien da el pase nunca triunfa,
—Rubén Jacob Carrasco—
la muerte llama por un respeto mudo,
no viajaremos al último responso fúnebre
ni tampoco habrá despedida sin alambrar la zona,
electrificada la memoria
las palabras se cargan de convulsiones,
la mayoría quiere ser Rimbaud,
traficar sus propios esclavos
con la punta de lanza de la poesía,

³ Conversación y lectura *La poesía chilena hoy: la palabra provocada*. Sala de Viña del Mar, junio de 2012, organizada por Luis Bork.

restregar la piel selvática
de los libidinosos poetas jóvenes.

No viajaremos pero entre el griterío
y el atropello de la multitud
alguien modulará un breve nombre en la cancha abandonada.
A mediodía es el funeral, en silencio y entre amigos.

Comienzo con un poema. Y sigo con una anécdota: en un taller de lectura de poesía que armamos juntos a Natalia Rojas, Andrés Arce, Andrés Urzúa, Gianfranco Triviño y Rodrigo Orellana, entre otros, al que le llamamos *La zona*, invité para finalizar a Rubén Jacob. Como sabía que no le gustaba mucho leer en público, aproveché la ocasión que fui a entregarle el prólogo de *Granjerías Infames* a su oficina (los dos éramos de Quilpué), y le conté que los integrantes de *La zona* querían conocerlo y leer junto a él. Nos pusimos de acuerdo en la lectura, el afiche y la organización —ante el jefe de carrera de una universidad que puso problemas burocráticos— y, en una sala repleta entre estudiantes y lectores, alguien grabó la sesión —creo haber visto a Gonzalo Gálvez con una cámara— y subió el registro a youtube. Fue una ocasión hermosa, donde lo acompañó su amigo taxista (a quien defendió legalmente contra una empresa, argumentando que ambos eran wanderinos) y otros conocidos que lo fueron a escuchar. Sin sospecharlo, ese registro da vueltas por internet, como un homenaje en vida a uno de los poetas más apreciados por nosotros. El reconocimiento de Rubén, el poeta quilpueíno por excelencia, se veía ya en esa época. Al poco tiempo murió de manera sorpresiva. Pero entregó un legado (como los poemas que revisitaremos). Creo que las variaciones sobre su escritura muestran el coro al que se han sumado poetas de distintas generaciones. Ofrecen otro rostro a la herencia de las granjerías infames de este país.

Y SI LA CALLE FUERA EL TIEMPO

A Rubén Jacob y su libro *The Boston Evening Transcript*

Y si en verdad la calle fuera el tiempo
y al final de ella un mendigo
mascullara su itinerario de cartón piedra
como si saliera del Parnaso o bajara del Sinaí
y si a la vuelta de la esquina
detrás de la trompada, que sí podría ser el tiempo
aparezcas poeta Jacob, desgreñado como Jonás
haciendo equilibrio sobre el hilo de Ariadna
para enrostrarnos el fantasma borgeano
que anula nuestra mala percepción del
tiempo—espacio—poesía

O por sobre todo, si la voluntad fuera eso
una cuerda roída por amarga criatura
que brota de los recuerdos literarios
húmedas sombras
porque la memoria es un hueco sin fondo.

Y sí
dan ganas muchas de llorar
como los habitantes de esta ciudad
que susurran su aflicción,
la soledad que llevan a cuestas
a pesar de nuestras primas Harriet
sean estas Harriet o Marías.
Y si la calle fuera el tiempo
y al final de ella “La Rochefoucauld”
entrara de la mano
con relojeros, juristas
bastardos, astronautas
y hacedores del santo oficio
a tomarnos por el cuello
y un vinito o un escocés
fueran la excusa perfecta
para acceder al delirio

y aceptar cuan inútil fue y será
esta caliginosa bella vida.

Patricio Serey

A LA MANERA DE R. JACOB & T. S. ELIOT

Si Estación Central fuera el tiempo
y toda esa gente colgando de las micros
o alrededor de un carro de frituras
comentaran un asalto con el cabo de guardia

o si un repartidor del Boston
se meciera en un trigal
más allá de los últimos vientos:

el profesor entraría en un local
y luego de revisar
por tercera vez su carpeta
vería la lluvia mojar los suplementeros
un ballet de paraguas negros
que cierran los desaparecidos
en los trenes de la tarde.

Pero los ambulantes
improvisan refugios de nylon
o huyen con su mercadería
como si las escaleras fueran el tiempo
mientras un indigente del tren subterráneo
recita los yambos del fin del mundo
a los que suben y bajan
como si llegar fuera una posibilidad.

Felipe Moncada Mijic

SARAJEVO

In memoriam Rubén Jacob

Los pianistas perdidos en Sarajevo
y todos aquellos que sucumbieron
como niños
al fondo de una fosa
sabrán más tarde que nunca
que The Boston Evening Transcript
contará algún día su debacle
la vida que perdieron viviendo
en la esquina o en una calle
donde un poeta se asoma
a oír francotiradores
preguntándose
por qué los amigos ya no escriben
o reviviendo la suerte de esa mañana
al no perder las piernas
en la fila para el pan
pero la noche cae
y desearía leer ese vespertino
en algún restaurant frente a la costa
posando la servilleta en las rodillas
encendidas las lámparas de tulipas
el mar revolcándose
espumando contra las rocas.

Diego Alfaro Palma

Para no herir susceptibilidades, comienzo advirtiendo que reúno tres poemas dedicados a Rubén Jacob por poetas de generaciones posteriores o, si se prefiere, "más jóvenes" (la poesía nunca deja de serlo, decía Pound) que viven o vivieron en distintos lugares de nuestra región, aunque me consta que existen más poemas dedicados a Jacob, inclusive algunos ensayos escritos por poetas también "jóvenes" o libros que comienzan con epígrafes

de sus versos. Concentrándose en la escritura de poemas homenajes, dentro de lo que pude reunir, estos tres textos guardan una similitud. Primero, llama la atención que los poemas hayan sido escritos cuando estos poetas bordeaban entre los veinte y treinta años y que vivieran en distintas ciudades de la región: Patricio Serey es un poeta que acendró su escritura en San Felipe (y vivió en Valparaíso), Diego Alfaro residía entre Limache y Santiago cuando escribió el poema mencionado, y Felipe Moncada, oriundo de Chiloé, pasa largas temporadas en Valparaíso, donde fundó —junto a su amigo poeta y pintor Rodrigo Arroyo— una mítica editorial de escritores inubicables. Pareciera que hubiese una línea fronteriza imaginaria que trazara un mapa mental y afectivo delineado en la Quinta Región, acentuando aun más la condición de Jacob como poeta de culto —similar quizás al caso de Jorge Torres en Valdivia—, con sus lectores fieles y escritores cómplices, que estiman su poesía como si guardaran un secreto común. Segundo, los tres poemas emulan como homenaje la estructura de *The Boston Evening Transcript*, y desde allí enarbolan el punto de partida del espacio poético en que ha vivido cada escritor. Los poemas que componen este libro consisten en una variación de otro poema que proviene de un texto temprano de T.S. Eliot. Serey, Moncada y Alfaro imitan el procedimiento de collage como dedicatoria y testimonio a la vez del tiempo y el espacio de la poesía.

En el primero, el tributo a Jacob se inserta en la escritura ácida de Serey, que con ciertas palabras clave acentúa una percepción desencantada, donde Jacob sería uno de esos personajes que dan trompadas al tiempo, en una calle que podría ubicarse perfectamente en San Felipe o en cualquier otro pueblo o ciudad. El desgredado Jacob se equilibra en el hilo de Ariadna, haciéndonos recordar el vínculo entre el tiempo y el lugar intempestivo

del poema, donde la caliginosa vida se mantiene precariamente en una delirante inutilidad.

En el segundo, Moncada reelabora la estructura de los textos de Jacob a partir de su estadía en Estación Central. Recuerdo a Felipe cuando en sus expediciones por librerías de saldos compró en Santiago *The Boston Evening Transcript* (un síntoma más del lector que interpela su poesía). Para la fortuna de Felipe era la primera edición, que llevó consigo como un objeto preciado a varias de nuestras conversaciones. Tal como en la variación de Serey, en el poema de Moncada aparecen personajes desvalidos: un indigente recitando yambos, vendedores ambulantes a la entrada del metro como si ingresaran al tiempo, o gente que se detiene un momento a comer en un carro de frituras, mientras un profesor —carpeta en mano— puede ver a los suplementeros del Boston mojados por la lluvia. Las calles de Estación Central ofrecen al poeta diversas paradas del tiempo, vistas como una leve posibilidad: ¿la salvación ante un panorama de fin de mundo?

En el tercero, Diego Alfaro Palma escribe directamente un poema de redención, donde la potencia de la poesía se afina en la capacidad de evocar a los desamparados de la historia. En la fragilidad del papel pueden retornar ante nosotros los pianistas de Sarajevo, gracias a un poeta de Quilpué que contará su historia. Así, en el gesto de los lectores del Boston abierto sobre las rodillas, leyéndolo frente a las olas que rompen contra las rocas (que perfectamente puede ser el tiempo), se verán aquellas noticias que no dejan de ser noticia: la mención a los rostros de los seres anónimos, ya sea perdidos o desaparecidos, evocados por la memoria ante la fosa común de la labilidad y la miseria humana.

En esta dualidad entre la potencia de la poesía y su fracaso que se presenta en los poemas de Serey, Moncada y Alfaro, se dibuja un arco presente asimismo en la escritura de Jacob. La

proximidad de estos poemas condice con el tono de adagio que recorre los tres libros de este poeta quilpuéino, y que podría intuirse como temple de su actitud poética. La tendencia a la pérdida recae finalmente en el alejamiento del espectáculo del poder y el negocio familiar de las antologías. Lo inusitado en este sentido es que Jacob no sea el único; aunque suene paradójico, el rasgo insólito de este quehacer redundante en que, precisamente, este modelo de poetas prevalezca como registro en diversos escritores de la zona como Ennio Moltedo, Ximena Rivera, Eduardo Correa, Guillermo Rivera, Pablo Araya, Carolina Lorca, Luis Andrés Figueroa, Catalina Lafertt, Virgilio Rodríguez, Axa Lillo, o en poetas de otras generaciones de edad como Antonio Rioseco, Rodrigo Arroyo, Claudio Faúndez, Natalia Rojas, Sergio Muñoz, Valentina Osses, por nombrar algunos y algunas, aparte de los mencionados aquí a través de sus poemas dedicados a Jacob. Poetas de provincia que, sin ser “provincianos”, abordan la escritura fuera del escenario habitual de Santiago, al conformar una escritura arraigada en un territorio imaginado y en un legado fuera del canon metropolitano, donde se concentra el poder económico y simbólico de “Chile”. Jacob era un gran lector y melómano, que después del golpe de estado prefirió vivir de asistente de notario en Quilpué. A pesar de su distancia de la mal llamada sociabilidad literaria, puedo atestiguar que sus lecturas eran vastas y variadas: desde libros de ajedrez a revistas de colección en que aparecía River Plate y Santiago Wanderers, desde Hermann Broch a Carlos León hijo; esta peculiar forma de leer permitió que su opinión fuera versátil y actualizada, eligiendo con sutileza lo que le parecía valioso de cuanto se publicaba en literatura, memorizando incluso párrafos o versos que apreciaba de escritores poco conocidos. Aquello da cuenta también de la variedad de mundos y tonos mixturados en sus poemas. No tenía que responder a la autoridad de una escena

para validar sus vínculos y recursos poéticos, primando en ellos la pérdida como pulso de escritura, pero también un peculiar sentido del humor. Hay muchas historias al respecto, como las querellas que llevaba a cabo con un amigo abogado, difamándose mutuamente a través del diario, pero con el pie forzado de defenderse con un lenguaje del siglo diecinueve. Rubén Jacob era un melancólico alegre.

Del tono elegíaco, en que el pasado vuelve y gira hacia el futuro, ubicado en una calle en que emerge como un Aleph el simultaneísmo temporal, Jacob persevera en una ética de la memoria, aunque sin una esperanza mayor en la poesía como tabla de salvación. Si la poesía fuera una tabla —siguiendo con la imagen—, sería más bien la de un naufrago que se aferra a las palabras ante el océano de la caducidad. Aquello se muestra sobre todo en su último libro *Granjerías Infames*. Desde el *Boston*, pasando por *Llave de sol*, por último, *Granjerías Infames*, persevera una preocupación temporal que decanta la mayoría de las veces en una melancolía sutil, casi espectral. Si consideramos esta asimilación de la labilidad humana, podemos comprender mejor la poética y la actitud de Jacob relativa a la poesía. Hay una especie de despojamiento, de asimilación de lo pasajero y una memoria privilegiada que fija su atención en detalles particulares. Aquello se evidencia desde el primer libro.

Aun que se presente como variaciones de un poema de T.S. Eliot, *The Boston Evening Transcript* crea mucho más que una reescritura. Los fantasmas de otras épocas conviven con escenas actuales, junto con oficios y personajes perdidos. Podríamos ver el libro como un cinematógrafo, es decir, como una película donde los rostros aparecen en imágenes móviles y en su evocación. Futbolistas, monjes, relojeros, libreros, músicos, abogados, literatos, en una muerte a crédito o en un viaje al fin de la noche,

como el autor que le gustaba a Rubén. Poesía melancólica y vital, cuyo rasgo clave puede leerse como una celebración a pesar de la derrota. Quizás por eso Wanderers conforme en Rubén una pista de lectura. Creo que se lo dije alguna vez: un entrenador de escuela de fútbol nos decía que había que celebrar los goles aunque fuéramos perdiendo. Lo mismo vale para los cumpleaños y el paso del tiempo. La música lo encarna; es la consumación corporal de una experiencia que sobrepasa la cifra. Nuestra educación sentimental tiene más de gestos, variaciones, vibraciones y silencios, de lo que usualmente sospechamos. El retardo, el desajuste, es una experiencia donde nunca vivimos el presente como si fuera pleno; es la temporalidad de inadecuación que filosofía occidental remarca; el ser humano demora en comprender, siempre está un paso más atrás, en el rumor antes que la palabra.

¿No será acaso éste, justamente, el fulgor precario de la poesía?, pregunté alguna vez sobre la poesía de Jacob. Si fuera así, los tres poemas que hemos escogido al comienzo de Serey, Moncada y Alfaro le rinden justicia a la escritura de Jacob. No constituyen homenajes fosilizados, esos que abundan en la estética paralizante de los memoriales chilenos, sino la complicidad de compañeros de ruta que se reconocen en una manera del oficio poético que levanta sus banderas negras frente a una época de desapariciones y, sin menospreciar el duelo, exige cierta felicidad en esta “caliginosa vida”.

LA DISIDENCIA DE FAÚNDEZ

A Claudio Faúndez siempre lo imagino en bicicleta. No sé la razón. Aunque la última vez que nos vimos ¿o fue la penúltima?, fui yo el que llegué montado sobre las ruedas de una bici plegable.

Con esta imagen trastocada de Faúndez, esperándome en la Avenida Alemania cerca de la plazuela Ecuador, escribí un pequeño relato describiendo su próxima venida al puerto como el retorno de Cristo aguardado por sus seguidores. Faúndez dijo que iba a narrar este encuentro en bici; no sé si lo habrá hecho, pero lo hago yo en su lugar, en este momento en que he leído su novela *Variaciones sobre la vida de Norman Bates*.

No sé en qué andaba metido, pero terminamos conversando sobre una pareja de poetas de Limache que acababan de separarse trágicamente. Le compré algunos libros, entre ellos *2666*. Si Bolaño lo hubiera conocido, estoy seguro de que lo espiaría como uno de sus personajes. Los que lo frecuentamos en esa época, sabemos que parece sacado de *Los detectives salvajes*. No hacen falta explicaciones sobre su carácter. Sería además difícil describirlo aquí, en este intento de entrada a su libro *34*.

Se cuentan muchas historias de Faúndez ahora que se vino a vivir al sur. Y la gran mayoría deben ser ciertas. La lejanía crea mitos poéticos; ya lo decían los primeros sociólogos de la fotografía: la memoria orgánica aumenta los retratos, la mecánica los achica. Si no fuera por Facebook, no tendríamos noticias y fotos extrañas, entre bosques y hachas, de este narrador, cantante de la disonancia y poeta. Pensándolo bien, sería mucho mejor un relato de Faúndez ocupando a Bolaño como un barrista de los panzers. Editor del *Awante*, perfectamente podría haber sumado

otras imágenes a sus novelas, con Playa Ancha como escenario, cuyo protagonista fuera el escritor catalán.

Al modo de sus canciones redoleseanas, su narrativa tiende a lo grotesco, a situaciones insólitas y a resoluciones estrafalarias donde no importa la verosimilitud. Los desbordes parecieran ligados al humor y a lo inquietante. *Norman Bates* es un libro al que le falta edición. Para mi gusto, hubiera eliminado algunos pasajes dándole un tono menos satírico y caricaturesco en busca de un registro ominoso. Pero también es cierto que si se excluyen aquellos fragmentos (no son muchos, aunque decisivos), su escritura perdería ese aire de narrativa gótica burlesca.

En esta novela, me gustan los pasajes en que Faúndez entrelaza los relatos con imágenes poéticas. Llamen la atención las figuras de los pájaros. Violentados y ridiculizados, cumplen una función opuesta a los de Juan Luis Martínez. Aves que, en sus mutilaciones y usos técnicos, convertidos en aparatos con alas y control remoto, o diseccionados por niños en un taller de pájaros, no hacen pensar en la malla irrompible y silenciosa del lenguaje, sino en el sometimiento y masoquismo de la naturaleza, en la idiotez y oscuridad del mundo. La imagen de los pájaros vuelve a aparecer en *34*, el libro de poesía sobre el que quería al escribir al comienzo.

Comparto el sentimiento de estos poemas de imaginar el espacio inconcluso de la muerte temprana. Por lo que tengo entendido, *34* es la edad en la que un familiar de Claudio Faúndez murió y es también en la que asesinaron a mi abuelo, en 1948. “Un hombre que muere a los 36 años muere en cada momento a los 36 años”, dice Walter Benjamin. Esta aparente tautología indica que la narración nos hace pensar que la vida suele contarse desde el final. El carácter inexorable del fin, cuya función se cumple en las expectativas funerarias del lector, es revocada por

la escritura. Le da un rasgo fantasmal, le pone vallas al tiempo que desea cerrarse; la potencia poética radica aquí en cómo los muertos rondan a través de los vivos.

Memoria fugitiva y sin clausuras, *34* tiene un tono luctuoso, desde su formato y color. Es un ejemplar alto, grande, negro como un ataúd y letras pequeñas que parecen hormigas oscuras carcomiendo los huesos de las palabras. Los formatos de las ediciones Cataclismo tenían ese rasgo. Faúndez editó a varios poetas de Valparaíso, pero con quien mantuvo una cercanía íntima fue Ximena Rivera. Creo que su muerte anunció la despedida de Faúndez del puerto.

34 tiene poemas breves, concisos, como los poemas de Ximena. Trabajan el luto a través de miniaturas: sogas colgadas de día que muestran un extraño refugio. Los espacios íntimos contienen cercos de autoprotección. Padre y madre asoman concentrados en sí mismos, fuera de la escena de los hijos, que parecieran buscar amparo ubicándose bajo el sol. El sinsentido prevalece en los versos que cortan el recorrido de la visión. Niños, padres, viejos, pájaros y plazas; dibujan imágenes que juegan entre luces y sombras que quieren otro tipo de noche, *un poco más corpulenta / y con mucho sol sobre los pastos / una señal compartida / unos muebles nuevos / alguna cortina maltrecha por el viento del mausoleo // o tan solo un fósforo / entre dos dedos agusanados* (Saldremos de la noche un día).

Como dije, *34* es un libro breve, extraño y preciso. Un cementerio —quizás— como el de los disidentes de Valparaíso; la poesía de Faúndez hace aquí un trabajo de duelo siguiendo la larga herencia de la desolación mistraliana.

CRISIS INVERSAMENTE PROPORCIONAL

Estoy escribiendo esta nota pasada la 1:00 AM. No tuve más tiempo en el día. En la mañana de ayer le había escrito un pequeño mensaje a Marilen, intuí que necesitaba preguntar cómo estaba. Me respondió con ese relámpago que deja mudo: acaba de partir mi papá. Cometí el error, quizás, de escribir algo en redes sociales; la lejanía me hace cometer estas imprudencias y la necesidad de comunicar el afecto a personas que no veo hace tiempo. A estas horas, además, recibo un mensaje del poeta y productor de espectáculos Gabriel Indey: «Suena anecdótico, pero mi hijo viajó a valpo la semana pasada, y yo le mandé a Mario una botella de vino copiapino. Encontró la librería cerrada las 3 veces que fue y hoy llegó de vuelta a Copiapó. Una amiga me mando la noticia de su muerte. Nunca pudo tomarse el vino, ni saber que siempre lo recordaba. Nos conocimos en Argentina en jornadas antidictatoriales el año 88, ambos éramos libreros y militantes. Nos veíamos cada ciertos años, la última fue en el O'Higgins, un restaurant de valpo». Mucha gente ha escrito en reconocimiento de Mario, el librero, el militante y, sobre todo, el conversador. Por mi parte, solo quiero agregar a Marilen, quien ha estado los últimos años sosteniendo también un lugar en la ciudad, una historia que viene de la familia mapuche, comprometida y en vida con los libros; ese extraño espacio de imaginación y memoria, donde algo crece y resiste a pesar de la violencia que estructura geográficamente a este país.



*

Cuesta comenzar a usar el pasado. Mario Llancaqueo era bajito. Siempre detrás del mesón de la librería. Arriba de su cabeza lucían libros llamativos, los más deseados o inquietantes. Ernesto Pfeiffer me recordaba una vez la llave del estante donde guardaba sus preseas; quizás aquellos ejemplares sobre los cuales los lectores podrían precipitarse sin arrepentimientos. También del mito: lo mejor se encontraba en el subterráneo. Leandro, mi amigo con quien compartíamos una biblioteca común, le compró una vez una fotocopia y un videocasete de Rodrigo Lira. Era un lujo; imposible de hallar en los noventa. ¿Cómo catalogar a Mario Llancaqueo? ¿Qué tipo de librero era? Roberto Calasso cuenta que el arte de la librería consiste en hacer conjugar los libros recién llegados con los ya ubicados; la lucha por los espacios y los centímetros hacen al buen librero. Si a eso sumamos que la librería *Crisis* vende una mezcla entre libros usados y nuevos, sin distinción, el arte de la circulación entre lo antiguo y lo moderno conformaba la peculiaridad de su espíritu libresco. Es el don de la ubicuidad —reitero a Calasso—: poder orientarse en clasificaciones culturales propias y hallar las correspondencias justas; la creación de barrios entre colecciones, temas o problemas. Guiar al lector en taxonomías imaginativas. En las anotaciones de un cuaderno antiguo, conservo esta observación: «Pregunto por “R”, a quien le envié una carta antes de viajar. Asisto a la presentación de un libro sobre Kraus. En los anaqueles de la librería *La central*, Karl Kraus y Jean Améry aparecen en "Filosofía". La ubicación determina un concepto amplio acerca de lo que significa pensar e imaginar». Entrar a la librería es ingresar a las casillas mentales de un librero; Calasso le da un carácter más dramático: es una especie de confesión. En el caso de la biblioteca Warburg, este arte

consistía en analogías, en consonancias lejanas, sin orden alfabético o temático, buscando sencillamente buenos vecinos con total libertad de anacronías. Irene Vallejo describe cómo la biblioteca de Oxford quiere hacer llegar lo reciente sin desperdiciar nada de lo publicado, renovando cada día las nuevas publicaciones en subterráneos y habitaciones desconocidas para el lector. Traducir así la obsesión desmesurada de Ptolomeo en Alejandría: crear *La biblioteca*, que otros llaman el universo.

*

Este orden de la librería conforma una clave, pero también reiteraría otra: la circulación. La librería *Crisis* nos hace recordar el oficio más que la profesión, la aventura de encontrar el libro que no se buscaba (otra clave del buen librero), al comprender o pispar las expectativas de las personas que llegan al local. Sergio Holas le decía a Marcelo González, el amigo librero de la desaparecida *Altazor*, que tuviera cuidado: ¿Qué hace que una persona busque un libro? ¿Qué lo mueve? Un lector es un personaje extraño, inquietante, algo le falta en la vida y quiere hallarlo en las páginas. Un lector —interpreto a Holas— es un personaje anómalo, excéntrico, capaz de robar esos rectángulos en pos de encontrar un sentido. En mi caso, el amor por la lectura se intensificó con la poesía. Teiller fue la llave de paso a un mundo, a una experiencia, remecida por el poema; un solo poema acaso. En el momento en que uno dice: *esto es cierto*, abriendo de par en par la lectura a una conversación infinita. Siempre reitero lo mismo cuando me invitan a una escuela: no existen personas que no puedan leer poesía, sino que simplemente no ha llegado el poema que las remueva. Creo que basta un solo poema para que se abra toda la poesía. Me acuerdo de Teillier también porque en una conversación cuenta

que uno de los instantes más felices fue cuando Sergio Vuskovic le pide que cuide su biblioteca. El tata Vuskovic, como le decíamos sus estudiantes, fue llevado a Isla Dawson; cuando lo fueron a buscar a la casa, vino un antiguo estudiante suyo del colegio que pertenecía a una institución armada, lo dejó recorrer la biblioteca y llevarse un libro: optó por la *Obra Completa*, de Platón, edición Aguilar. Vuskovic terminaba sus seminarios con la clase final en su biblioteca, donde nos mostraba los libros, grabados de Goya y nos servía además un delicioso café turco. Era la antigua universidad, que su amigo Osvaldo Fernández también cultiva; los libros como una forma de conversación. A este grupo también se une Mario Llancaqueo, antiguos militantes y lectores de Valparaíso. La circulación de los libros, en lugar de la industria del libro.

*

Es llamativo: cada vez que escucho a alguien hablar de Mario Llancaqueo no hay posibilidad de separarlo de la librería. Quizás éste sea su pequeño triunfo cultural frente a la debacle que han generado los economistas. Es increíble cómo una librería puede marcar una ciudad y la biografía de las personas. Nadie recordará a los ingenieros comerciales que acompañaron al Guatón Pinto, por ejemplo, pero sí al librero de la *Crisis*. Cuando muere un poeta, un artista, un editor, un librero, algo insoslayable se percibe en la ciudad. Se une ahora a esta ausencia de mundo, a esta pandemia que dejará la impronta de duelos inconclusos. Supe que llovió en Valparaíso. Ahora llueve en Valdivia, lo que no es novedad. Creo que se lo decía por mensaje a Ernesto Guajardo, siento que cuando vuelva al puerto habrá muchas cosas fundamentales que ya no serán las mismas. Mario Llancaqueo era una parte de su biografía, mejor dicho, nuestra biografía que se crea

entre las calles, los lugares de exilio interior y las conversaciones. Mantener una librería es una hazaña en una época digital y en estas condiciones de pandemia; crisis permanente de una modificación de la experiencia, las materialidades, los signos y las relaciones humanas. Cuando comencé a estudiar filosofía, teníamos la costumbre con un amigo de hacer la ruta por las librerías de viejos. Solo en Viña habían alrededor de siete u ocho. Seguíamos incluso las recomendaciones de los compradores avezados. Por ejemplo, preguntar por varios libros e insinuar como si nada el que nos interesaba, guardando para dentro el deseo y la obsesión, no mostrándole al dueño el delirio interno por una joya. Una vez fui a la *Crisis* con una pareja, ambos estudiantes de filosofía, Mario Llancaqueo nos miraba con atención y confundido nos lanzó una broma. Como buenos estudiantes de humanidades, teníamos abrigos largos sospechosos.

*

Con el tiempo conocí a Marilen. Al ver mi interés por una crónica de Armando Uribe, muy chistosa, sobre los apellidos de derecha que terminaban en “eira”, la despegó de la vitrina y me la regaló. Luego nos volvimos a encontrar, también alrededor de libros, en la biblioteca de una universidad. Con esa ironía amable que la caracteriza, no sé por qué empezamos a conversar sobre su historia en el exilio y la herencia política de su familia. La importancia de la librería es inversamente proporcional al inmenso edificio del frente: como el bufón de la corte que le dice la verdad al rey, este pequeño espacio conforma una resistencia oportuna y el recuerdo de cierta ética anterior al golpe: en su vitrina se mostraban noticias jocosas y críticas sobre los “ilustres” diputados y senadores, poemas del Diantre o Camilo Muró, crónicas

y recortes con espíritu de collage que padre e hija cultivaban. La librería *Crisis* alberga su historia enfrentada con el Congreso, desde los noventa, exponiendo a los legisladores su miseria intelectual y política neoliberal. A veces no dimensionamos la importancia que puede hilar la micropolítica. Las relaciones que construyen un tejido en un país devastado. Las políticas culturales son las primeras que intentan desarmarse en una dictadura. Recomponer los daños y empezar las conversaciones en torno a ideas, luego de la quema de libros y las tergiversaciones de los medios mercuriales, conforma una labor de vida. Ernesto Guajardo me envió un mensaje describiendo el velorio y, a pesar de nuestro materialismo histórico, “charlamos” sobre la importancia de los ritos en la reparación de la memoria. Adiós Mario Llancaqueo desde el sur; conservaré esta imagen de la librería que se opone al Congreso. También de un libro que me pena hace años ubicado en el estante final de la librería; no lo pude llevar y siempre me arrepiento: la edición de *La lengua absuelta*, de Elías Canetti (publicado por otro Mario: Muchnik, el gran editor argentino), cuyas primeras páginas hablan de su primer recuerdo de niño con la lengua roja y la amenaza del silencio. Quizás esto sea también una librería, la esperanza de una voz que nos diga algo cierto a través del murmullo incesante de la vida y los libros.

POESÍA Y VIDA

Conversación Macarena García Moggia

Jorge (J): Podemos partir conversando primero sobre la revista que tú hiciste, *Istmo*. Recuerdo que me invitaste a escribir algo. Tenían esa revista, no sé si era por la universidad, no me acuerdo muy bien. Y bueno, ustedes en ese momento... porque ¿era un grupo el que la armaba?

Macarena (M): La hacíamos con Felipe Michea y Constanza Jarpa. Desde el comienzo de los tiempos. Conocí a Constanza cuando entré al Instituto de Arte, yo estudiaba psicología paralelamente. Debo haber estado como en cuarto, o tercer año, y surgió esta idea de hacer una revista de literatura y psicoanálisis, que en cierto modo se fue expandiendo también hacia el arte. No me acuerdo cómo te invitamos, creo que nos cruzamos alguna vez en la librería Altazor y tengo el recuerdo de que hablamos sobre Alejandra Pizarnik. Yo había escrito algo sobre *Caminos del espejo* para el primer número de la revista y tú algo me comentaste sobre ese poema. ¿Puede ser? Creo que cruzamos algunas palabras, probablemente yo había leído algo tuyo, quizás tu libro *Las palabras callan*, que salió en esos años. ¿Qué año fue?

J: el 2005. Parte con un epígrafe de Pizarnik y hay un poema dedicado a ella. Una vez leyeron el libro en la radio, y Ximena no había escuchado el nombre del autor (me lo contó riendo) y se fijó también en Pizarnik.

M: ¿Viste? Por eso entonces se me cruzan las cosas.

J: Ese es un primer muy buen dato, la librería Altazor, porque era un lugar de reunión en Viña.

M: Bueno, ahí estaba Marcelo. Yo iba harta a conversar con él, ¡y a comprar mis primeros libros! Toda la plata de las ayudantías

iba a parar ahí, que en todo caso era muy poca, me parecía que todos los libros eran tan caros, pero tuve mis primeros libros de poesía! No sé, me acuerdo de haber comprado ahí a Vallejo, a la Pizarnik, a Sylvia Plath, tal vez. La Sylvia Plath en Hyperión. ¿Te acuerdas? Unas traducciones horribles, pero hartos Hyperion tenía Marcelo ahí atrás. Y algunos Visor también. Bob Dylan en Visor creo que alguna vez le compré. Y las Iluminaciones de Arthur Rimbaud.

J: verdad, tenía en el segundo piso. Era un lugar de encuentro. Es una buena referencia con respecto a lo que pasaba, porque ahí conocí en mi caso a varias personas. El mismo Rubén Jacob, Ennio Moltedo, los encontré allí. También nos conocimos con Bruno Cuneo. En general, hartas personas que transitaban en la librería y era como un lugar de encuentro, y estaba el café al lado, además.

M: Claro, aunque yo ese café no lo frecuenté tanto, iba hartos después al Rialto, cuando se abrió en esa esquina de la galería. Pero recuérdame, que no me acuerdo, ¿de qué escribiste tú en la *Istmo*?

J: Parece que sobre Martínez.

M: Ese texto tuyo apareció después entonces, el 2008, en un número dedicado especialmente a poesía.

J: Me acuerdo que nos juntamos después en un café, en Valparaíso, ¿cómo se llamaba? Subterráneo. Ahí nos juntamos a conversar sobre la revista. Ahí, además, ese texto que hice para la revista me sirvió, como ya se terminó el doctorado, menos mal, fue el texto que presenté simultáneamente en un examen, una cosa así (risas).

M: Ese número era súper bonito en verdad. Atesoro hartos esos dos últimos números. Se hicieron cuatro no más: 2005 y 2006, y después 2008 y 2009, o 2009 y 2010. Con unos fondos de la universidad primero, y luego con el Fondo del Libro. Y ya

al poco tiempo me fui a Barcelona y bueno, tú también, y allá nos encontramos.

J: Claro, nos encontramos en esa otra librería, La Central.

M: De calle Mallorca.

J: Sí, eso fue un encuentro súper fortuito, muy extraño. Fue la primera vez que entraba a la librería de hecho. Me encuentro a una chilena, una amiga de Viña (risas).

M: Esa librería era fantástica. Bueno, tú ahí me pasaste *Sala de espera* y yo después escribí algo sobre ese libro y sobre ese encuentro. Porque justo me encontré con que en tu libro había una cita a Kavafis, ¿no? A «La ciudad». «Esta es la ciudad que hemos escogido...». Ese era el verso que estaba en tu libro.

J: Sí, estaba en un poema, trastocado, «no era la ciudad que hemos escogido», creo; no me acuerdo cómo se llama ese poema. «A contramano», creo que se llama ese poema.

M: «Para otra ciudad no esperes, no hay camino».

J: Claro, eso fue el 2011.

M: Bueno, después vino Yulino y ahí sí que ya nos vimos más.

J: Claro, nos vimos un montón. De hecho aparece en un diario esa conversación que tuvimos. En un diario o cuaderno imaginario que estoy escribiendo, que lo tengo que volver a rearmar. Lo empecé a rearmar otra vez. Eso fue hace diez años atrás. Estamos a 2021. Porque lo empecé a escribir allá, un cuaderno que cada vez se fue volviendo más ficticio. Aparecemos hablando cuando tú me dices «llama a Yulino». Eran como las tres o cuatro de la mañana y yo te hice caso y lo llamé (risas).

M: ¿Y llámalo para qué? ¿para ir para allá?

J: Claro. «Vamos para allá» (risas). Y después Yulino estaba súper preocupado; por qué lo había llamado a esa hora, qué me había pasado.

M: Me acuerdo que, en uno de esos primeros encuentros en Barcelona, no sé si esa vez en la librería o fue otra vez que nos juntamos a almorzar y estuvimos hasta las seis de la mañana dando vueltas, como zapato. Dos porteños a la deriva y hablando en chileno. Tú venías de hacer unas transacciones con la gente que estaba a cargo de la Fundación Brossa y que no tenían mucho sentido del humor (risas).

J: No les interesaban los latinoamericanos. Nada.

M: Esa es la onda en Barcelona.

J: Ahí me acuerdo también, a propósito de ese encuentro, que nos encontramos con la Pía.

M: Claro, te fuimos a ver. Al Papiol, como decía el tren. Que tenía el bar El infierno y al otro lado El paraíso.

J: Parece que no era un bar; era como un prostíbulo al lado de la línea del tren.

M: Qué maravilla esa imagen.

J: De hecho, la Pía me mandó hace poco una foto de haber pasado en el tren por el Papiol y me dio la sensación como de si hubiese vivido muchos años en ese pueblo.

M: A mí también me pasa algo parecido con ese tiempo en Barcelona. Tengo la sensación de que todavía, todo lo que estoy escribiendo empezó ahí. Fue muy bueno, yo creo, ese tiempo solitario, el tiempo del viaje, el tiempo de la extrañeza, no sé, es como un tiempo germinal en que se vuelven muy nítidas ciertas obsesiones.

J: ¿Comenzaste allí los libros que publicaste después, *Aldabas* y *Maratón*?

M: Claro, empezaron ahí. O sea, un poco antes en realidad. *Maratón* había sido primero unos poemas que había escrito antes de partir a Barcelona, y *Aldabas* también. Pero *Aldabas*, cuando yo llegué a Barcelona, como a los dos meses, hice un viaje a Andalucía,

con el propósito de ir a escuchar palabras. De hecho, *Aldabas* se llamaba «Palabras árabes». Entonces me interesaba mucho la arquitectura árabe, las palabras del castellano que venían del árabe, y estuve como tres semanas en Andalucía anotando, conociendo un poco los espacios, la luz. Fue un viaje algo programático en ese sentido, atravesado por esa búsqueda de los patios interiores. De mis propios patios interiores.

J: Recuerdo que me pasaste poemas allá.

M: Algo, claro, una cosa que era súper incipiente aún. Bueno, *Aldabas* posiblemente también lo sea.

J: Eran los primeros atisbos. Me acuerdo la sensación que me dio, que eran poemas, no es que fueran influencia, pero sí tenían una relación con Millán, lo sentía así.

M: Yo leía mucho a Millán, mucho.

J: Todavía me acuerdo de la sensación de esos poemas y creo que lo conversamos.

M: Sí, lo conversamos. Seguramente me dijiste cosas muy importantes que ahora no recuerdo. Pero, sin duda, creo que fuiste de las pocas personas a las que se lo mostré. Lo sentía tan íntimo. Estaba tan ligado a mi pena, además. Con *Maratón* en cambio ocurrió que antes de venirme de vuelta a Chile se me vino de repente a la cabeza que eso no tenía que ser poesía, tenía que ser una especie de historia. Y entonces creo que me senté y en muy poco tiempo le di forma a la estructura. Después estuve un año o quizás más trabajando en ese texto. Era mucho más largo, se fue apretando, se fue ajustando.

J: Sí, me acuerdo que tiene un capítulo que yo dije, pensé: *este es el capítulo*, una especie de catástrofe que, en un momento, se puntualiza en el libro. Es el *punctum*. Uno siente que está la catástrofe, que es interior, pero que está en la superficie, a través de los cuerpos. Hay un momento, no lo tengo acá a la mano, ¿o

si lo tendré a la mano? A ver, espérate. (pausa) Hay un momento en que sentí que había... Bueno, aquí tengo algo anotado sobre los deseos también. Que es quizás obvio; siempre aparece en el libro. Es interesante porque la sensación que tengo con respecto a estos dos libros es que sugieren mucho, no sé, yo soy dramático para escribir (risas). En cambio lo tuyo va bordeando una superficie que uno siente que va hacia una zona; uno siente que está allí en una orilla.

M: Me encanta la palabra *superficie*. De hecho, era una palabra que yo tenía totalmente en mente con *Maratón*. Me interesaba mucho que solo hubiera superficie, un poco a partir de mis lecturas de Puig, a quien adoro, y pensando sobre todo que esa superficie era en realidad el lenguaje, que no hay nada más superficial que el lenguaje, ¿no? No el lenguaje como metafísica, sino en su forma de habla, de gestos. De todo aquello que aparece. Creo que imaginaba un dispositivo medio cinematográfico; me interesaba nunca interrumpir esa superficie, que no apareciera ningún tipo de psicología, sino que fuese la superficie sola la que diera a ver. Entonces fue un pie forzado total esa palabra, la *superficie*. Siempre pensando que incluso en lo superficial aparece de repente una resonancia, un factor de ambigüedad. Resonancia que estaba acotada además a una sola habitación... Eso efectivamente me importaba mucho en *Maratón*.

J: Sí, por eso no quería ocupar otra palabra, para no sicologizar. No quería ocupar palabras clásicas psicoanalíticas. Además, como estoy tan metido en eso, no quiero ocuparlas porque quizás no tengan que ver con los libros. *Aldabas* también muestra esa...

M: Sí, también están las cosas. Yo creo que en *Aldabas* es más nítida la figura de la luz, las persianas, las paredes, las almohadas, las cobijas. Ahí me interesaba hartito el cuerpo, y sobre todo la relación de las cosas o las superficies con los desplazamientos del

cuerpo. Es un libro bien de duelo también. Tiene como el goteo de la pena, o algo así. Pero bueno, tú que dices que eres dramático... (risas) Yo creo que tu primer libro también es bien silencioso. Después *Sala de espera* lo es menos. El otro día estuve releendo algunos poemas. A mí me encantó ese libro la verdad. Aunque es una voz honda, en cierto modo, no por eso es “sicologizada” encuentro yo. Bueno... tal vez porque hay un *yo* muy cuidado... viene como de lejos la voz de *Sala de espera*.

J: Mira, qué bueno. Quisiera evitar el patetismo. Siempre siento esa sensación.

M: Yo admiro tanto el patetismo.

J: (Risas) ¿ah sí?

M: Lo admiro, sí, pero bueno, no me encuentro ahí.

J: Pero bueno. Quizás por eso tenía que ver con Millán. Porque están las cosas, ¿no? En las cosas pervive una especie de sensación física, incluso pictórica de repente.

M: Creo que el asunto de la écfrasis, que está en Millán, no tiene que ver solamente con los cuadros, sino también con la vida cotidiana, que se comporta de pronto como una imagen. Me interesa mucho esa cuestión. Incluso un cuerpo... ese poema precioso, del tatuaje, ya no me acuerdo cómo se llama... El cuerpo amado puede comparecer como una imagen que no es necesariamente epifánica, pero la descripción se vuelve epifánica, ¿no? Me encanta eso de Millán. En el fondo, el ejercicio de describir hace que las palabras acaricien las cosas. Y eso me parece hermoso. Algo de eso aparece también en *Veneno de escorpión azul*, donde Millán describe su enfermedad de una forma casi distanciada, pero también totalmente cercana. Pienso que el ejercicio de describir tiene que ver con detenerse, detenerse en las cosas, darles tiempo. Sin necesidad de hablar del tiempo, sin metafísica. Pero darles tiempo, en el fondo. Puro tiempo donado. ¿Te acuerdas? Se

come esas galletas de marihuana y va como puntuando el diario con esos actos.

J: Además que esas galletitas se las daba este amigo de Millán, que tiene los poemas sobre los ojos. Acá lo debo tener.

M: No me acuerdo, ¿no se las llevaba el Matías Rivas?

J: Te iba a mencionar a Carlos Decap. El poeta que tiene un libro que se llama *Asunto de ojos*, creo que él es quien le da las galletas.

M: Con Decap estoy hace rato en un proyecto de traducir a Valerio Magrelli. Pero no lo conozco, solo nos hemos escrito. No nos ha resultado, pero tarde o temprano lo haremos.

J: Él es corrector. Muy amigo de Millán. Lo otro que diría, con respecto a Millán, era algo respecto a la superficie. Su vínculo entre la plástica, el poema, y su labor como editor. Creo que es interesante de pensar; una cosa a la que habría que darle una vuelta; esa relación entre los escritores y la lectura. En el caso tuyo, haces una lectura súper fina. ¿Cómo ves tú esa experiencia de la lectura con tu escritura?

M: Bueno, no sé. Tengo una relación súper vital con la lectura. Más de lo que quisiera. O sea, no es que lo padezca, pero igual es como una neurosis, una especie de santuario, como que si no hago mis abluciones diarias me siento mal. Aunque sea poquito. Tengo una relación con la lectura un poco así; me devuelve a un espacio, a un diálogo interior que necesito bastante para mantener una relación mínimamente equilibrada con el mundo. O desequilibrada. O una relación posible. Entonces, bueno, leo. Para mí la escritura está súper tramada con la lectura, aunque no necesariamente desde el lugar de la cita. La escritura es un diálogo con la lectura. Es bonita la pregunta que me haces, he estado dándole hartas vueltas a esa cuestión. La lectura como tiempo, la lectura como experiencia. No como *instrucción cultural*.

Cada vez me da más lata leer información, de hecho. Terminé el doctorado y no quiero información de ningún tipo. Es como una relación sensible con las cosas lo que se me habilita con la lectura, y también un tiempo de suspensión de la percepción. Es muy justa esa expresión de Jonathan Crary, la *suspensión de la percepción*. Pienso en una suspensión que permite en el fondo revigorizar la percepción, revitalizarla. Hay una figura que me encanta a mí, y a la que he vuelto mucho últimamente a propósito de mis investigaciones sobre la ventana. Esa frase de Barthes que dice: «leer levantando la cabeza». Que en el fondo es el momento de la escritura. El momento en que levantamos la cabeza del libro y seguimos tomados por el libro, pero escribiendo en la mente, en ese estado de suspensión donde se asoma de repente un pensamiento, un recuerdo, una sensación, una imagen, un verso, una idea fugaz.

J: Además que está esa trama de la vida, con la escritura, con la lectura. No es algo separable. De hecho, creo que uno no se da cuenta, pero los libros te transforman. Van cambiándote en algunas cosas, muy sutilmente. No digo una cosa abrupta. Cómo te hace ver cosas, eso es potente de la lectura.

M: ...Interrumpe un poco los pilotos automáticos. Bueno, justo leía, como te contaba, este texto de Andrés Claro sobre Virgilio Rodríguez, a propósito de su libro *La otra manera de lo real*. Es un texto precioso y súper inteligente y perspicaz, incluso si hay cosas que no entiendo totalmente; categorías como de análisis de poética que se me escapan por completo, la capacidad de analizar versos y tipos de rima, en fin. El texto termina hablando de salir transformados cuando uno lee la poesía de Virgilio, que sin duda es avasalladora, un torrente de imágenes muy potente. Mira, ¿te lo puedo leer?: «Entre esos otros cabe recordar, está en sus lectores, en nosotros mismos, quienes tras tomar conciencia

de este lenguaje poético como lo real de otra manera, que tras experimentar su ingeniería de las palabras para proyectarle un fin, quienes tras navegar en medio de sus parajes y habitar sus tierras prometidas, terminamos constituyendo nuestra propia realidad híbrida. Superponiendo nuestro día a día con la inmanencia polifacética que propone el legado poético de Virgilio Rodríguez. Esto es, salimos transformados». Bueno, sigue un poco más, pero claro, yo creo que pasa sobre todo eso con la poesía. La vida, en el fondo, es mucho más prosaica.

J: De hecho, hay un momento en que da la sensación que ese ritmo, el verso largo que ocupa mucho Virgilio, es clave porque es un verso contra la información. Si la vida es información, si pudiéramos decir algo así, en él está el verso largo como una especie de habitar en el verso una pequeña utopía. A diferencia de ese otro registro realista; que podría ser esta crudeza de la vida. En un momento dice, en una entrevista que le hacen en la revista *Antítesis*, «yo no quise que la dictadura entrara en mi poesía. No escribí una sola línea de protesta o de queja. Yo dije “a mí no me van a contaminar”. Sin embargo, sí me metí en la acción. Me llegaban amenazas del destacamento...».

M: Y mucho. Virgilio fue súper importante en la Universidad. Políticamente ha hecho mucho trabajo de manera silenciosa y sin rendimiento autoral.

J: Bueno, fue presidente de la asociación gremial de académicas de la Universidad Católica de Valparaíso. Eso hasta el plebiscito; fue su manera de protestar.

M: Exactamente. Lideró muchas cosas. Y había participado antes en la reforma universitaria de manera bastante activa, si no me equivoco. Su historia en la Universidad en rigor la desconozco, pero la he oído en muchas conversaciones. No puedo dar detalles, yo no estaba en ese momento, pero sé que fue un académico im-

portante en la defensa de la Universidad en tiempos de dictadura, y que efectivamente no hay capitalización de ese “compromiso”. Él tiene un poco esa cosa de la “santidad de la obra”, que viene de la escuela de arquitectura. No creo equivocarme al decir esto, si bien su obra no tiene ninguna cuestión de carácter trascendental, de hecho a mi modo de ver su poesía es completamente mundana o terrenal, incluso si a veces su verso largo parecería que nos va a conducir hacia unos dioses idos, o hacia paisajes metafísicos — pienso en ese precioso poema, «Metafísico sin causa»—, al final la suya es una poesía de un aliento mucho más mortal. Mucho más caduco, percedero. Es bonita esa cuestión del verso que dices. Leyendo algunos de sus poemas en estos días, hay un verso que encontré que dice algo así como «he escrito poesía alargando el verso». Lo estoy parafraseando pésimo, pero me dio la imagen de un puro verso alargado, como si hubiese allí una operación. Hay sin duda un trabajo del verso, una especie de aire del verso, mejor dicho, que es continuo, de una respiración continua. Incluso si no siempre el resultado es un verso largo.

J: Hay un libro que me interesó bastante también por la prosa, *Simulacros*. La prosa, porque me conectó con otros poetas de la zona de Valparaíso, que trabajan la prosa poética. De hecho, estuve pensando en eso la otra vez a propósito de Ennio Molledo, Lucho Figueroa, Ximena Rivera, Eduardo Correa, Florencia Smiths, entre otros. En *Cortes de escena* también abordé poemas en prosa, pero no tenía una mínima visión de conjunto hasta que me preguntó un poeta mexicano, que trabaja su tesis sobre poesía en prosa. Ennio decía algo sugerente sobre su poética, pero que también se puede transportar a otros escritores: la prosa poética sigue la figura del mar. En el caso de Virgilio, no digo que su prosa poética sea eso, pero en general aparece el mar. Un registro que se trasunta en el verso.

M: Ese verso que no termina, como el oleaje. Creo que está esa metáfora permanentemente, ¿no? El oleaje como una suerte de metáfora de la vida y de la muerte en sus orillas. Esa agua que acaricia la costa, que deja la estela de un poema, la estela del verso cortado en su sinuosidad. Bueno, en la lectura que hace Adriana Valdés en el prólogo de *Lo real de otra manera* ella habla también de esta cuestión del mar, persiguiendo levemente esa metáfora. Considera de hecho el poema *Sentimiento oceánico* como su libro más logrado. Yo también creo que es un libro grandioso, y ahí sí el verso es largo y es inagotable y aparece el mar desnudo, esta figura del mar elástico. Me acuerdo cuando lo oí hablar de ella, me pareció tan rara la figura. El mar elástico. Su extrañeza me parece cada vez más hermosa. Algo hay ahí de su *estro* poético.

J: Sí, la leí. De hecho, en cierta medida, si uno saliera de la idea de la metafísica como otra realidad, quizás haya una metafísica de la inmanencia. Un modo de ver en las cosas una especie de infinitud, pero en lo inmanente, en lo concreto. Aparece mucho el cielo, similar a ese sentimiento de Rimbaud del cielo y el mar. Una interrogación existencial por: ¿qué estamos haciendo acá?

M: El cielo, la tierra y el mar. El mar podría ser un vinculante. El mar habla el lenguaje de la tierra y habla el lenguaje del cielo también.

J: Es un sentimiento completamente opuesto a lo que estoy escribiendo, pero me llamó la atención. Estoy escribiendo una cosa sobre escolleras, sobre el límite, sobre la imposibilidad de cruzar el límite, estoy en eso metido muy raro.

M: Y yo al contrario, estoy escribiendo sobre el mar. Sobre nadar.

J: Hay todo un asunto con el tema del nadar. A mí me viene esa culpa de no saber nadar y no saber manejar. El no saber varias cosas esenciales. Yo tengo esas cuestiones culposas. Me pasa

eso, esa sensación. Como que no puedo cruzar; sentirme dentro de un cuerpo extraño. Cuando entro a un auto, siento que estoy dentro de otro cuerpo. Bueno, y en el caso de los versos largos de Virgilio, asoman esas interrogaciones existenciales; por ejemplo: «Cuida que no se quiebre», un poema muy hermoso. Dice: «La muerte es de todos, pero la vida es nuestra única pertenencia». Es muy hermoso, está esa cosa vital de Virgilio en su poesía. De afirmación vital. Incluso en la vejez, porque habla del viejo y el mar, todas esas figuras. Y en algunos momentos, asalta incluso el humor.

M: Creo que hay mucho humor en la poesía de Virgilio. Estoy de acuerdo contigo con esto de que hay una tradición, creo, en Virgilio, como también en Ernesto Rodríguez, muy cercano a Virgilio, de la poesía como celebración. Un poco Hölderlin, y la poesía como celebración de la vida. Aunque eso no quita que haya un temple melancólico igual, pero melancólico nunca con las palabras. No es la melancolía que va apretando la garganta hasta que las palabras caen con cuentagotas, como es la tradición melancólica de un Beckett, por ejemplo. Esta es una melancolía que sigue respirando largo, cada vez más largo. Y en ese sentido estoy de acuerdo con que predomina la celebración de la vida, del erotismo, incluso, ahí donde el cuerpo habla. Porque hay alusiones a unos dioses que se fueron, esa trascendencia que no está, que está ida, pero queda una fiesta. Como esa que aparece en *Los puentes cortados*, un poema que a mí me encanta. Una fiesta que, a pesar de todo, sigue, y dice algo así como: no sé si me da el cuerpo, pero si me invitan a otra igual voy (risas).

J: De hecho, este es el libro que más me gusta de Virgilio, *Puentes cortados*.

M: Es bonito. Bueno, sabes que yo presenté ese libro. Pero no encontré ahora lo que escribí en ese momento. Me hubiera

gustado leerlo, volver a encontrarme con lo que pensé al calor de la lectura.

J: Creo que fue una carta. Sí, yo estuve en esa presentación. Me acuerdo, era una carta. Esto no tiene nada que ver, pero en otro lugar, en otra parte que tuve que escribir, pensaba un poco que de repente los poemas todavía tienen el registro de carta. Tienen ese *tú* hacia un lector.

M: A pesar de que no es una estrategia retórica tan presente en Virgilio, el elegíaco *tú*. Más bien hay una cosa como de nombrar las cosas. Bueno, ahí puede haber esa cuestión celebratoria, medio cosmológica; nombrar las cosas y nombrarlas de manera imprevista. Como si los versos fueran unas máquinas que atraen. Entonces las cosas se vuelven a nombrar. Incluso el mar, con toda su reiteración y su carga simbólica tan sobresabida o sobredeterminada. Esa palabra la ocupa Andrés en la presentación de su obra completa: la palabra *sobredeterminación*, que yo conozco desde el psicoanálisis. Cuando Freud dice que el síntoma es algo sobredeterminado, quiere decir que acusa recibo del exceso de conciencia que tenemos sobre la naturaleza. Esa es la sobredeterminación de lo humano, un exceso de lenguaje.

J: En el marxismo la conozco también. Claro, es una palabra de la ideología, que la ideología está sobredeterminada, sobresaturada de formas de utilización de lenguajes para no dar cuenta de lo que ocurre.

M: Bueno, ahí quizá uno podría sugerir, así como muy gruesamente, que si ha habido una salida para la poesía, un intento de la poesía por enfrentar esa sobredeterminación, es a través de una búsqueda de silencio, es decir, del silencio y lo impredecible que instala el silencio frente a lo predecible de las ideologías expresadas a través del lenguaje. Pero ese silencio no es nunca un silencio, sino un modo de dar continuidad a una voz que pese

a todo sigue nombrando y fundando posibilidades de mundos que no se enquistan ideológicamente, que no se enquistan en imaginarios preconcebidos. En Virgilio creo que está siempre esa cuestión como «creacionista» en un punto. Es un tremendo lector de Huidobro.

J: Bueno, debe ser su herencia de sus primeros años con la Amereida también, puede haber algo de eso. Aunque, si bien son registros muy distintos, hay una cosa que también decía Ennio Molledo que le llamaba la atención: la existencia de una poesía en Valparaíso que no miraba al mar. Pero en cambio Virgilio sí mira al mar. Está la pleamar. Hay uno; este poema es muy chistoso, «Virgilio en la selva».

M: «Miramar», bueno aquí está. Oye, sigo buscando el poema de la fiesta. Es tan bueno.

J: Me acuerdo de ese verso, no sé dónde lo leí. No lo quise subrayar. No me gusta mucho subrayar los libros de poesía (los otros, me dan igual). Porque o si no siento que después cuando vuelva a los poemas, voy a terminar recordando cómo lo leía la primera vez. Entonces quiero que sea nuevo.

M: Está bueno eso... Ahora que estuve leyendo más, aunque es una obra inmensa la de Virgilio, son cincuenta años de una escritura que transita por tonos distintos, pude ver que parte mucho más vinculado a la escuela de arquitectura, ¿no? Hay de hecho unos primeros libros que son casi en coautoría, *Necesaria lejanía*, después está *Simulacros*, donde está presente en cierta forma la experiencia del acto poético y la cuestión de la fundación a través de la palabra. Una experiencia que cada vez va perfilándose como esa *otra* experiencia. Está esa metáfora permanentemente: esa otra manera de la realidad, que es la experiencia poética que está tensionando y estirando y complejizando y oponiéndose también a la experiencia de la realidad. Esa otra manera de lo

real o lo real de otra manera, lo llama así. Es una preciosa figura. Pero claro, lo que quería decir es que hay un tránsito evidente en cincuenta años de una voz mucho más vinculada al acto —leo los primeros poemas y lo veo a él mismo, me lo imagino recitándolos en el espacio, moviendo los brazos— y después poco a poco va apareciendo un poeta más solitario, una voz más continua. Una voz que es más voz, más continua porque es menos acto. Tiene menos la interrupción del acto y más la respiración de la palabra dicha en voz alta. Un poema como «Virgilio en la selva» es una joya en ese sentido. Varias veces en carretes le hemos pedido a Virgilio «léelo, léelo». Entra como en un trance con esa águila increíble: «Era una tarde como esta cuando sentí planear sobre mi mente la sombra del águila Manchú». (risas) Poema dedicado a su padre, Virgilio Rodríguez Macal, explorador y novelista guatemalteco que, dicho sea de paso, escribió muchos libros, novelas de aventuras en la selva en Guatemala. Acá Bruno tenía algunos libros, los he visto. Son libros como, no sé, *Robinson Crusoe en Guatemala*. Muy leído. Creo que hay un mito familiar, un secreto familiar importante en esa relación y un imaginario compartido con su padre, que es América. Eso es otro tema de Virgilio, quizás por eso también está el mar; si bien pienso que su imaginario está plagado de los latinos, *La Eneida*, sobre todo *La Eneida*, así como también de viajes a Grecia e Italia, por ejemplo, está también presente esa América fundada poéticamente, en su deseo de ser nombrada. ¿Tú sabes que Virgilio es un experto —tiene una biblioteca impresionante— en literatura náhuatl? Conoce mucho del mundo Azteca, de la cultura Maya, toda una relación con una poesía que desconozco. Pero creo que sin duda eso nutre mucho su imaginario.

J: De hecho, le hace clases a mi hija de poesía náhuatl, y yo le pregunté: ¿náhuatl? No sabía la razón. Ahora me acordaba; dice

algo así Virgilio: *la vida nos debe*. Tiene una promesa incumplida; entonces la poesía en cierta medida es una especie de reparación frente a esa promesa incumplida.

M: Creo que ahí está la misma figura de la sobredeterminación. En el fondo, la vida con sus procesos naturales, con su experiencia de nacer y morir, y el efímero tránsito entre un acontecimiento y otro. Como si nada supiera de todo el exceso de conciencia que le ponemos encima. Entonces, la poesía, en esa deuda, en ese excedente, es la que podría saldar, es el modo en que la vida nos tributa.

J: Ahora que tú me hablabas de eso, me acordé de Virgilio cuando lo vi. Lo vi cuando era estudiante; debo haber estado en segundo año, creo; lo vi recitar de memoria y luego, por segunda vez, cuando asistía a unos cursos; lo vi también en una librería de viejos de la calle Arlegui comprando libros de Baudelaire y otros franceses; se llevó todos esos libros de allí. Tenían un lomo rojo con letras doradas. Unos meses después los vi de vuelta, en el mismo estante. No les deben haber gustado las traducciones. Creo que esos libros eran de Baudelaire, Víctor Hugo y Rimbaud. Siento que también está vinculado con ese tipo de registros; ese tipo de expectativas poéticas. Como que hay algo que tiene que ser saldado. La poesía, de algún modo, es una forma de reparación.

M: ¿Porque hay quizá también una celebración de ese exceso?

J: Sí, quizá la otra palabra que puede ser, es la palabra generosidad. Uno lo puede relacionar también con él como persona. La poesía como una forma de generosidad; es un aspecto que viene a mi cabeza cuando pienso en sus vínculos poéticos y humanos. Leyendo a Virgilio, pienso también en ese temple pródigo, expansivo y celebratorio.

M: Donar mundos posibles... Esa figura, bueno, muy *rimbaudiana* y muy *baudeleriana* de la tierra prometida, de la poesía como experiencia de viaje, como interrupción de la inmanencia, que es la palabra que tú ocupabas, para llevarnos al fondo de la inmanencia misma. “Al fondo de lo desconocido para encontrar lo nuevo”.

J: Lo dice en una entrevista Virgilio. Ocupa la palabra inmanente. Trato de ubicar la respuesta... El nombre es lo más difícil que hay también. El otro día Adán Kovacsics hablaba de eso en una charla.

M: ¿Cómo estuvo?

J: Muy hermoso. Todos quedamos muy entusiasmados. Dice, desde la herencia judía: *el nombre tiene que ver con lo justo, y el juicio tiene que ver con el comienzo de la guerra*. A propósito de Benjamin. «El juicio como el comienzo de la guerra». La poesía sería una forma de darle un nombre a esa lengua mítica; esta es una lectura posible, desde esa hermosa herencia del judaísmo y los austrohúngaros, como Karl Kraus. Esa lengua mítica que estaría en las cosas cuando son liberadas de su carácter de objeto. Podría ser esa generosidad también.

M: A propósito de lo mismo, creo hay otro asunto muy presente en la poesía de Virgilio, que es el tiempo. Se me ocurre que uno podría pensar algo así como tres experiencias del tiempo: el mítico —que yo creo que está convocado sobre todo en el comienzo de su poesía—, el tiempo utópico —la cuestión de la tierra prometida, que no es un tiempo mesiánico, pero está como posibilidad de otros mundos, ¿no?, o quizás solamente anunciado en una respiración que no acaba, que algo anuncia, algo invoca— y después está el tiempo del cuerpo, que es también el tiempo del deseo, de la enfermedad, el tiempo de la muerte. Un tiempo más melancólico.

J: Claro, porque el tiempo mítico que dices tú, no es como Hölderlin leído desde Heidegger; no es el desprendimiento trágico del dominio moderno en crisis o el resto de lo divino frente a lo perdido. Es un mundo vivo. Como lo que citabas de «Virgilio en la selva». Además, también hay una, como decirlo, no es una ilusión; hay como un presentimiento, un pre-sentir, algo que se siente antes, que está ahí, pero que todavía no llega a ser cuerpo o emoción. Está adeudado, quizás. Tal vez de ahí viene cierto vínculo con Raúl Ruiz. Incluso trabajaron juntos.

M: Eran amigos de antiguo. Entiendo que cuando Ruiz hizo clases en el Instituto, por ahí por el año 70, o quizá antes, fue con Virgilio. No sé qué año fue, debe haber sido el 2002 o el 2003, cuando Ruiz fue al instituto; yo era alumna. Lo llevó Virgilio. Después de la charla me acuerdo que se hizo una comida enorme, con mucha gente, y Ruiz y Virgilio empezaron a competir en la mesa tirando poemas de memoria. Era una cosa impresionante. Nunca se me va a olvidar. Era un duelo de memoriosos, nunca había visto algo así. Consistía en reconstruir poemas, entonces uno decía un verso, el otro, otro, y así. Quevedo, Góngora, etc.

J: Ah, qué terrible.

M: Después Virgilio actuó en una película de Ruiz, una serie parece. Virgilio es, si no me equivoco... Heráclito es el triste y ¿el alegre? ¿el que toma vino?, Demócrito, ¿o no?

J: Dónde aparece como diablo, ¿no?

M: En *Recta provincia*. Ahí actuó Virgilio, y seguro también en otras. Tiene una incipiente carrera cinematográfica. Con Bruno son amigos de mucho tiempo. Conocí a Bruno ya siendo muy amigo de Virgilio. Eran una verdadera dupla cómica. Amigos totales, casi como padre e hijo, yo diría. En todo caso, me cuesta plegar una obra a la otra. No creo que sean escrituras muy cercanas, incluso si siento que hay una conexión muy profunda en la

experiencia de la poesía y, sobre todo, de la lectura: la pasión por la poesía. No conozco a dos bibliófilos y lectores de poesía más furiosos que Virgilio y Bruno. Además de la cuestión de enseñar poesía, que también es algo que los ha marcado a los dos. ¿Qué es ser profesor de poesía? Nunca he sido profesora de poesía. Fui alumna de Virgilio, y era una cosa bien impresionante. A pesar de que en el curso de poesía lo primero que nos hizo leer fue *Rojo y negro* de Stendhal. Nunca se me va a olvidar. Dijo «ya, para la próxima semana lean *Rojo y negro*», y yo, súper matea, fui, me compré el libro y estuve toda la semana leyendo *Rojo y negro*. Y llegué la semana siguiente y Virgilio dice: «era broma, cómo les voy a decir que se lo lean para la próxima semana». Porque Virgilio es un fanático total de *Rojo y negro*, y de Stendhal en general. Sobre todo, el personaje de Sorel, Julián Sorel, que lo alucina mucho. Quizá haya algo en él del modo irreverente de Sorel, con la vida, con todas las dimensiones sacras, de las que se ríe, ironiza. Es un perverso un poco también. Bueno, es un personaje alucinante.

Las clases con Virgilio Rodríguez sobre *Rojo y negro* fueron importantes para mí; quedé muy deslumbrada. Después Víctor Hugo. Nerval, también. Flaubert. Ese era el curso más temprano de poética. Bruno también es profesor de poesía. Heredó en el instituto un curso que hacía antes Ernesto Rodríguez, y que se llama «Vida y poesía». Lo ha hecho unos buenos veinte o más de veinte años. Y eso, enseñar poesía, es transmitir de alguna manera en el canal de la poesía considerada un arte superior. Y es que tiene esa paradoja: es el arte hecho con la moneda más común de todas. Como decía Couve, las palabras son la moneda de uso común con la que transamos todo en la vida, incluso el kilo de pan. Todo se transa con esa moneda, con ese objeto artístico. Es muy bonito eso que construyeron en el instituto de arte: la palabra poética como un artefacto superior, o mejor dicho, como

un artefacto que tiene muchas posibilidades. Como un artefacto también de celebración. De reunión, de encuentro, de brindis, de mucha conversación.

Ahora, en relación a la poesía de ambos, yo diría que hay bastantes diferencias. Tengo la sensación de que, si bien en Virgilio hay un vínculo con la poesía americana, la tradición francesa, posiblemente la alemana, tiendo a pensar que en la poesía de Bruno hay una lectura más cercana a la poesía norteamericana. Incluso, claro, en Virgilio uno podría pensar, no sé, en la cosa chilena. Huidobro podría estar presente en una poética como la de Virgilio. Y yo, claro, ahí volvería a Lihn o a Millán, pero más a Millán a la hora de pensar la poesía de Bruno. Sobre todo *Jahuel*, *Verano* menos. *Jahuel* es una poesía de imágenes más construidas, de una respiración muy distinta. No sé, ¿qué te parece a ti?

J: Bueno lo que decías. Uno, con respecto al tema de hacer clases de poesía. Me da la sensación que está la idea de la poesía como una forma de pensamiento.

M: ¡Claro! La poesía como una forma de pensamiento, y me dan ganas de decir: la poesía como una forma de conocimiento también.

J: Sí, porque, es que la palabra; digo “pensamiento” porque me influyó lo que me dijo una vez Bernardo Colipán desde la tradición Mapuche, que me pareció clave: todo es pensamiento. El poema, el relato, las notas políticas, etc; Colipán escribe ensayo, poesía, etc. Todo es pensamiento, no hay deslinde de género en esa tradición ancestral del mundo mapuche.

M: Una vez me invitaron a una mesa y me acuerdo que empecé a hablar dando completamente por sentado que todos considerábamos que la poesía era una forma de pensamiento, o de conocimiento. Y se armó debate. Yo dije: bueno, será mi formación quizá en el Instituto. En el fondo, la poesía como un modo de

comprensión. Y bueno, claro, de pensamiento, lo que no necesariamente nos conduce a las zonas derridianas del pensamiento sobre el lenguaje, zonas que personalmente me dan mucha lata. Zonas con las que ni la poesía de Virgilio ni la poesía de Bruno tienen nada que ver. Son muy poco metaliterarias las dos obras. A veces la de Virgilio tantea un poco, pero siempre desde el lugar de la celebración del poema. Qué es lo que hace un poema, qué es lo que puede un poeta. Pero sobre todo el problema de fondo: la impotencia del lenguaje. No, no sé, no veo eso. Tampoco leo nada de eso en Bruno. Me di esa vuelta porque la palabra pensamiento me condujo allí. Ahora, es una cuestión que está muy fuerte, ¿no? muy fuerte en la tradición poética del Instituto. Un acercamiento a la realidad a través de la poesía, como un acercamiento privilegiado, favorecido. Esa otra manera de la realidad. Una manera en que la realidad se nos abre a un efecto de comprensión de la experiencia, se revigoriza en términos sensibles, se revigorizan los sentidos. Ahí hay algo que tiene sin duda que ver con el conocimiento. Sobre todo, creo yo, con el conocimiento acerca de las cosas primeras: el amor, la muerte y el viaje. Las cosas que más nos cuestan.

J: Pensaba en la carga que le damos al conocimiento o pensamiento. El conocimiento; a veces me complica la palabra, porque está como apropiada del lugar de...

M: Claro, es más estanca la palabra.

J: La verificación, el pensamiento científico.

M: Tiene algo más estanco. Es “pensamiento” la palabra.

J: Pero quizás no tendría que ser así. Quizás hemos dejado que el conocimiento sea apropiado por ciertos espacios. Pero no debiera ser así. También uno podría resignificar; o no resignificar: volver a cierta noción de conocimiento que está ligado a una experiencia. No al experimento, no a la verificación; no a ese lugar en que el pensamiento quedó escindido.

M: Claro, la experiencia pensada no desde aquel que experimenta, sino del o la que vive por segunda vez. Esa figura benjaminiana de la experiencia que pasa también por la memoria, pasa por lo tanto por la comprensión, que es siempre esquivada, siempre fugaz y bamboleante, siempre incierta.

J: Creo que es lo que pasa con la metapoésía; es que depende de su historia y el momento político y de época; no funciona igual en todas las circunstancias; de repente ciertas concepciones se desplazan a la creación de fórmulas. O retornan figuras, que se pensaban desplazadas; de esa memoria interrumpida, que mira un brillo del pasado para darle un significado frágil al presente. Me da la impresión que Rodrigo Lira vivía la metapoésía con angustia, por ejemplo. Lihn, la vivía con esa inteligencia oscura y siempre activa. Elvira Hernández, la vive con una mirada que pone en tensión irónicamente el presente neoliberal, pesquizando una sabiduría de la retaguardia (es una lectora de los clásicos griegos); Elvira tiene también esa cosa de estar reflexionando constantemente en el lugar de la escritura, por decirlo así. Creo que el asunto allí es el lugar; ¿cuál es el lugar de la poesía, de la vida? Pero en algún momento, quizás, esto se transformó y aparecieron escrituras conservadoras (una derecha linheana, incluso); cuando estas preguntas se convierten en un estilo y moralina. O altanería escéptica. Cuando se transforma en un mero modo de hacer, un tipo de escritura o un tema de “mera inteligencia”. ¿Qué será eso?

M: Lo considero una lata, parte de una tendencia ahora como de, ¿cómo decirlo? Pensar el sexo y no pensar el amor. Pensar la educación, pensar la pedagogía y no pensar el conocimiento. Creo que tiene algo de eso, ¿no? Como de pensar la moneda, pensar el artefacto y volcar el objeto artístico a mirarse en el espejo, en vez de hacer rendir el artefacto, en vez de darle vida. Porque le damos vida al artefacto y entonces genera todo lo que puede

generar. La metáfora es esa: pensar el sexo. Como una moda. Como que ahora hay que hablar de eso. Bueno, estoy exagerando quizás la nota. Creo esa trampa “metaliteraria” en un momento aparece como seductora, pero creo que igual acusa recibo de su distancia con la experiencia, con la carne, con la memoria, con lo vivido. Ahí, en cualquier caso, creo que hay una diferencia importante en la poesía de Bruno y la poesía de Virgilio. Diría que en ambos hay una relación entre poesía y experiencia muy fuerte. Creo que en Virgilio es una experiencia mucho más... esa tierra prometida... Una experiencia posible, una experiencia invocada. Convocada a través de la palabra. En Bruno, en cambio, hay experiencias evocadas que son más reconocibles. Hay escenas. Está la memoria. Muy fuertemente. El poema funciona creando escenarios de memoria también. Escenarios espaciales concretos, que uno puede imaginar tal cual. Pienso que en su caso las palabras tienen también una atadura hacia lo visual.

J: Veo dos elementos ahí. En lo pictórico, aparece el trabajo con la écfrasis. La forma de mirar. Segundo, creo que tiene que ver con la poesía norteamericana en el sentido de la imagen, la justeza de la imagen. Pienso en Pound, en William Carlos Williams. Millán, como decías. Le decían «Gonzalo Millán Gonzalo», por WCW. Por esa justeza de la imagen que tiene que ver con buscar en el poema lo concreto. Lo preciso. Incluso con pequeñas historias que están allí contadas. A mí, en lo personal, lo que más me gusta de los poemas de Bruno es cuando aparece la infancia.

M: De acuerdo, esos dos poemas que están en *Verano* son hermosos. Son dos escenas. Ahí hay una cualidad muy potente de la poesía de Bruno que construye, como te decía, escenas que tienen una estela ampliamente reconocible. Diría que Virgilio, en cierta forma, juega más a lo inesperado en sus figuras, y que le funciona de manera preciosa. En Bruno, en cambio, eso ines-

perado es muchas veces el efecto de un reconocimiento, que es inesperado por su condición reprimida o por la imposibilidad de nombrarse. En varios poemas va a nombrar esas experiencias comunes que carecen de imágenes, que carecen de palabras. Entonces arma estos artefactos medio cerrados, porque son, como tú lo dices, imágenes precisas, acabadas, como cápsulas de una experiencia compartida.

J: Creo que también tiene vínculo con Lihn, en ese sentido. Un vínculo con eso entrañable, donde uno se siente exiliado. Bueno, estoy muy pegado con el tema de la infancia, a propósito de mi hija pequeña; pensando en qué significa lo inusitado, qué significa esa primera experiencia; porque la infancia indica el lugar, como dice Agamben, primigenio de la experiencia.

M: Y sin palabras. Como si las palabras vinieran siempre después.

J: O sea, sin palabras y con palabras. También está ese nacimiento de las palabras.

M: Claro, los niños que aprenden a hablar y disparan las palabras e ingresan al lenguaje de una manera alucinante. Pero hay algo, lo leía el otro día en un libro que escribió la Aicha Messina y decía una cosa que me pareció hermosa: *el silencio con que los niños miran los acontecimientos es el silencio de la falta de juicio*. Pueden poner palabras a lo que ven, pero no enjuician. El juicio es siempre después, la suya no es una palabra que condena, el juicio que cataloga de ciertos modos, el juicio moral, o el juicio que determina lo que es alegre o lo que es triste.

J: Claro, porque también está lo que miran. Porque cuando tú le pasas algo para mirar o cuando vas en la calle, no están mirando el centro del cuadro, por decirlo así, sino que está mirando...

M: Es la apertura.

J: Sí, es pura apertura. Le hice a Cele letras dibujadas a partir de lo que íbamos viendo. Le dibujé un abecedario. Pero lo que mira Cele no son las letras, finalmente, no me resulta el Coré (risas). No me resulta *El silabario*. Siempre está mirando algo más allá; te está inventando otro cuadro dentro del cuadro. Ahí entiendo lo que tú estás diciendo con respecto a ese silencio de las palabras y que después uno puede volver a reconstruir esa experiencia; y uno puede ver eso a través de los primeros recuerdos de infancia.

M: Esos poemas de Bruno, *Dos recuerdos de infancia*, son dos escenas silenciosas, dos escenas de esa apertura, hasta que irrumpe, en los versos finales, la voz de la experiencia, y ahí está el juicio.

J: Se parece a la sensación de *La pieza oscura* de Lihn. Cuando vuelve, el retorno del adulto. Hay una sensación de eterno retorno. También lo siento cercano a Baudelaire en ese sentido.

M: Bueno, Bruno es un gran lector de Baudelaire. Sí, es verdad. Yo creo que la infancia, en cambio, no está en la poesía de Virgilio, me atrevería a decir que está poco, no sé si es reconocible como motivo. Y sí es un motivo súper reconocible en la poesía de Bruno. Está en los dos libros, en *Verano* aparece. Hay un niño que mira detrás una fiesta a la que no ha sido invitado, y en *Jahuel* es más nítido. Está ese niño que fuimos.

J: A mí lo que más me gusta, cuando aparece la infancia, es ese terreno que se busca nombrar, porque está la carga de esa experiencia. También hay una especie de melancolía relativa a ciertos espacios y, también, cierto pudor en Bruno con cosas que no quiere decir. No que no se puedan decir, que no se quieren decir, diría yo. Hay un cierto temor de lo dicho, de la escritura.

M: Claro, está esa cuestión melancólica, que no solo está en las imágenes, quizá también en las palabras que se resisten... perdón, dijiste el pudor y después dijiste otra cosa.

J: Hay un pudor de lo que no se quiere decir. Hay algo, en el pequeño texto que arma en el principio de *Verano*, sobre lo inconfesado. Por supuesto, es mi lectura, la asociación a mi momento de vida actual. Me conecta con ese tipo de emoción; ese tipo de relaciones afectivas que surgen incluso de un destiempo.

M: Eso era lo que quería decir... Yo creo que la melancolía que destilan los poemas de Bruno tiene que ver con ese destiempo. Me acuerdo de *La tristeza del pensamiento* de Steiner: que el pensamiento siempre viene después. Ese lapsus temporal entre la reconstrucción de esa imagen anterior, que es un anterior personal, un anterior arquetípico o muchas veces un anterior colectivo. El momento en que esa imagen comparece, la vemos y la invocamos. La invocamos cerrada. Yo creo que arrastra una tristeza. Porque es una melancolía que está atravesada por la tristeza no de lo perdido, sino de lo tardío que llegan las palabras. Es bonita esa figura del pudor; hay algo de lo inconfesado. Igual me parece potente esa resistencia a lo confesional, en beneficio de la imagen. De aquello que la imagen no oculta. Esa figura de nuevo freudiana: toda imagen es reactiva, una formación reactiva. Una imagen es un velo.

J: Quizás por eso también requiere, su escritura, dialogar con pinturas.

M: Y con muchas lecturas también. Incluso si la suya es una poesía que oculta muy bien las lecturas (no son citas). Eso hace que tengan una pátina de reconocimiento. Como si hubiese en ellos una experiencia que no es solo singular, sino también colectiva, porque dialoga con imágenes de la poesía, de la tradición poética en cierto modo. Una vez el Bruno me contó de una alumna norteamericana que tradujo *Verano* y que había descubierto la referencia de unos versos a una canción de Elvis Presley. Y Bruno decía: claro, puede ser, a nivel muy inconsciente.

Hay artefactos culturales que están actualizándose, que retornan. Y que son también de la infancia.

J: Creo que las imágenes que generan los poemas tienen mucho que ver con una especie de cine de los cincuenta o sesenta. Ciertas figuras amorosas también, ligadas a esa forma de vida a mediados del siglo veinte.

M: Sí, la de los matrimonios, por ejemplo, y todas las expectativas puestas allí. El peso de la palabra fracaso parece de otro tiempo. En *Verano* sobre todo.

J: Hay una especie de imagen de ese amor que existía antes, que hoy día se está poniendo en duda. Una fuerza que te generaba una estabilidad en la vida. Pero, en cambio, en los poemas está esa cosa de desmantelarse en esas relaciones afectivas. Quizás por eso me da esa sensación: imágenes provenientes del cine de esa época.

M: Como del cine norteamericano de los años cincuenta... También emparentado con el imaginario de Hopper que está acompañando ese primer libro. Creo que *Verano* es un libro nítidamente volcado sobre el imaginario del fracaso amoroso, sobre todo el fracaso de ese mito del amor. De ese discurso amoroso. Como el cine de los años cincuenta. *Jahuel*, en cambio, es un libro mucho más volcado hacia la familia, hacia los lazos familiares. El título, *Jahuel*, es una suerte de *París-Texas*, como la película de Wim Wenders. En el primer poema hay una invocación al momento en que los padres se encuentran, "Jahuel 1970", el momento en que ella y él conciben a alguien. Ese mito originario. Después está Darwin visitando Jahuel y después agua estacada. Jahuel, esas termas que están acá.

J: En Aconcagua.

M: Exactamente. Unas termas que fueron muy visitadas en su momento. Ahora son unas termas súper elegantes y caras, pero no siempre fue así. Tengo la idea de que este libro, *Jahuel*, revisita

una y otra vez esas imágenes con un lenguaje menos pictórico, cinematográfico, que fotográfico quizás. Es un libro que yo creo que está plagado de imágenes–foto. De hecho, «Fotos de cajón» se llama la primera parte. «Declive de la luz» y después está «Sombras sólidas». Claro, todo un imaginario ya mucho más fotográfico. Esas fotografías del recuerdo, guardadas, que de repente cobran una vida sorpresiva. Claro que no todos los poemas se vuelcan a una experiencia anterior, hay otros que parecen como mirar con los ojos revitalizados de esa experiencia anterior a experiencias más contemporáneas. La muerte, o ese *skater* que va por la calle Libertad.

J: A mí el poema que más me gusta del libro es el que retrata a Gordon Matta–Clark.

M: Me encanta ese poema también, «Splitting» creo que se llama.

J: Creo que ahí hay un elemento que uno podría observar sobre la poesía. A veces me pregunto: si uno no parte con ese quiebre, con ese vacío, quizás la escritura no se activa. Hay algo ahí que sucede con ese momento, que genera esa relación, por ejemplo, en el caso de Gordon Matta–Clark, de estar partiendo las casas. Es fuerte: la casa del hogar, la casa del padre, la casa de la madre, del hermano, todo eso, la grieta de fondo.

M: La casa también del inconsciente. Bachelard, en *La poética del espacio*, piensa esa metáfora articulada en torno a la casa y a las formas de habitar ese espacio constitutivo del psiquismo. Entonces creo que hay algo de eso en las operaciones de Matta–Clark, de partir la casa en dos y dejar que aparezcan los fantasmas. Y verlos desfilan y construir un escenario a través de la poesía para cada uno de esos fantasmitas.

J: Claro, y quedarse sin casa también es terrible. A unos familiares los embargaron, pero no pudieron sacar los muebles

porque no salían por la puerta. Las ampliaciones fueron construidas posteriormente (risas). Ahora estaba escribiendo sobre la imagen de la casa, pero en un límite donde busca construirse en un espacio desmoronado, abrupto. Me cuesta explicarlo.

M: ...Me acordaba de *La casa devastada* de Cociña.

J: Es una imagen que aparece a menudo. De hecho, el otro día estábamos con Cele y fuimos a la librería, nos demoramos y oscureció. Cuando empezó a anochecer se angustió, porque siente que tiene que estar en la casa, y empezó a ver el cielo azul. «El cielo está azul, tenemos que llegar a la casa», me decía. La casa es el lugar de protección. Me hablaba de llevar un perro a la casa para protegerlo. Pero si esa casa —el espacio del cuidado— se está destruyendo y partiendo por la mitad, no es posible un viaje de regreso.

M: ...Está la casa de Martínez también, la casa del aliento. «La casa que construiremos mañana...».

J: La casa que se está cayendo en la portada. O también, en el caso de Vallejo, la imagen de la madre que le va a dejar la comida, que es el espacio del hogar. La lengua materna a la que siempre quiere volver (los dos abuelos de Vallejo fueron curas, y las abuelas, indígenas). Todas esas imágenes son interesantes en la escritura poética; me interesa cómo Bruno cierra el libro con Gordon Matta-Clark.

M: Hay otro poema que se llama «La casa ideal» en ese libro. Creo que la arquitectura de la casa es un libro; si no me equivoco, *Jahuel* está organizado en cuatro partes. Como esos cuatro muros que parecen aquí dispuestos. Tiene también una casa en la portada, sin fachada... En el fondo, una casa es una estructura, por mucho que sea la estructura de un caos. Es como un metro para el verso libre, una imagen contenedora. La casa con techo, la casa es la protección, ahí es donde se abre, donde

Matta–Clark la puede abrir, y Bruno a su manera, rajarla, dejar que salgan los fantasmas. Así y todo, es la imagen de la contención.

J: Es la imagen de la lengua materna. Uno aprende en la lengua materna.

M: La poesía como la casa del lenguaje, ¿no es una figura de Heidegger?

J: La poesía como la casa del lenguaje. Pero en el caso de Heidegger es la patria. Hay unos húngaros que hablan de la casa; la casa no es la muerte del padre, sino que sedimenta la muerte de la madre. Dan vuelta un poco esa lectura. Porque la casa paterna pareciera que nos llevaría, en ciertas lecturas tradicionales, a un sometimiento. Aunque la casa materna también es ambivalente.

M: Bueno, la casa organizada, la casa con sus reglas... ese desplazamiento del techo materno al pecho materno. Como un azar metonímico, pero muy extendible. El pecho materno como aquello que contiene. Es un límite.

J: Es lo que trabaja Patricio Marchant en *Sobre árboles y madres*. Finalmente, la muerte de Cristo es la muerte de la madre. Los niños queman el bosque, que es la madre. Todo un aparato filosófico y psicoanalítico; un trabajo incluso compulsivo para leer a Gabriela Mistral. Pero si pudiéramos leer de otra manera, uno también encontraría esas resonancias quizás en Vallejo; en otro tipo de situación de la experiencia que parte con esa herida. La angustia del exilio de la experiencia. Una cosa así.

M: La herida de nacer. En *Jahuel*, la sangre y el semen. La herida de nacer, en el fondo, encarnada en esa figura de la casa partida en dos. Ese vientre desagarrado también. Se me junta esta figura con el prólogo que tú mencionabas antes: *La literatura* —decía Pavese—, *es una defensa contra las ofensas de la vida*. Está, claro, la poesía abierta a lo rasgado, atenta a captar, si se quiere, esa rasgadura de lo real, pero al mismo tiempo dispuesta para defendernos.

J: Dice ahí «el beneficio de una resistencia».

M: Claro. La figura de esos muros que, pese a todo, incluso caídos, rasgados, abiertos, resisten y sostienen. Quizás ahí puede haber algo de ese pudor que tú mencionabas. Pese a todo, hay paredes todavía. Como Rilke, en los *Cuadernos de Malte*: Malte se encuentra en París con una construcción completamente derruida y un muro medianero que sostiene el edificio del lado; pero ese muro está desnudo, y en su desnudez conserva las formas de los edificios. De los bordes, de los muebles que estaban ahí apegados, de los papeles que fueron arrancados. Es como el inconsciente total de una casa que sin embargo sigue ahí. Como dice Rilke, son puro efecto de reconocimiento, pura huella de lo vivido. Me acuerdo de haberlo leído hace años. Es una imagen que uno ve mucho en Valparaíso.

J: A propósito de eso que decías tú con respecto al tema del pensamiento, o conocimiento, siento que en Valparaíso en general la poesía ha sido una forma de pensamiento, y, por cierto, en otros lugares también. Pienso en los poetas sureños que han construido el relato de la “suralidad”. Quizás tenga que ver con la posibilidad que da la provincia. Como la provincia no necesariamente entra al lugar del gran espectáculo, de ciertas posibilidades de prebenda, te permite crear formas de vida donde se construyen espacios mínimos para afirmarse. Agarrarse a la madre arcaica, dice Patricio Marchant citando a Imre Hermann. Ahora que murió mi amiga Maha Vial, pienso en los poetas que construyen una ciudad. Poetas que sostienen el espacio de memoria y posibilidades de una ciudad. Tal vez porque son lugares pequeños y, en poesía, ínfimos en el mercado del arte; tal vez eso posibilita armar otro registro de circulación de la escritura. Un asunto de escala. Tal como aparece en la primera parte de *El capital*, de Marx. Como hablabas de la moneda, pensaba en la cara y el sello

de Mallarmé; esa moneda que uno ve por sí misma, a diferencia del fetichismo de la mercancía. Quizás te puede propiciar, con todos los infiernos que son también las provincias, cierto espacio de pensamiento, quizás.

M: Claro. Uno podría pensar que en Virgilio, como decíamos, está el mar, y un mar que no es cualquier mar, es el Pacífico. Ese mar elástico no puede sino ser el Pacífico. En ese sentido, la suya es una escritura territorializada. Creo que en la escritura de Bruno también se da algo similar; hay por lo pronto una persistencia de la ruina, de la ruina como experiencia de la ciudad, esbozo de una poética de la pérdida, del efecto del tiempo sobre las cosas, sobre las relaciones, sobre la experiencia. Como la pátina de polvo sobre las cosas. Esa pátina blanquinegra, esa pátina sepia de *Verano*. Si no me equivoco, al final de *Verano* hay una imagen así...

J: Lo que dices me despertó una intriga, Bruno viene de Placeres, cerro tradicional en Valparaíso, que fue un lugar de resistencia política; sin embargo, ¿aparece más Viña en sus poemas? ¿El lugar de la experiencia de más adulto?

M: Bruno nació en Valparaíso, claro, en una casa donde según entiendo había vivido antes Violeta Parra, en el cerro Placeres. Después creció en el plan de Valparaíso y después se va a Viña. Es un melancólico total con respecto a lo que Valparaíso es hoy día, o sea, respecto al modo en que esa ciudad de su infancia se fue destruyendo.

J: Sí, hay un poema que se llama «Valparaíso», ¿dónde está ese poema? ¿en *Jahuel* o en *Verano*?

M: Yo creo que eso está en otra parte. Recuerdo haberlo leído en otra ocasión, en una antología de poemas a Valparaíso.

J: «Vuelvo a Valparaíso por un rato». En *Jahuel*, 46. Ahí aparece Valparaíso, pero el que se fue. Como la discusión que

trabaja Pablo Aravena con *La destrucción de Valparaíso*.

M: Pienso que Bruno habla de un Valparaíso personal, de una casa, en el fondo, mítica. En ese poema que acabas de mencionar está también la operación de “Retornos”: *hacer que la cabeza se me nuble*; es decir, borrar el estímulo presente para que aparezca una imagen clara. Es súper bonita esa figura.

J: El lugar de ese Valparaíso anterior. Porque el papá de Bruno se dedica al canto a lo humano y lo divino. Es poeta popular.

M: Más que canto a lo humano y lo divino es un poeta popular que escribe en décimas. Y sigue escribiendo, en Casablanca.

J: Y Placeres era un lugar mítico. Cuando viene el golpe, es uno de los lugares más destruidos, por la resistencia cultural del cerro. Fue un lugar súper importante para la izquierda chilena.

M: Raúl Zurita cuenta en una entrevista acerca de largos atardeceres y noches que pasaban en el restaurant que era del abuelo de Bruno, que se llamaba Rapallo. Era un restaurant italiano donde vendían dos platos y vino, que quedaba arriba de la Santa María y al que iban mucho los estudiantes y vecinos del barrio. Imagino que al interior de esas paredes se vivieron los días más oscuros del golpe. Zurita, de hecho, cuenta que la madrugada del golpe estaba ahí en el restaurante. Y Bruno también, pero era guagua.

J: Según contaban algunas personas de la Santa María, al cura de Placeres lo llevaron a la universidad y lo dejaron casi muerto en la piscina. De ahí lo llevaron a la Esmeralda. Y lo que no se sabe, si realmente murió en la piscina o acaso lo llevaron casi muerto; en todo caso, se trataría de un lugar de tortura. Entonces hay toda una historia con la piscina de la Santa María que de repente aparece en los relatos de antiguos estudiantes. Porque la Santa María era un lugar donde los chicos y, en general, las personas del cerro iban a ver el cine. Quizás todavía exista una memoria popular.

M: He ido últimamente a Placeres y me parece que pese a todo está bastante cuidado el cerro. Se nota que hay una vida comunitaria, de barrio. Pero bueno, la Santa María ha ido creciendo y comprando casi toda la avenida principal o buena parte del comienzo ya son bodegas. A propósito de esto, creo que podríamos hablar de la poesía de Gladys, que guarda una fidelidad más directa con esta figura no de la ruina, diría, sino de la caída, de la decadencia incluso de las ciudades y la experiencia urbana. La suya es una poesía muy apegada a esa clase de imágenes urbanas. Al comienzo está *Gran Avenida*, Santiago, y poco a poco comienza a estar lo que ella llama La bahía, que es claramente Valparaíso. Un Valparaíso del presente, mucho más nítido, más reconocible, reconstruido con un cierto apego a una franja de experiencia que está muy lejos del mito patrimonial, de ese Valparaíso casi invisible, como objeto de consumo. Aparece otra ciudad. Una ciudad de lata, una ciudad enmohecida, una ciudad llena de humedad. La humedad está también en la poesía de Bruno, aunque ligada a Viña del mar: el mar que corroe las cosas; el mar como tiempo, esa humedad de provincia que aparece como una pátina de tiempo. En los poemas de Gladys hay muchas imágenes que dan cuenta de la corrosión. Pero creo que es una corrosión, más que del tiempo, de la pobreza. Me sorprendió mucho leer ahora esta reunión de sus cuatro libros de manera continua: *Gran avenida*, *Aire quemado*, *Hospicio* y *Calamina*.

J: Conectaría también sus últimos libros con experiencias poéticas de la bahía; creo que Moltedo señalaba esa escenografía también. Por ejemplo, la escritura de Eduardo Correa, Ximena Rivera y, así, varios poetas y poemas —no solo libros— que dan cuenta de esa destrucción. Uno puede ir viendo esa experiencia del Valparaíso ruinoso. Está esa experiencia de la poesía, creo, desde los noventa y ochenta. Antes, no sé. En Valparaíso, digo. Pero,

antes de entrar a esa mirada, quizás otra clave de lectura puede ser cierto vínculo entre la poesía de Gladys y Bruno, como decías; tanto en *Jahuel* como en la poesía de Gladys, se ocupa un tipo de versificación, que es breve, corto, que da cuenta de un relato, de una escena. Marca imágenes concretas.

M: A mí me pasó sobre todo ahora, leyendo *Gran Avenida*, que yo recuerdo haberlo leído apenas salió y me encantó... al releerlo ahora me llamó la atención lo extremadamente cercano que es con *Verano*. Cercano, pero con mitos diferentes. Si *Verano* estaba pegado a imágenes como este mito del amor que se desvanece, acá el mito es otro. Aunque es un libro también de amor, *Gran Avenida*.

J: Es importante eso. El tema de la imposibilidad del amor. O de un amor golpeado.

M: Es un amor más demencial, más romántico e ilusorio que estructurado y estable. No tiene que ver con el matrimonio ni con la casa, sino más bien con el encuentro, con el reconocimiento de un cuerpo, con la insatisfacción, con la sangre. Pero estoy totalmente de acuerdo con lo que dices: hay una versificación y una búsqueda de imágenes concretas, imágenes que llegan después a la experiencia, que llegan tarde. Imágenes que llegan a la hora de la pérdida.

J: Creo que hay una opción; Gladys lo dice en un poema: *no tuve tiempo para un verso largo*. Algo así. Por eso también optó por un verso corto, que es como el verso del golpe, de la violencia, el shock, porque hay mucha violencia en las escenas que muestra la escritura de Gladys, en el sentido de mostrar cierto vértigo. De escenas que dan cuenta de carreteras, incluso también de cierto cine. Ocupa la palabra cantina.

M: Mucha música, onda jazz, Nina Simone, ¿no? Bueno, la música de la noche. Creo que es un libro súper nocturno en

general. Donde al caer el día duelen los ojos. O donde el día brilla sobre ojos cansados. Es un libro nocturno. También *Verano* era un libro nocturno. La poesía de Gladys creo que es una poesía nocturna en sus figuras. Ahora, no sé, hay algo que me pareció súper interesante, y me dejó pensando. Esta cosa más confesional, ¿no? Como si aquí no hubiesen murallas. Lo que hay es más bien un deambular a la intemperie, donde las murallas no alcanzan a ser murallas: muchas veces está enmohecidas, dejan pasar el frío, el colchón está en el suelo. Son imágenes bien insistentes, imágenes de la vulneración, de un cuerpo más bien desprotegido. Pero es interesante el juego que hace Gladys de construir un yo y luego distanciar ese yo de repente de manera radical. En *Gran Avenida*, por ejemplo, al comienzo no hay un yo y poco a poco empieza a aparecer. En otros libros está súper presente y, de repente, se distancia totalmente y vuelven las imágenes, y luego un yo que es también un nosotros y entonces regresa, de nuevo, lo confesional. Es súper interesante ese juego de distancias que arma la Gladys, muy propia del cine, por lo demás. En la poesía de Virgilio, por ejemplo, hay una cuestión de muchas perspectivas todo el tiempo. En relación a la poesía de la Gladys, más que de perspectivas, yo hablaría de eso: de acercamientos y alejamientos, primeros planos, planos generales, planos secuencias.

J: Quizá, diría dos cosas. Lo que logré percibir en esa forma del verso: como una perspectiva del cine, del movimiento. Ese verso en movimiento, casi, no usa comas. Salvo al final, algunos poemas en que las necesita por el sentido, pero muy poquito.

M: Ni mayúsculas ni puntuación.

J: Pensaba en el ritmo de la coma, que te da respiración. Pero en este caso no, porque se busca el movimiento, mostrar las escenas que dan cuenta de ese dolor asociado a la violencia; pero también hay otra cosa: se busca reconocer ese dolor. La escritura

es una mediación; lo muestra. Entonces hay una cuestión como un ida y vuelta, que le da complejidad a ese deseo maltratado. A veces me hacía pensar en la relación con la poesía de la Roxana Miranda Rupailaf. Ella también explora ese deseo maltratado, una violencia que te hace pensar en su complejidad.

M: Tengo la sensación de que en el caso de la poesía de la Roxana Miranda hay algo más performático, más aún. Performático no solo cuando lee, sino en un verso mucho más hecho carne, mucho más corporal. Creo que en la poesía de Gladys hay más imagen. Más búsqueda de imagen. Es bonito eso que dices: hay un cuerpo en acto, en todo momento, pero no diría que es un verso carnal. No ocupa aliteraciones, no le da sangre a los versos, en el sentido de herirlos visualmente, o al oído. No explora tanto en la sonoridad, cosa que sí hace Roxana Miranda.

J: Claro, tiene que ver con la herencia mapuche creo yo. Con el canto.

M: En el caso de Gladys, hay un cuerpo deambulante, en la calle. Van pasando imágenes, ¿no? como quien camina y mira de un lado a otro. Se desplaza, observa, y las imágenes van funcionando así como por montaje, aunque no es montaje, es un relato. Pero lo imagino así, como un cuerpo que mira, que siente. Entonces las palabras aparecen como congeladas. De cualquier manera, me parece que en la obra de Gladys hay un apego al territorio que es muy nítido.

J: Quizás, se nota en el verso de distanciamiento con Zurita. «Este no es anteparaiso», ahí se nota.

M: Algo así como *yo no voy a imponer una voz*, sino que mi voz se apega totalmente al aparecer de estas situaciones, de estas imágenes, de estos objetos. Más que objetos, yo diría situaciones. Por ejemplo, «Hotel de paso». Abro el libro al azar.

J: Hoy estuve a punto de llamar a la Gladys para preguntarle

por un verso que no sé dónde estaba, que a mí me gusta, especialmente, de su poesía. Alguien está mirando una puerta donde se nota debajo la lucecita de una casa y mira desde afuera con esa extrañeza: cómo le gustaría estar en ese lugar, se pregunta sobre esa vida detrás de la puerta, porque no tiene protección. Ve las rendijas debajo, no sé cómo se llama esa parte de la puerta. ¿La ranura? Estoy muy pegado con el tema de las casas, las puertas. Pero me acuerdo de esa imagen: un calor que había dentro de la casa y esta persona en la calle. Además, siempre está la voz de la poeta, no sé, o la cineasta, que está en la calle, en la carretera.

M: Está en tránsito, en movimiento. A propósito de lo que dices, tengo la sensación de que hay una figura que uno podría armar. Porque hay mucho yo, que entra y sale, y que funciona las veces como continuación de la ciudad. Un yo que es la ciudad, que funciona totalmente como ella: ese yo abandonado, ese yo extraviado, ese yo herido, ese yo empobrecido a veces. Ese yo hambriento. Ese yo que gotea, que se parte, al igual que la ciudad.

J: Claro, una ciudad neoliberal. No es un yo popular de los sesenta o principios de setenta; no es un yo proletario protegido por un sindicato; no es que esté una clase detrás que sostenga ese yo, que conformaría la Olla Común, de Bruno Serrano. Es un yo violentado como mujer e individuo.

M: Es que no hay estructura social que sostenga estas ciudades ni este yo. En ese sentido, funcionan como un espejo. Es una deriva solitaria, pero pesarosamente solitaria, donde no hay otro testimonio de lo que dejan esas paredes. El testimonio que deja la ciudad contemporánea en sus paredes es también el testimonio que dejan las relaciones contemporáneas en la piel, funcionan de manera reversible.

J: Sí, eso me interesa. En *Gran Avenida* lo interesante es que muestra ese lugar y a diferencia de cierta poesía, como de cierto

lugar de Santiago, del campo cultural; lo que hace la Gladys es mostrar cierta poesía de la cultura, no del campo cultural.

M: ¿Cuál es la diferencia? ¿en qué sentido lo dices?

J: Esa escritura de campo cultural que veo en cierta narrativa y poesía. Creo que a veces se confunde la metapoésía con el campo cultural: una cosa es plantearse preguntas vitales de poéticas en la escritura y otra es una poesía que se basa en el panorama poético o las narrativas de campo literario. Por una deriva a partir de Bolaño —a pesar de él—, abundan actualmente este tipo de escrituras de “campo cultural”. En el caso de la Gladys, creo, su escritura poetiza ese cuerpo que se ubica en el desvalijamiento de la cultura. Su escritura no muestra el deseo de pertenecer o arrimarse a un espacio de “campo cultural” prestigiado que se traduce en poemas sobre generaciones o instituciones de poder. Siento que el lugar de su escritura se coloca en ese movimiento de la ciudad, y el dolor.

M: Por supuesto. Yo creo que la poesía de la Gladys no está para nada citando un campo cultural con el que tiene que discutir ni al que haya que problematizar. Está en la experiencia de la deriva. En la experiencia del margen. Y ella lo explora. No solo Valparaíso o Gran Avenida como metáforas del margen. Está el dolor sin punto seguido ni coma ni punto aparte. Sin contar su trabajo como gestora cultural, que yo valoro mucho; todo lo que ha hecho en Valparaíso, su labor política, el compromiso que tiene con la situación, con ese margen y con las posibilidades del feminismo.

A propósito, abro su libro al azar y me encuentro con un poema que se llama «Una luz en el puerto». Ahí está el correlato del que hablábamos: ese vidrio roto es inmediatamente un cuerpo roto. A propósito de nuestra conversación sobre las casas, sobre ese otro cuerpo que es una casa. Esta poesía del yo que deambula

por la ciudad, que se nutre de imágenes, incluso se escribe a sí mismo a través de esas imágenes urbanas que parecen traslaparse unas con otras, como que encuentra su casa menos en esos muros que en el otro, es decir en el encuentro con otro. En ese encuentro amoroso, siempre fugaz. Lo encontré al azar: «eres mi casa». Es muy distinto. Inmediatamente habla de una casa pasajera, de una casa al margen. De una casa que eres tú.

III. FORMAS DE VIDA



CHILEAN POETRY DE RODRIGO ARROYO¹

En un libro ensayo de Armando Roa Vial se define la escritura melancólica como un ejercicio de la desesperación. Esa actitud se condice con la mirada gris que ha tomado cierta parte de la poesía contemporánea, sobre todo después de la Segunda Guerra Mundial y la crisis de la representación. Una tradición que pone en cuestión el lenguaje y la poesía se ha afianzado, teniendo como dato duro la historia de las sucesivas catástrofes, de la que Chile no queda fuera y su poesía tampoco. A esta escritura de la desesperación pertenece *Chilean Poetry*.

Ya desde el título en inglés, emulando la segunda publicación de Juan Luis Martínez, muestra una ironía y mordacidad interesante respecto de la tradición poética chilena. La violencia del inglés con que parte el libro entrega indicios de las metáforas de la violencia, plasmada en las alusiones recurrentes a fusiles y armas que acentúan los textos. La ironía emerge en su primer estrato con el *consumo* del inglés en nuestro país —patentizando la instauración del modelo norteamericano— como también de las implicancias que supuestamente conlleva la tradición poética chilena, casi como una señal de sarcasmo al borde del cansancio de la literatura, y quizás también del mundo social desclasado que configura. Tal como en otros ámbitos de la sociedad chilena actual.

Pero no queda allí. Rodrigo Arroyo hace eco de una tradición escéptica que se ha configurado en Valparaíso, una mirada desconfiada y opaca acerca del estatuto del poeta. Siguiendo derroteros que atraviesan igualmente a escritores como Rubén Jacob, Ennio Molledo, Carolina Lorca, Luis Andrés Figueroa, Eduardo Correa, Ximena Rivera, entre muchos otros y otras

¹ La chascona, Santiago, 9 de mayo de 2008.

hasta el día de hoy, el poeta no puede dejar de establecer una labor que se cuestiona a sí misma, una actitud natural del propio creador a romper con la iconoclasia del autor. Tal vez preexista una filiación en el puerto a la anarquía, que se ha arraigado de manera inconsciente a sus escritores. Vitalmente, varios poetas de Valparaíso han rehuido sistemáticamente la escenificación con el fin de privilegiar la obra. El ejemplo eximio y desesperado en términos de gesto escritural es el de Juan Luis Martínez, quien elabora una poética de la tacha del nombre y de los paréntesis, volviéndose reticente —como otros poetas de Valparaíso— al ámbito público. Tal vez exista en ello un dejo melancólico frente al tiempo requerido por la obra, pero a la vez una sanidad escritural que contrasta, a pesar de la cercanía, con el facilismo mediático de Santiago. Aunque es necesario recordar que la poesía chilena ha tenido como principales exponentes creadores que provienen de las regiones, salvo unos cuantos nombres que podrían ser contados con los dedos de las manos.

Juan Luis Martínez constituye, en este caso, el referente primordial de la poesía de Rodrigo Arroyo. No sólo en el gesto escéptico antes descrito (trasuntado en la habitual actitud crítica de Rodrigo), sino también en la relación que establece con las artes visuales. Este ámbito es fundamental, aun cuando Rodrigo no introduce como hilo articulador la poesía visual. Afirmado como tabla de naufrago a la palabra persiste en no abandonarla, conjugando sus linderos en la página al punto de eliminar incluso la numeración. Fenómeno interesante de observar si consideramos que este poeta se ha formado en las artes visuales. A pesar de que la plástica constituye uno de sus referentes innegables, no atraviesa la barrera de la palabra introduciendo imágenes iconográficas. Así la poesía de Rodrigo alberga de soslayo un agotamiento y una desconfianza ante el uso irreflexivo de tales procedimientos;

aquello se explica, por ejemplo, en el mismo libro a través de versos como los siguientes: *¿Cómo dirías tu imagen sin palabras?* *¿Cuándo callaremos?*

Ciertamente, la preocupación por la edición cuidada del objeto libro procede también en su caso de las artes visuales y la escritura de Martínez. La portada blanca, sin representación iconográfica, salvo el diseño ad-hoc del logo editorial, induce a pensar que Rodrigo intenta marcar una diferencia respecto a la ilustración de la palabra. Los mismos versos citados más arriba muestran dicha desconfianza. Además, la portada que introduce el sello “editorial fuga” contiene una coincidencia graciosa con la poética laberíntica y enclaustrada del libro, que no se les debe haber escapado al poeta ni a los editores cuando diseñaron la figura del laberinto. Por otro lado, introduciéndonos al interior del texto, la sección intermedia de roneo y la tipografía antigua que rememora décadas pasadas, señalan al parecer una alusión material y al mismo tiempo precaria en la que se establece la palabra. Da la impresión de que esta sección constituye —como el título de esta parte indica— una clase de enmudecimiento que remite a la dictadura, tanto un homenaje a las generaciones anteriores como también una advertencia de la continuidad política marcada por la derrota del proyecto histórico popular. De allí se desprende un gesto desesperado y crítico de la época actual; la evidencia precaria se impone a la obra artística cuando se relaciona con el tiempo.

En esta misma sección, casi al terminar, se encuentra una hoja doblada en cuatro partes que intentaría, de algún modo, introducir la firma concreta del autor. En este sentido, existe una relación interesante entre *La Nueva Novela y Chilean Poetry*, puesto que en este último se pretende que la firma se halle dentro del libro, continuando la reflexión acerca de la inscripción del nombre, pero llevada ahora a la manufactura. Firma y mano

aparecen efectivamente vinculadas, concretizando con este gesto la afirmación de Celan de que *solo manos verdaderas escriben poemas verdaderos*. Téngase en cuenta que Arroyo es un asiduo lector de Paul Celan, lo pude comprobar cuando quiso robarme la edición de la *Poesía Completa*.

Este vínculo entre Celan, Martínez y *Chilean Poetry* de Arroyo, se muestra desde ya con el epígrafe del comienzo: *Hubo que decir algo, siempre hubo que decir algo / hubo que decir que hubo un escrito sobre la mente y luego / hubo que decir*. La reiteración del enmudecimiento merodea la poética de los escritores mencionados, y atraviesa el libro de Rodrigo a partir de la derrota estética, histórica y poética que articula los textos. Para muestra un fragmento: *Esta especie de mutismo no podemos ilustrarlo con una / Tachadura, porque de una u otra forma es un duelo que nos / Corresponde (...) No es solo pensar lo que no hicimos. Por qué / no estuvimos con el realismo socialista, por qué tan rápido / se nos cayó el puño (...) / El silencio nos golpea el rostro. Tantas son las metáforas (...) / La ciudad inundada de signos, estética de tiempos difusos, / de tiempos en silencio (...) / Asimismo, saber huir a tiempo es propio de una especie de / mutismo que traemos adherido; / como esconderse, y mover los hilos que las luces trazan / sobre las palabras. No decir, encallar.*

En esta encrucijada de la historia, que parece más bien un callejón sin salida, el libro propina la sensación de un agotamiento, una devastación que afecta igualmente al lenguaje. De ahí que los poemas parezcan inconclusos, marcados por una continuidad disgregada que insiste en el desborde de sí mismos, dejando a menudo al final un verso, un fragmento o una palabra solitaria. Porque pareciera que con esta estructura el poeta no desea establecer una conclusión o una síntesis, sino un puñetazo que abre la interrogación frente a la imposibilidad de salir de la encrucija-

da. Aquí creo leer en el laberinto de *Chilean Poetry*, no un rasgo metafísico del sentido del hombre al modo de la mitología griega o los cuentos de Borges, por citar dos casos ejemplares, sino un laberinto creado por la historia efectiva de Chile y su poesía. Cito: *la lluvia es solo eso un cuerpo perecible que no encuentra solución en la poesía chilena; algún día prohibirán acordarse de babel / será negado que la muerte se hizo estética / durante un tiempo, un país.*

Quizás por ello se reiteren metáforas de la violencia, imágenes de guerra, fusiles y pertrechos militares. Pues persiste en el libro la sensación de un toque de queda, un efecto similar al que ocurre en *La ciudad* de Gonzalo Millán, pero acentuado por la derrota decantada después de la asfixia dictatorial. Tal vez una especie de desazón postraumática. Las reiteraciones a las que recurre el libro provocan este clima de embotamiento, lograda por medio de las imágenes a las que regresa y que al final, en la sección de las correcciones de los poemas, son recreadas como una coda que prolonga la devastación. A partir de dichas reiteraciones vuelven continuamente palabras como “fusil”, “silencio”, “bombas”, “laberinto”, “balas”, entre otras, que crean una desesperación proporcionada por la historia. Esta angustia epocal, en la que pareciera no existir la posibilidad de fuga, genera las sucesivas y extrañas imágenes poéticas de Rodrigo, configurando una poética gris y desesperanzada que no se vanagloria ni contenta con la actualidad de nuestro país. Quizás por ello no puede dejar de resonar en *Chilean Poetry* una cierta desazón similar a la que se ven sometidas las nuevas generaciones al final de *El rey Lear*, cuando Edgar —el nuevo soberano— cierra su parlamento afirmando de manera angustiosa: *debemos inclinarnos ante el peso / de estos tiempos sombríos. Decir lo que sentimos / no lo que se supone que debemos decir. / quienes sufrieron más fueron los viejos / nosotros que somos jóvenes / no viviremos ni veremos tanto.*

POETA ANDINISTA²

En una conversación con unos amigos argentinos, me preguntaron sobre las diferencias en las prácticas de escritura entre Valparaíso y Santiago, y después de muchos rodeos les comenté que al fin y al cabo los porteños miran hacia el mar y los capitalinos a la cordillera. Estas dos formas de mirar crean imágenes distintas de lo que significa escribir. Luego recordé que Rodrigo pinta cordilleras y que cuando nos conocimos vivíamos en Quilpué. Nos juntamos en el bar "El viñamarino", mencionado en uno de los últimos poemas de Rubén Jacob, a comentar su libro inédito *Chilean Poetry* y, de pasada, ironizar a los escritores en boga, incluidos los porteños. En esa conversación, Rodrigo me comentó que quería cerrar *Chilean Poetry* con un cómic. Transcurrido el tiempo, y en vistas del libro que presentamos, considero que fue una decisión acertada excluirlo para demarcar su poética, aunque me hubiese gustado ver qué habría sucedido con la irrupción de la visualidad en su poesía. Con los años, y por las aperturas económicas, compartimos un departamento en Valparaíso, donde su objetivo era culminar un enorme cuadro que entre sus figuras destacaba un luchador de sumo. Debo aclarar que nunca he visto a mi amigo con un pincel, no he captado ese afamado gesto de los artistas de crear en la tela lo visible, pero sí escribir en el balcón mirando la costa, y ese gesto me intrigó: ¿Por qué Rodrigo entonces pinta cordilleras?

En vez de pintar marinas, Rodrigo retrata sinuosidades y cumbres. En vez de bosquejar el valle, observa los friolentos pináculos nevados. Otro poeta andinista, Felipe Moncada, puede testimoniar la voluntad de nuestro amigo en sus excursiones a cielo

2 Presentación de Incomunicaciones, Ediciones Inubicalistas, Valparaíso, 2013.

abierto por La Campana. Amante de las montañas y senderos zigzagantes, sus pinturas algo hablan a la vez de sus poemas, pero no en el sentido de describir el paisaje natural autóctono o buscar los peligros inusitados fuera de cuadro. Como dije hace años atrás en la presentación de *Chilean Poetry*, Rodrigo es un asiduo lector de Celan, cuya poesía transita en los riscos de la lengua alemana posterior a la Segunda Guerra, heredera de las máculas incrustadas en el aberrante sentido cotidiano de las palabras. Celan es un poeta de peñascos, cumbres y, sobre todo, abismos, donde el lenguaje alcanza el paroxismo de la intensidad, después de haber sido utilizado de manera vil. Precisamente, a pesar de su amor al idioma alemán, el filólogo judío Victor Klemperer que vivió todo ese proceso de contaminación lingüística, llegó a afirmar que *las palabras pueden actuar como dosis ínfimas de arsénico: uno las traga sin darse cuenta, parecen no surtir efecto alguno, y al cabo de un tiempo se produce el efecto tóxico*. Incluso él, sin percatarse en el momento, llegó a utilizar frases de los nazis, que comenzaron implantadas en el periódico y terminaron por reformar hasta la grafía de las letras. Es decir, la penetración del sentido común constituyó un ejercicio explícito de manipulación lingüística. En esta implementación ideológica, la poesía puede ocupar un espacio de sombras frente al espectáculo y al poder de los vencedores, que generalmente van de la mano. *Llamamos libros* —decía justamente en un poema Juan José Saer— *al sedimento oscuro de una explosión*.

En esta búsqueda escarpada ubico la poesía de Rodrigo. Guardando las diferencias pertinentes de idioma y escritura, su poesía quiere calibrar la intensidad y la manipulación del lenguaje. Hay diversos caminos para ponerse a contrapelo de los discursos del presente. En lugar de situarse a nivel de la lengua —como Lihn o Lira—, Rodrigo opta por cuestionar la representación; sigue la ruta de Juan Luis Martínez, aunque apostando por la revisión

desde las palabras mismas, y no por la incorporación crítica de las imágenes visuales. Por eso digo que hubiese sido interesante aquilatar qué habría sucedido con la inclusión del cómic. En esta perspectiva Rodrigo da un paso *más atrás*. Incluso, si se lee con atención *Incomunicaciones*, su poesía es intensamente lírica, pero en un sentido preciso. Al modo de Paul Celan, y otro poeta que quisiera mencionar, el palestino Mahmud Darwix, Rodrigo es un "conservador" en cuanto a ciertos procedimientos y empleos metafóricos. Y en esto me quiero detener un momento. Los poetas mencionados combinan una refinada raigambre lírica con la escritura "política", evidenciada por medio del trabajo con la sintaxis y el dislocamiento del poema, propiciando así una poesía situada al borde del barranco. Estos poetas son conservadores en la medida en que persisten en escrituras que limitan la posibilidad del ingreso de la prosa, aun cuando llegan a los lindes de dar dicho salto. El trabajo con las metáforas y las imágenes, la opacidad del yo, la exigencia de evidenciar la situación histórica y, por ende, lingüística de las palabras, establecen una continuidad con la oposición clásica entre poesía y elocuencia.

En Rodrigo observo un gesto parecido. Su escritura puede situarse allí: en un paso *más atrás*, en un conservadurismo ético que lo vincula con los escritores antes aludidos. Advierto que "conservador" no quiere indicar aquí una mácula. El tránsito de varios escritores contemporáneos recorre este pasmo: dirigirse a los bordes de una escritura a punto de volcarse a lo inexpresivo y, por tanto, luchar contra los recursos de la información, propios de un mundo definitivamente capitalista. De ahí que ubico la escritura de Rodrigo en esta búsqueda por instaurar una reserva crítica a la vanguardia y la ideología del progreso, que detrás suyo acumula ruinas de *muertos sin cadáveres*, parafraseando uno de sus versos. Entre los recursos exhibidos, resaltan las preguntas a la usanza de

Blanchot por la desaparición, el diálogo inconcluso y la advertencia sobre aquello “por venir”; las interrogaciones acerca de las contraseñas, la soledad del testigo y el testimonio, las apelaciones a un otro a la manera de una invocación epistolar —modulaciones tan caras también a Celan—, y, primordialmente, la estructura de la repetición que en su insistencia provoca desvíos. Entre estas últimas, las preguntas conforman una estrategia de indecisión del poema, que intentan, en vez de provocar una colisión semántica, dejar en suspenso al lector incluso con respuestas imposibles. Tal vez aquí radique el paso más atrás: en comparación con su prosa ensayística y su primer libro, donde Rodrigo es quizá más punzante y provocador al buscar una discusión sobre el estatuto del lenguaje y el quehacer poético generacional (violencia que inquieta desde ya en *Chilean Poetry*); en *Incomunicaciones*, Rodrigo traza una escritura más reposada y meditativa, dando la impresión de que estuviera delineando una composición de lugar. De hecho, llama la atención que, en este libro, la mayoría de los epígrafes estén situados en un radio territorial y anímico específico, concordante con un "Paisaje" —tal como se denomina una sección— histórico y político más que natural. A su vez, los tonos grises con los que trabaja incitan una recurrencia a la melancolía; palabra empleada con cierta insistencia y que da cuenta de la falta de objeto lírico. (Recuérdese que Freud decía que el melancólico era aquel que sufría una especie de luto prolongado, una pérdida ya sin objeto). *TE VAS de una ciudad a otra porque no quieres entender / que la melancolía es solo eso: / perder de vista el mar y la ciudad que lo contiene*. Salvo en la última sección, el temple de *Incomunicaciones* tiende a este extravío, a la pérdida del otro que da pie a la sensación de una constante elegía.

De algún modo, la escritura de Rodrigo tiende a configurar un mapa poético, pero no en el sentido de escribir textos

sobre el campo literario, práctica sitiada en los últimos tiempos como supuesta metapoesía o metaliteratura maldita, remedo epigonal de Roberto Bolaño. A diferencia de los usuales poemas o cuentos galvanizados sobre poetas, Rodrigo discute escrituras precisas como si estuviera creando un lenguaje desde la poesía. Es una estrategia que, en cada sección, implica llevar a tensión los epígrafes, parafrasear poemas y discutir poéticas con las cuales dialoga. En estas interpelaciones, Rodrigo insiste en establecer el lugar a contrapelo de la poesía, el instante de fugacidad de la metáfora y el síntoma de la caída: *el poema* —afirma— *es el lugar de las ausencias, y las palabras, la forma para señalarlas*. Este verso recuerda que la lírica, como dice Silvio Mattoni, *es el nombre que se desgrana*, es decir, esa seductora experiencia que busca el momento ficticio donde las palabras se acaban. A mi parecer, la pregunta fundamental que ronda en el transcurso de las constantes incertidumbres de *Incomunicaciones*, apunta a la inquietud por saber de dónde surgen los poemas; o, planteada esta interrogación de otro modo, a reconocer si la escritura sería solo acaso el bosquejo desalentador de una derrota.

Frente a este paisaje, la sección final llamada "Luchín" —que mencionamos al pasar— presenta una leve pero fundamental variación. Se transita de una voz perdida y craquelada en el diálogo, desde un "tú" —sin determinación precisa— al uso de un "nosotros". ¿Quién es el que habla por Luchín y, al mismo tiempo, lo interpela? ¿Quién es el que "Piensa" o "Recuerda" en el poema? Si bien aparece situado al ser el hijo de Marcela Ubal ("el futuro del Chile mentiroso", constata el epígrafe, y que en un lapsus con las iniciales "M.U." pareciera indicar de reojo a Marta Ugarte: un eterno retorno de la catástrofe), como trayendo a presente la canción y resultados de los deseos de Víctor Jara, al mismo tiempo *Incomunicaciones* insinúa en gran parte de sus

páginas el impedimento de constituir una comunidad. Entonces, ¿cómo invocar al habla de Luchín y al proyecto de emancipación arraigado en él? He aquí que los poemas de Rodrigo responden por sí mismos en sus reiteraciones: al utilizar los verbos "raspar", "calcar", "dibujar", "escribir", "tarjar", "tachar", y, a su vez, hacerlos conjugar con "cicatriz", "cadáveres", "heridas", "incendios" y "cenizas", lo que está haciendo el poeta a lo largo de *Incomunicaciones* es orientarse, sea como fuere, a resquebrajar de algún modo la representación. Vale decir, asomarse a los riscos de las imágenes y, al borde del arte entendido como "algo pasado", querer atravesar la veladura que limita la cordillera y el océano del lenguaje. Pues, "¿qué haremos sin cadáveres?" —interroga Rodrigo en el último poema—; ¿podemos seguir mirando el mar y la cordillera como antes? ¿Es posible acaso que el amor quede verdaderamente "pegado a las rocas, al mar y a las montañas", como dice el verso elocuente de un hábil poeta? ¿Cuánta muerte habrá bajo esas cumbres y oleajes de palabras, repetidos obsesivamente por Rodrigo en sus pinturas y poemas, que encierran tanto silencio y dolor en Chile?

LÍRICA DEL DESASTRE

Es preciso volver a atrás. Retomar ciertos registros que marcan las primeras huellas mnémicas; las máculas que se adhieren corporalmente a una poética histórica.

En el año 2009, Florencia Smiths publica en una edición independiente y bajo costo, 50 ejemplares de *La ciudad No*. Asentada hasta hace muy poco en San Antonio, Smiths elabora una escritura sobre la ciudad que conforma el campo de prueba y perfeccionamiento de la tortura en Chile. De aquí surgió también el conocido relato testimonial de Hernán Valdés, escrito con una densidad similar a las importantes “novelas” autobiográficas como las de Kertész, Améry, Semprún, Lévi, Duras, entre otras, que testifican la experiencia de los campos de concentración nazis. San Antonio conforma el paradigma de la ciudad desarmada y construida a la deriva de las necesidades portuarias y la explotación de las condiciones de vida. El año 2011 fue elegida la peor ciudad para vivir en Chile. Pero tal como Puerto Montt, justamente este carácter desmedrado, ha permitido el surgimiento de poéticas del daño, escrituras que constatan el deterioro vital y social, no su celebración; alegorías que sirven para comprender en gran medida las experiencias neoliberales.

La ciudad No, podría concebirse como un poema largo en cinco partes. Recopilado y reeditado en *Estética del tajo* (2017), el libro inerva en el cuerpo de la poeta y del poema las voces de las detenidas y torturadas tanto en Tejas Verdes de San Antonio como en Las Cabañas de Rocas de Santo Domingo. *Padecimiento*, quizás, es la palabra clave de la lectura de estos poemas, que se hacen cargo del *patíbulo* al que fueron sometidas las prisioneras, dando cuenta también de una experiencia orgánica, corporal del

poema, en vez del habitual ritmo del corazón. Ana Becerra o Rebeca Espinoza, por ejemplo, aparecen aludidas e incorporadas en la segunda parte debido a la pérdida de nombre de la voz poética. Hay que mencionar aquí que Florencia Smiths es un pseudónimo o, quizás, ya un heterónimo, que permite perder la autoría y extraviar la ubicación de la identidad: *no sé cuándo / ni siquiera mi nombre sé decir / ahora sobre todo / ahora que sé cómo me llamo / ahora que concibo llamarme / Rebeca Espinoza / yo digo que me llamo Ana tal vez Sara / quizás Clara* (59). Esta pérdida de la identidad ante “las muertas y los muertos”, desplaza el poema hacia diferentes espacios de la memoria biográfica, urbana, política y, más aún, el lugar de la escritura poética.

La ciudad asoma sin fundación o desfondada, calcada en un mapa que se borra, un “plan hecho con tiza y sin pulso” (57). Quemada, vendida, repartida y convertida en una zona de constante derrumbe. El uso del “No” del título es relevante: remite por cierto a la negación, pero también a la afirmación que se resiste al desastre. En esta escritura, cortada en barras oblicuas en la edición de *Pez Espiral* (2018), la prosa poética marca el sello de versos largos que continúan la ruta de su primer libro *El Margen del Cuerpo* (2008). El cuerpo comienza a desmembrarse y se ofrece como mapa de San Antonio. Pasa de ser el soporte de la memoria a convertirse en cuerpo social y espacial: los pedacitos son todos los habitantes pobres —frente al balneario de los ricos— conducidos como los pescadores, los estibadores, los sindicatos, los hijos, las obreras, hacia la basura de la “neo libertad”.

La voracidad de los mantos de poder arrastra incluso la pesca, y el cuerpo corrupto se alimenta de lo que carece. Las mismas cabañas diseñadas por Miguel Lawner en Rocas de Santo Domingo, pensadas en la Unidad Popular para el turismo social, fueron ocupadas como recinto de exterminio y torturas y, luego,

transformadas en el balneario de los turistas adinerados. El disfrute de sus ventajas y la ganancia ante los muertos no cesa de suceder:

no has visto a la clase obrera cruzar el puente para desenterrar torturas / no has visto a los niños celestes del otro lado invadir con sus voces las ruinas del horror / aquí no juegan y no van a jugar nunca tus hijos / porque esta playa fue testigo de la fragmentación porque el precio de la globalización asciende por / sobre tu pasado (69).

La infancia es otra pieza de esta lectura: el asesinato del padre, en el cruce de Cartagena, constituye una de las huellas que su poesía reelabora. El libro puede aquilatarse desde esta perspectiva: como pequeñas marcas horadadas por la ciudad y la violencia que delinean una experiencia del silencio y el desciframiento de los shocks. A esto se suma el ingreso en el lenguaje escrito de la niña; vale decir, la impronta infantil que mira las letras como representaciones asombrosas; un mundo que comienza a desplegarse y provoca —al parecer— la parálisis física, susceptible asimismo de visualizarse como el acontecimiento inusitado de las palabras, el carácter inédito de la significación.

Tal como conversamos con Florencia (junto con Patricio González, la íbamos a publicar, el 2007 creo, en una colección con Ximena Rivera), la escritura comenzó cuando tuvo que dejar de bailar por el terremoto del año 85. Con el susto, el profesor de danza no quiso volver a San Antonio. En cierta medida, la prosodia de Florencia Smiths está articulada desde esta experiencia del ritmo. Aquí quiero detenerme un momento. Otro poeta me llama la atención en este registro: Florencia Smiths puede acompañarse en la lectura con el trabajo de Rodrigo Arroyo; ambos reportan una poesía lírica y política a la vez, que sintonizan con las formas de escritura de Mahmud Darwix o Paul Celan, al buscar una densidad poética en versos que bordean la prosa, las elipsis y el versículo, y al mismo tiempo concitan una *identificación* compleja

con el lector. Poetas que no siguen los cánones norteamericanos, hoy dominantes en cierta parte de la poesía chilena, y que aluden constantemente al estado de situación de la escritura, desde una soledad del sujeto que se vincula compleja e inadecuadamente con la sociedad actual. *Chilean Poetry*, título del primer libro de Arroyo, es una alusión a Juan Luis Martínez acerca de la advertencia de la transformación acontecida en el lenguaje, y una leve ironía sobre el ingreso cotidiano al país del inglés proveniente de las “modernizaciones” del norte.

Al propender a una lírica del desastre, el efecto es el devaneo entre la pérdida y el testimonio de la desarticulación comunitaria; una especie de melancolía que no culmina en el conservadurismo, sino en la mirada que registra la velocidad de la caída (parafraseando el tercer libro de Smiths y el hermoso poema sobre un boxeador de Arroyo). En *La ciudad No*, los versos atraviesan la primera persona: el yo desplazado y biográfico; la segunda: como acusación; la tercera: como incorporación del “nosotros” o, mejor dicho, el “nosotras” de la desaparición. Estos giros involucran una especie de luto en el lenguaje que culmina con el “verás” de Zurita, pero ya no desde un lugar mesiánico o salvífico, sino fragmentado, a nivel de los escombros, con la memoria del pueblo que va quedando. A su vez, Arroyo delinea una escritura de la elipsis, con un pensamiento visual y plástico, interrumpiendo la comunicación directa y, gracias a ello, elaborando una política del poema. *Chilean Poetry*, juega con el soporte como una forma material de mostrar los puntos de resistencia y modernización de una experiencia modificada por la dictadura. En la sección intermedia, se emplea la hoja de roneo como una manera de rendir un homenaje a la generación que ocupó este papel como resistencia, frente al cuché usado por los catálogos de artes visuales en la Escena de Avanzada. Anverso y reverso del ingreso de las prácticas

neoliberales. Estos dos poetas persisten en una lírica política en una época de pérdida de la lírica, suspendiendo las transacciones informativas del lenguaje. Poemas en la ciudad neoliberal que demoran la caída en los valores antipoéticos del mercado.

Florencia Smiths crea un mapa corporal que faltaba sobre Tejas Verdes, desde el lugar de las mujeres torturadas, donde el poema —en la nueva edición de *Pez Espiral*— muestra el tajo gráfico en la mirada. “Tajo”, palabra psicoanalítica, sexual y violenta, que sintomatiza el desastre.



PAISAJES DE LA DERROTA³

Salir a caminar los domingos por Valparaíso no se asemeja mucho a la idea acuñada de esta ciudad como un lugar poético. Atravesar las calles adoquinadas de los cerros, pasar entre las casas vetustas y desvencijadas, y llegar a la feria de antigüedades, por señalar una odisea de fin de semana, parece más un paseo por las ruinas que la caminata por una ensoñación. Se necesita demasiada imaginación como para hacer caso omiso a los vendedores en la sobrevivencia y a los escombros que se venden como antigüedades que tanto les gusta a los turistas. En este rumbo me encontraba, caminando a la plaza O'Higgins, mientras pensaba en *La derrota del paisaje* para esta presentación. No creo que haya sido fortuito. Varias imágenes se venían a la cabeza, a las que intentaré aludir a medida que avance en el texto, y entre ellas recordé la primera vez que Antonio Rioseco me habló de su libro. Fue, creo, en el dos mil siete.

Nos encontrábamos conversando en *El canario*, no tengo claro por qué, y empezamos a charlar sobre su escritura. Me parece que había leído su poema premiado por la revista *Antítesis*, "Nueva York, 1980", del cual conservaba ese revelador verso: *el poema ya está escrito / se llama John Lennon*. Quizás la cronología no corresponda exactamente a la realidad, pero mi memoria lo conserva así. Me dijo que estaba preparando un libro que constaba de veintisiete poemas. Me llamó la atención la cifra. ¿Por qué ese número exacto? Le pregunté si era como los deportistas, que eligen las camisetas de acuerdo con su edad.

³ Valparaíso, 9 de octubre de 2009.

Lo cierto es que Rioseco es un escritor riguroso y auto-crítico. Han pasado casi tres años de esa conversación y el poeta prefirió macerar su poemario en la brevedad y contundencia, en vez del exceso con que usualmente parten algunos poetas. Hay una opción, una decisión consciente por ofrecer una publicación acabada. No me parece interesante un primer libro de poesía que busca validarse a través de prólogos o afines con el propósito de guiar la mirada y solventar los textos más allá de sí mismos. No existen recetas en poesía, pero prefiero a los escritores que intentan componer su trabajo en la incertidumbre de la escritura, ofreciendo el poema a la conversación entre amigos. Esta última es la intención que veo en la primera publicación de Antonio: la edición sencilla, de una austeridad radical, hace emerger el título del libro en un fondo crema sin mayor aspaviento, como si deseara acentuar la defensa solitaria de la poesía.

Una palabra sobre este aspecto: Ediciones Inubicabilistas nació de una humorada del último número de *la Revista la piedra de la locura*, donde se crea un movimiento poético que parodia al infrarrealismo, jugando con la marginalidad de poetas que quieren ser realmente marginales. Todos ellos se unen y conforman un movimiento de escritores inubicables. La intención irónica de la revista se tradujo en esta editorial de poesía. Quizás sea excesivo llamar “colección” a los dos libros que llevan publicados, pero los inubicabilistas declaran que ya verán, que hay más poetas marginados de los marginales y que, además, viven en provincia. Aun cuando el nombre de la editorial nació como una tomadura de pelo, creo que es interesante observar cómo existen maneras imaginativas de oponerse al fetichismo del mercado. Por lo demás, los editores y el poeta trabajan en la confección de los libros, sin otra intención que el delirio de la poesía.

Volviendo al bello título del libro, éste indica algo sobre

los lugares en que los poemas se desenvuelven. El paisaje es un recorte de la mirada; un montaje, un escarpelo configurado por el arte, que se opone a la frondosidad de la naturaleza. La palabra “derrota” presume una lucha que se libró anteriormente; alude a la consecuencia que trajo consigo la pérdida ante un medio ambiente salvaje. Pero esta pugna tampoco significa que haya triunfado la ciudad. El paisajismo guarda una relación controlada y melancólica con la naturaleza. El jardinero la cultiva recortándola, arreglándola para la visión, pero sin remontarla a su ámbito salvaje, al estado monstruoso y abismante del origen. En el último verso del homenaje a Carver, poeta ciudadano y situacionista, aparece mencionada esa “extraña cordillera” que no dice nada acerca de su enigma. En esta derrota del paisaje, el poeta, sin embargo, no es seducido completamente por el brillo de la ciudad. Si bien parece expulsado del trato primigenio con lo natural, tampoco se entrega a la exaltación del merodeo urbano. Los lugares que habita son espacios cerrados. Aguarda, observa y disfruta “el primer vaso de cerveza del día”, sin llegar a ser un paseante o un extranjero que descubre con admiración novedosa el entorno.

La estancia en esos espacios funciona como refugio. Me parece que allí se muestra el temple que contiene la poética del libro. La palabra decanta en la escritura como un lugar donde se puede habitar. Aun cuando no existe una actitud laudatoria del lenguaje, tampoco se percibe una condena. La fascinación yace en la mirada serena, en que pervive un leve, casi imperceptible, sentido de la soledad, suscitada por recovecos donde el poeta observa y rememora a las personas queridas (sería difícil, en este sentido, imaginarse a Baudelaire escribiendo al medio de la multitud). El recuerdo de los amigos como el del compañero muerto, Pedro Leite; algunos íconos musicales y poéticos; la amante que se pierde entre la muchedumbre y los trolebuses mientras la observa fugarse

desde el bar; o incluso la hermosa Nadia Comaneci que hace sus piruetas a la perfección; dan cuenta de una compañía en espacios cerrados que permiten refugiarse ante el desamparo de la urbe.

En los poemas subsiste una brizna de nihilismo, aceptado e incorporado en la sencillez diaria, que no alcanza a transformarse en un desgarró y derrame verbal. Aquí se me viene a la cabeza la actitud de los antiguos estoicos que buscaban conservar la distancia justa y un cuidado de sí para no ser arrasados por su época. La vuelta de tuerca a Carver es fundamental; al incorporar la extrañeza en la inquietud de lo cotidiano se sale de un nihilismo lacerante. Es una actitud de sospecha, de leve escepticismo y apertura, que en vez de transformarse en acritud recalca en una aceptación del mundo en su llaneza. En esta perspectiva resulta gracioso este talante en el poema dedicado a la madre que viene llegando de Europa sin nada más que contar que el mal olor y lo caro que cuestan los cigarrillos. No existen condenas, recriminaciones, victimizaciones o resentimientos; hay un lazo amable y desamparado de la escritura que asimila la derrota como una actitud cotidiana, exigiendo de la vida gestos mínimos pero significativos, como cuando *en la casa sólo quedan los cimientos / (...) el rumor de las pisadas*. En esta manera de habitar, los poemas expresan calidez, aunque contengan una tenue gota de amargura. Antonio escribe de las situaciones en un ritmo que las demora. La aceptación de las vivencias es una asimilación del tiempo, aunque hay algo en su escritura que anuncia una experiencia decantada, como si hubiese vivido más de lo que dice. En el poema “La ciudad deshabitada” se presiente la antigua vida de los muertos, latente en *los ataúdes que siguen intactos bajo la tierra*, revelándose como una *calle extraviada en la memoria*. Sin narrar una épica —¿desde dónde se podría en la actualidad?—, la sencillez de las situaciones revelan la extrañeza de lo cotidiano.

Ciertas imágenes podrían vincular a Antonio con la sensibilidad de la poesía “lárca”, sobre todo por cierta dosis melancólica que muestran sus poemas; pero dicha melancolía está trazada a cuenta gotas. (Por lo demás, como se colige de Freud, ¿no es el oficio poético una labor de pérdida, de duelo?) El cierre de los poemas no culmina en un golpe, por ejemplo, sino en un movimiento de vibración. Una interesante particularidad que deja en el lector la seña de una alegoría; en su simple apariencia los textos dicen también otra cosa. La diafanidad de los poemas, en la que colabora la brevedad y el estilo narrativo, permite que el lector perciba los textos como si fueran extractos de una conversación entre amigos, que no concluyen ni se cierran definitivamente. Es un recorte, un paisaje, donde la naturaleza ha quedado relegada al agreste campo que, supuestamente, los abuelos del poeta robaron a los mapuches. No la añora, porque —esta es la paradoja— la ciudad otorga la amargura necesaria. Es decir, no podría volver a los supuestos orígenes, que se los deja a los primeros pueblos, aunque tampoco se siente pleno en la urbe. En el poema “Artes y oficios” quizás exista una clave para entender esta ambigüedad; el texto dice: *de pie / escribo*. Al leerlo, recordé una frase de Nietzsche que señalaba, rescatando una anotación de Flaubert, que escribía caminando, puesto que el pensamiento que transfigura el mundo avanza con pies de palomas; la escritura que quiere unirse a la vida no se conforma en quedarse momificada. Necesita escribir de pie, captando el fulgor del mundo. Esta actitud es la de los poetas que desean nombrar mostrando, como si trajeran a presencia viva lo que versifican. La escritura poética que se concibe sin certezas e inconformista, siempre quiere evocar algo más allá de lo que cerca el paisaje, insinuando con su palabra aquello que la excede y la derrumba.

¿No es esto una bella derrota?

CARTA DE NAVEGACIÓN⁴

Felipe Moncada Mijic, Centro Almendral, San Felipe, 2006

*El águila ascendía al cenit, abiertas las alas,
y bajo ellas ardía esa constelación aún no
designada por los astrónomos y a la cual habría
de dar un día el más querido de los nombres.*

Marguerite Yourcenar

A menudo escribir consiste en compartir un punto de mira. Muchas veces los poetas nos encasillamos en nuestras preconcepciones, pero la poesía continúa su camino. Los aspavientos de lo que debe ser la escritura correcta se diluyen en la singularidad que constituye a cada poeta. Esa singularidad es la que permite la fecunda diversidad de las experiencias de lectura. Por eso existen poetas que uno aprecia, debido a que siguen la huella de su propio *Poema*. Este es el caso de Felipe Moncada Mijic, uno de los escritores jóvenes más autónomos que conozco. Después de publicar en San Felipe su primer libro *Irreal*, participar en diversas antologías y trabajar como editor de la revista *La piedra de la locura*, ha publicado durante este año su segundo poemario *Carta de navegación*. En esta entrega existe una continuidad y también una maduración respecto del libro anterior.

La continuidad viene trazada por la preeminencia de las imágenes. Citando a Pound respecto a los estilos poéticos bajo los cuales pueden agruparse distintos tipos de escrituras: entre la *fanopea* (poesía elaborada a través de las imágenes), la *melopea* (poesía a punto de llegar a ser música) y la *logoepa* (poesía escrita desde el logos); Felipe Moncada escribe predominantemente en el estilo de la *fanopea*. El empleo de las imágenes proporciona la

⁴ Revista Antítesis, 2. Verano 2007.

capacidad de la evocación, es decir, el llamado (*e-vocare*, en latín) de las diversas fuentes de la metáfora. Las imágenes viajan desde los pasajes oscuros de la memoria, alumbrando instantes vividos o presentidos en el poema. Y precisamente, aquel es el viaje que emprende el libro de Moncada, que ya con su título *Carta de navegación* abre las inscripciones de su itinerario.

En la subdivisión del libro (“Mares terrestres”, “Antigüedad de la palabra”, “Constelaciones” y “Migraciones”) se advierte la preponderancia del periplo por el espacio astronómico y por la herencia de culturas antiguas. En algunos momentos el poeta es un astrónomo que viaja en la geometría celeste, navegando también por los eclipses de la tierra: *Bajo la curva del escorpión / un niño dimensiona el tamaño de la sombra. // Bajo el astro rojo / mujeres manchan los rostros de su vientre* (“Eclipse”). Las constelaciones son observadas en la bóveda del cielo con el objeto de viajar por ellas a través de las palabras. Allí se muestra el poder de evocación del lenguaje poético. Esta captación de evocaciones le permite al poeta realizar ese otro viaje por culturas pasadas que vienen al presente. En este caso el poema “El ciego” es bellamente ejemplar: *A veces / viene a la mesa de nuestro barco / y se sienta a beber / añorando el corazón de la sirena. / ¿Es Homero quien imaginó el mar / antes que lo nombraran los hombres / o es el mar quien habla por Homero? / Lo vemos caminar / vestido de marino Fenicio / en las páginas de un libro escolar; / en el recorte de un diario / que le retrata ciego / las cuencas llenas de tiza. / A nuestra mesa viene a escuchar / historia de niños. / Camina por los pasillos como animal herido. / Impregna de tiempo las cosas que toca: / los vasos, el aire, / las puertas que abren al horizonte; / nuestros libros por donde escapa / a trote por sus colinas.*

El poema patentiza la capacidad de evocación de Felipe Moncada, donde las imágenes remontan al pasado y, a la vez, se integran al presente debido a la concreción de un Homero que

escapa de las páginas de los libros escolares. Ahora bien, no sólo el libro y sus temas conforman un viaje, también la misma articulación de los textos. De hecho, sus poemas no aparecen trazados a partir de la linealidad. Desde esta perspectiva, varios aspectos de la escritura de este poeta contienen semejanzas estilísticas con Soledad Fariña, aunque no necesariamente la haya leído. Los versos rompen su concatenación para plasmar la inscripción independiente y, al mismo tiempo, en conjunto de cada imagen. Es una peculiaridad que se repite en la poesía de Moncada. La escritura se quiebra en los espacios de la página y las letras en mayúscula que irrumpen en algunos versos se confabulan con aquellas dislocaciones. Los versos puestos en mayúsculas son como letreros de neón, llaman la atención sobre los quiebres de ritmo y ayudan al lector en la observación de la espacialidad del poema. Las rupturas relumbran sobre la visualidad con la cual trabaja el poeta. De ahí que no creo que el ritmo que entrelaza las imágenes sea lo único o más importante de su escritura, sino asimismo el ojo que observa la hoja en toda su extensión. Dicho de otro modo, el poema es también la página.

Uno de los aspectos interesantes de la maduración poética de Felipe Moncada en este libro consiste precisamente en la consuelación creada por el conjunto de poemas. Realmente el poemario constituye un viaje. Los lectores pueden sentir ese viaje a través de la astronomía de las palabras. Por tanto, no quedan “Varados” —aludiendo a uno de sus poemas— en medio del tránsito descrito en la carta de navegación: *El arca es otra nave / extraviada en el paisaje (...) / Los tripulantes buscamos una frontera / para encender una fogata / pero nadie recuerda el secreto del fuego: / la radio sin volumen no deja escapar / a la muerte encerrada sin querer por un niño. / Por lo tanto / los silencios se suman como luz sobre luz / en un teatro de sombras chinas.*

Tal como muestra también este poema, Moncada construye un universo constelado que lo diferencia de la singularidad de otros poetas. Lamentablemente, lo que juega en contra de la edición es su modesta publicación, que crea la imposibilidad de un acceso mayor. Aunque los escritores y lectores de poesía sabemos que los libros de poemas sufren de un movimiento lento y secreto, casi como si se estuviera realizando un tráfico ilícito (a pesar de que a estas alturas la poesía en cierto modo ya lo es), la dificultad de obtener uno de los cincuenta ejemplares retrasa el aumento de sus lectores. Sin embargo, este es otro aspecto que habla de la autonomía de Moncada, que no se ha dejado avasallar por el requerimiento exigido al artista de un “público” (muchas veces ficticio) o de “premios”. En la persistencia en la huella de su *Poema*, sin dejarse inquietar por los cantos de sirena de lo que debe ser la escritura correcta o de otras validaciones diversas, la *Carta de navegación* de Felipe Moncada alcanza de manera admirable lo que el epígrafe de Yourcenar —citado en esta reseña— señala: nombrar poéticamente “esa constelación aún no designada por los astrónomos (...) a la cual habría de dar un día el más querido de los nombres”.

EL GUIONISTA EMANCIPADO DE ALGARROBO

Hace unos días apareció la nota de un empresario ladrón de esculturas. Solo con esto, pensé, se nota que es de derecha y quizás empresario agrícola. Después averigüé más de la noticia⁵. En una hacienda detenida en el tiempo en San Francisco de Mostazal, antigua vivienda de una conspicua familia conservadora, Raúl Schüller Gatica mantenía su coleccionismo y el latrocinio —la palabra calza aquí— como una experiencia estética. Sin querer aburrir en esta presentación, Hegel veía la vigencia del arte griego en sus esculturas. Sostener esta afición en la actualidad es, en cierta medida, negar lugares donde se ejerce la función artística cuando se piensa la historia de las imágenes como prestigio en lugar de sedimentación. También da cuenta de los entresijos que genera la información en los medios; revela los aspectos involuntarios que se desencadenan en la televisión chilena. No dar el nombre del empresario como una representación del “cuidado” con la clase alta; las fotos que aparecieron posteriormente de Sebastián Piñera por facebook en dicha hacienda; el robo de monumentos ubicados en el espacio público como expresión de la privatización del Estado, y la indecencia de robar en los cementerios como una forma de apropiación de la memoria de los muertos. El espectáculo tiene muchas escenas y varias generaciones hemos sido formados mirando la tele. En mi caso, las siete horas de Sábados Gigantes en dictadura fueron como un hipnotismo que cuando fui creciendo parecía una risotada en el horror. Pero, además, llama la atención que este empresario mantenía una obsesión de pillaje por la detención y

⁵ La presentación de este libro se realizó en diciembre de 2018, en Valdivia.

lo erguido, mientras que, muy pronto, luego de la revuelta del 2019, los monumentos comenzaron a ser derribados⁶.

Arial 12, de David Bustos, me parece un texto fundamental en varios planos. En la honestidad de esta escritura se muestra un ángulo que, al menos en mi caso, no he leído en poesía ni en la reflexión política. En vez de ubicarse en el lugar del espectador —desde donde habitualmente se analiza *la sociedad del espectáculo* o *el espectador emancipado*—, David es un testigo privilegiado del *backstage*. Detrás de bambalinas, escribe una poesía no vista, inmersa en la fragilidad de quien convive con una ambivalencia: no se complace con la producción del espectáculo y, por lo mismo, puede describir las fisuras de la pantalla. El *guionista emancipado* articula una poética se ve a sí mismo en la producción de la mercancía. *La vida entera de las sociedades en las que imperan las condiciones de producción modernas se anuncia como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo directamente experimentado se ha convertido en una representación*, decía Guy Debord en su citado aforismo que parafrasea *El Capital*. En esta representación, quedamos a expensas de las sutilezas metafísicas del espectáculo, a la deriva mimética de la producción capitalista; en cambio, David exhibe ese otro lado de la escena televisiva (otra cosa, supongo, es el cine). La ficción espeja al guionista; influencia con las palabras, los gestos y la adrenalina del montaje a quien la escribe. Un halo de culpabilidad ronda todo esto, al que se suma una cierta impotencia. Severino, el personaje principal del libro, reconoce la procedencia de esta violencia: *No te hagas el serio, a nadie le importa / No ves que todo es culpa de la dictadura, te jodieron el coco. / Escribiste porque afuera estaba todo cerrado / Los chicos del barrio no te querían* (“Las estrategias de Severino”). La subyugación del

⁶ El derrumbe de lo erguido, que se muestra en el cuestionamiento a la columna y la rebelión contra lo tectónico, es —según Hans Sedlmayr— una manifestación de la revolución del arte moderno.

autor fantasma a las demandas del rating y la ganancia no lo deja incólume; *nuestro protagonista siente el peso de la frase*, dice “Tiro de Gracia”, como si a la vez se hablara del personaje del guion, Severino —personaje del libro— y el autor.

Creo que el poema medular del libro es “Área 12”. Se pasa de una escena de una violencia extrema, donde alguien amarra con tela adhesiva a una mujer, la emoción de la posibilidad de quemarla —con todas las resonancias que tiene en Chile esta imagen a partir de Carmen Gloria Quintana—, el cierre de la toma y la tensión al próximo capítulo, hasta las repercusiones que deja la grabación en Severino, el guionista. Hay una enorme fragilidad en esta producción de imágenes; detrás del escenario el escritor de telenovela expuesto a las torturas de la representación. No recuerdo en que parte leí (;Farocki, Ruiz, Brecht...?) que en Hollywood se aconseja que los primeros quince minutos de una película deben tener una escena de sexo o una de violencia —ojalá las dos juntas— para captar la atención. Es la trama poética de Aristóteles llevada al hartazgo, a la repetición de las expectativas y la modulación del espectador. Pero esta experiencia no interroga usualmente por el lugar del escritor. Brecht intentó ponerle límites o, mejor dicho, barricadas a la utilización hollywoodense de la trama aristotélica. Introduce el principio de *distanciamiento* frente a la *identificación*, tratando de que, en las fisuras del espectáculo, el espectador se independice a través del extrañamiento (recordemos que Brecht también fue guionista y poeta). David interroga este lugar del reconocimiento (anagnórisis) y la forma en que se produce la catarsis de la violencia. Expone a Severino a la imaginación y ensoñación de sus creaciones.

Marx ya hacía ver cómo la mercancía es también escenificación; el valor de cambio como concepto radical del capitalismo en la medida en que todo está hecho para la transacción. *Esa*

luz horrible golpeando a una pantalla de aluminio que nos hacía sombras, doblemente fantasmas en un escenario que nos reconocía como los reales fabricantes de salchichas (“Visita de locaciones”). La confusión proviene de escenas que configuran una realidad creada por el espectáculo y su escenografía. Pero en lugar de articular una mirada ominosa, David recurre a figuras aprendidas —supongo— también con el guion: la descripción como una cámara, el zoom dirigido a lo minúsculo, la expresión de percepciones cotidianas, la pérdida como talante que entrega la visión integral de los objetos; todo como si visitáramos desde lejos un set de televisión. Es la estrategia que sigue, por ejemplo, Brecht en su poema “La infanticida Marie Farrar” o en el *ABC de la guerra*: ofrecer una pincelada fotográfica ante la amplitud del horror. La invisibilidad del escritor fantasma conjuga con este registro, quien no sale en la escena: *una oruga en el jardín del ego* (“Tierra de hojas”). Esta atención a lo *infraordinario* permite así rasgar la pantalla del escenario.

A pesar de diferencia con los aspectos abordados en el libro, el capítulo “Noticias del extranjero” conforma un ámbito más a considerar: da cuenta de la poesía dentro del mercado. O, mejor dicho, ciertas prácticas ligadas a su mercantilización. Porque igualmente existen poetas neoliberales, no solo en sus discursos sino también en los modos de proceder en espectáculo del ego. Poetas que luchan por visibilidad a través de los medios, en los shocks e impactos de sus proclamas en los diarios o semanarios, en la exhibición de antologías y viajes, hoy atravesadas por academias de escritura creativa en Chile o Nueva York. Sumaría una larga lista de prácticas neoliberales, agrupadas en algunos escritores en específico, pero lo relevante es que la poesía *todavía* hace frente a este panorama por medio de la escritura, gracias a la posibilidad de que, a pesar de todo, cualquiera pueda tener un lápiz y una

hoja. Una escritura que se hace cargo de su frágil lugar de enunciación, desde el espacio en que cumple su función social como remoción de la tierra de hoja de esta *maceta de plantas carnívoras hambrientas*, herencia de los *chicago boys*.

Esta lucidez de David me deja algunas preguntas dando vueltas: con estos guiones de la violencia y efectos del espectáculo, ¿qué se ha extraviado definitivamente?, ¿qué experiencias hemos ganado?, ¿qué hemos perdido finalmente con la pérdida de la lírica?



PROVINCIAS DE LA POESÍA

Conversación Felipe Moncada

Jorge: Nosotros nos conocemos de muchos años. O sea, la primera vez que nos vimos fue para la premiación del concurso de poesía de las juventudes comunistas del año 2002. Nos vimos en Santiago, éramos los únicos dos provincianos parece. Fue la premiación de un concurso donde estaban en el jurado Nicanor Parra, Gonzalo Rojas, Volodia Teitelboim... yo creo que eso llamó la atención.

Felipe: Miguel Arteche y Fernando Quilodrán, además.

J: Quizás por eso participó esa cantidad de gente. Hay gente allí que siguió escribiendo, o en otros casos dedicados a otras cosas, pero ligados a la escritura, como el que ganó: Kalawski.

F: Kalawski se dedicó al teatro y tiene un programa en la Radio Cooperativa, varias veces lo he oído y siempre recuerdo el concurso. Hace juegos de palabras, por el lado lúdico, literario. Andrés Kalawski. También estuvo ahí Pablo Paredes, que tuvo dos menciones, creo.

J: Claro, participó con dos seudónimos distintos. Estábamos nosotros dos. Eran diez, me acuerdo.

F: Ariela Córdoba, Francisco Ramírez, estoy yo, está Natalia Molina, Pablo Paredes que aparece con dos trabajos, Luis Felipe Cortés, estás tú y Juan Luis Salgado. Esos fueron los premiados. Y dice que concursaron más de doscientos cincuenta trabajos, en ese tiempo se enviaban impresos. La premiación tiene que haber sido tipo octubre, porque está impreso en septiembre del 2002. No me acuerdo bien la fecha, pero ya estaba veraniego

el clima, ¿no? Las noches estaban más... Tú sabes mejor, tú pasaste la noche (risas).

J: La noche durmiendo en la plaza, no me acuerdo cómo se llamaba, pero en un banquito de una plaza me quedé durmiendo. De todos modos, para no ser injustos, nos habían ofrecido alojamiento, ¿te acuerdas? Y era como acostarse a las diez de la noche. Terminamos con tus amigos de la Usach en un lugar, no me acuerdo qué lugar era, que estábamos carreteando y ahí conocí a este gran amigo tuyo, que después me hice amigo de él, de la Chile. ¿Cómo se llama? Que es músico también.

F: Héctor Ulloa.

J: Me acuerdo que con el Héctor nos fuimos a comprar, nos echaron de un taxi. Al final, no sé, fue una noche súper ajetreada. Con diferentes acontecimientos y terminé durmiendo en la plaza, en un banco.

F: Es una placita que está cerca de la calle Lira. Donde funcionaba antes la peña «Chile ríe y canta» a principio de los setenta. En ese barrio. Por ahí fue.

J: Yo apenas conocía Santiago. O sea, viví un poquito. Como seis meses. Pero no me ubicaba bien. No sabía dónde estaba. Estaba esperando para después devolverme a Quilpué. Y ahí tú ya tenías *La piedra de la locura*, andabas repartiendo ejemplares.

F: Claro, el segundo número estaba fresquito y se venía el Encuentro Nacional de Poetas Jóvenes en San Felipe, el primero y dos de noviembre de 2002. Ahí en la revista estaba el anuncio, con afiche y todo. Esa tiene que haber sido la jugada. Igual era loco, porque era un nexo entre Santiago y San Felipe. Que igual se daba, porque había harta gente de Santiago que colaboraba, sobre todo los dos primeros números de la revista. Fue un grupo de gente de la que nunca más supe. Muchos no siguieron en la literatura, se fueron para el lado audiovisual, otros sobreviviendo.

Pero era una jugada entre Santiago y San Felipe y después en el número tres me acuerdo que empezamos a hacer una combinación con Valparaíso, desde San Felipe a Valparaíso. Ahí empezamos a presentar los números en el puerto y empezó otra línea de tránsito hacia la costa.

J: Yo creo que comencé a participar desde el tercero. No me acuerdo si era algo sobre artes, artes visuales o algo así. Fue a través de *La piedra de la locura* que yo empecé a escribir sobre un poco visualidad.

F: Mira, aquí dice: *filosofía y poesía, Jorge Polanco*. «La poesía transita en la incertidumbre de permanecer errante. Las palabras circulan unas tras otras...».

J: Esa es una parte de *Las palabras callan*.

F: ¿Qué año fue publicado *Las palabras callan*?

J: Fue publicado por Altazor el 2005.

F: Claro, esta publicación es de octubre del 2003.

J: Ni me acordaba.

F: Estaban escritos en prosa, y numeradas.

J: Claro. En este concurso de poesía, yo postulé con parte de *Las palabras callan*. Entonces quizás allí cuando conversamos, ni me acuerdo (risas), pero seguramente tiene que haber pasado así. Porque tú además me invitaste al encuentro de poesía en San Felipe. Pero no sé a cuál me invitaste. Yo sé que fui como a tres. De hecho ahora encontré una invitación. En una revista encontré la invitación al número, al del 2007. Quinto encuentro de poetas de San Felipe. Esta invitación bien bonita.

F: Tiene aspecto de oficial la invitación, como de Municipalidad. Hubieron encuentros con financiamiento diverso y otros que se armaron de un día a otro sin ningún peso y puro entusiasmo.

J: Tengo que haber ido a tres o cuatro. Fue cuando tú

me invitaste. Ahí fui la primera vez. Tiene que haber sido al año siguiente de lo que aparece en *La piedra de la locura*. Porque yo creo que ya tenían listo el primero.

F: También escribiste sobre *La bandera de Chile* en ese número. «Las fracturas de *La bandera de Chile*». ¿Tú no tienes esos archivos?

J: No, debo tener las revistas en algún lugar, porque tengo algunas revistas. No sé dónde estarán. Claro, participaba todo el lote. ¿Cómo se armaba la revista? ¿cómo la armabas en ese tiempo?

F: Era por invitación. La primera fue un parto complicado, súper largo. Estábamos con un grupo de amistades que eran cercanos al Partido Humanista de Santiago y se reunían en unos bares, por ahí por la Alameda. ¿Cómo se llamaba este? El Siete Siete, uno entraba por una escalera larga y arriba había unas piezas grandes con los muros rayados con plumón y tenía distintos espacios, la gente tomaba, fumaba y comía a su pinta. Ahí eran las reuniones, pero eran una locura. Además imagínate que eran seis personas y cada una quería hacer una revista del tema que le interesaba. Unos la querían hacer política, otros la querían hacer periodística, otros querían colocar deportes, ¿cachai? Otros querían hacer una revista literaria más clásica, más seria, enfocada en el mundo cultural. Teníamos hartas discusiones. De tanta discusión pasaron años sin hacer la revista. Yo creo que el primer número, acumulamos material de dos años para que recién saliera a fines del 2001, con Alejandro Castro y Mauricio Arce como compañeros de edición, había sido hace poco lo de las torres gemelas.

J: Y el título, ¿por qué partió con ese título?

F: En alusión a la pintura del Bosco, «Extracción de la piedra de la locura» de Bosch. Aparece un tipo con un embudo en la cabeza, como haciéndole una operación, una trepanación, a otro que está sentado en una silla. Está asistido por un cura y

una monja y la monja tiene un libro en la cabeza. Entonces está lleno de un simbolismo medieval, extraño, que uno no tiene las herramientas para interpretarlo. Nosotros lo interpretamos de una manera más bien jocosa: estaban trepanando a un tipo, que era la metáfora de llevarlo a la normalidad, de quitarle la locura, de extraerle la piedra de la locura, porque la locura era una especie de cálculo que se le alojaba en el cerebro. Ellos, al hacerle esa operación, quizás era una lobotomía, lo normalizaban y lo incorporaban a la sociedad con las monjas, con los curas, ¿cachai? A la sociedad del orden de la época, del orden medieval de hacer producir a los campos, a través de tener gente que lo hiciera. Nosotros veíamos también una metáfora del neoliberalismo, de cómo estaba entrando. Porque estamos hablando del año 2000. Habíamos vivido en los noventa ese proceso de entrada, que yo lo experimenté en la universidad, ¿cómo lo experimenté? En los métodos de pago de la carrera, que cada año eran más canallas. Y las carreras que se cerraban, que eran las que tenían que ver con humanidades, con ciencia pura, y las que se abrían, que tenían que ver con ingeniería, la industria, los negocios. La que yo estudiaba, que era Licenciatura en física, le cambiaron el nombre y le pusieron Ingeniería física para integrarla a la empresa. Entonces vimos todo ese discurso transformador, desde el conocimiento puro, al conocimiento como una herramienta aplicable a la empresa y al modelo. En ese tiempo hubo un montón de movilizaciones también en la universidad contra la privatización de la educación. Eran los primeros coletazos, recién estaba mostrando el doblado la democracia. Había prometido un montón de cosas, pero el modelo se iba aplicando paso a paso. Veíamos como que era muy buena metáfora de la transformación del sujeto, de cómo se cambia, de cómo se normaliza para que “sea útil”.

Por eso era el cuadro. También había una alusión a la tortura en los años de dictadura militar, a la intervención física de un organismo para aniquilar las ideas. Más o menos eso fue lo que nos inclinó para elegir el nombre. En la revista justamente nos propusimos mostrar voces que no cabían mucho dentro de la normalidad. Para allá se fue el propósito de la revista. Por eso había harto pastiche, collage, género intermedio, fragmentario. Écfrasis, pero sarcástica. Era mostrar un estado en que la realidad no funciona, no cuaja. Siempre estar mostrando algo que no ocurre. Son muy extraños, sobre todo los dos primeros números, que están más orientados a la prosa. Yo los leo ahora y no sé cómo clasificarlo, porque no son crónicas. En este tiempo todavía no existía el meme, pero sí teníamos de referente al *Quebrantahuesos* y al trabajo que había hecho la revista *Noreste*. En ese tiempo estaba apareciendo el *Clinic*. Cada vez que alguien veía la revista, nos decía «ah, es como el *Noreste*» o «ah, es como el *The Clinic*». Esa huevía chilena de comparar lo nuevo con lo conocido, clasificarlo dentro de una filia. Esos eran nuestros horizontes según la gente que lo miraba. Nosotros en realidad no teníamos de referente ni al *Noreste* ni al *Clinic*.

J: Además que hay harto de humor. Harto de humor llevando las situaciones a lo concreto, a lo cotidiano. Cosas universales llevadas a lo cotidiano, y aparecen otras cosas, que son como Chile (risas), para la mierda. Hay algo de eso. No sé, me acuerdo incluso cuando Marcos López se disfraza de Cartonman. Eso es más adelante.

F: Eso es en San Felipe. El trabajo visual de Pamela Román fue clave. Bueno, éramos pareja y vivíamos en la población San Felipe con nuestros dos hijos. Pamela es grabadora, diseñadora, entonces invitaba a personas de la parte gráfica y consiguió buen material. Se relacionaba bien con mucha gente de gráfica. En-

tonces aquí estoy viendo a Carlos Dalmacio, Felipe Canihuante, David Herrera, gráficos y grabadores de esa época en San Felipe. Hay unas colaboraciones de Arturo Duclós entre medio. Estaban los grabados de la misma Pamela, dibujos que hacía yo, fotografía, otros trabajos visuales de Vicki Durán, mucha gente. Lo que tú hiciste sobre Tito Calderón, el 2004. Escribiste un texto que se llamaba «Tito Calderón. Una realidad mediatizada». Entonces era un ensamble bien intuitivo que íbamos haciendo, pero siempre con ganas de reírse un poco de lo que se consideraba «cultural», de lo culturoso. Esas categorías, en nuestro fueron interno, ya habían cagado. Chile ya había sido, desde el 2000 para adelante, las categorías de antes, de lo cultural, de lo bello, no tenían mucha aplicación. Era como pelar cable de la misma manera que el país estaba pelando cable, mirando así en perspectiva.

J: Sí, el vínculo entre mucha gente. Se iba sumando gente con sus ideas, con la propuesta que tú planteabas. También estaba el Pato Serey en un momento.

F: A Patricio lo invitamos como corrector de pruebas, por darle un nombre, pero era porque con él fluía bien la imaginación y era corrector de diarios además, buen lector, tenía experiencia. Lo invitamos al “consejo editorial”, que era básicamente reunirse como nosotros ahora, pero en persona y tirar ideas. Lo que nos causaba mucha gracia, esa idea desarrollábamos. Quizás sin un cuerpo teórico muy predeterminado. De una manera intuitiva, parecido a como se daba la relación entre las personas. De repente juntábamos gente, hacíamos reuniones editoriales y eran de índole muy diversa. De repente se juntaban los poetas de San Felipe, nosotros invitábamos a alguien de Santiago, Valparaíso, un lote más o menos y de esas reuniones espontáneamente salían los temas. «Imagínate un artículo que hiciera esto», así es como que salían muchas ideas. También estaba la pega de que no se fugara la idea

después de la reunión, recordar y llevarla a un formato, de qué manera se transformaba finalmente en un texto. Ahí empezaba la parte policial mía, como editor, de perseguir los textos. Para no quedar en el chiste, en el carrete chistoso. Cómo llevabas eso a la escritura y cómo lo llevabas a la visualidad.

J: ¿Y el financiamiento era entre la misma gente?

F: Fue bien diverso. Al principio fueron colaboraciones de gente cercana al mundo de la revista, amistades. Sobre todo el número uno. Pedimos colaboraciones, también pusimos de nuestro bolsillo, y quienes colaboraban aparecían como una especie de mecenas en los créditos. Gente del mundo político también. Ponte tú que en el segundo número le fuimos a pedir plata a Tomás Hirsch, que tenía una especie de productora audiovisual en Providencia. Nos escuchó, nosotros engrupimos de alguna manera y nos pasó lucas. Con otra gente, amistades del Partido Comunista conseguí otro tanto. Todo jugando a la retórica no más, una retórica imposible. Alguien del Partido Comunista que viera la revista, se daba cuenta al tiro que no tenía ningún sentido doctrinario ni programático, así que los apoyos políticos se sentían estafados y nos quitaban el financiamiento (risas).

J: Dice: «Edición bidimensional. Aparece por generación espontánea».

F: Claro. En algún momento también ganamos un fondo, un proyecto, en la quinta región, y ahí alcanzamos a hacer cuatro números con ese fondo. Ahí tuvimos un año y medio de trabajo en que pudimos ser un poco más sistemáticos. Tener colaboradores más constantes o tener espacios más claros, así como entrevistas, obras visuales. Al tener financiamiento, nos obligó a tener una estructura. Es raro. Sin financiamiento no teníamos estructura y había más creatividad. Con financiamiento, baja la creatividad y aumenta la estructura. Pero después se nos acabó el fondo y

volvimos a cero. Los últimos dos o tres números, otra vez fueron autofinanciados y también yo siento que volvieron a tener esa libertad de las primeras ediciones. Recuerdo la sensación de estar participando en una obra colectiva en que mucha gente escribía con seudónimos. Nosotros mismos, si escribíamos más de un texto en un número, usábamos seudónimo. Pero era embarcarte en una idea y tener cómplices a personas que se cagaban de la risa con el tema. Eso es una excusa para otro tipo de cosas, para conversaciones, encuentros, para viajes. Nunca vimos la revista con un objetivo de trascendencia. Era una manera de vincularse a través de la creación. Yo cacho que por eso tuvo su tiempo y no se puede volver a levantar un proyecto así, porque nacen de manera espontánea en relación a la gente que se logra reunir, al ánimo que tiene uno y la edad, si éramos jóvenes (risas). Al ser joven uno es un poco más pavo, pero también es más desprejuiciado, calculabas menos lo que te va a servir en el campo cultural. Nosotros no lo calculábamos ni nos importaba. Y eso influye en los formatos que se generaban.

J: Además que hay harta parodia del campo cultural. Por ejemplo, este dice «El gran olvidado de la literatura chilena». Siempre hay un tipo olvidado (risas). Y lo entrevistan por qué fracasó la novela y aparece la foto, y ahí se nota que fracasó por el clasismo (risas). Humor negro delirante. «Teoría literaria: la reducción de la novela». Todas esas parodias y frases hechas. «Aquí llega el gran olvidado...». O «Este es el gran autor que va a ser en los próximos años el hito de la literatura chilena» (risas).

F: Era reírse de la venta de pomada. Porque, cacha que tenemos suerte en Chile, salimos de la dictadura, con todo un periodo oscuro. Escasos de lectura, escasos de referentes. Con miedo. Sin libertades de ningún tipo, ni de pensamiento, ni sexuales, ni políticas. Como que salimos de una caverna y entramos de lleno

al neoliberalismo, que era otra caverna a todo color. Entonces nuestro referente más cercano, era lo que había pasado antes del golpe. Si queríamos mirar el campo cultural, no podías mirar cerca, había que mirar unos treinta años atrás. Uno se daba cuenta que en esos mismos momentos, los noventa, se estaba gestando la apropiación del campo cultural, por académicos o gente que tenía lucas. Entonces se volvía a repetir toda una pesadilla. Y la manera de salir de esa pesadilla era no pescando. Teniendo en claro que uno no se quería incorporar a ese medio y parodiar.

J: Además, por lo que yo he sabido por Ernesto Guajardo (es interesante el trabajo historiográfico que hace, y poético también); él me envió unos documentos donde alguna vez se discutió cómo iba a ser el campo cultural, el ministerio, todo eso que armaron. Me acuerdo que Ernesto lo conversó en una lectura de poesía, y yo quedé con eso dando vueltas y alguna vez conversamos de nuevo, hace poco, hace unos años atrás, sobre lo programático que fue armar estas competencias en la cultura. Extenderlo al ámbito cultural; extender todos los ámbitos del neoliberalismo. Desarrollar sus tentáculos en la partes literarias y artísticas, que fueron de resistencia en dictadura, sometiénolas e integrarlas a todo esto sistema de becas y competencias individuales, no colectivas. Entonces, claro, ya armar una revista es interesante porque es un trabajo en grupo.

F: Cierto, aunque igual existen iniciativas que son súper personalistas, de alguien con muchas ganas, por ejemplo, que las hace todas y firma todos los artículos. Ocurren esos fenómenos provincianos también.

J: Karl Kraus terminó haciendo todo. Lo que quería decirte es que, claro, salimos hacia el neoliberalismo, pero también fue programado si seguimos lo que dice Ernesto Guajardo. Fue una intervención bien programada de dejarte más en esta desolación.

Además que es una desolación súper jodida, porque son competencias a corto plazo. La idea es salvarse individualmente, pero por diez meses. Se suma ese elemento.

F: Genera una especie de adicción al recurso. Porque el concepto de la industria cultural está desarrollado, yo entiendo, por España primero y nosotros desde los ministerios copiamos ese método, parecido a las reformas educacionales importadas. Hay documentos de políticas culturales españolas de mediados de los noventa, escritos con los términos que se hablan ahora en Chile. Tampoco es que se les haya ocurrido por ingeniosos a nuestros burócratas. Es una cosa que copiaron, que copiaron de un modelo parecido. Adaptación al modelo con un carácter “medio social”, medio asistencialista, que parche el descontento y ese mundo cultural que potencialmente puede empujar transformaciones, se desangra compitiendo por financiamiento.

J: Claro, eso se extiende a todos los niveles. Está en el ámbito de educación, lo que sufren los profesores en general, en el tema de las competencias, las rúbricas. Se instalan en todos los ámbitos. De un lado para otro. Es increíble el poder creado con todo eso, que me parece viene de los sociólogos de la dictadura, sin ninguna resistencia institucional. Las resistencias son creadas a través de estos trabajos de imaginación colectiva, como juntarse a hacer un encuentro de literatura. O una librería, ahora que murió Llancaqueo, pensaba justamente en eso: qué significa una librería en una ciudad. En Valparaíso, antes de la pandemia, estaban quebrando las librerías. Había tres librerías con suerte. Hacer ese trabajo es tratar de hacer un pequeño guiño, una vuelta de tuerca frente a una planificación tan bien articulada.

Ahora, es potente, volviendo al plano biográfico, cuando nos conocimos, seguimos en contacto, bueno, hasta hoy. No sé si la segunda vez nos vimos en Valparaíso o en San Felipe. No me

acuerdo. Yo empecé a ir a los encuentros de San Felipe. ¿Cómo armaron esos encuentros? ¿cómo se organizaron? ¿Cómo empezaron a unirse para armar esos encuentros literarios?

F: Para hablar de San Felipe partiría mencionando a la poeta Azucena Caballero y a Hermelo Arabena Williams. Él era un cronista y ensayista, tenía como noventa años, y tenía una biblioteca. En esa biblioteca, Azucena empezó a dar un taller literario, ahí llegaron Carlos Hernández, Camilo Muró, llegó Cristian Cruz, David Herrera, Rodrigo Martel. El taller Clepsidra. Patricio Serey se unió al tiempo. Azucena falleció hace poco, era una poeta de formas breves, de unos versos metafísicos bien profundos. Bueno, por otro lado estaba la oficialidad. Estaba el poeta oficial que era Pablo Cassi, que ganaba concursos de la Caja de compensación de Los Andes en tiempos de Dictadura. Es un buen ejemplo de un funcionario que las hace todas en cultura. Porque estaba encargado de la gaceta cultural de San Felipe, que se publicaba cada ciertos meses, y ahí aparecían las actividades culturales, y todas las actividades las presidía el poeta Pablo Cassi, con foto incluida y reportaje escrito por él mismo. Esa gaceta era más chistosa que *La piedra de la locura*. De ese tipo de cosas el humor que hacíamos era un poco mirando el absurdo, de cómo se distribuyen favores en los cargos públicos y todo eso. En todas las páginas de esa gaceta salía la foto él y/o el alcalde, inaugurando alguna actividad cultural. Entonces era una revista que llegaba a ser absurda. Bueno, pero él ocupaba el rango oficial de la cultura en San Felipe y estaban estos cabros, Clepsidra, que se juntaban con Azucena Caballero. Bien, entusiastas empezaron a escribir, cada uno sus temas y publicaron una antología del año 97, Clepsidra. Por ese entonces llega el poeta Ricardo Herrera a vivir a San Felipe, porque su papá estaba allá, su papá fue pintor, vivía en Temuco y pasó un tiempo en San Felipe. Ricardo iba de

Valdivia, donde había estudiado, y estaba haciendo su tesis sobre Lihn y Teillier. Se conocieron y abrió un montón de referentes. Y ahí yo creo que toma vida propia el movimiento. Empiezan con la inquietud de publicar libros. Sobre todo el Cristian Cruz, que fue el primero que obtuvo reconocimiento a nivel de Santiago. Lo aceptaron de tallerista en la Fundación Neruda. Después ganó el premio Alerce de la Sociedad de Escritores de Chile. Lo publicaron en Ediciones del Temple, su libro *El fervor del regreso* y empezó a llevar gente de Santiago, a nuclear. Entonces a San Felipe empezó a aparecer Federico Eisner, Enrique Winter, Alejandra González, Claudio Guerrero.

Los encuentros de poetas jóvenes se arman porque aparece Rodrigo Véliz que es originalmente de Buin y llegó a estudiar pedagogía a la Upla de San Felipe, cuando ya estaban organizados los Clepsidra, ya eran “los poetas”. Algunos también estudiaban otras carreras. Martel y Cruz estudiaron en la universidad. Ahí fueron compañeros de Rodrigo Véliz que también escribió su primer libro en ese tiempo, *Recuerdos de provincia*. Después Véliz fue un agente cultural importante y lo es todavía. En ese entonces era presidente de la Federación de Estudiantes de la Upla en San Felipe y movía algunos recursos para hacer encuentros. También gestionó una exposición que hicimos con Pamela Román, Lorena Véliz y Marcos Cádiz, que se llamó «Cuatrimonio». Fue una exposición bien grande. Él fue el que hizo los primeros encuentros de poesía. Después se hizo cargo Cruz y al final era una cosa bien anárquica: Cristian daba una fecha y llegaba la gente, y era como llegar a Woodstock. Se formaban unos carretes bien variopintos de personalidades. Me acuerdo, aparte de la gente de San Felipe y Los Andes, de Héctor Hernández, Ricardo Herrera, Marcelo Guajardo, tú, Chiri Moyano, Marcela Parra, Bernardo González, Floridor Pérez, Yuri Pérez, Andrés Florit, Juan Pablo

Pereira, Alejandra González, Claudio Guerrero, Ernesto González, Claudia Kennedy, Claudio Faúndez, Ángela Barraza, Mario Borel, Pepe Cuevas, Nicolás Miquea, la lista es enorme y excedía “lo juvenil”. Te los nombro como para dar una idea de la diversidad. Eran zoológicos bien entretenidos. Algunos vínculos se transformaban en amistades que perduraban o terminaban en proyectos de publicación. La amistad que se generaba a partir de eso era importante, la fraternidad. No todo era discurso literario. Gran parte era acompañarse en un ámbito en que habían pocos cultores, que le interesaba a poca gente, y eso de encontrar personas de distintos lados, te motivaba a seguir en ese camino.

J: Me acuerdo que estaban esas lecturas en ese lugar que era un bar tradicional muy lindo.

F: El Manuel Rodríguez.

J: Al fondo había una cancha de rayuela, entonces uno se sentaba arriba en los escalones de madera.

F: Eran unas galerías de madera, unas galuchas. Como las que tienen en los patios de los colegios.

J: Habían dos cosas. Una cancha de rayuela y una cancha de baby. Era bonito el lugar. Me acuerdo de las lecturas. Además que había mucho alcohol también. Era impresionante. Traían unas barricas gigantes para “los niños” (risas). Oye y la organización de la antología, porque estuve tomando unos apuntes del libro, en cierta medida esta antología, que sale como Ediciones Piedra de la Locura, da cuenta de los poetas que, no sé, que uno conoce hasta el día de hoy. Uno tenía la imagen de que iba a haber una renovación y no conozco esa renovación al menos. No he visto más libros publicados que los poetas que están acá.

F: Bueno, está Jorge Manzano y está, el Arturo Pérez que publicó hace poco el Pato Serey con su editorial “Xilema”. Había pocas mujeres también. Si en la antología que mencionas sola-

mente estaba a Lorena Véliz, pero también en ese tiempo había otra gente que escribía. Estaban Petunia Bustamante y María Paz Tadres (la Mapa), que tenía un libro listo. No han publicado hasta hoy. De los hombres, casi todos los de esta antología siguieron escribiendo. Está Cristian Cruz, Víctor Hugo Saldívar, otro que se me olvidaba mencionar, aparecí yo, Serey, Marco López, Carlos Hernández, Lorena Véliz y Raúl Tapia, que fue un chiquillo que murió joven, como a los dieciocho años en la cordillera, “El sapo negro”, que tenía unos poemas espectaculares, tres poemas muy buenos. Pero tienes razón, básicamente fue el grupo que quedó a futuro.

J: Claro, porque ahí uno puede detectar varias voces muy distintas. Quizás uno de los aspectos que uno puede unir a estas escrituras es lo que estábamos conversando antes, el tema de la crítica a la modernidad o esto que hablábamos del neoliberalismo. Como que está implícita esa incomodidad. Que también uno lo ve en Chiri Moyano, en Roberto Bescos, en otros escritores y en otros lugares, que cumplen esa crítica a cómo se ha ido transformando el espacio social, se transformó la ciudad, se transforma la vida, las formas de existencia. Veo algo de eso en gran parte. Como en Cristian Cruz, por ejemplo. O lo que pasa con la escritura del Marco López, que va agregando elementos incluso de la televisión o de la música ochentera. En el caso del Marco: referentes pop y los va poniendo en circulación en San Felipe, en este caso él vivió en Putaendo pero siempre estaba en San Felipe.

F: Marco López vivió primero en Petorca. Un buen tiempo. Su papá era minero. Después llegó a vivir a Rinconada de Silva, en un callejón donde su mamá tenía un bar. Después de eso se trasladó a Putaendo. Me parece que nunca ha vivido en San Felipe, siempre se ha movido desde Putaendo, o desde Rinconada de Silva a San Felipe.

J: De hecho tiene ese libro muy bonito que son sus lecturas que va haciendo en el bus. ¿Cómo se llama el libro? *Crónicas desde un bus rural*. Son esas crónicas de lecturas que va haciendo en el transcurso de ir entre el trabajo y la casa.

F: Y cacha que la familia de él, como eran de Petorca, son inmigrantes internos. Por la cordillera. Hay un camino que une Putaendo con Petorca por los cerros, por arriba. Es una zona de migración laboral bien frecuente en la zona. Ellos llegaron cuando el papá se tuvo que retirar, cuando tuvo la enfermedad mortal del minero que es la silicosis. Entonces el Marco tiene un imaginario de esos pueblos. Tiene una ciudad inventada que se llama Piedra Grande, que es un poco San Felipe, que es un poco Putaendo, Petorca, pero como Twin Peaks, donde ocurren crímenes extraños, sobrenaturales. Estéticamente se abre más el Marco. No necesariamente a lo kitsch, pero tiene un filtro tan exquisito para depurar los elementos con los que construye su escritura y eso le da otra dinámica. Lo diferencia del resto.

Otro punto es que todos los que tú nombraste están en un lugar que están viendo cómo lo están transformando. Todos son testigos de cómo están haciendo cagar el entorno con la economía extractivista. Todos son de alguna manera testigos. Ya sea porque están destruyendo lugares que sensitivamente son importantes para ellos. Me acuerdo de Carlos Hernández, su primer libro, *La hermosa ruralidad de un sueño*. En la foto sale su papá, preparando carnada para pescar truchas. El Pato Serey cuenta que cuando niño iban a pescar con junquillo al río Aconcagua. Esos lugares, en el transcurso de sus vidas, los fueron destruyendo. Entonces como que es una destrucción de la memoria también. No solamente es una pelea ecológica por un hábitat, por un ecosistema determinado, es porque también están haciendo desaparecer los recuerdos que tú tenías en esos lugares. Porque lo que era un lugar de pesca

con tu familia, que tenía toda una carga emotiva, porque después esa pesca iba a ser una comida, una ceremonia, que incluye más familias. Podías invitar a los vecinos. Tiene una connotación barrial. Son ritos sociales. Desaparece porque desaparece el lugar que proveía la materia prima y la costumbre. Es más que ver un cambio físico, porque implica la destrucción de redes sociales y ritos familiares, modos de convivencia y también de espacios para disfrutar. Entonces yo creo que todos los que tú mencionaste tienen esa carga de que en el fondo les están haciendo cagar su mundo, en el que se criaron. No hacen una defensa tradicionalista del lugar bello, es un acto de sobrevivencia.

J: A mí me pasa que mi abuela materna vivía en Cerrillos, al interior de Catemu, en el mismo valle del Aconcagua. Queda bien adentro. Cruzaban unos canales, acequias, esteros; bonitos. Los canales eran grandes y hace poco estaban... no pasaron ni diez años y cambió completamente. También el poder de la minería.

F: Cerca de ahí está la refinería de Chagres, por ejemplo, que tiene a todo Catemu con el pelo sin brillo, por las partículas que emiten, y anda a saber tú los pulmones.

J: Claro. Cuando chico yo viajaba en el tren a ver a mi abuela. Nos bajábamos en Llay Llay y después tomábamos unos buses internos. Nos demorábamos harto. Me acuerdo que el tren iba lleno de gallinas, equipajes y herramientas. Todo ese lugar también fue súper transformado.

F: Es que ha sido un deterioro muy rápido de lugares que estuvieron muchos años abandonados. Bueno, qué bueno que estuvieron abandonados muchos años, en todo caso. Pero claro, cuando viene la fiebre. Sergio Mansilla habla en su último libro de cómo el progreso necesita ir buscando nuevos territorios para la expansión del capital y es una cosa que en los noventa se acelera mucho en Chile. Por la flexibilidad de las leyes ante los

capitales extranjeros y eso genera un movimiento depredativo rápido y produce que una pura generación sea testigo del fin, de lo que antes se destruía en varias generaciones. Entonces yo creo que la destrucción de Chile ha sido paulatina. Pero en ese tiempo tuvo una aceleración muy evidente, que marcó mucho a la gente. Marcó, porque te quedaste sin recuerdos de la infancia o tu infancia quedó una película perdida que quizás la soñaste. Le da un extrañamiento a la infancia porque todos los lugares se los llevó el progreso en su afán de expandirse para buscar territorios, sacar bienes. Entonces yo cacho que es una generación bien hueviada la que nos tocó. También por el tema de cambio de formato, del libro, de la escritura física a la escritura digital. De la lectura física a la lectura digital, que eso nos hizo saltar en referentes en un salto galáctico. La otra fue la destrucción del entorno, para la gente que habitábamos la provincia, que nos podíamos dar cuenta, porque nos gustaba la bucolía ponte tú, disfrutábamos en esos parajes. Éramos proclives a la soledad o a la meditación y frecuentabas esos lugares y empezaste a ver cómo se los cagaban. Fue una cosa muy repentina, muy rápida y muy fuerte que le tocó ver a esta generación. El Jonathan Opazo da buena cuenta de eso en sus libros de crónicas y ensayos sobre ruinas. Yo también me siento marcado por esos procesos. Por la destrucción del entorno y por el cambio al formato digital.

J: O sea, lo que uno va viendo es que esos cambios van incorporándose a la poesía. Lo que me llamaba la atención la última vez que fui, cuando fuimos juntos a presentar *Corte de escena*, es palpar en la conversación la melancolía del paisaje. La poesía de Camilo, por ejemplo, es bastante ligada a ciertos espacios geográficos, a cierta sensación de soledad, pero en compañía con el territorio. Con el espacio vital. De hecho, así es el nombre del primer libro: *Álamo*. Conversábamos con el Camilo y a cada rato

me decía «existía agua». Me hablaba del Aconcagua. Es impresionante. Uno va viajando y el río casi no existe. Cuando chico pasaba por ahí, el río era enorme. Presencié incluso un accidente en un puente donde se corría el peligro del agua. Es increíble eso. Entonces, claro, me da la sensación que en su escritura también asoma ese registro; me acuerdo de *Mi preterir* y *Álamo*. Quizás aparezca algo de eso en lo que venga. Sí, por lo menos veo esa sensación de debacle.

F: Tiene un verso en *Mi preterir* que habla de un hombre de campo sin amor al campo. Que se parece mucho a lo que habla Luis Oyarzún cuando habla del estado en que está la tierra es un reflejo de la gente que lo habita. Cuando habla de los lugares, de las tierras arrasadas por el fuego o los bosques arrasados por el hacha. En Camilo aparece esa misma sensibilidad. De darse cuenta de que está ese paisaje, eso idílico y que hay un sujeto habitándolo y que no ve eso y solamente le ve un fin económico. Es idéntico a lo que dice Oyarzún en algunas partes de su diario, cuando habla de la gente que trabajaba cosechando frutos del bosque. Rememoraba que habían cosechadoras de maqui, de flores silvestres, una cantidad de cosas, como que se abrían esos nichos económicos y la gente trabajaba hasta agotar los recursos. Imagínate eso con todas las leyes a favor, que te permitan la explotación y todo eso. De ahí radica del consumo de esos territorios.

J: Claro, además también lo que veo en algunos poemas de *Mi preterir* es una naturaleza con su propia fuerza. Con su propia bestialidad. No en el sentido moral, sino en el sentido de su propia energía, que no se comprende en su bestialidad. Por ejemplo, en algunos versos de «Paisaje en ristre». Esa imagen como de la bestia, el animal, algo gélido. Hay una cosa en el lenguaje de Camilo que te lleva a algo arcaico siempre. Tiene metáforas en que une elementos, palabras incluso, que son de una herencia antigua.

F: Es como que tuviera un oído muy despierto al hablar de antaño. Una cosa así. Es muy de oreja el Camilo en la escritura. Si te fijas en los ritmos que tiene, muy de oído. Las imágenes son densas. Están construidas más por lenguaje que por imágenes. También recuerdo un poema de un animal que se sacrifica en unos espinos y apunta a esa parte ingrata de la vida rural, que es la parte del sacrificio, la parte de dar muerte. Entonces es interesante. Ahora vive más cerca de San Felipe, pero un tiempo vivió en un sector de El Almendral, que era una población en medio del valle, y la ventana daba a la montaña. Era como los poemas que escribía. Y tenía la máquina de escribir ahí en la mesa. En la ventana estaba la montaña y estaba el valle. Era como habitar en el poema. Llevar la atmósfera del poema a la vida cotidiana. Después viene *El ardor en la floresta*, pero parece que el impulso también le llega de esa misma época.

J: ¿El lenguaje muy parecido a qué?

F: El lenguaje tiene parecido al de *Mi preterir*. Tiene esta cosa de palabras sonoras. Por eso te digo que es muy de oído, porque quedan resonando las palabras en los versos del Camilo. Son palabras de un hablar arcaico. De un español antiguo. Bueno, uno dice de un español antiguo, pero en los campos de Chile pasó que con el sistema hacendal se generaron burbujas temporales donde el lenguaje quedó atrapado durante muchos siglos. Palabras que su uso dejaron de tener validez en España, en algunos sectores de los campos chilenos siguieron usándose. Se siguió hablando en la época de Góngora, pero en localidades aisladas con diez habitantes. Entonces, uno con el prejuicio culturaloso puede decir «este hombre está leyendo a Góngora», pero capaz que no. Capaz solo está prestando oído a cómo se habla en los sectores que está habitando. Incorporar eso a la escritura, porque también muchas veces uno oye y no incorpora, porque

te van a desordenar la estética que estás queriendo plasmar. En esa apertura a lo externo, Camilo dejó abierta la llave del oído a las palabras antiguas.

J: Sí. Yo creo que en *Mi preterir* es súper nítido. Es más condensado. Esas figuras que crea Camilo. Lo encuentro apretado. De repente unas imágenes que cuesta así como...

F: Imaginarlas.

J: Claro. Eso me gusta de *Mi preterir*. Quizás *El ardor en la floresta* es más rápido. Más vertiginoso en el poema. Yo siento que *Mi preterir* es más, cómo decirlo, vas entrando de a poco. Por la densidad que genera con imágenes sin correlación inmediata.

F: Y fue un libro que se reseñó poco parece, ah.

J: Sí, yo creo que poco. ¿Sabes quién tenía versos de *Mi preterir*? Marilen y Mario Llancaqueo. Pusieron poemas en la librería, en la vitrina. Me quedó muy nítido eso. Armaban este cuento con el collage, con las fotos.

F: Era buena esa vitrina. Siempre había novedades o noticias, o los versos del Diantre, el poeta popular. Como que pasó por ahí toda la fauna de la literatura porteña. Tuvo su momento de vitrina. Pero ellos tenían ojo como para colocar obras vivas. Compartían la vitrina con los éxitos. Porque si estás en una librería, vas a colocar lo que te va a permitir pagar el arriendo. Estamos hablando de una economía súper precaria en el ámbito cultural. De ahí que asume importancia lo que dices de ocupar esa vitrina. Te estás jugando un poco la postura de la librería en eso. Porque podrías haber colocado a Isabel Allende o la saga de Harry Potter. Pero siguió apostando al desarrollo cultural local y a los vínculos que eso genera.

J: Me acuerdo claramente. Eran los únicos que hicieron eso. Pegar poemas de Camilo en la Crisis. Respecto a otro poeta, que va por otro lado, es el Pato Serey. Es una variedad de voces. Es

una escritura más sardónica, irónica, que en cierta medida tiene una herencia lihneana. Uno ve eso en sus poemas, tiene una cosa como contenida con respecto al dolor. Como que quiere decir algo, pero también lo tuerce para no generar patetismo.

F: Sí, la retórica en el Pato como reacción a la retórica. Yo siento que medita harto lo que escribe. En sus últimos trabajos que son sobre poesía social, siempre está cuestionando lo que es la poesía social. Después, qué condiciones debe cumplir un hablante para escribir sobre poesía social. Cuánto de esto es mentira, un producto. Entonces es un sujeto que piensa un tema, decide afrontarlo de una manera, pero duda de esa decisión. En ese sentido es súper lúcido, porque es capaz de mirarse desde afuera. Adopta una decisión, pero también es consciente de la decisión y deja constancia de la duda. Desde ese estar afuera, también interviene el texto. Bueno, es metapoesía, en el sentido de que es una escritura que se está observando todo el rato, pero no solamente una observación pasiva, y esa observación interviene el texto.

J: Está incluso el título, *Precavidamente hablando*. El otro *De profesión ahogado* ese es Casa de barro.

F: Tenía otro antes, *Con la razón que me da el ser vivo*. Ese es de las ediciones del Almendral. Era un concurso y el premio la publicación, y yo saqué una mención. El jurado fue si no recuerdo mal Juan Cameron, Floridor Pérez y Nadia Prado. Pero claro, el libro que yo presenté, que no publiqué nunca, se llamaba *Lo que permanece*, por esa frase de Heidegger. Eran temas bien rurales. Se notaba, yo ahora lo miro, era bien programática la mirada. El Pato era una escritura que se notaba que estaba más viva. Puede que ser que la mía en imágenes haya collereado, pero se notaba que había más máquina (risas). Yo celebré que ganara el Pato, en realidad me habría arrepentido de haber publicado ese libro, porque el premio era la publicación. Nos mandaron a los dos a Valparaíso con una

beca que era para un taller literario que hacía Paula Pascual en el Balmaceda 1215. Aguantamos una pura clase. Era muy distinta, esa primera aproximación, a la poesía de San Felipe. Tú tienes el año de ese libro, *Con la razón que me da el ser vivo*.

J: Acá lo que tengo, espera, 2002.

F: Tiene que haber sido ese mismo año que fuimos a ese taller de Balmaceda 1215 en cerro Alegre. Estaba lleno de gente. El tema es que no seguimos yendo, era todo un día por el viaje y teníamos que volver a la noche y perdernos la noche del puerto, ninguna gracia. Pero después empezamos a ir seguido al puerto a presentar *La piedra de la locura* y empezamos a hacer vínculos con gente allá. Estabas tú allá, que era nuestro vínculo principal en el puerto. No cachábamos mucha más gente, la gente de la Sebastiana, que reunían Sergio Muñoz y el Ismael Gavilán.

J: Yo no conocía esos talleres. Claro, me acuerdo que también fue Nadia Prado a hacer un taller a San Felipe. No sé si habían hecho ese taller antes o fue después.

F: Fue después de ese concurso. Estaba la Nadia Prado y también iba Laura, no recuerdo su apellido, con la que tenían una editorial, ay la memoria. Lo hicieron en el Almendral. Iba el Víctor Hugo Saldívar, el Camilo. Iban los mismos. El Cristian Cruz no iba porque él era un poeta que ya había publicado (risas).

J: Yo me acuerdo cuando fui a presentar *La zona muda*. Tú hiciste la presentación, voy a hablar, y ellos dos, el Camilo y el Cristian, cuando voy a hablar, se paran y se van (risas). Yo creo que tenían un rollo, porque era un libro sobre Lihn y había en ese tiempo un rollo de Teillier vs Lihn. Que ya con el tiempo cambió. Además, todavía estaba la estela teillieriana o lihniiana. Pero fue chistosa esa situación. Lo otro: las mujeres. Aquí hay una sola mujer. No sé por qué habrá pasado eso. No sé si publicó Lorena Véliz.

F: No, no publicó. Ha seguido muy fuerte en lo suyo, que es la pintura y la acción política ambientalista. Fue candidata a alcaldesa por Putaendo en las elecciones recientes. No alcanzó a salir, pero sacó una votación interesante. Pero está en eso, defensa territorial contra el extractivismo. Usando el arte como vehículo para dar esas peleas. Han hecho concursos pictóricos. Están litigando contra una minera que está instalada en un curso de agua que desemboca directamente en el río Putaendo, que es el que nutre todo el valle y la parte donde vive ella, que es Rinconada de Guzmanes, más arriba de Putaendo. El hijo, el Aarón, se hizo biólogo, botánico, y estudia las especies de la zona, ha descubierto unas flores que no estaban catalogadas. Hacen expediciones a los glaciares de roca, todo como estrategia para poner en valor el lugar y que para cuando lleguen las mineras con sus excavaciones, decir: puta, aquí hay un santuario natural, están todas estas especies endémicas, que no se dan en ningún otra parte. Tener argumento científico en la mano para poder pelear en tribunales. Ella está en eso. Ahora hay un concurso, que me invitó a ser jurado, que es «Putando en 350 palabras» para hablar del tema, porque esta minera quiere hacer 350 exploraciones. Significa cada una de esas exploraciones, agujeros chacales. Pero ella no siguió publicando. La María Paz tampoco, se fue por el lado de la música. Toca con Las laquitas, un grupo de puras mujeres que tocan música andina. Aparte ella toca el cuenco tibetano y es profesora de canto y vive en Villa Alemana.

J: Ella me acompañó en una situación patética. Una vez me invitaron a leer. Fue la primera vez que me invitaron a Valparaíso y la Mapa me acompañó a esa lectura. Fue súper desagradable.

F: ¿La lectura?

J: La lectura, fueron muy mala leche. Gente que ni conocía. La única persona amable fue la Ximena Rivera, con quien

conversé. Ahí la conocí, fue súper bonito. La Mapa salió enojada, molesta con algunos energúmenos. Nos habíamos juntado a leer Alípides. Yo encontré el libro muy bueno. Pero ella estaba con muchas inseguridades. Yo lo encontraba súper interesante. Además que hacía unos juegos con los sonidos. Escucharla leer los poemas generaba una impresión musical, lograba hacer cantar el ramaje de pájaros sobre los que estaba escribiendo. Me gustó mucho esa vez que me leyó el libro.

A propósito de los poemas, lo que me llamaba la atención, como contraste, que el Marco incorpora el inglés, el Carlos Hernández el mapuzungún. Es loca esa situación. Esa diferencia. Interesante además que el Carlos tiene un libro inédito de ensayos sobre poesía. Me lo envió una vez. Vino el estallido y no seguimos charlando sobre su “Ontología poética”. Pero es un libro sugerente, sus preocupaciones siempre han sido también metafísicas, creo, filosóficas respecto del lugar de la poesía. Cuando fuimos a presentar *Cortes de escena* conversamos un buen rato y después me envió el libro. El título era algo así como «Ontología del poema». No sé qué habrá hecho el Carlos con ese libro. Después, claro, pasó todo lo que estábamos viviendo. Con esta aceleración y después viene la pandemia. Carlos tiene esa cosa cósmica, como de unir registros muy diversos. También tenía una serie sobre el diablo, sobre el mal.

Es llamativo en ese sentido la variedad de registro y de motivaciones.

F: Diferentes. Súper distintos. El Rodrigo Martel, no sé si le has dado una vuelta. Tiene un libro que está hecho en base a puras películas, que son como écfasis de películas.

J: Pero no sé si sacó el libro. Yo no lo vi como libro.

F: Sí, lo llegó a sacar por Casa de barro, se llama *Cinema poetiso* aludiendo a la película *Cinema paradiso*. Pero había poe-

mas bien interesantes, bien logrados. Él es de una escritura más programática. Él se programa. Porque en la antología Clepsidra, él escribía cartas. En este libro, del cine, eran puras películas. Después ha hecho obras de teatro para trabajar con sus alumnos.

J: A Víctor Hugo Díaz Saldívar lo publicaron, lo invitaron a Valparaíso. Él es de Las cabras.

F: En su niñez y adolescencia vivió en Las Condes, pero en el sector pobre que estaba al lado del río. Entonces para el 73 les sacaron la chucha. Estuvo unos días preso, no sé bien el detalle. Eso derivó que en los años ochenta, él estaba estudiando le florecieron síntomas psiquiátricos. Tuvo que internarse un tiempo en Santiago y ahí llegó la Diamela Eltit a hacer talleres de poesía, y publicó sus primeros poemas en un libro de ese taller. Después, por esos destinos de la vida, llega a San Felipe y se va a vivir a esta localidad de Las Cabras. Pero claro, el Víctor Hugo es un universo en sí mismo. Como que no depende mucho de lo que pase afuera o de lo que pase al lado. Escribe también con mucha sátira, pero el tema es su entorno y la parodia de qué pasaría si él saliera de ese entorno y lograra el éxito dentro del modelo. De repente su personaje, por alguna equivocación del destino, salta a la gloria, a la fama. Fantasea mucho con eso (risas). Siempre ese personaje termina perdido en los excesos, pierde los valores y pierde la poesía, entonces tiene que volver a la vida natural. Es un escritor muy especial, pero es muy difícil trabajar con él desde lo editorial. No practica la corrección ni la reescritura, va hacia adelante no más, escribe en un cuaderno, se le acaba, lo guarda y saca otro y el cuaderno anterior ya se le perdió.

Una vez que lo fuimos a ver a la casa con el Pato, lo grabamos en audio. Porque primero tratamos de que escribiera los textos a máquina. Un año tratando de que escribiera. Nos rendimos. Le dijimos: léelos. Lo grabamos y de las grabaciones los transcribimos

para hacer el libro. Transcribimos de un cuaderno, pero Víctor tenía en el patio de la casa donde vive, en la ladera de un cerro que mira al valle de Santa María, tenía un refrigerador viejo. A alguien se le ocurrió abrir el refrigerador y estaba lleno de cuadernos. Onda, había llovido y los cuadernos estaban apelmazados, se les había corrido la tinta. Es genial en lo suyo.

J: Eso es interesante de la poesía. Que hay tanta gente potente escribiendo. De diferentes lugares. Yo ahora me leí el libro *La ciudad que no es* de Bescós y es muy buen libro. Me gustaron ciertas imágenes sobre lo qué pasa con San Antonio. Qué significa o qué significaba el tren. Pero siempre está la figura de una ciudad que se está desarmando. Hay una especie de rabia. Incluso habla de una estética de la rabia. «La poesía es funa», usa también esa imagen. Como que la poesía fuese una especie de funa a un San Antonio que se convierte como en la escoria de Chile. Entonces es interesante, porque es una ciudad que nunca llega a ser ciudad.

Ahora también estaba revisando, el del Chiri, cuando están estos poemas de la gente que se niega a vender el terreno o esa reconstrucción de la memoria antropológica. Cuando entra en el plano erótico es más complicado. En general, se nota una escritura ligada a un testimonio local.

F: Es como sus primeros libros, como *Los versos de Magdalena*.

J: Sí, y también el otro, el grande. Interesante pensar que eso lo sacó el Faúndez. *El Olivar*, claro. Es interesante pensar al Faúndez como un poeta que editaba. Que editaba a la Xime. Editó a varios poetas, en su formato enorme, extraño, que creó con la editorial Cataclismo. Ahí aparece esa figura de la gente que con todo no vende la casa y que está construyendo ese espacio de Quebrada Alvarado. Diferentes poetas que hay en la región y uno puede nombrar a muchos más. Por ejemplo, *La contru de*

mi alma. Interesante también ese libro del Daniel Tapia. O, los libros de Pablo Araya, donde aparece la artesanía y el oficio de la herrería. Además, Pablo tiene una escritura material, tanto en lo que escribe como en su modo de habitar; en *Harrington 13*, por ejemplo, aparece la gotera o la fragua, experiencia que, creo, viene de su padre, si es que no recuerdo mal lo que me dijo en una ocasión; y publicó ese libro como una casa de madera. No sé si se llamará *Casa deshabitada*, como esos inéditos que una vez me pasó en Viña. Me estaba vendiendo un poco caro el libro cuando al final lo publicó, y no lo pude comprar. Es interesante la artesanía como un oficio a contraluz de la reproducción técnica, al modo de los grabados y las publicaciones de Carlos Hermosilla. Bueno, hay hartas escrituras allí mostrando un testimonio de lo que ha pasado con la posdictadura. Faúndez hizo un trabajo interesante con esos formatos enormes y hojas de mantequilla.

F: Esta es ediciones Cataclismo. Una vez cuando Gladys hizo el Primer encuentro de editoriales independientes, en Valparaíso, me encargó editar el libro. Entonces hice una especie de entrevista guiada a los distintos editores y el más difícil era Faúndez, porque no quería hacer “la tarea” y escribió una especie de poema. La pregunta es por como hace la difusión de los libros de la editorial y al final escribe: «El libro de poesía bajo el brazo del autor, o sobre la mesita de centro, para que la familia o los amigos lo vean y en una de esas decidan comprárselo o darle un abrazo. Creo que es más necesario el abrazo, sobre todo si son malos poemas, porque si son buenos poemas saldrán arrancando. Después del abrazo se supone abrirán el libro. Aquellos autores que lleven su libro de poesía bajo el brazo lo más probable es que al recibir el abrazo el libro caiga al suelo. Después irán a celebrar a un bar. El libro quedará olvidado en la calle, lo más probable, no aseguro nada, aparecerá el lector, quién lo recogerá, sin conocer al autor,

sin piedad, sin pena, llevará el libro a casa. Lo leerá cuando comprenda que su vida es una miseria». En algún lado dice Claudio que lo único que le importa como editor es que cuando sea viejo, digan: mira, ese viejo tal por cual hacía libros de poesía. Es el más raro de los editores. Una cultura que apuesta a la trascendencia. Pero a la vez es súper realista, porque es lo que generalmente pasa con el libro. No te habla de la expectativa. Porque cada editor se puede pasar las películas que quiera. En su expectativa de difusión. Pero este socio tiene un realismo que acepta la miseria como una condición, entonces no lucha contra ella.

J: Sí, está bueno lo que hacía el Claudio. No sé dónde estará. Perdido en el sur, pero no sé en qué parte del sur.

F: ¿Y no estaba en Malalcahuello?

J: No sé, no he tenido ninguna noticia de él. Una vez me escribió porque quería pasar a la casa. Le tengo harta estima a Claudio, pero una vez se quedó un “artista” en mi casa y ya no lo puedo hacer.

F: Sí, la última vez que nos comunicamos me andaba pololeando para que le viera unos libros. Le opiné sobre algunos, pero nunca me dijo, derechamente, «quiero que me publiques estos libros» y yo me hice el lesa. Yo estaba esperando ese gesto, que me dijera derechamente: trabajemos. Algo así. También sentía que estaba esperando que yo le dijera «oye, tu libro es fabuloso y hay que publicarlo» y al final fueron puras escaramuzas, no pasó nada. Pero sí, interesante Faúndez en un sentido parecido al de Bescós o del Chiri. Son locos que no se compran el modelo, el concepto de cultura del modelo. Están como definitivamente afuera. En ese sentido, tienen los pies bien puestos en la tierra.

J: Yo me acuerdo del Chiri leyendo, conversando primero en el bar, en San Felipe. Hablaba de sus viajes, su viaje a Ecuador, cuando no tenía plata y tenía que comer puras bananas (risas).

Odiaba los plátanos. Gracias a la ayuda de Florencia Smiths (poeta a quien también aprecio mucho), a Bescós lo fui a visitar a San Antonio, estaba en las ferias libres. Todo el trabajo que hacía con las revistas en dictadura y, luego, en postdictadura. Florencia tiene un libro notable sobre las mujeres encarceladas en Tejas Verdes. Bescós, por su parte, hacía una revista cultural, me da la impresión de que él perteneció a algún partido. Armaban una movida contra el régimen. Bueno, lo que ha hecho el último tiempo Damaris Calderón desde Algarrobo, una poeta muy potente como ella; hace tiempo prefirió dejar Santiago (trabajamos por un tiempo en la misma institución); y el Chiri, lo que ha abordado desde el rescate de la memoria y la comunidad, publicado con ustedes. Se ganó unos fondos para reunir fotografías de las personas de Quebrada Alvarado. Han hecho un trabajo cultural, de gestión y construcción de tejido cultural, ligado a la escritura. También está en tu caso, todo el trabajo que has hecho, tantos años en la edición. Y, así, en general los poetas en Chile hemos abordado de diferentes ángulos y singularidad modos de construir memoria y ficción en un territorio devastado por el neoliberalismo, donde lo primero que se quiebra es el lazo con la experiencia común. Lo pienso en comparación con otros oficios o profesiones que terminaron por disciplinar y disciplinadas al régimen instaurado. Las conversaciones, el lugar donde se habita, la escritura como respuesta a la vida reducida a mercancía, el valor de la experiencia y el testimonio, etc. En este caso, es maravilloso lo que ha hecho el Chiri.

F: El caso del Chiri es bien representativo del sujeto que reacciona ante la modernidad con un gesto de restauración o al menos de poner en valor lo que existe. Lo que hace Lorena Véliz en el plano de la ecología a través de la cultura, con el tema de las mineras. La lucha ambiental. En Quebrada Alvarado ha

sido súper susceptible a los cambios, a las compras de terreno ahora por parte de gringos. Es increíble. Con el Chiri hemos caminado hartito por esos cerros y caminata tras caminata íbamos viendo cómo crecían los cercos, como el camino se achicaba. Iban creciendo las mallas acma de los nuevos dueños, que eran gringos de muchas lucas que compraban terreno en esos lados. Yo veo el gesto de resistencia del Chiri, de no vender la tierra, quedarse ahí. En rescatar la memoria del lugar a través de trabajos que son adyacentes a la poesía, pero que están súper ligados con ella. Porque tiene que ver con la memoria, con la cultura del lugar. Como que ciertos poetas derivan en antropólogos para defender, en la medida que se pueda, el lugar de la depredación. Se me vino a la memoria lo que hace José Tonko y que salió entre los últimos sobrevivientes del pueblo kawésqar. También llegó a hacerse antropólogo en esos vericuetos de las defensas territoriales. Es una manera, la cultura, de visibilizar en el plano donde la economía y la política no te da ninguna posibilidad de participar o de defenderte. Lo del Chiri también lo veo así, como una poética que excede a lo que es su poesía. Esos trabajos etnográficos los veo como una extensión de su poética. De cómo reacciona él ante el mundo que se va gestando. Y que decide seguir habitando.

J: Claro. Se da mucho en este mundo de la escritura hacer diferentes cosas como respuesta. Te lo va exigiendo el mismo pensamiento poético. Todo lo que te genera esa afectividad, esa experiencia, te va llevando hacia esos lugares. A hacer cosas que orbitan la escritura; derivadas de la misma escritura, que abre un terreno fértil.

F: Claro, la poética se te escapa de los márgenes intelectuales o discursivos y se pasa a la práctica en algún sentido.

J: O el libro. Como si fuera solamente el libro. El libro igual es interesante pensarlo: ¿qué significa un libro? ¿qué te produce un libro? Es interesante eso. A pesar de toda la fragilidad que puede tener. O el Víctor Hugo: seguir con la escritura y dejarla en el refrigerador.

IV. PENSAMIENTO POÉTICO



HUELLA, SILENCIO Y POEMA¹

El lugar del abrazo es un espacio en blanco

Ximena Rivera a Lucy Oporto

Todo parte por un secreto.

La pieza está cerrada: me mira cuando llego, escucha mi voz, extrañado. Luego lo sigo por un pasillo hacia una habitación; los dos somos pechoños. Abre la puerta y todo es blanco. Estamos solos y no hay donde sentarse. Tuvimos que estar parados toda la conversación. Eduardo Anguita hablaba sobre sus lecturas; fascinados conversamos sobre dios y la historia de la religión, los gnósticos y Rimbaud. Las paredes blancas cubrían como un manto de nieve sueño y realidad, cada uno en su rincón.

Esta pieza vacía es la historia de un secreto, contado por Ximena sentados en El Dominó, en un tiempo que parece ahora, en este momento que lo escribo, y volvió a narrarlo en el segundo piso de un bar, no recuerdo dónde ni cómo. Quizás este escenario ya no exista. Pero creo que estás acá, en estas palabras.

La visita a la casa de Anguita, la conversación sobre teología y metafísica, traducía una forma de despejar respuestas y abrir preguntas sobre sus inquietudes poéticas. Reía con esa risa que era su secreto más hermoso, y como siempre la recuerdo, como si no fuera un recuerdo, en el fondo de otro secreto, como si no hubiera muerto. Esta última frase la escribo con una sensación estomacal.

De los poetas del puerto a principios de los años dos mil, fue la primera que conocí y la persona que más me interesó; todavía la percibo como ese pasaje de silencio y amor, que *demora en llegar a ser amor*. Un manto de sueño que podía ser realidad,

¹ Presentación del libro *El poema como huella*, de Natalí Aranda. Valparaíso, 10 de enero de 2020.

poema o alucinación. Todo mezclado en relatos místicos, pero con un fondo de pérdida. Por ejemplo, perderse en busca de un poema, irreconocible, extraviada y, a veces, enfurecida, hasta que Ximena volvía a ser Ximena con la precisión de sus versos, concisos e iluminados por la historia de un secreto silencioso, tejido de dolor y bondad.

*

Comienzo a delinear estas palabras con pudor. Me cuesta escribir sobre Ximena Rivera y, al mismo tiempo, responder a la propuesta de Natalí. Hay mucho silencio en los años y afecto sedimentado en el duelo. Se suma, además, que esta presentación conforma un acto de amistad filosófica y poética. A Natalí la conozco desde el año 2015; a Lucy una década antes, desde 1995, y a los tres nos une los estudios de filosofía y la escritura poética. Para qué decir Ximena... a quién todavía veo, cuando vuelvo, en algunos lugares de la ciudad con su cigarro, su sonrisa y sus sorprendentes conversaciones, que mantuvimos incluso un domingo en una inhóspita ciudad de Quilpué.

No es usual en Chile que la recepción de un texto esté a la altura de lo leído. Aunque a veces también ocurre lo contrario: los ensayos que reciben las obras son más sugerentes que estas últimas. Lo inesperado ocurre cuando las escrituras coinciden y se entrelazan en sus mutuas aperturas: Walter Benjamin leyendo a Baudelaire, Peter Szondi leyendo a Hölderlin o Celan; Hannah Arendt leyendo a Benjamin; Nadiezdha Mandelstam leyendo a su compañero, Ósip; las crónicas de Joseph Brodsky sobre las poetisas rusas que admiraba: Ana Ajmatova y Marina Tsvietáieva; Ósip Mandelstam escribiendo acerca de Dante y el infierno, que aludía a su propio infierno; entre otros y otras. Estas recepciones no eran casuales, no eran simplemente una expertiz, sino que consisten

en impulsos amorosos que espejean las miradas e integran a los escritores con los lectores de un modo que llegan a confundirse.

Mirar no es un asunto fácil; exige un temple y un compromiso, una forma de acendrar la experiencia entre preocupaciones que exceden las escrituras. Natalí Aranda alcanza este tejido a través de un sutil modo de aproximarse a la poesía de Ximena. Hay muchos momentos dotados de una soltura y una belleza poco común, con el filo acerado de la frase breve, vibrante y solitaria en el telar del ensayo. Hay tantos pasajes destacables que renuncio a la exacerbación de la cita en una ocasión como ésta. Uno queda con la sensación de haber vivido una mirada. Lo cierto es que la poesía requiere de esta manera de hacerse cargo y urdir la densidad de una poética como la de Ximena. La filosofía no es aquí una disciplina, sino más bien un modo de perseverar.

*

Quiénes la conocemos sabemos de la sutileza interpretativa de Natalí. Este libro convoca a pensar con ella, a dialogar con su bello trabajo de escritura, a la medida de una poeta como Ximena y, más encima, desde nudos filosóficos que remontan a Heráclito, Platón, Nietzsche, Heidegger, Blanchot, Zambrano, Bachelard, Derrida, Weil, Oporto, entre otros y otras; sin nunca perder de vista la mirada a la poesía de Ximena. Esto es lo inusual quizás: presenta un *modo* de aproximación ejemplar —pese a los cuestionamientos que se pueden hacer a esta palabra— en el hilado entre poesía y filosofía. Pervive un cuidado en el diálogo inconcluso con los poemas; los lleva hacia derroteros que no agreden el ámbito de la escritura y, al mismo tiempo, ofrece una apertura imbricada entre la filosofía, la teología y, sobre todo, la metafísica. Preocupaciones existenciales que también eran las de Ximena.

El punto axial de poesía y filosofía se encuentra en la dualidad entre la cicatriz y la invención; este entrelazamiento no consiste en cercar un objeto de estudio, sino en trazar una experiencia de la singularidad del poema. En esta fisura, Natalí alcanza una interpretación fina, poética y filosófica al mismo tiempo, en la medida en que tanto Ximena como Natalí se funden en un exceso de la huella y las cenizas, del poema que no se reduce a las palabras, pero que a la vez las requiere como dación de forma. Poesía y filosofía no son dos opúsculos cerrados sobre sí; conforman continuaciones de un discurrir, desfiguraciones de los muros de contención genéricos, hebras y tonos de los pensamientos que incorporan una lírica: el excedente del delirio. Poesía y filosofía se ven interpeladas, mutuamente necesitadas, urdidas en una trama que las vuelca hacia preguntas excesivas y, a menudo, intolerables.

Dación de forma, decía, como un barco que deja su estela en las aguas; rastros donde el lenguaje recorre la huella de lo inesperado y lo irreductible, el pensamiento inaudito de lo heterogéneo, que abre implícitamente nuevas figuras en los poemas de agua (tal como querían Rimbaud y Hölderlin, poetas amados por Ximena). Natalí, incluso, responde de soslayo la pregunta heideggeriana, aludiendo de paso a Leibniz, pero desde la poesía: *¿Por qué este anhelo de sentido, de clausura, de unidad? (...) La metafísica de la presencia nace del orden que deseamos en el mundo. Una unidad que nos salve del ser como posibilidad infinita y nos entregue un ser delimitado y reducido a nuestro logos. El poema nace de este ser que escapa al pensamiento* (78). Pensamiento, diríamos, ubicado en las categorías de la lógica de la unidad, de la instancia del poema como captura, acrecentada con la racionalidad neoliberal; en lugar de estas conceptualizaciones, a través de la poesía de Ximena, Natalí describe el poema como invención de lo imposible, como ausencia de sujeto y falta de nombres, como un raro “silencio

parlante” que murmulla detrás de las palabras, hiriéndolas. Un acontecimiento de lo inesperado.

Parafraseando a Derrida, Natalí resalta que *tras los nombres hay otros nombres que vuelven irreductible la distancia con las cosas*. Problema fundamental de la escritura: el lenguaje no tendría origen y no dejaría espacio al silencio, aunque a veces lo busca y lo inquiera en una malla irrompible. En su paradoja estos nombres conforman, a pesar de todo, un descalce, una huella que altera los signos. Ximena nunca llega a ser plenamente Ximena. Se escribe con lo que la palabra borra, dando cuenta de una cierta inminencia; un umbral que percibe los vestigios de lo otro, infinitamente otro. El acontecimiento del poema dejaría “habitar la cicatriz” y “la invención de lo imposible” (88). Este encuentro fallido con aquello que se desconoce no podría reducirse a los objetos. Y, en esta zona, es donde la escritura permite una ampliación hacia el extravío. Recuerdo justamente a Ximena hablándome de sus experiencias de pérdida, cuando emprendía sus viajes para llegar al poema. Estos destellos sin territorios aproximan los modos de la filosofía y la poesía, es decir, la brecha violenta que pervive en el lenguaje. La lírica quebrada de Ximena, agregaría, podría situarse históricamente. A pesar de la distancia que reviste con poéticas antilíricas, Natalí cita a Celan, y en aquella referencia, la continuidad entre el silencio y el murmullo se comprende como un supralenguaje imposible que la escritura busca establecer en la inconmensurable rotura del significado.

¿Cómo acontece este duelo de cenizas en el poema? ¿O será el poema, precisamente, esta experiencia de pavesas que disemina el hábito de los nombres, las definiciones y los objetos?

*

Debo confesar que me inquieta algo de la primera parte del título del libro: *El poema como huella*. Ese “como”, específicamente, de la comparación. En la tradición retórica, la metáfora y la analogía se han superpuestos en sus usos y definiciones (Aristóteles y Quintiliano, particularmente), estableciendo vínculos metafísicos implícitos entre elementos sensibles y suprasensibles, correspondencias en la unidad de mundo, semejanzas y ubicaciones espaciales de los objetos. Vale decir, el “como” ha servido para cultivar cierto el orden del mundo y, por lo tanto, para que la soledad lírica sea consonante con una identidad. Pero este proceder analógico puede tener otros usos a los descritos anteriormente, sobre todo en la poesía, a partir de la traslación de sentido cuya mudanza de contextos (creo que en Grecia los camiones de flete se llaman “metáfora”) alberga más bien una insuficiencia, una dislocación de la estabilidad; *el rodeo constante, incierto, tan mudo*, dice “Galope muerto” de Neruda, que desde su primera comparación fallida, palpa el extravío en las referencias que pueblan el mundo.

La analogía, advertía Ósip Mandelstam, busca “suplir las insuficiencias de nuestro sistema de definiciones” (69).

Al leer el título *El poema como huella*, este “como” presenta una ambigüedad: no es, no niega, indica, sospecha, que la ruta poética va hacia una huella, aunque de cierto modo lo afirma. El último capítulo aumenta esta incomodidad en una especie de afirmación en la negación ¿*Deus abconditus*? Sin embargo, todo el libro sigue el derrotero de lo indecible en el murmullo; puede interpretarse *como* la comparación de lo imposible o *como* las correspondencias implícitas que huyen de la representación. Es decir, merodea la carga histórica y cultural del símbolo (Jung) y, al mismo tiempo, la traza de la ausencia de significado (Derrida).

Esta paradoja convive con la poética de Ximena Rivera. El

aire fragmentario, cortante y relampagueante de Natalí condice con la escritura de la poeta y el enigmático pensador francés Maurice Blanchot, cuya filosofía colabora en delinear esta interrupción de lo incesante. ¿El estilo es la mujer? *Todo escrito fragmentario* —decía Martín Cerda— *implica, en efecto, una fractura, una crisis o quiebra social y, al mismo tiempo, una infracción de todos los lenguajes que, de una manera u otra, intentan ‘enmascararla’ o ‘taparla’* (10). Estas palabras quebradas tienen una historia. Cerda las escribía en el año 82, en plena dictadura, y no deja de espejear al carácter situado a la vez de la poesía de Ximena: fragmentos de la escritura del desastre enhebrados en la postdictadura. La analogía conforma aquí también una promesa incumplida.

*

Natalí recurre al tanteo.

Dibuja así una posición del poema y una manera de interrogar. En términos filosóficos, debate sin mencionarlo con la concepción heideggeriana de la poesía. La huella derridiana le sirve de base para mostrar la borradura del anhelado origen. No obstante, esta crítica a la metafísica también ha podido vivirse en la experiencia poética, acendrada como acontecimiento histórico de la poesía y la sociedad. Crisis de una experiencia de la unidad, enfatizada a partir de la segunda mitad del siglo veinte, pero que se hizo cuerpo en el poema y la escritura en general cuando la fragmentación poliédrica del lenguaje no calzó con la supuesta comunión entre seres humanos y mundo. Diseminación, diríamos en términos derridianos, pero que podríamos sintetizar más dolorosamente como fisura, inapropiabilidad del poema y del mundo.

La experiencia de la desarticulación transita así hacia la imposibilidad de sentido único. Apertura y fisura se dan de esta manera en un mismo verso. El tiempo vertical, que desplazaría

el tiempo cotidiano, incide en que el poema es al mismo tiempo precariedad significativa y a la vez exceso, surgiendo de las fisuras de una unidad metafísica imposible. Esta comprensión, que acerca la lectura de Natalí a Heidegger y a Platón, no llega a cerrarse en dichas filosofías, en la medida en que lo heterogéneo retorna como quiebre metafísico. Un tiempo otro que abre el poema como acontecimiento; dialéctica inconclusa que solapa el daño y la invención en un espacio en que la huella poética los vuelve indiscernibles.

Por otro lado, Natalí articula un cierto procedimiento, un modo de aproximación sutil a partir de su estilo y mirada. Coteja ciertas aseveraciones acerca de la poesía, señaladas por filósofos y escritores, y las contrasta cuidadosamente con la escritura de Ximena. En este punto, creo, alcanza a delinear algo que podríamos reflexionar, o sea, mirar dos veces: conjuga simultáneamente la diferencia entre poesía y los discursos sobre ella; y la experiencia singular del poema que a menudo sobrepasa la expectativas del discurso.

La proximidad de la escritura de Natalí con el estilo de imaginativo de Bachelard se deja percibir en las frases cortantes, en la proximidad poética que, en su aventura hacia el mundo simbólico, entrelaza filósofos de concepciones opuestas (Derrida junto a Bachelard, por ejemplo). En estos contrastes, avanza desde los cotos y las similitudes, sondeando los alcances de lo dicho, siempre en miras a la escritura de Ximena, de su poema como una pérdida. El discurso es horizontal, nivela; la poesía es vertical, acontecimiento interrumpido y de una vez, dice Natalí. Su proceder hace entrar estos dos ejes del tiempo: vertical y horizontal, que la autora cita de Octavio Paz. Si entiendo bien estas disrupciones, dicha topología nos llevaría a la posibilidad de comprender la inefable potencia en lo no capitalizado, el tiempo

de las fisuras y sus fragmentos. Discurso interrumpido y poema del pensamiento, se perforan mutuamente.

*

El poema es acoger lo completamente otro (110), *desnuda cualquier rastro de sentido* (111), afirma Natalí. Consiste en un desgajamiento de la representación; aunque precisamente ante esta huida de las definiciones, decante en figuras y musicalidades que recurren a formas nuevas de enlazar las imágenes. Es también la grieta abierta hacia el murmullo, al poema como agua que no se puede reducir a *la identidad fosilizada* (84). Paradojas de sentido que repercuten en una elusión de los nombres. El poema generaría así un incidente en el torrente del lenguaje. Las figuras poéticas cumplen una función de asalto, de pensamiento que completa las elipsis; silencios que dejan su rastro en el parpadeo de la frase.

Por ejemplo, la imagen ciega de la oscuridad. La alusión de Ximena a la “otra noche de la noche”, interpretada por Natalí, podría asimilarse a la lectura de Heidegger sobre Rilke y Hölderlin como la medianoche de occidente; es decir, a la huida de lo sagrado, sin que los mortales lo perciban como pérdida. Sin embargo, este espejo de las noches remite a cierta comprensión de la belleza y la bondad, donde albergaríamos la capacidad de perdernos en nosotros mismos y no necesariamente la recuperación de lo sagrado. Leído desde el océano del inconsciente, este naufragio indica un camino hacia la oscuridad del “hay”, tan parecido al insomnio cuando las cosas asoman en su anonimato esencial, parafraseando a Levinás. De esta radical indiferencia, surge quizás la escritura fragmentaria. Los retazos no remiten a la reducción, sino al movimiento entre las zonas de esta breve palabra —parafraseo a Eduardo Anguita— donde cabe el espacio: Hay.

Esta experiencia radical de la extrañeza del mundo es inusual. La escritura poética repone aquí su mirada inquietante. La figura de Eva, empleada por Ximena, remite a su símbolo como una vuelta a los nombres que pueden dislocar el lugar de la historia. El poema construiría una intermitencia ante los ecos del mundo, advertida por Natalí a través de Blanchot, pero que —a mi modo de ver— Celan articula con mayor énfasis poético y político en *El Meridiano*, a partir de la diferencia entre el discurso y el poema; este último estriba en la singularidad del testigo que hace frente a la universalidad fetichizada de los usos lingüísticos, instalados principalmente por los dominadores y repetidos muchas veces por las diferentes capas de la sociedad; aunque por cierto también ocurre a la inversa. Con todo, hay una vuelta de tuerca que no veo muy desarrollada en la reflexión actual, que apunta a las consecuencias de las formas en que los poetas emplean el cauce discursivo; cómo se retroalimentan de las retóricas en uso de su época y les dan un giro sutil en la escritura. Es decir, el discurso también murmura bajo el poema y lo alimenta; una especie de ojo de agua que surca las orillas del verso, el enunciado y el silencio.

Celan ofrecía una vía por las elipsis, así como Karl Kraus indagaba en las reutilizaciones de los clichés. La poesía muestra, expone, no requiere demostrar. Este es el desfondamiento que yace en la labor poética poniendo a prueba la política, asunto que en el libro de Natalí queda todavía por desarrollar. O, mejor dicho, el lector tendrá que continuar: *Si escribir es interrumpir lo incesante, que en el caso de Ximena se denomina supralenguaje, interrumpir el murmullo o la silenciosa latencia del sonido, entonces la escritura posee una naturaleza fragmentaria* (99). Esta situación del poema expresa una nueva condición; su estatuto ha modificado el lugar de la poesía como relámpago del ser y el poeta como su mediador.

Pensar el acontecimiento se encuentra en el fondo de esta discusión poética y política. Lo inesperado, lo nuevo como ruptura, la transformación radical de la metafísica de la presencia; este acontecimiento (¿lo venimos mascullando desde octubre del 2019?) es lo que el poema intuye en su murmullo como supra-lenguaje, en su relación con la huella. La poesía nos enseñaría a experimentar esta expropiación. La experiencia del poema contiene un rasgo tan sutil, tan precario y a la vez tan potente en su minucia, que abre sin querer el espacio poético e imaginativo de las condiciones del tiempo, espacio y materia; es decir, las estructuras de lo que se ha llamado la vivencia.

La unidad del discurso es fracturada por la interrupción; una prosodia que opone a la murmuración del mundo el murmullo del fragmento. *El lenguaje declara su propia lejanía* (103), dice Natalí; podríamos añadir que ante esta musicalidad, el poema barrunta una experiencia del pliegue, de instancia de silencio, desmontando la utilidad. Las amadas palabras cotidianas, como decía Teillier, alcanzan su extrañeza cuando extravían su significado. No hay que olvidar que también existe un canto callejero, de la maledicencia y el chisme, como hace notar Maldelstam en la comedia de Dante, o como puede apreciarse en los poemas feriantes de Pasolini. Recuerdo en este momento haber conversado algunas veces con Ximena sobre *lo íntimo* y su deseo de escribir poemas populares, siguiendo el camino de Violeta. La intimidad no es lo apropiable; indica ese rasgo de extrañeza que lo inquietante freudiano (interpreto desde el presente) grafica muy bien: la infamiliaridad de lo familiar. El rostro nuevo adquiere de pronto la proximidad y, por cierto, la lejanía del lenguaje. Lo desnudo, que sigue con su vestimenta, puede verse en ciertas ocasiones como tal: palabra que *late y desgaja en sus letras, en su sonido y después en su vacío* (“Una noche sucede en el paisaje”, *Obra Completa*, 93).

*

Todo parte por un secreto.

Hace un tiempo, revisando mi computador que había limpiado un amigo, y de paso perdió algunos archivos que nunca recuperé, me encontré con una carpeta llamada “Ximena Rivera”. La revisé y recordé que cuando intentamos publicarla por editorial Altazor, me había enviado a través de una amiga una transcripción de sus libros. Dentro de esta carpeta, hallé un secreto: “Siete poemas samsáricos”. En un aire similar a “Definición y pérdida de la persona” de Eduardo Anguita, cuya descripción metafísica amplía el verso interpelando a la creación blanca de la página, el poema de Ximena por el contrario va reduciendo su espacio a una pieza. No es la casa del ser ni el habitar de los seres vivos en la tierra; es una habitación que se duplica y en la cual acecha el peligro. Pero algo ha quedado de ella —¿de Ximena, la poeta?— en una de las piezas, en el otro lado, que jamás podrá rescatar. Entre *lo uno y lo otro*, pervive la huella del poema, del parloteo que deja su vestigio, dos caminos que conducen a una puerta, cada vez más estrecha.

Un poema nunca es un objeto / obviamente tampoco el sujeto que lo escribe / Un poema es algo vacuo / y debido a esto / un poema es secretamente cruel.

Gracias Natalí por amoblar esta habitación blanca de Ximena con este bello libro.

EL DIABLO EN LA MÚSICA

La muerte del amor en *El gavilán de Violeta Parra*,
de Lucy Oporto Valencia²

En esta presentación no intentaré dar cuenta del libro. Pese a que supuestamente debiera hacerlo como presentador, me parece que el libro leído en sí mismo contiene un nivel de análisis y ayuda al lector, que hace superflua mi guía. La capacidad analítica desglosada en el texto no necesita otras acotaciones, sino más bien alabanzas. Creo más interesante destacar algunos puntos que me parecen cruciales de *El diablo en la música*, señalar ciertos rastros interpretativos que, como lector, me plantearon algunas reflexiones. En síntesis, no haré una presentación sino un comentario. Además, los temas aquí trabajados por Lucy son tan diversos, que este libro puede ser abordado por lectores provenientes de ámbitos distintos: música, psicología, literatura, política o filosofía, por citar los más evidentes. Varias son las relevancias que contiene este libro, y aunque es imposible agotarlas debido a sus múltiples ramificaciones —y eso lo enriquece aún más—, quisiera hacer visible sólo algunas.

VIOLETA PARRA, UNA POETA DE GRAN FORMATO

Alfonso Alcalde describió a Violeta como una mujer que *hablaba como el choque de las rocas y cantaba también con los ojos que sacaba del fondo de su baúl con las entrañas del pueblo (...). Lo que pasa es que Violeta era de armas tomar. No como un sargento, porque hasta sus últimos días fue ingenua, aunque bastante incorrecta y blasfemaba contra el orden establecido, los casi casi, los más o menos, los que siempre viven haciendo equilibrios en la cuerda floja. Ella no*³.

² Presentación de la primera edición por Altazor. Viña del Mar, 2008.

³ Alcalde, A. *Toda Violeta Parra*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1981, pp. 15-16.

Este “ella no”, que señala Alcalde, trae múltiples consecuencias, y la primera es que quien la lea o escuche no permanece inmune ante su rigor moral. Por eso desde hace mucho tiempo he creído que una de las personas más indicadas para escribir sobre Violeta es Lucy Oporto. Varias son las razones para considerarlo de este modo.

El talante moral de la artista se condice con el temple de Lucy, a quien tuve el privilegio de conocer como compañera en la Universidad y después como amiga. Durante todo este período siempre me ha llamado la atención su vocación irrestricta por el conocimiento y su consecuencia ética. Incluso al grado de llevarla hasta las últimas secuelas. Quizás sea inadecuado en una presentación hablar en términos personales, pero la publicación de un libro es también una celebración, y uno puede permitirse algunos deslices íntimos. Es necesario alguna vez valorizar a las personas que uno admira, como a Lucy, de quien Armando Uribe Arce dijo, en una entrevista que le realizamos: *era la persona más analítica que había conocido*. Y todos quienes al menos la ubican, saben lo cierto de esta afirmación. Pero no sólo en el plano de su rigor intelectual (el libro que hoy presentamos es muestra de aquello), sino también de su inexorable consecuencia moral. Cuando Lucy me invitó a realizar la presentación, y de mucho antes, pensaba en ella como la persona más cercana al temple frágil y riguroso de Violeta, ese amor que está en las fuentes del conocimiento. De hecho, recordé el título de un texto sobre Hannah Arendt: “Un corazón pensante”, porque creo que este rotulo podría asignarse tanto a Violeta como a Lucy. Y como todo corazón que realmente palpita, yace a punto del desgarrar. Así se evidencia en las páginas más bellas de este libro.

Muchos que la admiramos esperábamos la publicación de uno de sus textos. Esta primera entrega testimonia su ruta afectiva

e intelectual y, a la vez, nuestra historia reciente. Porque como su mismo nombre lo indica, hay una lucidez llevada hasta el final, una labor filosófica que enrostra la mala conciencia y los autoengaños, como una luciérnaga que busca iluminar la oscuridad del presente histórico. Asimismo lo señala Lucy al referirse a una concepción de la vida insensible, donde lo que importa es la conservación, dejando fuera la aspereza de hacerse cargo de la lucidez. Frente a esa mirada indolente, Lucy opta, y plantea una de sus tesis más interesantes, que desnuda también el proyecto filosófico que tal vez haya albergado su búsqueda vital e intelectual: *¿no sería pertinente, quizás, pensar una filosofía y un arte que obligasen a la comunidad a hacerse cargo de su sombra, aún a riesgo de colapsar?*⁴.

Esta concepción filosófica recorre el libro, en un diálogo fructífero entre las dos pensadoras, puesto que Violeta interpela a la filósofa en todos sus planos. Violeta es la creadora por excelencia: en el ámbito de la escritura, las artes visuales con sus arpilleras, la música y, sobre todo, destaca Lucy, en su carácter prospectivo, como si viniera del futuro a mostrarnos la “tragedia chilena”. Para escribir sobre Violeta se necesitaba estar a la altura, y eso lo ha logrado con excelencia Lucy, porque también tuvo que desplegar toda su formación con el fin de dar cuenta de *El gavián*, como interprete musical en guitarra, filósofa y, por encima de todo, una gran lectora, leyendo a partir de las exigencias que impone la obra. Eso quiere decir, en otras palabras, que Lucy lleva a cabo una exégesis basada en el amor por Violeta. Y esta es, quizás, la paradoja interna que habita el texto, pues si bien se habla de una muerte del amor que hace imposible la vida, la misma autora demuestra que es posible al realizar una lectura como ésta. Las últimas páginas de *El diablo en la música* contienen una escritura poética de alto nivel, que sólo pudieron llegar a redactarse por

⁴ Cf. Oporto, L. *El diablo en la música*, p. 86.

el compromiso con la obra estudiada. En varios momentos, el texto presenta una voz que pareciera confundirse entre Violeta y Lucy. Sin perder autonomía, incluyendo referencias a Girard, Jung, Uribe, Adorno, o las interesantes derivaciones acerca de la interpretación musical —que en sí mismas merecen una lectura aparte de los músicos—, Lucy piensa a partir de Violeta. Hay un diálogo entramado en que la lectura ilumina sobre los pasajes musicales y, con ello, sobre la obra de Violeta y la historia de Chile.

Allí es donde comparece otra de las relevancias de este libro. Usualmente, los estudios de filosofía en Chile remiten a la estratosfera, donde pareciera que en “este terreno de la realidad” no ocurriera nada. Cuando se habla de la catástrofe, sólo se toma en cuenta Europa. Pero lo que ha sucedido en el país se deja de lado, una especie de sutil indolencia y colonialismo y, por qué no decirlo también, un acomodo en las parcelas ganadas, prevalecen. Por eso no ha habido una tradición filosófica en Chile. A diferencia de la poesía, en que pervive una remisión constante, una urgencia de pensamiento poético referido al país. Quizás por ello Lucy haya optado por reflexionar acerca de Violeta, debido a que la poesía obliga a pensar desde la exigencia, a partir de la urgencia de Chile. No por chauvinismo, sino porque sencillamente es lo que nos ha tocado vivir. Lucy, aquí, elabora un pensar surgido en el riesgo, en el abismo del colapso, ejercitando un genuino pensamiento filosófico.

Alcanzar el desarrollo de un pensamiento propio, es sumamente difícil en filosofía. La mayoría de las veces los estudiantes y profesores se quedan parafraseando a otros autores, y el pensamiento, más que reflexión, se transforma en información. En esta perspectiva, es necesario puntualizar la independencia filosófica de Lucy, otorgada tras un arduo trabajo proveniente de los distintos estudios realizados en el último tiempo. Por ejemplo,

sus lecturas acerca del cine, especialmente —en el contexto de *El gavián*— de la filmografía de Fassbinder; textos publicados en la extinta revista *Raconto*, donde aborda igualmente la muerte del amor conjugada, en aquellos textos, con el supuesto crecimiento de la Alemania de posguerra, así como la simbología de algunos documentales y películas precisas. O, por citar otro ejemplo, el trabajo suyo sobre la extensión del fascismo en la postdictadura, a partir de los ensayos de Armando Uribe Arce. Al mencionar esos textos anteriores, quiero destacar el periplo de Lucy en el actual ensayo filosófico, un largo trayecto decantado como crisol en *El diablo en la música*, donde uno puede mirar hacia atrás y fijarse en la madurez reflexiva alcanzada.

Otro aspecto relevante consiste en la filosofía de la música que se desprende de sus reflexiones. No es frecuente en el ámbito filosófico que la música constituya un “objeto de estudio”, a pesar de la importancia que revistió en la antigüedad, como en Platón o Pitágoras, por ejemplo. Theodor Adorno, no obstante, es el filósofo que más colabora con Lucy en sus análisis, al contrastar las observaciones del alemán sobre Schönberg y Stravinski respecto de Violeta. Aquella discusión recalca la peculiaridad de *El gavián* como tragedia chilena. Tanto en su carácter prospectivo, que permite engarzar a Violeta con Salvador Allende, como en la muerte de la comunidad que lleva implícito; violencias de las cuales el suicidio es un gesto significativo y terrible; muestra del dolor y la soledad máxima, en que la supuesta comunidad debe asumir su responsabilidad. Recuérdense que incluso —como decía una crónica de la época tras la muerte de Violeta— *en la misma carpa por la que tanto luchó, sobre el escenario de sesiones preciosas del canto chileno, como en un gran final de una tragedia griega, colocaron su ataúd*. Este relato corrobora lo señera que es la interpretación de Lucy sobre *El gavián*, ubicando la obra al nivel de una tragedia clásica.

Por otro lado, los comentarios acerca de la interpretación musical, que aparecen en diferentes momentos del libro, permiten observar la exigencia de un pensamiento musical. Lucy indaga en la necesidad de profundización de los intérpretes acerca del significado de la puesta en obra, criticando de pasada tanto el analfabetismo funcional como la idea de una música pura. Esta última niega la historia y la partitura, culminando en una entelequia sinsentido, casi risible, agregaríamos. Respecto de los intérpretes, Lucy analiza lo que ha significado tocar música en un contexto neoliberal, que requiere de los músicos convertirse en una mercancía más, otorgando primacía sólo al ámbito técnico y la competencia que trae consigo el espectáculo. Una obra como *El gavilán* obliga estar a la altura, compenetrado en la hondura de sus significaciones. El lector observa el legado de la alquimia en su posición, donde el sujeto que toca la pieza debe estar involucrado con ella, casi como si fueran una.

Asimismo, destaca en su trabajo lo que la autora denomina *epistemología concertacionista*. Esto quiere decir, *una determinada concepción acerca de cómo acceder al conocimiento de la realidad, a partir de la capacidad de gestión*⁵. El máximo gerente en Chile de esta epistemología que reduce la vida a la autogestión es la Concertación, que constituye una muestra más de cómo el neoliberalismo no es sólo una concepción económica, sino más bien una forma de vida que desarma la posibilidad de la comunidad, al provocar que los individuos se preserven convertidos en mercancía. Aquí es donde se engarza el plano político, aunque desde ya el libro aparece entreverado por una posición política clara, no en el sentido de un partido, sino de una posición frente al Chile actual. Lucy no se queda en la neutralidad: destacando la dimensión prospectiva de Violeta, con el *rasgueo homicida*

5 Cf. *El diablo en la música*, p. 53.

de fondo, muestra el anticipo del neoliberalismo y el fascismo implícito, prolongado en los regímenes de la Concertación. Insistimos en esta idea de la epistemología a la que se refiere Lucy, al sostener que la vida se comprende bajo preceptos que la alteran completamente. El problema principal no proviene de la repartición de la riqueza o el acceso a ella, sino —como se desglosa del libro— de las implicancias morales que conlleva: falta de amor, disolución de la comunidad, carencia de dignidad y sentido de la vida, concebida como un bien transable más. El mundo es visto a la luz de lo cuantificable y vendible, clientes y consumidores, como artículos de mercancías en que desaparece la posibilidad de la vida. Esa crítica es fundamental, porque no basta cambiar las condiciones económicas; preexiste un aparato ideológico que traspasa al neoliberalismo, implicando que hoy, por ejemplo, suene anacrónico usar el término “pueblo” con la claridad del pasado. Las grandes avenidas quedaron por mucho tiempo vacías, y esa comunidad que dejó solos a Allende y Violeta, se han convertido en gran parte en consumidores y clientes. Triunfo pleno del capitalismo y el gavilán. La crítica radical proviene aquí del plano moral, el cuestionamiento a una mirada en que no sería posible ni siquiera el amor, tal como Lucy advirtió anteriormente en su artículo sobre Fassbinder.

Desde este plano comparece una concepción ética en la discusión filosófica de Lucy. A menudo planteada como una exigencia, una necesidad que adquiere tintes de exclamación. Por eso hablamos de una paradoja que habita el libro, la muerte del amor es, en su reverso, una búsqueda, tal como se escucha en Violeta cuando canta la traición o interpela la injusticia cometida ante los indefensos. No hay vanagloria o un ensalzamiento frente a los despojamientos del mundo. La cita de Violeta con que termina el libro, al modo de un colofón o como un mensaje

lanzado al futuro —que ciertamente son los próximos oyentes o lectores—, da cuenta de la íntima necesidad que subyace en su recorrido: *Cuando siento que hay una persona sensible o que le nace un sentimiento al ver lo que hago, me quedo tranquila.* Ante esta referencia, creo necesario insistir en que, a pesar de la advertencia de la muerte del amor, perdura en la escritura del libro una esperanza encaminada hacia el futuro. La recurrencia del tritono en *El gavián* no es sólo la marca de la ira, la impotencia y el desconsuelo consiguiente que culmina en un agudo y disonante dolor, como imagen de un inenarrable sufrimiento recalcado, además, con el *rasgueo homicida*. Asimismo es el lugar en que el silencio del trauma habla a medias y el amor puede posarse, quizá como teología negativa o como la paradoja de los poetas místicos. Así lo muestra Lucy en las últimas páginas, cuando Violeta encarna uno de los pajaritos de las arpilleras, descansando al lado de Cristo crucificado. Ese pajarito, que es Violeta misma y la motivación última de la que emana este libro, es la contraposición del engañoso y ladino gavián. Es también la ternura desplegada por Violeta frente a un cantor a lo divino que no podía seguir cantando después de la muerte de su nieta. Ante Violeta, este hombre quiso de todas maneras hacerlo; sin embargo no pudo continuar, sólo salió de su garganta un amargo gemido. *Tal vez*, —expresa Lucy— *la voz cascada del anciano cantor haya sonado como la difícil entonación del tritono.* Y tal vez, el mismo trabajo de Lucy esté marcado por dicho evento, por el *rasgueo homicida* del que ella quiere dar cuenta, pero también por recoger el sufrimiento del tritono, que se expresó en la propia muerte de Violeta. Su voz ronca y desgarrada, atravesada por la indignación y la traición, contiene una hondura poética que sólo puede emerger de una alta dosis de amor. En ese aspecto, el libro de Lucy está a la altura, porque en la búsqueda insaciable de justi-

cia, quienes la lean percibirán que están frente a una reflexión de gran formato, como destaca Lucy de Violeta, y como se merece su escritura poética. Porque también Lucy Oporto busca ser una persona de gran formato y con voz propia.



LA INTELIGENCIA SE ACRECIENTA EN LA NADA⁶

“Dos justos hay, más su virtud no halaga;
Soberbia, envidia y lucro codicioso
Son los tres males de Florencia plaga”
La Divina Comedia, Infierno, Canto VI

En el Bosco no pareciera existir piedad. El infierno se vive como una lucha de todos contra todos. El carácter monstruoso no sólo se cristaliza en las figuras deformes, sino en cómo llegaron a ser lo que son. En *Los desastres de la guerra* de Goya, el espesor de las imágenes se encuentra tanto en la bestialidad como en la miseria humana. En su caso, no es necesaria la exacerbación casi onírica de la deformación; basta con la acritud de los rostros. A pesar de las diferencias, en sus pinturas la carencia de piedad conforma el testimonio de la oscuridad infernal del mundo. Y la piedad, como muestra un bello texto de Didi-Huberman, guarda relación con el duelo; esto es, con la escena de la madre velando al hijo asesinado. Generalmente, este oscuro luto —trabajado por Nicole Loraux en sus estudios sobre la Grecia clásica— proviene del hijo que va a la guerra, mientras las mujeres deben hacer el duelo, alterando el orden de la ciudad. *La inteligencia se acrecienta en la Nada* que presentamos de Lucy Oporto Valencia alude a estos referentes visuales, a los que habría que agregar *La Divina Comedia* de Dante. La persistencia de la monstruosidad indica en este nuevo libro de Lucy Oporto el síntoma de un mundo vivido ya *como síntoma*; es decir, la “deformación” de una experiencia que no tiene una forma plena o mesiánica, aunque la añora.

La inteligencia se acrecienta en la Nada transita tres planos. Primero, el ámbito biográfico de los acontecimientos personales

⁶ Presentación Valparaíso, 25 de noviembre de 2016.

que no se limitan a un lenguaje confesional o anecdótico, sino más bien manifiestan sucesos que rebasan al sujeto de la escritura (eventos históricos, esperanzas trucas, desilusiones humanas, sueños arquetípicos, etc.). Segundo, una dimensión histórica que remite a la vida de las últimas décadas en Chile, primordialmente durante la postdictadura. Tercero, un ámbito global que condice con una interpretación filosófica sobre la muerte de dios. Estos niveles del libro se conjugan; y, a mi modo de ver, evocan la constatación de un duelo. Todo el libro podría leerse a partir de un *llevar a cabo el luto*, de hacer el luto *a través de la escritura*.

En lo que sigue me remitiré a estas esferas del duelo y tomaré como excusa el murmullo de tres frases que confluyen en la prosa y los versos. Digo “murmullo”, porque no se trata de un comentario explícito, sino que barruntan su impronta bajo la lectura.

1. EL YO PÓSTUMO I

La primera dimensión; me permitiré contar una historia personal de mi relación con Lucy. Cuando comencé a leer el libro, me conmovió que los primeros textos fueran datados meses antes que la conociera:

30 de octubre de 1994.

A Lucy la vi por primera vez en la universidad, el año 1995, cuando estudiábamos el pregrado de filosofía. Con su voz grave y musical, se sentaba al final de la sala y planteaba sus preguntas que siempre fueron genuinas, en el sentido de interrogar lo que realmente la acuciaba y sorprendía. Lucy era la estudiante más grande de mi generación, y la más brillante que pasó por esos años en la universidad. Ocupo la palabra “conmover” vinculada a “conmoción” no sólo por el tiempo que ha pasado, sino también por el pensamiento que ha desplegado desde ese entonces.

La primera vez que fui a su casa y me mostró estos “ejercicios de concentración” —como los llamó y lo sigue haciendo— se notaba que estos textos desplegaban el inicio del susurro del pensamiento, aquella zona en que el lenguaje se *perfila* hacia un argumento o discurso. Combinan la redacción de los sueños, los “mensajes” indescifrables que estos traen consigo, las obsesiones existenciales y, por ende, lo inefable que asoma en el arribo a la conciencia. De ahí que las escasas veces que Lucy mostró sus textos en clases, algunos profesores se vieran sobrepasados.

En una zona anterior a la superficie de la lógica, estas escrituras de contemplación de la *psique* (en griego quiere decir “aliento”) se vuelcan, posteriormente, a los arquetipos que Lucy detecta en el mundo. Es preciso destacar que se graduó con una tesis de licenciatura sobre Jung, que fue publicada hace algunos años por la Universidad de Santiago. Estos ejercicios del alma en el sentido fuerte del término —recuérdese que los antiguos practicaban igualmente la *gimnasia espiritual*— condicen con la esfera musical: tanto en los poemas y prosas que presentamos, su libro *El Diablo en la música*, dedicado a Violeta Parra, como sus estudios de guitarra. Pero aquello se percibe paradójicamente en que Lucy desarrolla la música desde lo inefable, a partir de la conjunción que permite *hacer emerger* desde los sonidos *aquello* difícil de contar. Justamente porque estamos rodeados constantemente de ruido, lo más complejo es llegar a estar capacitados para comprender el sonido.

En “La imposibilidad tonal”, Lucy escribe sobre esta emancipación llevada a cabo por Arnold Schönberg, que da cuenta no sólo de la “ampliación del material sonoro a zonas del espectro armónico rechazadas hasta entonces”, sino también del derrumbe de la figura del hombre “en el progreso ilimitado, cuya cifra es la acumulación de desechos y cadáveres”: “La imposibilidad tonal,

como imposibilidad humana fundamental”. Aquí psique y música se unen: conforman una compañía más antigua que el amanecer del día. Esa conformación inenarrable que el sol y el nacimiento dejan en las sombras.

Como observa Pascal Quignard, el primer aliento va unido a la voz de la madre que se transforma pronto en lengua materna; es “esa voz perdida que regresa, esa ligazón que sobrevive a la extraordinaria metamorfosis animal y que apacigua su violencia y suspende su traumatismo. De allí el lazo indivisible entre la música y el pensamiento”. En esta anterioridad de la noche, en su ritmo recóndito y secreto, la relación conmocionada entre el nacimiento del lenguaje y la perturbación de la vida hacen preguntarnos por “los límites de la profundidad”. ¿Cuál es la morada que esta escritura busca? ¿De dónde proceden estas imágenes y estos sueños? ¿Qué olvidamos en el amanecer de nuestra conciencia?

En la enigmática figura del “Yo Póstumo”, la fragmentación guarda relación con un susurro, con el hundimiento en percepciones larvarias de una destrucción. No se sabe de qué; dónde ocurrió la batalla. Pero sí es posible adivinar un caos que prevalece, y como el quiebre final de las formas de dios y de los hombres, la *armonía* se despedaza en el extravío de un tiempo desnudo. Quizás por esto “Adiós a la música” sea el texto más complejo y el que más duele leer. “Los goznes del precipicio”. Escrito, por lo demás, en el año de ingreso a los estudios de filosofía.

2. LA MUERTE DE LA MUERTE

La segunda dimensión es el plano histórico. *Los genios no tienen memoria*, dice en “El desprendimiento de la eternidad”. Si Lucy emplea términos *cargadamente* metafísicos, guardan relación con una necesidad de unión, amor y espesura. Frente a este requerimiento se impone, por el contrario, una marcada ulceración

y escarnio que emparenta su trabajo con Antonin Artaud y los grabados de Goya, incluidos en el libro. Estas invocaciones de lo descarnado están relacionadas con la historia de Chile, con un alma desprovista de justicia.

“Romo” es el texto que patentiza la índole abyecta de estos acontecimientos. Aborda la encarnación del mal en Osvaldo Romo luego de las entrevistas que aparecieron del torturador en esos años. Parafrasea sus intervenciones y las relaciona con la filosofía. Es decir, cuestiona su quehacer y el vínculo de su “modo de preguntar” con la angustia, la cicatriz, el padecimiento de las torturas.

Esta relación tiene una historia situada, por cierto. ¿Qué ha hecho la filosofía en Chile con estos “materiales”? ¿Cómo pensar a este torturador? ¿En qué sentido la instauración de *definiciones*, los *métodos de conocimiento* y la *búsqueda de saber* se diferencian del ejercicio de interrogar la verdad que persigue el verdugo? Por un lado, hayamos en Romo una figura no pensada. Por otro, se intuye una *deuda secreta* entre la institución y la carencia de exigencia moral, esto es, el hacerse cargo de la historia y sopesar su significado. Así como Levinás escribió sus apuntes sobre la “filosofía del hitlerismo”, en Chile podría hacerse algo similar con el pinochetismo. Sin embargo, para cumplir aquella tarea es preciso exigirse al nivel del *compromiso*, de estar a la altura de “la herida, que es la única y última pregunta”.

En términos de estilo, que no significa mera “estilística”, Lucy emplea alegorías a la usanza de *La Divina Comedia* (citada en otro de sus libros: *Los perros andan sueltos. Imágenes del postfas-cismo*), en el sentido de marcar una señal de devastación. El uso de las figuras de la enumeración y el oxímoron no consiste en una apertura surrealista a lo extraordinario, sino en dar cuenta de los deshechos. “Constatar la repetición tediosa, transparente e inane”. Poco importa que estas prosas puedan caber dentro de géneros

en crisis como “poesía” o “narrativa”; precisamente al rebasar la preocupación por su denominación, el libro se vuelve relevante. Prevalece una pulsión anterior —y primordial— en los textos. Al reiterar imágenes de podredumbre y enfatizar el deterioro, se quiere *adjetivar* las secuelas de una historia en que, luego de una lucha entre el bien y el mal, ganaron los de siempre: los sagaces en el abismo.

“La inteligencia se opone al amor”, “más allá del amor, estuvo el vacío”, “la muerte es el correlato de su inteligencia”, “La inteligencia se devora a sí misma”.

¿Es decir, a sus hijos, como Saturno? Si es así, las generaciones devoradas y amputadas de la historia son los hijos de la dictadura, más larga por cierto que los años de Pinochet. En estas alegorías dantescas, en el sentido que dan cuenta del mal ominoso encarnado en el mundo, abundan órganos, cuerpos, úlceras, pedazos espurios, y al mismo tiempo ira, tedio, muerte; vale decir, los fragmentos de una lucha perdida que podríamos llamar con una palabra benevolente: “postdictadura”.

El tercer ámbito del duelo, es la muerte de dios. Tal vez todo el libro sea la constatación de esta defunción; la mirada dolorosa de su descomposición que abarca los aspectos anteriores. Para referirme a este dios “hecho pedazos” e invocado en su necesidad, es preciso quizás ofrecer algunas pistas. En una historia que puede remontarse a Hölderlin y la huida de lo sagrado, pasando por las rupturas de las imágenes que la modernidad había forjado en torno a una cierta comprensión del progreso y la racionalidad (instrumental o calculadora, como suele caracterizarse), siguiendo con las advertencias del nihilismo tanto en Dostoiévsky como en Nietzsche, y, por cierto, con la crisis de la metafísica en el siglo veinte; esta muerte de dios ha tenido diversos rostros y máscaras.

En este panorama en que *La muerte de Dios es el juguete de*

la muerte del hombre, ¿Qué morada he de construir para mi duelo?, pregunta Lucy; cuestionamiento fundamental porque el carácter “nadificante” de lo humano —verbalización reiterada en el libro— estriba en una búsqueda por *yacer*, pertenecer, guarecerse en un espacio amable y, por supuesto, amoroso. Las imprecaciones ante el mundo, asimilado a la “antimorada” del demonio, hace de Lucy una escritora “arcaica”, en el sentido riguroso del término; esto es, una pensadora que desea encontrar una *arjé* (un principio fundamental), y desde allí surge la potencia de su escritura que desencadena el enfado y el horror metafísico.

De este libro podría llevarse a cabo una lectura apocalíptica, pero no a la manera usual como se entiende este término. Tal como resalta Jacob Taubes, los apocalípticos no son necesariamente supramundanos, es decir, despreocupados de lo que sucede en el mundo, sino que están en contra de él, de su tedio y banalidad, buscando una redención; palabra —esta última— que en Lucy puede sopesarse como la persecución de una *comuni3n vital y espiritual*. Los apocalípticos son generalmente los transformadores del orden vigente. No se conforman con lo que sucede, ni tampoco creen en el progreso *en la medida de lo posible*; prefieren una interpretaci3n *espesa* de la historia que le rinda justicia. ¿No es esto, acaso, lo que asoma como *apremio* en las prosas y versos?

Sin embargo, ¿desde qué lugar perfilarse, sin dios y resquebrajados los goznes? ¿*D3nde est3 la morada del Padre?*, interroga Lucy. *El desquicio. Los amputados. La mirada que ha visto la muerte. El tedio del devenir. El yo p3stumo*. Todas figuras aleg3ricas de una destrucci3n, pero que quiz3s puedan sintetizarse en esta 3ltima que aludimos: *el yo p3stumo*. Compleja y extraña imagen. Intentaré explorar *algo* de su significado.

El yo p3stumo es al mismo tiempo el abrazo de dios y el lugar de la derrota. Creo que en esta figura se concentra la potencia

de lo *inesperado*, lo *inadvertido*, lo *inenarrable* que mencionamos al comienzo respecto de la música; aquello que se prolonga más allá del sujeto —vencido con la muerte de dios— y que permite pensar en una historia que, ante el caos, perdura en el extraño legado del duelo. Para explicarme mejor volveré al comienzo.

30 de octubre de 1994.

Fecha del primer texto. ¿Por qué estos ejercicios de concentración requieren ser datados? ¿De dónde proviene este *afán de archivo*? La fecha inscrita consiste, implícitamente, en una forma de pensar la historia, en una posta al futuro porque el duelo conjuga paradójica con el porvenir. *El hundimiento de la noche es el nudo que se parte desnudando el tiempo; Testigo es aquél que se queda a presenciar la muerte; La mano temblorosa extendida hacia la Nada. La plegaria sin respuesta*. Estas tres frases escogidas corresponden a imágenes de un duelo, en que el tiempo no nos da respuesta desde hoy. Sin ya confianza en el progreso, ni una garantía de la historia, sólo queda esperar la fragilidad de una promesa: aquello impensado que se deposita en las palabras y le entrega su carácter póstumo.

La consistencia inusual de una imagen, una letra, una voz, que en una fecha recóndita vuelve a repetirse en nosotros, como testimonio de aquello imposible de domesticar, ¿esto es en definitiva el poema?, ¿de aquí viene su precaria potencia? ¿De la madre, del aliento, de la noche, de lo inadvertido?

Todos los mundos del mundo se perderán —señala Lucy en “El Yo Póstumo I”, conversando inconscientemente con Violeta—, *como las membranas flotantes de Dios a la deriva, entre retinas y pozos desprendidos. / Leer la espesura es amar*”.

LENGUAJE Y URGENCIA

LA POESÍA DE CAROLINA LORCA⁷

*Así quisiera
las palabras y los sonidos
y no lamentos y gritos
de hombres en el mundo
fulminados de miedo*
Cristianziano Serricchio

La antigua línea férrea que se extendía por la región de Valparaíso unía el interior con el puerto y la capital. A su costado fueron creándose diversas ciudades con nombres graciosos o pretenciosos, como Llay Llay o Villa Alemana. Las estaciones eran siempre iguales, con la plaza al frente, el pequeño comercio y las fuentes de soda, que se convirtieron en las paradas obligatorias de los transeúntes. Algunos de estos poblados lograron ser descritos en su permanente abulia, como cuando Adolfo Couve relata el tránsito en tren de un pequeño pintor a Viña del Mar. El salto del personaje a la fama de la vida pictórica resulta ser más bien el reconocimiento de la muerte del arte. Como si no fuera necesario ya el desplazamiento técnico de la pintura, el desfase de la desidia pueblerina constata la falta de sentido y expectativas. El caso más patético es Quillota, que alguna vez se pensó como posible capital, y a pesar del orgullo de sus habitantes por la vacilación de Pedro de Valdivia, la ciudad conserva todavía el rostro de un latifundio.

Hoy, el moderno tren llega a la mitad de lo que era antes, pero los poblados cada vez más enormes siguen siendo llamados “ciudades dormitorio”. Digna de un capítulo de *Albué* de González Vera, Quilpué es una de esas estancias que sirven sólo para dormir. Una doble somnolencia: el trabajo está en otro lugar, y

⁷ Presentación y conversación sobre *A. R. Fassbinder*. San Felipe, 2008.

la ciudad como la estación de tren, recibe a los pasajeros cuando llegan a dormir o perder la vida. El mundo pareciera vivirse en otra parte, las decisiones políticas descansan en ciudades donde se exuda el agotamiento. Además, como si no bastara lo que venimos contando, en Quilpué existe una localidad al costado contrario de la plaza, cruzando la estación, denominada “Retiro”. Siempre me llamó la atención la evidencia del nombre de este lugar, ubicado como trastienda de la plaza, tradicional espacio de lo público. Es la zona, por lo demás, donde vive la poeta Carolina Lorca, y el nombre de la extinta editorial que ella creó durante cierto tiempo, constituyendo una coincidencia simbólica de la actitud irónica de esta poeta aislada de los focos de atención. Actitud que la asemeja a otros poetas de Valparaíso que parecieran no haber querido tomar el tren.

La explicación de esta manera de situarse no proviene de una distancia de los acontecimientos sociales. Los libros de Lorca dan cuenta de una mirada política y filosófica, que es el zócalo de su poética. Lo que sucede es que la poeta continúa los parámetros de las concepciones heideggerianas que ponen entredicho la confianza plena en el mundo moderno de la técnica, solventado en el pensamiento calculador, que todo lo vuelve cuantificable y medible. Es conocido el consejo heideggeriano de la vuelta a la provincia. Advertencia que sin duda contiene un sesgo conservador al ponerlo en relación con la seducción de la ciudad. Pero si lo consideramos como un consejo práctico frente al carácter arrasador de la técnica, su sentido sólo ha tenido eco hoy con la explotación desproporcionada de la naturaleza y la proliferación del nihilismo neoliberal, que conforma la sede del acomodo y la apoliticidad. Es decir, el retrato de Chile posdictadura. En las lecturas de su amado Hölderlin, Lorca encontró una orientación poética que reflexiona la modernidad, intentando un equilibrio



entre el mundo técnico y la vuelta a lo sagrado. En su poesía, la escucha de la naturaleza todavía era posible —y necesaria—, patentizando lo que han logrado poner en discusión las corrientes ambientalistas, algunas afirmadas filosóficamente en Heidegger, en el ecosocialismo y, si se leyera más en Chile, en Luis Oyarzún. El retiro de Lorca no es la disposición a la somnolencia, sino la búsqueda de un equilibrio que contrapesa la exacerbación del escenario moderno.

Cuando se nombra la naturaleza, habitualmente se piensa socarronamente en un lirismo de corte romántico español, patético y naif, como el que nos enseñaron en el colegio. Sin embargo, la poesía de Lorca dista de todo aquello, es más bien áspera y pensante, tal como fue el primer romanticismo alemán que ha influido más de lo que se piensa (Jean-Luc Nancy y Philippe Lacoue-Labarthe afirmaron en los años setenta que vivimos una época *en* el romanticismo). En dos de sus libros publicados, *Trilogía de los presentimientos* y *A. R. Fassbinder*, Carolina Lorca desarrolla una poesía conceptual y rigurosa que proviene de la lectura de Hölderlin, influencia primera de su trabajo. Es necesario recalcar que esta poeta es traductora tanto de Hölderlin como Heidegger. El aspecto interesante de este solar consiste en que no se refugia en los parámetros de los autores alemanes, sino que sitúa el marco referencial en Chile. El testimonio más evidente lo conforma *Trilogía de los presentimientos* que se divide en tres libros: *Presentimiento del mundo*, *Presentimiento del poeta* y *Presentimiento de Chile*. Los tres senderos corresponden a los delineados por Heidegger en su curso sobre Hölderlin del año 35 en Friburgo, adoptado por Lorca como esquema para plantear su poética.

El primer poema que abre *Presentimiento de Chile*, declara: *Como los Griegos, lo que más temo es la soberbia, / Como los Griegos, lo que más creo es la palabra / en que ha de ser fundada / la patria.*

Tal como se lee en *Hölderlin y la esencia de la poesía* de Heidegger, donde el filósofo sostiene el carácter primordial de la palabra y la poesía en cuanto fundación de la Historia; Lorca afirma igualmente la importancia radical de la palabra en la fundación de Chile (más adelante nos referiremos nuevamente a la influencia de Hölderlin). Si se observa al trasluz, el vocablo “fundación” emerge en la actualidad después de los acontecimientos políticos de la dictadura, desprendiéndose —como consecuencia de su negativo— la constatación del derrumbe histórico. Esta aseveración contiene un doble filo: la confianza en la capacidad de la poesía y, al mismo tiempo, el descontento ante el presente. El poema “Epopeya” precisa esta idea de escombros, muestra —irónicamente con el título— lo que sucede con la memoria de los vencidos (y algún día también de los vencedores), llamados durante largo tiempo “Detenidos desaparecidos”: *Una vez más Esta se levanta / Con el alzamiento de sus cadáveres / Estos años en la fosa marina / Toda la tierra, cerros y cuevas / Una sola / Fosa común.*

Para Carolina Lorca, la apuesta del poeta se arraiga conflictivamente en una patria. Lo cual quiere decir el regreso al proyecto de un Chile que sea en el futuro lugar de arraigo efectivo para quienes lo habitan. Aquí se vislumbra de nuevo Hölderlin. El poeta alemán planteaba un retorno a los orígenes (Grecia), pero llevado el péndulo del sentido hacia adelante, a un futuro reconstruido. Estaríamos viviendo actualmente un tiempo de indigencia, una época de clausura de lo sagrado que trae consigo el signo de la medianoche de Occidente, donde la carencia de sentido sólo deja ver cielos oscuros. Y ello se plasma obligatoriamente en la lengua, la materia prima con la cual el poeta trabaja y en la que se fundaría la patria, de acuerdo con Hölderlin.

No sé si en la actualidad esta concepción de Hölderlin, leída detenidamente por Heidegger, pueda sostenerse, especial-

mente al considerar el lugar iluminado que detentaría el poeta. Sin embargo, abre un camino que escasamente es reflexionado en Chile —salvo por algunos escritores—, que es el llamado de atención acerca del lenguaje y la relación que se establece con la comunidad. Para no darnos tantas vueltas, estoy pensando en lo que sucede con el ejercicio filosófico en nuestro país, que al reflexionar elabora citas sobre citas (argumento esgrimido por Patricio Marchant cuando sostiene que es necesario cerrar y reconstruir las Escuelas de filosofía), evitando la exigencia del pensar emanado desde los problemas suscitados en Chile. Como si la realidad estuviera siempre en Europa o Estados Unidos. El pensamiento es una premura, y los escritores más interesantes de la poesía chilena dan cuenta de esta necesidad; vale decir, lenguaje y urgencia.

Una cosa es ser hábil en las palabras. Otra es intentar decir con fidelidad. De aquí se desprenden dos concepciones del poeta que George Steiner distingue lúcidamente, repasando las acepciones en alemán. También en esta diferencia podemos comprender la parquedad, la aridez y el filo cortante de la poesía de Lorca; no intenta embellecer ni simbolizar, despliega una escritura pensante y áspera que rehúsa del lenguaje excesivamente metafórico con el fin de situar la palabra en su momento grisáceo actual. Esta es la dificultad a la entrada de sus textos, la distancia que provoca al lector. Quizás la excepción pueda ser el libro inédito *Haiku al estilo occidental*, que por la misma convocación de su propuesta difiere de los demás poemarios. En la interpretación de este presente, su escritura acusa recibo de la vertiente establecida por Nicanor Parra en la poesía chilena, sobre todo por el quiebre con las formas retóricas recargadas y altisonantes. De Juan Luis Martínez y el mismo Parra, Lorca recoge el legado de la importancia del libro objeto y la poesía

visual, aunque —como dijimos anteriormente— la influencia fundamental de su trabajo proviene del pensamiento poético de Hölderlin vinculado siempre con Chile.

Esta preocupación de Lorca se avizora en el mismo objetivo de su extinta editorial. “El retiro” intentó proyectarse como un espacio para publicar textos poéticos relacionados con el país. Ese fue el motivo de reedición del poema *La bandera de Chile* de Elvira Hernández, uno de los poemas importantes del período de la dictadura que, lamentablemente, se había vuelto difícil de ubicar. En el texto “Los guiones que guían la patria” de *Trilogía de los presentimientos*, Lorca trabaja el símbolo de la bandera, exponiendo un juego con los guiones y los quiebres de palabras que simulan el flameo del ícono. La relación entre este poema y el de Elvira Hernández es ineludible.

El diagnóstico de la situación actual del país es señalado en su poema “Retrato”: “Desde el fondo hasta la punta / *se partió en dos la lengua* / para poder decir, / para no mentir al hablar y callar / cuando fuese necesario. / Entre todos fue el único medio / para asentir cuando *pidieron / lo imposible* / mientras la otra mitad / en estado ruinoso, *rotunda / se niega*.” Si se piensa este poema en el contexto de la escisión provocada después del golpe militar, quizás se pueda comprender mejor la partición en dos de la lengua. Cuando unos “pidieron lo imposible”; mientras “la otra mitad —en estado ruinoso— rotunda se niega”. En la búsqueda de reunión de lo escindido, Lorca apunta hacia “lo” poeta, como lugar de reunión de las astillas del lenguaje esparcidas en el Chile postdictadura. *A. R. W. Fassbinder*, creo que es el libro más interesante de sus trabajos por la soltura en la contención que conjuga bien con la diagramación visual, señala al final el problema del lugar poético y sus consecuencias, como señala la contraportada: “dentro del programa de trabajo de creación de Carolina Lorca, la

meditación enfocada en la figura del poeta contemporáneo expone la problemática existencial que se plantea en el más radical aislamiento a que es sometido “lo” poeta, artículo neutro que sintetiza los géneros, no sólo los tradicionales femenino y masculino sino de la creación artística, por una sociedad que excluye a todo quien no esté dispuesto a traicionarse a sí”. La filmografía de Fassbinder da cuenta de esta dificultad.

El primer poema visual, irreproducible en este artículo, el lector debe leerlo entrelíneas y tratar de descifrar la muerte, el silencio que pervive en la palabra que no alcanza a nombrar con propiedad. “Cada espacio en blanco”, “lleno de muerte”, cobija las oscuridades semánticas del vocablo que está en cuestión a lo largo del libro: “Amor”. El poemario continúa la reflexión filmográfica de Fassbinder que trata sobre la Alemania posguerra, referida al supuesto milagro alemán instaurado a partir de las fracturas de las relaciones humanas. Las resonancias parecidas a nuestra bullada “transición a la democracia” no es necesario remarcarlas. Ya todos las padecemos. A esta referencia histórica se suma la concepción a largo plazo orientada en Heidegger, que advierte del régimen de vida procedente de la modernidad. ¿Nuestra época técnica, que concibe la realidad como un medio para alcanzar fines y que traslada la noción de objeto a ámbitos disímiles, obstaculiza socialmente la posibilidad de establecer relaciones humanas gratuitas? Aquí hay un ámbito escasamente abordado por Heidegger: la penetración del capitalismo en las relaciones sociales. La vida se concibe como un instrumento manipulable y funcional, incluyendo los vínculos familiares, de amistad y de pareja, vistos desde el ámbito cultural, tal como muestra el cine de Fassbinder. Su último libro, publicado por la “Editorial La bohemia” en Argentina, indaga este fenómeno a través del quiebre familiar. El título es desde ya revelador: *Una tarde con los padres*.

No creo que los poetas estén ajenos a esta valoración, y explica aún más la distancia de Lorca a lo que habitualmente se tilda como mundillo literario. Su renuencia se entiende mejor cuando se observa que mucho de lo que rodea a la poesía prolonga la devastación ejercida en Chile. Pero la poesía, o al menos eso deseo creer, sigue un camino complejo que orbita en constelaciones más amplias de lecturas y reconocimientos sociales, gracias al carácter negativo que su hacer conlleva frente a los discursos triunfalistas. Supongo que el *deseo de rostro* en el actual régimen involucra una soledad, pero también sucede en los casos en que los creadores se sitúan en las antípodas de la domesticación, dejando como resabio una biografía abatida y, a la vez, valiente. Así se logra percibir en el itinerario de la poesía de Carolina Lorca, atisbada en la continuidad problemática que ya estaba presente en su libro *Ciegos* de 1999 y que se reiterará posteriormente: *Una biografía buscando corazón abatido, corazón / amigo desolado que no encuentra, sólo rencor por / lo no correspondido*. Aspecto que vuelve a repetirse en su libro sobre Fassbinder, a partir de la represión y la utilización del poder al interior de las relaciones amorosas: *...me parece que el amor es el mejor, / el más insidioso, / y el más eficaz / instrumento de represión social*. En el desierto de estos versos, el amor configura una destrucción de aquellos que aman; un instrumento de dominación donde el amante es socavado y debilitado por aquel que supuestamente debiera cuidarlo. En esta forma de sometimiento gélido “el amor es más frío que la muerte” —título de una película de Fassbinder—, puesto que el amante subsiste en una indecisión sin escapatoria, una dependencia vacilante y tortuosa. “Las personas no pueden estar solas —cita Lorca a Fassbinder—, pero tampoco vivir juntas”; de esta constatación proviene la acritud de los siguientes versos: *Queda un túnel entre los escombros / por donde se puede transitar cuando no hay nadie. /*

Queda una visión cansada y tenebrosa / y la obligación de recordar los detalles / que estrellaron la cabeza / contra el vacío.

A pesar de la mirada sombría acerca del amor, es posible observar que la poesía de Lorca es una negación que persiste en la búsqueda, una ausencia que rodea las sombras para llegar a nombrar nuevamente, tal como el ímpetu de Hölderlin por referir aquellos dioses que ya se habían ido. Si bien nuestro tiempo puede ser considerado desde la indignancia, a través de las negaciones Lorca vislumbra los destellos de lo que en la palabra y la experiencia se ha desgastado. Así lo indica en el poema “Recordación” (léase también el poema de Hölderlin con el mismo título), que constituye el diagnóstico sobre lo que hace falta en la época contemporánea; un giro que puede intuirse de sus lecturas de Hölderlin y Heidegger, al asimilar los consejos sobre el paso de la medianoche cultural a una vuelta a lo sagrado. Lo cual significa retomar el *fuego del cielo* olvidado en la sobriedad occidental; reconsiderando el temple autodestructivo llevado al extremo por la modernidad a partir de la negatividad y el nihilismo que también el arte contemporáneo hace suyos. ¿Una vuelta conservadora hacia una historia occidental que no es nuestra? ¿Una comprensión neodictatorial desde la superestructura social? Estamos hablando del camino excéntrico al que aludía Hölderlin, y que Lorca complementa poéticamente con los haiku. La citada sentencia de Heidegger acerca de la “apertura al misterio y dejar libres las cosas”, es entendida por Lorca bajo la concepción temporal del budismo que los haiku expresan. Otra vuelta de tuerca al romanticismo y al amor como fuente originaria en la conformación del supuesto “suelo paterno”. Habría que preguntarse si en Chile eso es posible y, sobre todo, pertinente, en un país donde “patria” se asocia hasta el momento a estructuras de dominación social.

PENSAMIENTO POÉTICO

Conversación Natalí Aranda

Jorge: Nos conocimos en una librería, creo.

Natalí: En la librería Altazor en Viña del Mar. Tú estabas hablando con Marcelo, de repente te quedé mirando y dije «lo conozco». ¿Conversamos algo en ese minuto? No recuerdo.

J: Sí, le preguntaste a Marcelo por un libro, creo, y ahí conversamos un ratito. Creo que algo te dije de un libro también.

N: No recuerdo qué libro ni la pregunta. Pero recuerdo haberte visto en ese momento.

J: Claro porque además Marcelo era un personaje bien importante dentro del ámbito cultural; o, si se quiere, en el ámbito de Viña. Bueno, sigue vivo y converso con él [risas].

N: Pero desapareció la librería. Era una buena librería. Me acuerdo haber ido a buscar libros muy específicos de filosofía que no se encontraban en otros lados. Allí, por ejemplo, encontré un libro de Nishida, un filósofo japonés. Empecé a entrar en este filósofo y en otros temas que desconocía en ese minuto. Estaba en pregrado. En primer año de filosofía. Ahí comencé a buscar un poco para salir de lo mismo, de lo que veíamos en los ramos de filosofía, los mismos autores siempre.

J: Estudiamos en la misma universidad, diferentes generaciones, pero los mismos profes.

N: Entré en la generación del 2008.

J: Claro y la carrera de filosofía en la Universidad de Valparaíso estaba muy ligada a la filosofía, a la ciencia y la lógica, por una parte, y por otro lado filosofía moderna y contemporánea.

N: Demasiada lógica yo diría; aunque debo admitir que

me ayudó bastante en su momento a ordenar mi mente, poder darle un orden a las ideas dispersas. Creo que es una buena herramienta para pensar.

J: Era mucha lógica, matemáticas, pero además estaba descontextualizada de otros fenómenos. Me acuerdo que, por ejemplo, Wittgenstein se abordaba como un lógico duro, puro cálculo, cosas así, pero lo más interesante de Wittgenstein no es eso, sino su búsqueda. La lógica es un espacio inmerso en un pensamiento del lenguaje más amplio: a la crisis lingüística, a la historia bélica, política, cultural; en el marco de relación con otros artistas y escritores, etc, toda su búsqueda metafísica, vinculada a la época de derrumbe del Imperio Austrohúngaro. Incluso la búsqueda mística.

N: Sí, lo místico. «De lo que no se puede hablar es mejor callar» y ahí entra todo ese espacio, toda esa experiencia que tiene que ver con el silencio. Recuerdo a Quezada, un profesor, con él conocí a Wittgenstein. En el magíster también tuve clases con él y allí hice un trabajo sobre el silencio en ese autor, me fui por ese lado, porque era lo que me interesaba también. No tanto la parte lógica.

Bueno, nos conocimos en esta librería, Altazor, fue ahí la primera vez que nos vimos. Después fue en clases.

J: Claro, luego te hice clases, ¿o no? En el magíster de filosofía.

N: Recuerdo no haber ido a tu primera clase y me contaron que fue muy buena, Nicole Henríquez me contó. Después se habían ido a tomar [risas] y yo dije «¡No! ¡por qué me la perdí!». Entonces fui a la segunda clase, menos mal que también ahí se armó. Fuimos a una lectura, creo que fue en el Gallo Negro, no me acuerdo específicamente si esa segunda vez fue en aquel lugar, pero sí fuimos a una lectura de poesía.

J: Claro, la antigua universidad... porque esas clases del magíster eran de un ramo electivo. Creo que tengo trece clases hechas, porque las planifiqué de una manera que pudiera entregarles mucho material; les hice clases sobre imagen y poesía.

N: Era el seminario interdisciplinario. Así se llamaba. Justo llegué al magíster cuando tuve ese ramo contigo. Siempre buscando desde el pregrado esa unión y de repente en el magíster se encuentra este ramo que no estuvo en otros años. Después hubo filosofía y cine, pero no poesía y filosofía. Entonces fue interesante llegar justo a este ramo, que también me dio herramientas para poder hacer mi trabajo posterior con Ximena.

J: Era un ramo que, en rigor, nunca me reuní con los profes para planificarlo. Di una propuesta, creo; no sé cómo fue. Bueno, uno sabe cómo funciona la UV [risas]. Ahí empezamos a trabajar ciertas escrituras poéticas y líneas filosóficas; primero partimos tratando de desmarcar el prejuicio. Porque siempre hay un prejuicio entre filosofía y poesía. Hay que tratar de pensar, salir de los prejuicios y entender por qué se generan. Ese es un primer aspecto que uno tiene que hacer entre los poetas y filósofos. En ambos lados están esas ideas recibidas. Uno, los filósofos piensan que los poetas no piensan y los poetas piensan que los filósofos son demasiado racionales. Cuando en rigor no es así.

N: Se dan poetas pensadores, pensadoras, y filósofas poetas.

J: Y en ambos lados hay delirio.

N: Sí, esa palabra. Delirio. Búsqueda del acontecimiento, intuición. Sí, pasa mucho eso, ese prejuicio. Lo he visto desde la poesía hacia la filosofía. De la filosofía tan racional, tan limitante a veces.

J: Sí, eso se retroalimenta por generaciones. Quizás tenga que ver con varias cosas. Primero, obviamente con Platón. Pero a mí a veces me ha quedado la idea de que esa expulsión de los

poetas de la Polis, que se dramatiza bastante, sirve para excusa de otras cosas. Tiene que ver con las formas de enseñanza. Con las formas en que uno se acerca a la poesía o la filosofía; y a los respectivos prejuicios. Ahondando en filosofía hay muchas cosas que se abren como en la poesía. Son dos formas de delirio. En el relato de su nacimiento occidental, el filósofo parte con un delirio, llega con una misión divina, que es la de Sócrates. Y, el relato de los poetas, aquellos que exceden el logos. Son dos excesos, finalmente. Es mucho más largo lo que quisiera decir con esto porque lo escribí en un texto, pero son dos excesos que entran en colisión y hay una cuestión política, teológica, ligadas a disputas de lenguaje.

N: Epistemológicas. El tema de la verdad, ¿por qué el poeta es expulsado de la polis? Porque es quien nos aleja de la verdad. Porque se queda dentro de lo que Platón llama mundo sensible, entonces nos aleja de ese mundo inteligible, el mundo de la verdad. Esa visión del poeta como ajeno a la verdad, ajeno a lo inmutable, mientras que la poesía es en todo momento el contacto con lo inacabado. Con lo que está allí en movimiento. El espacio de lo vital podríamos decir.

J: Claro, esos son dos prejuicios. Porque además hay toda una historia posterior donde justamente se dan otras figuras. Filósofos poetas como Benjamin o filósofas como María Zambrano.

N: Hay una búsqueda mística, una búsqueda de lo sagrado en Zambrano que unifica ambos caminos. Haciendo igual una distinción. La filosofía tiene que ver con la pregunta y la poesía con la respuesta. Una experiencia que nos lleva a contactar con una cierta respuesta.

J: Yo estaría en contra de esa posición de Zambrano, pero sería como...

N: Sí, está bien. Yo no sé si estoy en contra o a favor, pero me parece interesante pensar esa distinción. Me parece interesante esa propuesta.

J: Claro, es que también podemos darle una vuelta más. Podemos volver sobre la parte biográfica y ahí seguimos avanzando en ese ámbito. Para no ponernos de inmediato tan teóricos y terminar avalando el prejuicio [risas]. Bueno, un aspecto también interesante de eso que se dio en ese curso y que me ha pasado también haciendo clases, sobre todo en la UV (o a veces en la Santa María); en el caso del posgrado, es la relación con el espíritu de pensar algo en común donde se sobrepasan los roles jerárquicos de estudiantes y profesores; eso es, creo, lo que se pasó ahí. Porque pudimos armar hasta un libro.

N: Creo que es un libro que nació solo con ensayos que escribimos para tu ramo.

J: Salvo uno que agregamos después: el de Cecilia Cortés. Ella hizo su tesis de licenciatura en historia sobre Neruda. Entonces conversamos con Martín Ríos, que fue el editor (también fue estudiante del curso; a él se le ocurrió este libro). Le dije: falta Neruda. El acercamiento que Cecilia hizo sobre Neruda trata sobre la construcción popular que se da en el *Canto general*; es una tesis súper interesante de revisar en términos historiográficos y pensamiento cultural. Trabajamos diferentes poetas en el curso, pero no Neruda. En mi caso, les presenté ciertas formas poéticas, de pensamiento poético que fui preparando, incluso les iba entregando un dossier que podía servir como material —sobre imagen y poesía— y cada uno optó por una entrada. En tu caso, optaste por Ximena Rivera.

N: Nicole escribió sobre Elvira Hernández. Celsio sobre Gonzalo Millán.

J: Martín, trabajó con Teillier, si no me equivoco. Sergio

Parra Paine, Juan Luis Martínez y el CADA: «La crítica a la razón cuica». Manuel Ahumada escribió sobre la seriedad del poeta, un tema general. Celso sobre Millán. Hice el prólogo en relación con estas dos costas, que son las costas poéticas y filosóficas. Y se armó el libro, por eso fue bonito.

N: Interesante ese cruce entre filosofía y poesía, además fue una bonita presentación. ¿Te acuerdas que todos se subieron a la mesa del escenario y hablaron del texto? Fue lindo ese momento.

J: Sí, además, en otro momento, invitamos a Elvira Hernández y a Verónica Zondek.

N: 2015, cuando tú eras profesor de sociología, ¿o no?

J: Hacía clases en sociología, verdad.

N: Fue en ese contexto que hicimos ese conversatorio con las dos autoras.

J: Quizás eso conforma una clave con respecto a lo que estábamos conversando anteriormente. Quizá el problema de la filosofía y, paradójicamente, también su virtud, consista en que crea un saber que demora de leer y sopesar, pero que al mismo tiempo abre en su demora una comprensión que repercute en la sociedad. Se pueden detectar las pugnas de ideas que se juegan políticamente. A diferencia de la poesía que tiene un espacio mucho más diverso, de muchos tipos de escritoras y escritores. Y ha sido más efectivo en la construcción cultural del país, justamente porque penetra en diferentes capas sociales; es súper potente eso. Súper potente que cualquiera pueda tener un lápiz y pueda escribir un poema. Eso para mí es maravilloso, porque así partimos todos los poetas. He escuchado mucho el prejuicio ese: “cualquiera se cree poeta porque tiene un lápiz”, ese prejuicio clasista. Me parece maravilloso y clave esa precariedad de la poesía. Pero en la filosofía, lo que ha ido pasando en Chile, específicamente, no sé, tiene sus razones históricas, las hemos vivido como estudiantes de

filosofía; es que ha quedado en aulas, institucionalizadas. En todo caso, si bien ha quedado enclaustrada en las aulas, eso también ha tenido otra potencia en la relación personal en una comunidad tan pequeña; a veces genera relaciones de estudiantes, profesores, profesoras, ¿cierto?, puede generar esos vínculos amistosos en torno a problemas complejos en la vida. Pienso mucho en lo generoso que fue Pancho Sazo conmigo.

N: Y quebrar esa dinámica de la filosofía solo en el aula. Hicimos mucha filosofía fuera del aula también, en nuestras conversaciones con compañeros, compañeras, contigo. En los bares. Los cafés que nos tomábamos.

J: En un cerro también. Me acuerdo cuando estábamos conversando en un cerro y ustedes me contaron la verdadera historia de Jorge González con Narea, por qué se habían separado. Yo tenía la historia más musical que el área chica.

N: No me acuerdo de esa conversación, pero me acuerdo cuando estuvimos en ese cerro. Conversamos hartas cosas. Conversamos hasta de psicodélicos y tú dijiste que te daba miedo porque no querías entrar en esa oscuridad, temor a los monstruos que podías encontrar allí.

J: Claro, no quería entrar en ese plano psicoanalítico tampoco. Ahora sí, entré. Ahora estoy en terapia.

N: ¿Y cómo te ha ido?

J: Es difícil. Pero también estoy leyendo y de repente me sirve para otras cosas también.

N: Es difícil hacerse cargo e ir viendo esos monstruos. Lo que hablamos el otro día. En algún momento también me gustaría entrar a una terapia, sería interesante. He ido a ciertas terapias, pero por poco tiempo. Nunca me he quedado mucho. Me gustaría ser constante para ir viendo, visualizando esas cosas. Lo he hecho de manera individual, pero yo creo que es necesario la guía de otro.

J: Bueno, Carlos, este amigo que me recomendaron, en realidad es amigo de un amigo, pero nos hemos conocido porque nos hemos puesto a leer a Gabriela Mistral, Patricio Marchant, Armando Uribe y otras cosas más; Carlos conoce varios poetas y artistas, de hecho, conocía a Ximena Rivera. Es un gran lector de poesía también, el terapeuta.

N: Qué bueno entonces, que conozca ese mundo. Es tan importante para ti, para tu propia identidad.

J: Además conocía de cerca a la Xime. Bueno, conoció a otros artistas. Tampoco revela cosas. Además que es muy buen lector de poesía chilena y, en general, otras áreas del arte. Me interesa eso porque me fascina también la plástica. Volviendo a lo que conversábamos. Ya estabas preparando un texto sobre Ximena.

N: Ahí partió. Darle un orden a las ideas que tenía sobre lo que quería hacer respecto a la obra de Ximena. Entonces partió con ese ensayo que sale en ese libro. Venía trabajando desde pregrado la idea de buscar relaciones entre poesía y filosofía. Entonces me dije ¿cómo unir ambas cosas? Ahí empecé a investigar, a estudiar. Llegué a ciertos autores, a ciertas autoras e hice mi tesis sobre Bergson, sobre el método de la intuición y desde allí empecé a hablar sobre poesía. Desde el tema de la intuición como método para la filosofía. Él separa el método de la intuición del método analítico, hace esa distinción. La intuición es un método que necesita de un lenguaje más poético. No tan analítico. No tan kantiano, podríamos decir. Con este trabajo empiezo a buscar poesía relacionada con la filosofía, que hable de temáticas que para mí son interesantes desde el punto de vista filosófico. En este contexto me encuentro con Ximena.

J: Bergson influyó muchísimo en varios poetas. Influyó en Eliot y en toda una generación que asistía a sus seminarios. Sirvió también a varios artistas con el asunto de la memoria. La relación

entre Proust y Bergson. Músicos también; por ejemplo, me tocó trabajar con un músico que se dedica a la improvisación; trabaja Bergson y la improvisación. Un saxofonista.

N: ¿Y desde dónde lo hace? ¿El *elan vital*?

J: Eso lo tendría que conectar, todavía no lo cierra. Lo está trabajando desde la duración. Porque la duración, a diferencia de lo que habitualmente se comprende, no es atemporalidad, es esa explosión de lo heterogéneo. Eso es la duración. Bueno, leído desde Deleuze. Pero eso lo dice Bergson por allí. Así al menos lo he ido entendiendo. Por eso influye esa imagen en Cortázar, cuando habla del perseguidor; es una comprensión bergsoniana. ¿Cómo se llama el personaje?

N: No me acuerdo el personaje, pero sí del cuento. Habla del instante en el que llega ese acontecimiento a través de la música. La duración como acontecimiento. Como quiebres de la temporalidad.

J: Es romper la continuidad del tiempo lineal.

N: Ahí entra también el tema de Bachelard cuando habla del tiempo vertical, que es distinto al tiempo horizontal. Es una especie de rayo que cae. Un acontecimiento.

J: El tiempo vertical es el tiempo del poema, el que irrumpe la continuidad que, en realidad, sería la continuidad de la linealidad de una existencia burguesa, en el sentido clásico. Esa mirada del tiempo que se cumple simplemente para llegar a un fin instrumental. Un tiempo que irrumpe, que quiebra, que genera un salto.

N: Un tiempo, yo diría, lleno de vida. Muchas veces el tiempo es comprendido como una estructura externa a la vida misma y que de alguna forma la contiene. Pero el tiempo realmente, cuando se llena de vida, es eso: tiempo vertical. Rompe con esa idea del tiempo como estructura externa. Es un tiempo

también que se llena de espacio. Se espacializa. El tiempo vertical logra una cierta eternidad. Hay una cierta infinitud en ese tiempo vertical, aunque sea un segundo. Tiene que ver con una presencia que logra ese tiempo. Al poema lo veo así: darle presencialidad y eternidad a algo que puede ser muy pequeño. Muy cortito en duración.

J: Es la figura de lo intempestivo nietzscheano. Y claro, ahí entraste, bueno, apareció lo de la Ximena, que te ayudó como una referencia para pensar. En mi caso, conocí a Xime; tuve una cercanía bastante fuerte en un momento determinado. Ximena era una persona especial. Podríamos decir que de otra temporalidad y otra espacialidad. Entonces cuando tú propusiste ese trabajo, me pareció muy potente, sorpresivo; porque estaba en relación de alguien que había conocido. Y me acuerdo que, bueno, ahí me mostraste tus poemas. Esa es otra clave.

N: Sí, me acuerdo de esa vez. Fuimos a tomarnos un café y te llevé mis poemas. Era el libro *Lo uno, lo otro*. En ese minuto no tenía un título. Siempre le estaba buscando títulos.

J: Claro, lo más difícil es poner un título.

N: Recuerdo haber estado en el taller de los Inubicalistas, y de repente era como, ya, el título. Lo pensé en ese momento, *Lo uno, lo otro*, cayó del cielo. Fue un proceso largo para que cayera del cielo [risas].

J: Me acuerdo que se hicieron lecturas en el Gallo Negro. Las organizaba Gladys. Eran los mismos días en que hacíamos el seminario. Era un lugar muy raro, típicamente porteño.

N: Me acuerdo de algunas rarezas.

J: Lo estrambótico que era el lugar. Ahí se armaron esas lecturas, música. Ahí se armó esa lectura que fue muy bonita. Hubo una muy buena lectura en dos tandas; leyó harta gente. Leyó Camilo Brodsky, Cristian Jara del sur, Jaime, leíste tú, leí yo,

Rodrigo, ¿Felipe? Leyó alguien de Perú parece y un colombiano. Fue una lectura de dos tandas largas. Leyó Gladys, por supuesto.

N: Recuerdo que fue un día que llovió. ¿Te acuerdas de esa lluvia? Y la Subida Ecuador era un mar. No nos podíamos ir de ahí [risa].

J: Eso fue bonito, interesante de pensar. Esa relación de poesía y filosofía, bueno, se dan hartas coincidencias. Estudiamos en el mismo lugar, pero además escribimos poesía, entonces se da esa doble militancia. Debería ser mucho más natural de lo que es actualmente.

N: Dentro de la UV hay otras personas que también están en esa misma línea. Por ejemplo, Vicente. Lucy, siempre transitando entre ambas.

J: Iba a entrar también en ese plano. Estaba pensando en ambos, pero también toda esa gente que estudia filosofía y también está escribiendo. Martín Ríos.

N: Celsio también está entrando en la poesía últimamente. No me ha mandado nada, pero me cuenta, me cuenta que está escribiendo hartito.

J: Qué bueno. Seguramente van a haber muchas otras personas en la UV.

N: Sergio Parra. Parece que tiene un libro de poesía.

J: Ahí hay una cuestión que es importante de pensar, esa educación sentimental con la poesía que existe en Chile. Mucha gente escribiendo y que sigue otros ámbitos, pero parte con la poesía.

N: Bueno, en mi caso partí escribiendo poesía desde niña. Tenía muchos cuadernos, con diferentes cosas: ideas, poemas, estados emocionales. Todo eso dejó de existir porque los quemé [risas]. Ahora me arrepiento un poco, pero ya lo hice.

J: Siempre hay un inicio. En el caso de la Lucy, me mostraba

sus meditaciones. Después las publicó como poesía en prosa. Me las leía cuando la visitaba en su casa; son largas meditaciones, incluso ligadas al sueño. Lo que después salió publicado como *La inteligencia se acrecienta en la Nada*. Ese libro de Lucy; debe tener mucho más, porque tiene cuadernos y cuadernos desde hace mucho tiempo. Nosotros fuimos compañeros de curso en filosofía. Entramos el año 95. Lucy hizo su tesis sobre Jung y yo hice mi tesis sobre Lihn. Lucy era la mayor de la generación. Debe haber tenido 28. Yo entré a los 17.

A propósito de eso, del origen sentimental de la poesía, que podría decir también como un origen que se da en Chile con respecto a ciertas escrituras más libres. Porque en la filosofía la escritura es más dura en algunos puntos.

N: ¿Alguna vez te costó hacer alguna tesis? ¿O fue sencillo hacer ese trabajo académico?

J: Lo que pasa es que yo escogí a los profes que me permitieran libertad. Eso decidí. Opté por Pancho Sazo en el pregrado y en el caso del posgrado, por Pablo Oyarzún. Entonces me dieron libertad, no había dificultad en eso. En el posgrado, en una tesis doctoral, parto con un relato biográfico.

N: No todos te van a aceptar algo así. Hay profesores que son demasiado estructurados.

J: En cuanto a la escritura, eso puede ir variando con el feminismo, porque puede modificar tipos de escritura; a partir de cierto feminismo donde entra la corporalidad, otro tipo de relatos incluso más íntimos y con mayor libertad. ¿En tu caso cómo fue?

N: La verdad también he sentido libertad en la escritura, pero ahora en el doctorado me están exigiendo una escritura bien académica y ha sido un poco difícil en estos momentos. Tengo otra forma de escribir, entonces tengo que esforzarme para hacer algo más estructurado. Por ejemplo, me gusta hacerme preguntas

e ir respondiéndolas. Es una manera ensayística. Eso no le gusta al profesor que me está guiando en este momento.

J: ¿No le gusta?

N: No, no le gusta. «No es un ensayo» me dice.

J: Quizás quiere papers.

N: Una cosa así. Pero bueno, el tema me interesa mucho. Es un profesor que hace clases en ciencias de las religiones. Dentro del campo de la fenomenología de la religión. Estoy haciendo una investigación referente a la experiencia mística en Raimon Panikkar. Estoy viendo allí la relación entre esta experiencia y la experiencia poética. He estado buscando poéticas para relacionar con todo esto y he estado pensando en Olga Acevedo y en Ximena. En eso estoy trabajando en esos momentos. Leyendo harto a Panikkar, entendiendo qué quiere decir por experiencia mística.

J: ¿Sabes quién me dio a conocer a Panikkar? Carolina Lorca. Una poeta de Quilpué; ella también estudió filosofía y escribe poesía, tradujo a Heidegger, *Germania y el Rin*, y publicó sus libros de poesía. El libro que más me gusta es *Fassbinder*, también tiene uno que se llama *Una tarde con los padres* publicado en Argentina. Ella va hacia el lugar de lo místico. Yo siempre rehúyo ese lugar.

N: ¿Por qué rehúyes de ese lugar? ¿Qué pasa allí con esa palabra para ti?, ¿a dónde te lleva?

J: Me lleva hacia el pinochetismo, hacia la derecha.

N: [risas] Explícame por qué.

J: Porque es la herencia que te deja Heidegger. Cuando vas entrando en Heidegger, esa entrada hacia lo poético termina en cierto lugar iluminado que él identifica con el poeta y la patria. Entonces ese espacio místico, ese camino por el sendero del bosque, toda esa figura —a mí me gustó mucho leer a Heidegger— linda con eso sagrado que puede significar una falta de fundamento que parece tener un fundamento. Ese «pareciera

tener un fundamento» radica en un autoritarismo político. Que finalmente implica una poética. Es un autoritarismo político que está basado en una poética.

N: Claro. Te entiendo el punto. Pero tengo otra visión de lo sagrado y de lo místico. Tengo otra mirada que no va por ese camino. Para mí la experiencia de lo sagrado tiene que ver con el espacio de la creación. Diría que es el encuentro con la posibilidad de ser. No hay ninguna sustancialidad. Acercarse a ese espacio, es encontrarse con ese vacío que está ahí y que es pura posibilidad. Para mí tiene que ver con un espacio de libertad. Un encuentro con la libertad.

Cuando me hablas de lo que piensas acerca de este tema lo entiendo. Por eso es importante aclarar desde dónde estamos hablando todas estas cosas.

J: Es que esos son los recorridos. Entiendo lo que estás diciendo, que también tiene que ver cuando tú hablas de Nishida o de la poesía japonesa, de cierta herencia de antaño, puedes hablar de una falta de fundamento que no es fundante, en el sentido de que no se está fundado en un sujeto. Pervive algo efímero en que el que uno habita, que no implica una sustancia o esencia. También está ese otro recorrido: el misticismo con la noción de patria. Eso es lo complejo. Cuando leí *Germania y el Rin*, la traducción que hizo Carolina Lorca, y me pidió presentar el libro, sentí lo complejo del nudo que cruza las figuras que aparecen allí: el poeta, el filósofo y el político. Las tres hache: Heidegger, Hölderlin y Hitler. Están insinuadas, porque ese texto son las clases entre los años 34 y 35, que dan pie a la conferencia de Roma, *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Esas clases son impresionantes; las formas de análisis poético que hace son increíbles en su creatividad y pensamiento. Por algo yo creo que Hannah Arendt se enamoró de Heidegger. Quizás por esa forma de pensamiento que arma,

esa belleza y desplazamiento de los lugares aferrados al sentido común. Pero además es una cultura alemana del seminario, del seminario como una producción intelectual.

Todo esto lleva a un relato heideggeriano sobre Hölderlin, a esa falta de nombre, a esos trastrocamientos que comienzan a ocurrir en Hölderlin. Hacia eso sagrado; pero eso sagrado que finalmente está construyendo el lenguaje de la patria. La patria como la casa del ser. Quizás a mí lo que me interesa más no es esa patria fundante, sino lo que me interesa esa otra casa, que es la casa derruida, destruida, como pasa con Vallejo. La figura no es la patria sino la patria o la madre. La madre la que da el alimento, pero al mismo tiempo genera una situación ambivalente y, a veces, inquietante.

N: Tiene que ver con lo faltante.

J: Con lo faltante, pero materno. La figura materna de Vallejo, igual que en Mistral. Como piensa Patricio Marchant, aludiendo a Hermann, Abraham y Groddeck. Este último tiene un texto espeluznante sobre el ello y el yo en la madre. Y ahí hay otra entrada, que puede ser más interesante que esos muros de la patria que está construyendo Heidegger; aquella figura que intenta pensar sobre el suelo de la provincia. Quizás, no sé, así muy someramente, algo de eso puede tener que ver con lo místico; pero es una palabra que me cuesta. Ocupaba la palabra misterio, pero no sé si hoy la ocuparía. Quizás una palabra más ligada a lo inenarrable, lo inefable.

N: Bella palabra inefable.

J: Hoy estaba leyendo a Winnicott, sobre un tema con la infancia donde se refiere a ese punto en que la subjetividad está hecha también de aquello que no se puede decir. Se refiere a los niños. Al lenguaje del juego.

N: Te entiendo este resquemor con lo místico. Existe la

posibilidad de que nos lleve a un pensamiento totalitario. El peligro es llegar a eso totalitario. Porque finalmente lo místico tiene que ver con una búsqueda de una unidad originaria. Y cuando hablamos de unidad, dejamos afuera lo faltante, obviamente. El no ser. Todo es ser. Entonces ahí está la mirada totalizadora y está el peligro en el terreno político. Entiendo ese punto. Pero cuando, tal vez, no lo sé, estoy en pañales en este tema todavía, no lo hablo como una erudita. Estoy construyendo recién un marco teórico. Tal vez ver lo místico como esa experiencia de unidad, pero entender esa experiencia de unidad no como la idea de Parménides, como lo inamovible, sino una unidad dinámica que también integra de alguna forma eso faltante. Al integrar lo faltante, esa unidad es pura creación. Entonces finalmente es una unidad que no termina de cerrarse.

J: Una unidad no idéntica.

N: Claro. Esa es la experiencia que a mí me interesa y así estoy comprendiendo, recién entendiendo. No buscando una totalidad. No una unidad desde la totalidad sino desde el movimiento tal vez. Más desde Heráclito.

J: Eso lo veías en la Ximena. Como conversamos con un amigo, en Ximena aparece sobre todo —me da la sensación— la desintegración. La desintegración como fenómeno.

N: Sí. Finalmente ella es una mística que va a esa experiencia desde el lugar de lo faltante. No va hacia la mirada totalizadora. No va hacia una unidad donde colocamos el ícono inamovible y ahí le rezamos y creamos nuestra identidad desde ese ícono y se acabó. Ximena es totalmente la destrucción de ese ícono cuando habla de la muerte de Dios.

J: Hay una añoranza grande en Ximena: encontrar una unidad. Cuando apunta a Dios, por ejemplo. De hecho, una cosa que es clave, creo yo, es esa forma de la prosa poética de Ximena

que está diseminada justamente porque tiene una justeza. No es una diseminación de una prosa que puede ser como con filos, a lo Olga Orozco. Con filos que van generando diferentes figuras en una versificación. En el caso de Ximena esa desintegración es muy precisa, apunta a imágenes muy precisas. No balbucea en ese camino sino que ese silencio está en la concreción.

N: Sí. Es verdad eso. Esa desintegración tiene que ver con su propia identidad. Cuando estamos matando a dios estamos matando una cierta identidad en nosotros.

Si entendemos todo desde el principio de identidad, entonces, ¿qué pasa? No dejamos lugar para lo faltante.

J: También es interesante pensar eso que tiene que ver con este silencio que apuntas con la Ximena y la precisión que tiene su poesía. Uno lo puede ver con otras poetas de su generación, como Axa Lillo y Catalina Lafferte. Ambas, en relación con Xime, tienen esa precisión de los versos, una sensación de ausencia. En el caso de Catalina Lafferte, en *Ruta 68*, hay algo así como un pueblo al que se está llegando pero no se alcanza a llegar. Hay unos versos con el paisaje desde esa falta. Lafferte es muy interesante. Conversamos un momento en la presentación de *La bandera de Chile* en Valparaíso. La edición la hizo Carolina Lorca, la primera edición en Chile. El 2003. En un momento conversamos. Me acuerdo mucho cuando se me acercó a hablar. La contención del lenguaje en su poesía tiene que ver con estas escenas, con algo que no llega, pero que también se derrumba. Hay algo que está destruyéndose. Esa sensación tengo con esas escrituras. También siento algo así con Axa Lillo.

N: Sí, una especie de búsqueda, pero tampoco se sabe bien qué se está buscando. A mí me gusta mucho la palabra añoranza, ¿pero de qué? ¿añoranza de alcanzar qué? Tiene que ver con la palabra precisa. ¿Qué es lo que buscamos cuando buscamos la

palabra precisa? ¿Qué es lo que queremos nombrar a través de esa palabra? ¿La realidad? ¿El silencio? ¿La experiencia? El poema como una búsqueda más de desnudez que de descripción de algo. El lenguaje busca desnudar, hacer aparecer. Eso me pasa con Axa Lillo. Esa nostalgia.

Nostalgia. Esa es la palabra.

J: La escritura es precisa, pero su nostalgia no es precisa.

N: Claro, en Ximena tal vez la nostalgia es mucho más precisa. Es por un origen, tiene que ver con la búsqueda de un dios. De dios, yo creo. Es precisa. Pero en estas autoras no está claro dónde está esa nostalgia, ¿de qué? ¿De un origen?

J: A mí me da la sensación, cuando dijiste experiencia, que hay algo de eso en Axa Lillo. Hay una especie de desfase con una experiencia y siento esa sensación —en *Visiones naturales*— de la búsqueda de un rostro. Como que hay un rostro que está bise-lado, que está deformado, que no llega a calzar con una imagen precisa y eso me remonta a la experiencia. Es algo que también me sucede muchas veces al verme a mí mismo. En ella siento una poética, y digo esto con respecto a la experiencia, porque creo que en ella se arma una poesía en ese transcurrir en un resto que queda soslayado, que queda mudo. Quizás sea la forma de la experiencia en general. Que no nos reconocemos completamente, ¿cierto? También está la figura de lo adulto, me llama mucho la atención. ¿Qué es lo que se fabrica como noción de experiencia acabada? Cuando siempre estamos en esto que está moviéndose, que no está completamente cerrado.

N: Sí, el tema de la experiencia. Quién experimenta. Lo inacabado es porque el sujeto que experimenta aquello está inacabado. Esa identidad no es tal. No hay un yo que está experimentado algo. Ese yo está totalmente en movimiento. Es más bien un yo faltante. Nunca cierra. Esa experiencia está en Axa

Lillo. Me pasa cuando leo *Visiones naturales*.

J: Claro, el ego figurado o el yo quebrado, como decía Ricoeur. A propósito de Nietzsche, Freud y Marx también está esa herencia, un yo quebrado. Esa experiencia de lo que falta.

N: Y tomar conciencia de que vivimos desde allí nos cuesta. Nos causa dolor. Siempre queremos un lugar estable. Queremos un hogar. Por eso yo creo que el tema de la patria: queremos un hogar, un centro donde estar y desde allí experimentar. Como si dijéramos “aquí estoy y experimento hacia afuera, lo externo”. O incluso lo interno, pero siempre desde un yo firme. De repente ese *yo* no es, es humo, es un movimiento que tiene el humo, como espiral. Es algo inasible.

J: Hay un cuento infantil muy bonito, que se lo leí a Cele, mi hija más chica, que es un cuento de una niña que está buscando una casa y nunca se da cuenta que la casa es ella. Como un caracol, ella es la casa.

N: ¡Qué hermoso! Me encantó. Sí, creo que tiene que ver con eso. ¿Y sabes qué creo también? Que esa búsqueda constante de ese yo, de esa identidad, que sea inamovible tiene que ver con nuestro miedo a la muerte finalmente. A la finitud. A esa experiencia. Tenemos un horror a esa experiencia. Queremos una cierta eternidad en nosotros para pensar que no vamos a morir. Para no pasar por esa experiencia.

J: Claro, se desplaza hacia esa memoria. El otro día leía un texto sobre Robert Walser que se refería a ese tema. Como Walser pensaba, igual que Kafka, hacer desaparecer su obra, pero finalmente los herederos terminaron disputando los papeles de Walser. El gesto de desaparecer. La figura de la desaparición constante, que tiene mucha carga. En Chile, no solamente a partir del Golpe de Estado, sino de mucho tiempo atrás. Algo que nos cuesta elaborar como figura. Qué significa desaparecer.

Leía un cuento de Danilo Kis que hablaba de esa otra figura que son los cementerios. El cementerio sin cuerpos; un amigo está haciendo una investigación sobre los cementerios sin cuerpos que llevan a cabo los pescadores, a propósito de su hermano detenido desaparecido. Es una tradición del duelo. Hay una historia sobre ese rito. Porque es el legado de la memoria. De los que quedan.

N: Hay detrás de eso un rito. Un cierre que no cierra. Que nunca termina de cerrar. Esa historia, qué interesante. No lo había pensado.

J: Lo otro que también aparece con respecto a este hogar, quizás ese hogar que también se identifica con la tierra, es lo que algunos poetas ven con relación a la ecología. El más interesante en Valparaíso, que lo he visto trabajar eso, es Sergio Holas. Tiene *Peces a su mar*, ese libro, tiene otros libros también que están ligados al desvalijamiento neoliberal. Una cierta pertenencia, siendo que tuvo que salir del país. Tiene esos poemas que están buscando una especie de territorio, de pertenencia a algo que esté anterior al capitalismo —y no solamente lo ve en el neoliberalismo—, lo ve igualmente en relación con la naturaleza. Tiene unos poemas Sergio Holas que habla de ese fenómeno. Quizás también pensando que está en Australia. Me acuerdo que Sergio me regaló unas fotocopias de australianos heideggerianos que reflexionaban sobre la tierra en los años 70. Tomaban a Heidegger desde el lugar de la serenidad, el *dejar ser* con relación a un espacio de pertenencia que no es de dominación. Es un deshabitarse para poder habitar la tierra.

N: Me acuerdo de ese texto, el pensamiento calculador versus el pensamiento meditativo. *Dejar ser*.

J: A pesar de que Heidegger no se declara ecologista, influyó mucho en los ecologistas. Tiene unos poemas Holas sobre la naturaleza y la devastación; la falta de continuidad entre el lenguaje

y los peces, los pájaros y la cultura (Pájaros: *Para los pájaros / todo es naturaleza (...) nosotros en cambio / nos enredamos / haciendo todo tipo de distinciones / & / murallas / en / el lenguaje*).

N: Finalmente lo que está en contra de la naturaleza son estos límites, estas limitaciones entre lo civilizado y lo que es natural. Entre el lenguaje y lo que no es lenguaje. Desde allí también nos alejamos de esa naturaleza y nuestra propia naturaleza.

J: Claro, esas mallas del sujeto que impone la voluntad de poder.

N: Claro y llamamos naturaleza en nosotros a aquello que no se puede nombrar. Entonces eso tratamos de alejarlo. Tratamos siempre de nombrar. En ese alejamiento comienza la dominación. Porque hay un miedo allí. Entonces todo aquello que nos asusta, tratamos de dominarlo de alguna forma. De ejercer un poder sobre eso. Ahí viene la relación que tenemos con lo que llamamos naturaleza, que en el fondo somos nosotros mismos en esa continuidad de los pájaros.

J: Quizá habría que hacer una distinción entre el nombrar neoliberal o el nombrar del capital, de la cantidad. Heidegger lo lleva hacia la modernidad. Él rehúye el capitalismo como reflexión, no lo une al nacimiento de lo moderno, menos al colonialismo. El nombrar como esa tradición adamítica que ve el nombrar como hacer justicia.

N: Hay un nombrar muy bello. No todo nombrar parte del ejercicio del poder. Yo creo que hay nombres que nacen como una continuidad de ese silencio en la naturaleza. No se apropian de nada. No viene el sujeto e impone un nombre. Sino que hay una especie de continuidad de ese silencio. De repente, aparece la palabra. Me encanta esa idea. Últimamente he estado muy en contacto con la naturaleza, la busco constantemente. Salgo a caminar, camino mucho. Voy a donde haya árboles, donde haya

pájaros. Casi todos los días necesito un momento de contacto con la naturaleza. En el fondo me lleva hacia un contacto con lo más íntimo. Me deja en otra frecuencia.

J: El origen de la palabra contemplar, ¿te acuerdas? *Cum templum*.

N: Sí, volver al templo.

J: Sí, es el espacio que hacían los augures para dirimir el lugar de fundación de una ciudad. Entonces hacían un cuadrado y veían en ese cuadrado ficticio hacia dónde volaban las aves. De acuerdo a qué lugar volaban, veían si en ese *templum* fundaban o no ese lugar. En realidad es fundarse a sí mismo en un lugar donde estar, donde mirar. Ubicar un espacio de la mirada.

N: Sí, el espacio de la mirada. Creo que es el espacio de lo sagrado. Donde yo miro el cielo. En este rincón puedo mirar a las aves pasar. La experiencia de lo sagrado creo que tiene que ver con una experiencia de apertura, de perder ese lenguaje que determina desde el poder. Salir de eso. Entonces lo sagrado como apertura. Volver a este templo a mirar el cielo, ver como pasan las aves en ese espacio que dejan los árboles.

J: Como “cochino materialista”, como me dijiste tú una vez [risas]; no puedo evitar que haya una huella de lo material. Porque no significa que se reduzca lo material, como la mera materia sino que hay una concreción de la experiencia.

N: Bueno, la alquimia. Por ejemplo, Jung, que trabaja el tema de la alquimia, realiza o plantea esa idea. Finalmente el alquimista es aquel que logra la unión entre ambos elementos. No hay una separación entre ambas cosas, como nosotros lo hacemos constantemente. Creemos que el espíritu es trascendente. Lo colocamos afuera. Algo que trasciende. Mientras que la materia es lo inmanente, lo concreto. ¿Pero qué pasa con esa unidad? ¿Qué surge allí? Cuando sacamos el espíritu de la materia pasa lo que

está pasando ahora con el capitalismo. Le sacamos ese aspecto sagrado que tiene la materia y la manipulamos solamente. Entra el pensamiento solo calculador.

J: Para mí, lo más cercano con esa experiencia, tiene que ver con el nacimiento. Cuando ves nacer a alguien es impresionante. Una cosa inaudita. Es una sensación tan fuerte. Que aparezca lo vivo. Eso está fuera de cualquier dimensión, de esa subjetividad que intenta ponerle límites y organizar lo real.

N: Me hace temblar eso que acabas de decir porque es cierto. Ver el nacer de alguien o de algo. Lo vivo, cómo se presenta. Allí uno se queda en silencio. Esa palabra que tienes tanto cuidado en utilizar. El misterio. Ese es el misterio. Ahí nos quedamos en silencio. Misterio tiene que ver con cerrar la boca y cerrar los ojos. Es algo que no podemos nombrar. Lo inefable, esa palabra tan bonita.

J: El nacimiento de mis hijas ha sido así. Nítido, lo tengo muy nítido. Como si fueran ahora.

N: Bueno, yo puedo hablar de nacimientos a lo mejor no tan trascendentes [risas]. Cuando veo una planta que estoy cuidando, dando agua, luz del sol, cambiando la tierra y veo que aparece una flor. Es eso finalmente la vida. Ese misterio.

J: Hannah Arendt justamente critica a Heidegger por eso. Está en *La condición humana*. Cuestiona a Heidegger en el sentido de que no es la muerte la que mueve al ser humano sino que es el nacimiento. El nacimiento es la apertura, no la muerte.

N: Pienso que tal vez miramos desde la dualidad esas cosas y finalmente son semejantes: la muerte y el nacer. No es que sea lo uno o lo otro. Ambas cosas. Miremos los ciclos de la vida. Hoy pensaba mucho en la muerte, muertes físicas y psicológicas. Los duelos que vivimos constantemente. La muerte de un ser querido también es mi muerte, porque había una cierta identidad en esa

relación y de repente esa identidad ya no está. Entonces hay una muerte. En las relaciones de parejas también, a lo mejor la otra persona no muere físicamente, pero hay un quiebre allí, un duelo, una muerte. Y nace un nuevo ser en nosotros. Abrirse a ese ciclo, es difícil. Uno siempre trata de no cambiar. De quedarse allí estático, constantemente. Miedo a la muerte y miedo a la vida. El miedo a la muerte es el miedo a vivir. El miedo a sentir. ¿Qué es estar vivo? Es estar abierto al sentir. Es volverse un poco vulnerable también. Eso lo pensaba hoy. Me sentía muy vulnerable.

J: Lo otro que asoma en toda esta conversación es aquello que sobrepasa la filosofía, que sobrepasa la poesía, pero que también las conforma. La conversación inicial que uno tuvo, la conversación infinita que uno tuvo, parafraseando a Blanchot. Ese diálogo inconcluso. Aparecen las figuras del sueño, que en nuestras enseñanzas tanto en filosofía como en poesía están muy dejadas de lado; han quedado reducidas a un espacio quizás terapéutico. Es terapéutico, pero no es solamente eso. Son formas en que hay un espacio de vida cultural individual, por cierto, pero también de la construcción colectiva de los sueños. Es lo que conversamos con respecto a tus sueños. También he estado anotando los sueños. Hay mucho de un aprendizaje tanto interior como uno que te explica lo que está pasando socialmente. Sobre todo en una época como la que estamos viviendo, con una pandemia, que parece una época ominosa. Una época donde se están incubando ciertas formas de fascismo ligado a sueños muy oscuros.

N: De repente nos olvidamos que en el sueño hay toda una comprensión del mundo que es importante tomar en cuenta. Nos olvidamos de eso, nos quedamos en la vigilia y olvidamos que hay todo un diálogo con nuestro inconsciente. Jung habla de lo inconsciente colectivo. Entonces qué comprensiones podemos lograr a nivel colectivo al tomar contacto con esos sueños. Con

ese universo arquetípico que está allí y que tiene que ver con una cosa cultural. Lo que está sucediendo en nuestra contingencia y también en la historia de la humanidad, está también presente en ese universo arquetípico.

J: Incluso en términos marxistas, el fetichismo es una forma de sueño. El fetichismo de ciertos objetos que vamos construyendo culturalmente es una forma de soñar. Una forma de la ensoñación. No la que uno quisiera como cultura, o quizás otras formas de sueño que quisiera como cultura; pero son también formas de ensoñación. De hecho el fetichismo de la mercancía es justamente ese aparecer de un espacio metafísico en las cosas, que oculta las relaciones sociales. Entonces, el sueño tiene varias construcciones. En mi caso, las he estado trabajando como escritura. Incluso hay un libro, me llegó hace poco, *Los sueños del Tercer Reich* que aborda lo que se soñaba en esa época. Un trabajo que salió editado en LOM. Es muy interesante ese escape hacia lo real. La defensa maníaca, la huida hacia lo real para no enfrentar esos desastres interiores que están ocurriendo.

N: Ese escape hacia lo exterior, ¿salvarse yendo al mundo?

J: Esas figuras maníacas, que nos ocurre culturalmente; cuando tenemos que hablar de algo íntimo terminamos hablando de los otros. Eso nos pasa mucho en Chile. No hablamos de nuestro desastre, nos cuesta.

N: Sí, los monstruos. Ir hacia nuestros propios monstruos. Entonces lo proyectamos. El monstruo está afuera de nosotros, constantemente. Hacerse cargo de nuestras propias sombras es complejo. Te exige demasiado. Es demasiado largo. Es un camino difícil, difícil porque necesitas una conciencia poderosa para entrar en esos espacios. Pienso que una persona que haya pasado por allí y que sea capaz de guiar este proceso en otro es imprescindible. Hay peligros en esa oscuridad. Necesitas una

cierta, no sé si madurez sea la palabra, pero tener ciertas cosas claras en tu vida.

J: La defensa maniaca, así lo entiende Winnicott. La envidia surge porque también nos faltó algo. Hay algo concreto y está esa ausencia. Y también esta esto otro, lo otro que está allí constantemente, no sé si asediándonos, pero está esa latencia. Entonces en una época como la que nos ha tocado vivir: la banalidad que construye el neoliberalismo genera formas de vida también y nos hace rehuir de cierta integridad. De cierta búsqueda de integridad. Incluso de la conversación infinita con uno. Porque la pretensión de esta forma de vida es generar la ensoñación con el fetichismo de la mercancía. Incluso uno fetichizándose. También es interesante pensar la explotación del fetichismo de la mercancía en el ego. Está acaparada por ciertas redes donde tienes que estar constantemente apareciendo, transformándote en un rostro bien delineado, en un espejo.

N: Ahí están todas nuestras enfermedades. Nuestra neurosis continua. En ese querer siempre estar, aparecer, de repente huimos de esa idea de ser nadie. Nos da terror. Nos da terror ser anónimos. Entonces esa búsqueda constante de las cosas afuera nos hace conectar poco con nuestro mundo interior. Necesitamos estar siempre llenando eso que no vemos con cosas que observamos afuera, es más simple. No hay lugar para el camino hacia adentro en esto que hemos construido. Y si quieres hacer un camino hacia adentro, comienzas a ver que hay mucha soledad.

J: Claro, Mark Fisher decía que una de las cosas que ha provocado esta forma de vida neoliberal es no reconocer las depresiones, no reconocer todas esas enfermedades que vienen de modos de vida que parten de esa soledad.

N: Sí. Ahora estamos tomando más conciencia de estas enfermedades. De la depresión, de la ansiedad. Lo veo así en el

cotidiano. Personas a mi alrededor que están siendo cada vez más conscientes de que sufren de ansiedad, que van a terapia por ciertos temas. Se está normalizando eso de alguna forma.

J: Claro, pasa también con las formas de vida que se construyeron después del Golpe, tenían que ver con el triunfalismo, con el exitismo, entonces mostrar una fragilidad en la existencia... A mí por ejemplo, en el caso del feminismo, me gusta mucho Julieta Kirkwood porque abre otras formas de relaciones. Me interesa más ese tipo de acercamiento que el empoderamiento, en mi caso. Todavía el empoderamiento me suena mucho a la crítica que hace Heidegger a Nietzsche, respecto de la voluntad de poder. Como ves, no digo que respecto de Heidegger todo es descartable, es un pensador enorme; la crítica que hace a Nietzsche acerca de la voluntad de poder, es justamente eso: subjetividades empoderadas. Entiendo en términos políticos la importancia de aquello, las construcciones colectivas, pero también la palabra me lleva a subjetividades que puedan ser fortalecidas en una soledad.

N: No hay encuentro, no hay espacio para el encuentro con otro. Cómo crear relaciones desde la vulnerabilidad, que es algo que precisa una tremenda fortaleza. No un empoderamiento, sino una fortaleza tal que seas capaz de abrirte en una relación desde esa vulnerabilidad. A mí me gusta hablar de una ética de la ternura. Otro tipo de relaciones entre nosotros, con la misma naturaleza que hablábamos antes. Son relaciones desde la horizontalidad. Desde el abrirse. El empoderamiento me suena muy jerárquico todavía.

J: Claro y me da la impresión que termina siendo más dañino. Tienes que estar empoderado. Tienes que estar en un lugar y a la altura de una subjetividad monolítica. No digo que todo sea así, pero la palabra te puede llevar a eso, porque se usa tanto que, claro, el daño que hemos vivido como sociedad puede quedar

menguado o solapado en una supuesta subjetividad fuerte, que es lo que pasó en los 90. Cierta forma de lectura nietzscheana en esa década —me imagino— tiene que ver mucho con eso: subjetividades que se construyen a partir de las lecturas de Nietzsche pensadas para sujetos neoliberales. Mucho de eso se generó a partir de Nietzsche y se sigue en ciertas formas de construcciones subjetivas. Aunque ahora entraron otras lecturas como Spinoza o la vuelta hacia ciertas lecturas feministas como la Julieta Kirkwood, *Feminarios* que me parece súper potente.

N: Para hablar de la alteridad desde otro lugar. Sí, yo siento que de repente podemos caer en eso mismo. Estamos luchando contra esta idea patriarcal y muchas veces caímos en la misma dinámica. Caemos en eso mismo que queremos destruir, que es este sujeto ejerciendo su poder frente a estas alteridades que domina. Caemos en la misma dinámica. ¿Cómo no caer en eso? Es difícil. Por ejemplo, en las relaciones que se dan en mi caso, profesora y estudiante. ¿Cómo establecer otro tipo de relación? Que no sea una dinámica desde el poder. Y es algo que se ejerce muchas veces inconscientemente porque a lo mejor uno busca otro tipo de relaciones, pero inevitablemente cae en esa dinámica.

J: Es que algunos estudiantes también ejercen ese lugar del mercado porque se comportan como clientes. Te exigen como clientes. En algunos espacios en realidad el profe no tiene ningún poder. Hay todo un tema con el clientelismo, es una forma de vida muy compleja porque te exigen muchas cosas. Por ejemplo, en educación, las rúbricas, las competencias. Todas estas formas que tienen que ver con medir la vida, con estructurar una forma de saber que hasta el último rango tiene que estar delimitado.

N: Qué terrible. Cómo poder determinar ciertos objetivos que tienen que ver con el desarrollo de un ser humano desde otro nivel. No sé, ¿cómo puedes tú evaluar el desarrollo de un ser hu-

mano en el camino de la sabiduría? En el camino de conocerse a sí mismo, ¿cómo evalúas eso? No sé. Es un enfoque de la educación que no tiene nada que ver con la felicidad. Es completamente contraria a la felicidad. Yo veo a los estudiantes hoy día y están todos estresados, están con depresión, con ansiedad.

J: Los profes también.

N: Sí. Todos odiamos el sistema, pero seguimos perpetuando este mismo sistema. Es muy extraño eso. No vemos salida. Seguimos en esa rueda. Causa mucho sufrimiento.

J: Creo que también otra cosa importante, con el lugar del profe, es que es un puente generacional. Lo más interesante de ser profe es que uno puede relacionarse con gente más joven y puede ir pisando mejor la sociedad. Hay una relación con la gente más joven y conocer distintas generaciones.

N: Sí, es muy interesante cuando sucede, pero a veces no es así. Porque a veces los profesores nos cerramos a lo nuevo.

J: Claro, el colegio es un ámbito súper complejo. En Chile es lo más similar a lo carcelario.

N: Totalmente militar. El hecho de que en algunos colegios todavía se formen o hayan esas cosas tan extrañas como banda del colegio que salen a desfilas.

J: Uno tendría que ojalá llegar a integrar todo, el arte y la poesía colaboran mucho en eso, no digo que las otras instancias no tengan esa posibilidad, pero parecieran más dúctil en ese plano. En mi caso he intentado integrar filosofía, dibujo, poesía. Tratar de integrar y romper ese espíritu quebrado con que nos hemos construido. Parcelado, incluso mutilado, que es la forma en que se construye la subjetividad en estas formas de vida.

N: Separamos demasiado los conocimientos siendo que tienen una misma raíz. Hay que ir hacia esa raíz y cuando vas, comienzas a ver esa unidad entre las cosas. Continuidad, que fue

una palabra que usamos, más que unidad es una continuidad. Hemos dividido, fragmentado totalmente el conocimiento. Matemáticas no tiene nada que ver con filosofía —de los colegios estoy hablando. De a poco se está dando un trabajo en conjunto, pensando en una educación más desde proyectos o temáticas. Entonces, de repente filosofía se une con arte, en el ramo de tercero medio electivo, de estética. Hay un trabajo en conjunto ahí. Pero es mínimo lo que está emergiendo, la normalidad es esa: todos los conocimientos están fragmentados.

J: Claro, y las experiencias que uno trata de generar en su vida ojalá se fueran integrando. Sería una manera de ir respondiendo a esas formas de degradación que se generan en estas estructuras de disciplinamiento. En ese plano, creo, es importante perseverar en la continuidad entre filosofía y poesía; se tejen otras demoras de sentido al empobrecimiento de la vida como mero valor de cambio.

V. POESÍA EXPANDIDA

MANUAL DE SABOTAJE

Se juntaba un piño bien definido. El regreso a Chile y la relación entre poetas de mayor edad que se habían quedado en dictadura, traía tintes de adecuación y extrañamiento. Siempre se dice que el país había cambiado rotundamente sus costumbres. Como me crié en dictadura, solo puedo atisbar un país anterior al golpe a través de documentales: me llama la atención el ritmo, el cambio de entonación de los chilenos. Desde una voz pausada, una cierta delicadeza en el habla, la búsqueda de una expresión que demora en la dicción; hacia el paso a una voz vertiginosa, donde predominan adjetivos excesivos, la rapidez e irradiación de un tiempo que pareciera conjugarse con una ganancia. No sé exactamente cuál, porque no creo que se reduzca al dinero, al *time is money*.

Hablo de Chile, pero pienso en Valparaíso. Imagino que el puerto viene siendo bastante parecido a lo que es hoy; es decir, una larga inclinación a la destrucción y el deterioro desde antes de la dictadura. Terremotos, incendios, abandonos, negligencias, geopolítica portuaria, etc. Sin embargo, la Concertación dio una estocada precisa: desarmó posibles redes de crecimiento y terminó de convertir todo en una feria de la miseria. La joya chatarra del Pacífico, tocada a la manera de Lucho Barrios, con los cerros de fondo y una pequeña dosis cotidiana de coca. “El maldito placer”, decía Carlos Pinto. Lo veíamos en un bar donde trabajé de garzón; llegaban conspicuos funcionarios del gobierno, le pagaban a un cantor pinochetista y famoso *dealer*; pasaban al baño y disfrutaban de una noche larga en la fiesta de la democracia. No es culpa de los paraísos artificiales; es la imagen de contexto. La pasaban bien

los operarios de los partidos, rememorando el puerto de antaño y viendo el progresivo abandono del actual. Para no caer en el estilo del rencor, en el mismo bar cantaban Bernardita y Javier Milanca que le daban otro tinte al escenario; lírico en la primera y chispeante en el segundo. Era el tono opuesto al exitismo campante y ramplón. A veces el negro Farías aparecía a beber una copa; y a pesar de que era de noche, usaba sus conocidas gafas oscuras. Le pedían una canción: “El bazar de los juguetes”. Era un momento, cómo decirlo, de tristeza profunda, de voz casi ausente.

Sin trabajos formales, la pérdida de la labor portuaria, universidades que poco a poco se fueron escapando del centro, la idea de colocar a Valparaíso como una especie de discoteca de Santiago y la venta del patrimonio como consumo gentrificado —horrible término gringo que empezó a ponerse de moda—, mostraban un Valparaíso inexplicable en su persistencia, difícil en los trabajos de la ruina, y, sobre todo, cada vez más pastabadero. No se trata de hacer un juicio moral, sino de mostrar la sobrevivencia. El puerto siempre ha sido un lugar de marinos borrachos, clandestinos y prostíbulos, entradas insospechadas a bares subterráneos, venta de la noche en travestismos violentos y encuentros furtivos, a menudo con una atractiva estética de la decadencia. Lanzazos, cuchillazos, disparos, incluso clubes de peleas organizados en torno a equipos de fútbol y los cerros. Es lo que se llama habitualmente un puerto. Pero en la transición, la imaginación de la ciudad formada a partir de una historia visual como la de Joris Ivens, Aldo Francia y Sergio Larraín, comenzó a volverse caricatura de las expectativas santiaguinas de carrete y estudiantes universitarios, principalmente en la década de Frei Ruiz—Tagle y Ricardo Lagos; de este último, se decía con orgullo, que había autorizado la expansión de las patentes de alcoholes en Valparaíso. La mayor cantidad a nivel nacional. Cuando se habla

de neoliberalismo, el puerto conforma una buena muestra acerca de la manera cómo la pobreza puede venderse como imaginación.

*

Creo que fue en el lanzamiento de *El libro de los valles*, de Verónica Zondek, donde oficié de presentador junto a Juan Cameron. Todos los que asistimos a la sala Musicámara partimos luego al Dominó. O fue, quizás, en una lectura de poesía en un bar de Valparaíso que dirigía o participaba Sergio Madrid. Si no recuerdo mal, en ambas ocasiones alcancé a divisar y cruzarme solo muy de paso con Thito Valenzuela. Venía del exilio y había sido publicado por la Intendencia su libro *La rosa roedora*. Se juntaba un piño que había vuelto del destierro, o esa impresión me daba a mí. Seguramente estaré equivocado. Cameron, Gregorio Paredes, Guillermo Rivera, Enrique Moro, un escritor que venía de Australia (no recuerdo el nombre; no era, en todo caso, Sergio Holas), y otros personajes ligados a las artes visuales. A Thito Valenzuela lo vi algunas veces en conversaciones con amigos bebiendo una copa. Verónica me contó algo sobre su historia, pero fue imposible en ese tiempo conversar con él; tampoco yo tenía una especial predilección por charlar con los porteños. Viniendo de Quilpué, me despertaban suspicacia los dictados sobre lo que debe ser la poesía y, hasta cierto punto, desgano. Detestaba los largos monólogos que algunos poetas más viejos recreaban épica-mente de sí mismos. Tal vez sea inevitable, la memoria humana agranda los recuerdos, las fotografías los achican. Así estoy yo, escribiendo estas crónicas.

Imagino el regreso a Chile de Thito Valenzuela como un símbolo de muchos exiliados: haber participado en los sesenta en grupos de poetas, artistas plásticos y cineastas —*Café Cinema*, de Juan Cameron, es un libro clave que muestra el espíritu de la

época y nombres de poetas que podrían volver a visitarse—, pasar a la UP siendo editor, junto a Enrique Lihn, de la revista *Nueva Atenea*, luego el golpe y el exilio, para terminar en un puerto rancio con un alcalde como el guatón Pinto, donde ministros y políticos de la Concertación querían convertirlo en el *Miami del sur*. Trasplantados, sería poco. Incomprensión, ¿podría ser? Si busco un término a esta experiencia, quizás la más cercana sea “extrañamiento”, en varios sentidos. Extrañar: sentir íntimo algo que estuvo antes y ha desaparecido. Extrañeza: sentirse fuera, alejado de un lugar. Extraño: visitante que no pertenece a la localidad, como el extranjero de Camus. La extrañeza tiene algo fantasmal y, al mismo tiempo, de reconocimiento. Un exilio. Un desajuste interior que no coincide con el espacio. Algo así, supongo, provoca volver a este país encerrado entre las montañas y el mar; lo digo recreando cierta memoria, empatizando. Las veces que he cruzado la cordillera y salido de Chile, siento algo parecido a un alivio. No es libertad, pero algo así como expansión. Al volver, retorna cierta angustia. Ver la cordillera desde el avión, me genera un nudo, un peso físico, aunque esté en las alturas. *Afuera no es el exilio / sino dentro de la casa / tapiada desde afuera*, dice el poema “Exilio”, de Gregorio Paredes.

*

SABOTAJE NI

después de pintar la ciudad
de Santiago del nuevo extremo de negro
proceder a converger las señales del tráfico
hacia el centro de la fosa común
es probable que la luz se haga de nuevo
nunca se sabe

Años atrás, Elvira Hernández me regaló el libro de un poeta cubano, diciéndome: es interesante, porque sigue una línea épica que desapareció en Chile. Al leer *Manual de sabotaje*, recordé esta frase porque este libro temprano de Thito Valenzuela persiste en una versión heroica e histórica, pero en la que une el humor. Este libro de 1969, es de aquellas ediciones ocultas y deseadas en secreto; busqué por años *Manual de Sabotaje*, fantaseando con el título¹. Solo conocía parte del libro en la antología de Micharvegas *Nueva poesía joven de Chile* (1972). Esta última la conseguí —gracias a familiares— en Argentina donde fue publicada. Aparecen los nombres de Claudio Zamorano, Juan Luis Martínez, Gonzalo Millán, Omar Lara, Eduardo Embry, Hernán Lavín, Hernán Miranda, Floridor Pérez, Enrique Valdés, Raúl Zurita, Thito Valenzuela, todos hombres, como era el síntoma de la época. Jaime Pinos siempre dice: me ganó el título, me hubiera encantado poner a uno de mis libros *Manual de sabotaje*. Es cierto: genera una impresión nítida, una cierta idea sobre el significado del arte en un país ocupado como Chile. Ocupado, por los de siempre. Resistido, por la gran mayoría. Redes de poder que se consolidaron con la postdictadura y el triunfo, desde 1975, del neoliberalismo.

En esos años, Eduardo Parra había publicado *La puerta giratoria* (1968), otro libro que recién logré conseguir, cuyos poemas conjugan relatos con una vertiente surrealista de lo insólito. Siguen, en cierto sentido, la tendencia hacia el objeto que una vez describió Hugo Rivera Scott sobre el arte plástico en Valparaíso, pero llevado al terreno poético. La edición y las ilustraciones proyectadas por Hugo conforman un aspecto contrapuntístico del libro. Tanto *Manual de Sabotaje* como *La puerta giratoria* tienen una filiación con la poesía parriana, en el sentido de un lenguaje

1 Agradecimientos a Fondecyt Iniciación 11190215

concreto y cotidiano, donde cierto juego con la imagen da cuenta de la relevancia de la mirada. *Manual de Sabotaje*, en su portada, acusa recibo de una alegoría de la colonización, tal como se verá en los poemas a “los padres de la patria”, y, en cierta medida, la muestra de una versión de la historia que se verá confirmada con el golpe de Estado. Iba a decir un libro anticipatorio, pero si se da cuenta del registro que abre el conjunto, se percibe que los poemas apuntan a la vigencia de un orden que los padres de la patria acuñaron con sus estatuas, *mientras los hijos de puta de siempre lanzan lacrimógenas / nosotros piedras / y el murmullo de los mirones: es culpa de la educación / de los padres para que aprendan a respetar la patria / y empiezan a disparar al cuerpo / a uno le dan y se revuelca / mientras los cascos de acero sonriendo riendo / y el libertador sonriendo todos sonriendo / para que el caballo impertérrito / vuelva al centro de la estatua*. Todos sabemos la inusitada vigencia de este poema luego del 18 de octubre.

En términos gráficos, la portada y la portadilla representan una puerta que se abre y cuya idea expresa, creo, el sabotaje que el libro puede hacer de la historia. Los lobos asedian un corral donde las ovejas son protegidas del peligro. Dos de ellos, logran romper el cerco. Mientras los granjeros, superados, espantan a tres animales. Es necesario recordar que Thito Valenzuela estudió en la antigua Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Como imagen, lo primero que viene a la cabeza, es La Moneda, el fascismo y el pueblo. Pero también la persistencia de la violencia. Con un color celeste, una hoja de la portadilla simula la forma de cerradura, bajo cuyo troquelado se repite la portada. ¿Volver a contar la historia? ¿Abrir una nueva forma de poetizarla? ¿La poesía y los lectores como llaves?

*

SABOTAJE N2

- 1.— mediante un aviso en el mercurio
ponerse en contacto con los dueños de las cloacas
- 2.— hacer un contrato por la mayor cantidad
de producción excedente
- 3.— disolverla en trementina
hasta dejar la mezcla casi espesa
- 4.— exterminar la guardia de la moneda
cuidando no manchar los uniformes
- 5.— utilizando estos antedichos como disfraz
proceder a pintar la casa de gobierno antes citada
con la mezcla antes descrita

Thito Valenzuela fue el diagramador de la revista *Nueva Atenea*, de la Universidad de Concepción, en los inicios de los setenta, dirigida sorpresivamente por Enrique Lihn. Eran ediciones con una gráfica explosiva; el número 424 emplea un naranja intenso, con una flecha rosada y blanca, donde asoma UP en el centro. Frente a las actuales revistas universitarias, esta nueva atenea de la Universidad de Concepción ofrece aires transgresores. Las entradas gráficas expresan una vanguardia popular, donde textos e imágenes establecen diálogos, cruces, contrapuntos o simetrías, en un pensamiento que vuelve indiscernible visualidad y escritura. Es decir, una vuelta de tuerca a la habitual idea de la ilustración como sumisión a la escritura. Los dibujos y los

murales, las fotos y las columnas, adquieren una libertad que permite pensar la revolución de los signos en concordancia con la transformación popular.

Quizás en un futuro podrá hacerse una historiografía del diseño de libros, donde los escritores y editores porteños han desarrollado una historia por visitar. *Estado de emergencia* (1972), de Osvaldo Rodríguez, es un hermoso fotolibro de poemas, publicado por Ediciones Universitarias de Valparaíso, diseñado por Alejandro Rodríguez. *Marilyn Monroe que estás en el cielo* (1972), de Alfonso Alcalde, publicado por la misma editorial, tuvo como diseñadores a Allan Browne, Patricio Díaz, Alejandro y Cristián Rodríguez. Allan Browne diseñó asimismo el libro de Jorge Teillier *Para un pueblo fantasma* (1978), con dibujos en la portada y en una especie de portadilla, de su hermano visual, Germán Arestizábal. Si vamos más hacia atrás, como lo que ha investigado Cristián Olivos, nos encontramos con el grupo de la Rosa Náutica (1922-1923). Entre los cincuenta y sesenta, los libros de Arturo Alcayaga Vicuña, sobre todo *Las ferreterías del cielo* (1954); en los sesenta, el avanzado libro *Cinepoemas* (1963), de Sergio Escobar, donde se incluye en la función, fotogramas de Roberto Solari, cinepresentación de Andrés Sabella y apunte de Carlos Hermostilla; quien ya había colaborado con grabados en el libro anterior de Sergio Escobar: *Cirial. Situaciones* (1961). Es interesante, en ese sentido, las migraciones que se provocaban en Valparaíso entre arte y poesía en esos años, y, por supuesto, en los siguientes. En dictadura, Carlos Hermostilla publicó el libro de poesía *Caminos al andar* (1982), con algunas entradas gráficas y grabados en la portada y contratapa. Ignacio Balcells editó *A un pueblo de palomas* (1984), con fotos de dibujos de Manuel Casanueva, incluidos en pequeños paspartús al interior del ejemplar. La diagramación y composición estuvieron a cargo de Sylvia

Arriagada y Berta Muñoz. La editorial Archivo, de Juan Luis Martínez, publicó a Soledad Fariña y Gonzalo Muñoz; incluso, algunos libros de Ganymedes, se publicaron cuando el poeta y editor David Turkeltaub vivía en Valparaíso. Si tuviéramos un archivo en alguna institución dedicado a los diseños de libros, seguramente encontraríamos más ejemplares donde estos cruces propiciarían una versión más amplia acerca de las relaciones entre textos e imágenes.

Dicho sea de paso —para no perder la oportunidad—, hace tiempo que podríamos haber cambiado nuestra noción de ilustración como la sumisión de las imágenes a los textos. La literatura infantil lo ha hecho con libros impresionantes; también los fotolibros, libros álbum, sendos grabados, pinturas e ilustraciones en libros de poesía o revistas literarias, llevan varias décadas en el desarrollo material de la edición. No sería necesario definir estas publicaciones con el rótulo “poesía visual”, en el sentido clásico del término, sino como libros o publicaciones exploratorias donde las entradas gráficas, los poemas o los relatos conjugan y colaboran, articulando una concepción común. Un tránsito cuya migración implica la mirada: las letras son dibujos, las imágenes formas de interpretación. Si nos desperdiciáramos de cierta lectura escolarizada que disciplina las imágenes y las letras, podríamos retomar una historia de la mirada y las múltiples relaciones con la escritura. Digo “escritura” para incluir otros registros y no solo poesía y visualidad. “Retomar”: las huellas mnémicas de la infancia, donde la experiencia del dibujo, la palabra, la imaginación, transmuta las supuestas divisiones de lo real en metamorfosis de objetos, ilustraciones y materias.

En *La puerta giratoria* —vuelvo sobre este libro—, las ilustraciones incluidas dan cuenta de un pensamiento minucioso. Hugo Rivera Scott, con la precisión que lo caracteriza, me aclara

por WhatsApp: “Las imágenes fueron tomadas de diferentes lugares, pero provenientes de grabados. ‘El pianista’, por ejemplo, de un catálogo de Monotype de mi padre, que conoció el medio aunque nunca al parecer se equipó la industria gráfica con esa tecnología para la producción tipográfica en caliente, ya que lo que entró fue la linotipia; ‘El coche’ procede de un catálogo de una empresa o tienda por departamentos donde se ofrecía desde cristalería hasta coches, monopatines y un gran etcétera; ‘El revólver’ de una revista cubana, pero como no sabíamos hacer las cosas y no existía la fotocopidora, hicimos fotografías con película pancromática que dio unas copias sin contraste alguno, por lo que yo re dibujé los grabados, por lo que podría decir que son dibujos míos a pluma. Como verás los secretos son el testimonio de una pequeña locura. Respecto a la portada fue un solo gran clise y la tipografía fue dibujada también o rotulada para usar un término más exacto”.

*

La materialidad de las hojas de *Manual de sabotaje* incorpora cierta precariedad. Así como en esos años sesenta Ludwig Zeller y Susana Wald comienzan a usar el Couché en sus publicaciones, ligados sobre todo a la galería y a las artes visuales; en la poesía porteña, en cambio, se emplea el papel Straza. A propósito de *La puerta giratoria*, Hugo Rivera Scott me señala que se trata de un papel difícil de encontrar hoy, aunque muy común en ese entonces, “suficientemente fuerte para envolver, reemplazado por el diario solo por los vendedores de pescado”. Esta materialidad mostraba ya cierta experiencia de lectura, así como lo fue el Roneo en dictadura. Ofrece cierta fascinación la manera como quedan los poemas y las imágenes en hojas más oscuras; dan la sensación de cierta visualidad donde el tiempo se impregna. Hernán Miranda

testimonia en *Memoria: modelo para armar* —el incomparable libro de Soledad Bianchi—, que *Manual de sabotaje* es la primera publicación de un “artefacto”. “Yo tenía —dice Miranda— una idea formal del libro de papel blanco, cosido, con lomo, con todo, y encontrarse con un ejemplar que, para mi criterio, no era libro porque estaba hecho con papel de envolver, y agarrado con unos broches, me resultó impactante, ¡y para bien!”

Quizás por la formación de Valenzuela, *Manual de sabotaje* reúne poemas alusivos a materiales de las artes plásticas, la historia, cierto humor psicoanalítico y, sobre todo, escenas cotidianas. Sin embargo, visto desde hoy, lo más sugerente es la perspectiva histórica: la persistencia en el significado de los padres de la patria. Da la impresión que en una herencia nerudiana —y, por cierto, antinerudiana también—, varios grupos poéticos estaban reflexionando sobre el simbolismo de América y sus distintas versiones. En el caso de Valparaíso, algunos fundantes, como el grupo Amereida; otros en una vertiente popular, como Carlos Hermosilla; más surrealistas o patafísicos, como Eduardo Parra y Thito Valenzuela; quizás podrían seguir aventurándose familiaridades y poéticas. Todavía falta mucho por escribir y descubrir al respecto. *Manual de sabotaje* es un libro iconoclasta. Breve, sucinto en imágenes, y con un carácter “anticipatorio” que no guarda relación con la noción de vate, sino que —creo— apunta a otro tipo de anuncio: lee la época desde su anacronismo y duración; alucinando con la revuelta de espacios y tiempos. Los poemas no han perdido vigencia, recrean un museo histórico donde las coordenadas se pierden. Hospedan la violencia chilena en este corto relato de doscientos años de colonización y mestizaje, como los padres de la patria que comienzan a ser bajados del caballo.

SABOTAJE N3

O'Higgins huye desde Rancagua 1800 y tantos
las fuerzas españolas conquistan la plaza
y el padre de la patria huye a caballo
gritando no recuerdo que
el caballo se levanta sobre sus patas traseras
el director supremo con gorro napoleónico arriba
abajo un español que no se sabe
si murió aplastado si se salvó
si es capricho del estatuario
los 30 grados centígrados hunden debajo de los árboles
provincianos cesantes vendedores de maní
en frente de la casa de gobierno guardia de honor
mientras el caballo se sabe seguro
y el libertador ni siquiera pestaña
pero ¿qué pasaría si mediante una sierra
limando la pata derecha del caballo
se rompiera la sagrada y patriótica divina proporción?

*

Entrar por un lado y salir por el mismo. “Prácticamente en la misma posición. Volver sobre sí mismo, un círculo cerrado”, dice Francisco Rivera Scott. Es, a su vez, una interpretación de la historia. ¿Un eterno retorno? ¿Una compulsión a la repetición? *La puerta giratoria* tiene fechas precisas. La escritura del libro de Eduardo Parra (1967-1968) y la edición terminada de Hugo Rivera Scott (24 de octubre de 1968, en Valparaíso). Los poemas juegan con el disparate; palabras inventadas, escenas insólitas, imágenes pop, el uso de versos en inglés, un inventario, incluso el último poema termina con Levi–Strauss y la “cibernética”.

Estructuras, tiempo, sicología, antropología, filosofía, cine, música, arte, poema. En la antología *Entre la lluvia y el arcoíris*, de Soledad Bianchi, Eduardo Parra llama a la escritura de ese tiempo “fotopoemas, objetos poéticos, cuadros—objeto, libros fantásticos que traen flores, perfumes, juegos de armar. Poemas táctiles”. Se trataba, en todo caso, del trabajo de un piño que buscaba en la pintura y la poesía una objetividad. Y, dentro de ella, la insumisión estética y vital. Yippismo, se le llamaba a la vertiente izquierdista del hippismo sesentero; mucho de aquello hay en estas escrituras unidas a la contracultura norteamericana y el rescate del mundo popular previo a la UP. Si vemos fotos de la época, la ropa llama la atención: una mezcla de símbolos pop, hippies, lana, registros arcaicos, pueblos originarios, etc. Eduardo Parra desarrolla un humor que da cuenta de esa heterogeneidad de símbolos a través de la patafísica.

En esta chispa insólita, Thito Valenzuela y Eduardo Parra coinciden. Quizás puedan leerse mejor desde hoy. Sobre esto podría contar una pequeña anécdota: en clases sobre escritura e imagen vimos unos poemas supuestamente chistosos de Nicanor Parra y Claudio Bertoni, y lo que en una generación había sido apreciado y vendido comercialmente, las estudiantes actuales lo reprobaban. No solo verbalmente, sino con la gestualidad. En cambio, el humor de Thito Valenzuela y Eduardo Parra despertaba curiosidad, una cierta cercanía con lo hilarante y, por supuesto, una llamativa anticipación sobre las circunstancias de hoy. Es sugerente observar que libros tan distantes en sus usos puedan implicar una comprensión posterior e incluso una necesidad. En esta época de expansión digital, retorna la pulsión por cierta materialidad; se busca tocar, oler, hojear el libro, imaginar el aura del tiempo pasado. La “objetualidad” deseada por poetas y artistas de aquella época indica insospechadamente una huella

mnémica del pensamiento con los materiales. Libros con papel de envolver y corchetes; o como en los ejemplares editados por Pablo De Rokha, un grueso alambre de cobre que atraviesa el cartón, junto con hermosos grabados de Carlos Hermosilla. Quizás aquí se explique en parte la envidia que genera el título: la revelación sobre el significado de la perseverancia de la escritura. *Manual de sabotaje* debe ser uno de los títulos más apreciados en Chile —lo conversamos también con Yanko González—, porque grafica el rol que cumple la poesía. Habría que imaginar un país como éste si hubiera quedado reducido a los periodistas de televisión, sociólogos de estadísticas, pedagogos de las competencias (no confundir con los profesores), ingenieros comerciales, economistas, obispos, y ese largo etcétera que ha domesticado la vida en los regímenes neoliberales. *Manual de sabotaje*, es el título del lugar de la poesía como interrupción de las ideologías de sometimiento imperantes; involucra la fisura y libertad a sensibilidades que corroen el encierro de la violencia cultural en esta faja de tierra, que funciona con olvidos selectivos y falta de imaginación. Una historia de paternidades desvencijadas que, cada cierto tiempo, pareciera a punto de desplomarse.

NEGRA FE²

Hace tiempo que vengo pensando en el poema como una carta. Registro que une crónica y experiencia, cuyas figuras fueron adquiriendo formatos nuevos, a pesar de que haya perdido en parte un rasgo esencial: la expectativa de la demora. El poema conserva todavía ese presentir del tiempo. En sus diversas dimensiones, la carta puede expresarse hoy con otros rasgos y características, donde la inmediatez se combina con la acumulación de imágenes y textos. Si nos detenemos, cada letra e imagen permiten acrecentar la mirada; es decir, demorarla. Aby Warburg, cuenta Didi-Huberman, no le gustaba diseccionar las imágenes en mediciones geométricas, prefería estudiarlas a través de la fotografía y la lupa. Algo así, diría, es lo que el poema parece buscar; no el análisis sino el rumiar de las palabras, los signos que suspenden su rotación. Pero también hay sorpresas. El sonido, caracterizado por Pound como melopea (el poema a punto de convertirse en música), puede sentirse gracias a la interrupción y, en su torrente, a la aceleración de la circulación respiratoria. Es lo que percibo en *El frente de los geranios*. Esta especie de plaquette, pensada en sus más mínimos detalles para albergar el registro de lo singular, devuelve la mirada a la carta abierta, al poema en sus extramuros y expansiones de territorio, a la eufonía que se presiente en los murmullos rítmicos de las letras, a las cartas que se esperan.

*

No sé si los presentes se acuerdan de las ediciones VEA que en dictadura incorporaban un resumen con hojas celestes en las

2 Librería Gato Cauille, Valdivia, 11 de marzo de 2020.

últimas páginas, “aliviando” a los estudiantes de la lectura. Era una imagen potente. Macarena Ivani —joven artista porteña— ocupó los ejemplares para colgarlos atravesados con hilos rojos y quemarle las letras “O” —mucho antes que empezara el cuestionamiento actual a los usos de esta vocal—; su proyecto de obra identificaba psicoanalíticamente este rito con la violación: el cautín lastimando la interioridad vaginal del círculo. Roberto Calasso decía que “una cultura literaria se reconoce también por el aspecto de sus libros”. La colección VEA conformaba un síntoma. En *Cien cartas a un desconocido*, es decir, la selección de solapas que escribió para las contraportadas de la editorial Adelphi, Calasso describe su dedicación a este arte de la síntesis. Podríamos imaginar también, ampliando la figura, la extrañeza del lector mirando las letras, hurgando en el índice, revisando el objeto y hasta buscando un sentido. El poeta Sergio Holas advertía a un amigo librero que no se confiara, siempre hay que sospechar de alguien que desea comprar un libro. Al otro lado del umbral, hallamos la figura del escritor que fomenta esta indagación sospechosa. Si a esto se suman las formas artísticas que transitan hacia híbridos como la imagen visual, sonora y performática, la representación del cuerpo adquiere su propio tono. Digo todo esto pensando en *El frente de los geranios*, hermoso poema de Pía Sommer publicado en Málaga por el maestro impresor Francisco Cumpián y llevado a video. Pero antes de entrar a enviar esta carta abierta, necesitamos un poco de cuento, solo un poco.

*

Era una tarde de gente invadiendo la casa. La entrada, una escalera larga, típica de la vejez de Valparaíso, y el patio, una terraza que daba hacia el cerro cordillera. En el medio, un laberinto y, en el living, una impresora. En el fondo del pasillo se podía observar

lo que pasaba en las calles del frente como en el cine; es decir, con la impunidad de mirar y sin ser vistos. En la casa de Felipe Moncada se estaba montando la editorial Inubicalistas, aunque sin nombre todavía, y creando por última vez la revista *La piedra de la locura*. Había mucha gente en su casa-laberinto, pero recuerdo especialmente a Valentina Osses, quien estaba por publicar *Nimbo*, y la maqueta que recorría las manos de los asistentes. Pía Sommer apareció en la terraza y nos quedamos conversando largamente sobre su trabajo. En ese entonces llevaba un aparato, creo, y grababa el suelo de Valparaíso. No tengo claridad si ya en ese tiempo agregaba a este proceso los frottage de las calles, y si ya había comenzado a hacer estas marcas en otras ciudades. Para mi sorpresa, Pía estudiaba arte en la PUCV, con todos los prejuicios que en esa época los porteños (no lo soy completamente) tenían de los viñamarinos. Pero en realidad, Pía era sureña.

*

Cuando vine a Valdivia el 2014, nos encontramos por casualidad, me mostró su taller y las canciones que estaba tocando. Esta imagen es clave: la letra, la visualidad y el sonido. Tres partes de una misma urdimbre. Antes, el 2011, la había visto pasar por El Raval, en Barcelona, y la reconocí entre la multitud solo por su frondosa cabellera rebelde. Pronto me mostraría sus poemas letrados y el relato de los viajes por Europa grabando las ciudades. El asalto del tiempo diseña sus despedidas, pero también sus retornos. En el último viaje a Barcelona, Pía me pasó dos poemas suyos, entre ellos *El frente de los geranios*.

Me llama la atención la tendencia al escenario que tienen los poetas del sur. Proveniente de una tradición ligada a Elvira Hernández, Ennio Molledo, Ximena Rivera y, sobre todo, a Rubén Jacob, mis tempranas filiaciones daban prioridad a la

lectura concentrada en el poema escrito, hasta con una cierta incomodidad de subirse al escenario y emplear el micrófono (si es que lo hay). Lo que he visto en Valdivia y en otros lugares donde he participado en lecturas, generalmente los poetas sureños se retroalimentan de la escena, el canto y la performatividad. Mi amiga Roxana Miranda Rupailaf, quien hace clases de dramaturgia a sus estudiantes, decía que les ensañaba a actuar desde niños. Es una tradición del sur ligada quizás al teatro y la oralidad como acontecimiento (¿a la herencia narrativa mapuche?). A pesar de la lejanía geográfica, Pía se agrega a este mapa de la poesía expandida, a través de la absorción de lenguas, registros prosódicos de voces y onomatopeyas, cuyo lenguaje asoma entrelazado con el cuerpo expuesto y las diversas experiencias de la migración poética. Sonido, imagen y letra conforman una práctica de múltiples dimensiones que incorporan también los nuevos medios tecnológicos y la extranjería.

*

¿Cuáles son los límites de lo poético? ¿Existen demarcaciones? Lo interesante de estas preguntas kantianas (los límites de posibilidad de un fenómeno) que surgen en el arte contemporáneo, es observarlas desde el revés: ¿cuáles son las extensiones y aperturas de lo poético? El término clave es justamente éste: “lo poético”; es decir, el espacio en que la escritura se ofrece y permite libertades. *El frente de los geranios* es una edición hermosa, cubierta en su interior con un papel mantequilla verde, dos hojas media carta de cuadernillo, portada sencilla y elegante (con el dibujo de un ser humano llevando en su espalda el planeta tierra), gracias al cuidado de la experiencia artesanal de las letras del impresor, bajo el sugerente nombre del sello “Ediciones Imperdonables”; al mismo tiempo es un registro visual y sonoro, subido como vi-

deo a Youtube, donde Pía recita con un megáfono. El tono es de combate; y al modo de una barricada, apela al carácter partisano de la poesía. En el sonido chirriante del megáfono, Pía convoca al lector a hacerse parte del punk rock poético. *Las gárgolas hablarán castellano, inglés, aragonés, catalán, antes que poesía*. La rítmica de los Ramones y los acordes de golpes de baquetas, se integran a imágenes alucinantes que hacen pensar en la mixtura de Álvaro Peña, el grupo Fulano, la escritura de Eduardo Correa y, lejanamente, Diego Maquieira, pero desde la izquierda y no en el rol de centro de mesa burgués que cumple este último. El ambiente “sucio” del poema suma idiomas, repeticiones y adjetivaciones inesperadas: disparos, plásticos, lengua cortada, cuchillas, “ciudades rajadas en la mitad”, “perras mitad sirenas”, “poluciones con muñecas” y otros “misiles depravados”. Una negra fe en la orgía de la historia, pero también en la frágil resistencia de los geranios. Estamos hablando de un texto publicado el 2018 que hoy en Chile adquiere mayor sentido. Al principio, mencionaba la paradoja de la demora y la aceleración; y creo que esto es lo que pasa con este poema y con nuestro presente. Publicado en un formato de letra de la demora y en un ritmo acerado que llama al combate del manifiesto; es como si se graficaran dos ejes del tiempo todavía incomprensibles que hoy vivimos en esta época de espera. Un surrealismo punketa y popular.

AMÉRICA SIN HISTORIA

Godofredo Iommi ocupa un lugar incierto en el paisaje de la poesía chilena. El 2016 comenzó a editarse por la Escuela de Arquitectura y Diseño de la Universidad Católica de Valparaíso su obra escrita. Hasta el presente año se han publicado tres de los seis volúmenes contemplados: *Hay que ser absolutamente moderno* (2016), *Bordes de los oficios* (2018) y *América, Américas mías* (2018). En cuidadas ediciones, tanto en el aparato crítico como en el formato, estos libros dan cuenta de la desconocida obra del artista, uno de los fundadores del grupo Amereida. El bello diseño plasma además una gráfica terrestre que insinúa otro aspecto de Amereida: una propuesta visual, geográfica y paisajística que se materializa en el habitar poético.

A pesar de la influencia de la Escuela de Arquitectura de la UCV desde sus fundamentos en los 60, al instaurar la poesía como orientación programática, Iommi ha sido conocido solo por anécdotas extraliterarias. Estas publicaciones sitúan por primera vez su valor como intelectual y poeta. El silenciamiento de su trabajo proviene en parte del repliegue en dictadura del proyecto experimental “La ciudad abierta”. Al comparar las primeras ideas inspiradas en la transformación vital con el distanciamiento público en los 70 de los acontecimientos políticos en Chile, se notan las consecuencias de la poesía fundacional. La ruptura de la dictadura superó el tono iluminado y místico de la escuela, derivado de una comprensión sutilmente heideggeriana del “genio” poético, implicando con ello que la escritura de Iommi no se conociera más que por los iniciados. La pretensión vanguardista recayó en un extraño silencio ante la violencia del régimen. En

los escritos de Iommi de esos años —como puede apreciarse en las fechas de los textos— pervive un aislamiento respecto de la situación concreta de Chile, a pesar de proponer en los primeros documentos una relación explícita con América y el país. Ese mutismo resalta aún más si lo contrastamos con la obra de otros poetas en el mismo período.

Lo más interesante de lo publicado por Iommi no son precisamente sus poemas. En el tercer volumen, *América, Américas mías*, se incluyen himnos épicos sobre nuestro continente y los conquistadores. Si bien el referente clave es Rimbaud, en estos poemas se nota un temple romántico a la manera de Hölderlin y, en la insistencia del viaje, una influencia del tono de Baudelaire. En 1983 edita “Épica Americana”, un texto que dista mucho en complejidad y noción del espacio político del poema, si se coteja, por ejemplo, con otro trabajo de ese mismo año: *El paseo Ahumada* de Enrique Lihn. En cambio, las odas náhuatl —presentadas como teatro— contienen una experimentación mayor. Quizás este sea el aspecto crucial de la escritura de Iommi: las palabras performativas. Aquellas que se plantean como puesta en escena, acciones o manifiestos poéticos, a las que habría que sumar la arquitectura, el peculiar *Land Art* de la escuela en el pensamiento del territorio y, por cierto, los viajes por América.

El discurso poético es el ámbito donde el poeta Iommi destaca, sobre todo aquellos textos que dan cuenta de una propuesta de lectura acerca de la modernidad y el quehacer poético. Entre ellos resalta “Hay que ser absolutamente moderno”, compilado en el primer volumen, donde se ofrece una interpretación original sobre la “Carta del vidente” de Rimbaud. El uso de las epístolas como recurso poético es también un rasgo sugerente: la recuperación del envío como procedimiento donde el lenguaje incorpora las señas del lector público.

Sin embargo, políticamente algunas de las propuestas que asoman en *América, Américas más* parecen complejas. El ensayo “Introducción al primer poema de Amereida” (unión entre América y Eneida), es cuestionable en varios pasajes por su concepción del continente. Sutilmente, a partir de la soterrada alusión a Virgilio y Dante, Iommi elude implícitamente a los primeros habitantes de esta región; concibe América como un regalo o saludo, respecto de la que corresponde crear una poesía fundacional. En la presentación, Bruno Cuneo señala acertadamente que América no solo fue una donación, sino también un botín. Y en el saludo “aquí estoy”, como se piensa el hallazgo americano, ha corrido mucha sangre; algo que el poeta tampoco observa en Chile en el período de esta escritura. El lugar de revelación del oficio poético apuesta por un destino y un pasado como regalo, sin constancia concreta de la historia del dolor donde ha surgido el poema americano. Habrá que esperar los siguientes volúmenes para sopesar esta visión parcelada.



GÁLIBOS, DE LA SERIE DIAGRAMAS³

SOBRE HUGO RIVERA—SCOTT

“El mundo no está más frente a él [el artista] por representación: es más bien el pintor que nace en las cosas como por concentración, venido a sí mismo de lo visible, y el cuadro finalmente no se vincula a lo de fuera entre cosas empíricas sino a condición de ser ante todo “antifigurativo”; es espectáculo de alguna cosa siendo “espectáculo de nada”, reventando la “piel de la cosa” para mostrar que las cosas se hacen cosas y el mundo se hace mundo”.

Maurice Merleau—Ponty. El ojo y el espíritu

Todo parece trazado por un golpe.

La actual muestra de Hugo Rivera Scott tiene esta gravitación.

Gálivos, término definido como una horma que permite el trazado de una zona geométrica, da cuenta de una continuidad con las exposiciones de los diagramas llevadas a cabo anteriormente en la Galería D21 y en el Parque Cultural Ex cárcel de Valparaíso, pero también exhiben una variación en la medida en que esta palabra enfatiza el carácter productivo ya presente en las series anteriores. No quisiera profundizar en este momento en el significado de este procedimiento, explícito en otros catálogos de Hugo Rivera Scott y guiado suficientemente por la pantalla de los fotogramas al comienzo de la sala, sino más bien quisiera señalar algunas sutiles marcas.

“La serie Diagramas —dice el artista—es la recuperación de un proyecto de fines de los sesenta y podría ser denominada igualmente Gálivos, término que implica una dimensión o perfil que se ha usado en el transporte, pero sobre todo en la construc-

³ Galería Réplica, Valdivia. 13 de noviembre de 2018.

ción naval como modelo o plantilla de una cuaderna u otras piezas de una embarcación”.

Me gustaría resaltar este quiebre y esta reconstrucción.

En el catálogo de Diagramas, publicado por D21 Proyectos de arte (2014), el texto de María Berríos termina con un “Epígrafe para un libro condenado”, aludiendo por supuesto a Baudelaire, pero también a uno de los grandes amigos de Hugo Rivera Scott: Juan Luis Martínez. La vuelta de tuerca de la cita indica la causa de la ruptura del proyecto inicial: el golpe de Estado.

El proceso de abstracción de los diagramas imbrica, por una parte, un pensamiento visual sobre el dibujo; el significado suspendido a través del trazo continuo que, en su geometría, hace reflexionar acerca del movimiento y el acontecimiento del aparecer. Merleau-Ponty comprendía este gesto del nacimiento de lo visible como una herida corporal en la tela. En cierta medida, los diagramas acentúan el modo cómo los objetos adquieren su dimensión. Por otra, esta discreta torcedura de la representación adquiere una nueva tonalidad al plantearnos la pregunta por el carácter objetual del trazo; es decir, no como una mediación que ilustra un afuera, sino como un dibujo que incita la revisión de los recursos expresivos.

La ruptura de este proceso material de pensamiento estriba en un quiebre relativo a un modo de trabajo que se venía realizando en el arte porteño desde los sesenta, o tal vez desde antes si se miran referentes a más largo plazo. Era una generación de artistas que luego fueron conocidos como el grupo de Viña del Mar o del café Cinema, aunque en rigor reunía a diferentes artistas de la zona. Coincidían Juan Luis Martínez, Eduardo Parra, Ennio Moltedo, Thito Valenzuela, Aldo Francia, Francisco Rivera Scott, entre otros. Justo Pastor Mellado refiere a esta práctica como la historia de la objetualidad en el arte porteño; historia sin histo-

riografía —como muchas en Chile—, inconclusa y todavía no suficientemente explorada. Las lecturas de Jean Baudrillard en el *Sistema de los objetos* (1968) y, posteriormente, la de Abraham Moles en *Teoría de los objetos* (1973), fueron relevantes en conformar una densidad filosófica sobre este aspecto. Por un lado, Juan Luis Martínez expone directamente sus objetos a principios de los años setenta —hoy reconocidos gracias a sus sucesivas exposiciones—, mientras que Rivera se vuelca a este campo de experimentación de los diagramas, teniendo como referente la invisibilización y disminución de los contrastes del color en la pintura azul (1968) que, al mismo tiempo, resalta la objetualidad de la materia. O, si se prefiere, provoca un esfuerzo de visibilidad obligando a pensar en la labor y los métodos artísticos.

La primera frase de María Berríos es clave: “existen dibujos de objetos, y existen dibujos que son objetos”. Los diagramas contienen esta última exigencia; esto es, suscitan una inflexión de la mirada hacia los dibujos en su aparecer como tal; la huella de lo visible como espacio, materia, tiempo, movimiento, incluso —si la llevamos a la dimensión de la letra— a la emergencia de la grafía.

Como le decía a Hugo Rivera durante el montaje, mientras miro los diagramas no puedo dejar de transitar —aunque no lo quiera— hacia la poesía. Digo “no lo quiera”, porque en estos procedimientos la suspensión del significado implica un cuestionamiento de la representación y, al mismo tiempo, mueve al espectador hacia un pensamiento visual. Pero, justamente, es lo que en su poética lleva a cabo también Mallarmé. Incluso, Rivera emplea la palabra “constelaciones” respecto del agrupamiento de ciertos diagramas; término que el poeta desenvuelve a su vez como un lugar de la página en correspondencia con el universo. Un universo extraño del poema, porque el silencio de la página en blanco desborda los significados, requiriendo de otras asociaciones

ligadas a la materialidad de las letras y del espacio. El lugar de una constelación; el lugar de las repeticiones; el lugar de las letras como dibujos; el lugar de la visualidad como una bailarina observada en su trayecto, parafraseando a Mallarmé y Martínez. Implícitamente, es el pensamiento político que la poesía pura finisecular proponía contra el espectáculo mercantil y que los diagramas insinúan de algún modo en la concentración atenta a las hormas del dibujo.

Gálivos, también hace pensar en las escalas y los soportes. En la labor de dimensionar el espacio; en establecer las formas geométricas como recurso inaugural del trabajo artístico (y que la arquitectura cumple de manera más evidente). Plantea las “sinuosidades” de las líneas que, en sus cruces y abruptos cortes, se asemejan al territorio de Valparaíso. Escalas que figuran caminos; caminos que recortan cerros rodeándolos; continuidades, repeticiones y variaciones.

Creo que aquí se da un plano sutil en la función del arte, donde se une el trabajo de obra con la docencia de Hugo Rivera Scott. Los diagramas suscitan una huella mnémica; si nos detenemos a observarlos, se muestran con ese halo de la primera enseñanza de dibujos y letras. Dan cuenta de una lejana percepción de infancia cuando por primera vez nos enfrentamos a calcar, a marcar con el lápiz un registro. Remontan a esa extraña fugacidad de las primeras representaciones que no necesitan representar algo y que hacen surgir poco a poco una especie de molde, como la cuaderna de un barco que sostiene posteriormente la figuración.

No creo que sea casual que una parte de esta obra gemela de gran formato —Gálivos— vaya a ser montada en la biblioteca de la Universidad Austral, de modo semejante a como se hizo con otro diagrama de Hugo Rivera en la biblioteca Eugenio Pereira Salas, de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de

Chile. A mi modo de ver, es sugerente que el artista opte por estos espacios. Su trayectoria da cuenta de la relación con los libros. Texto e imagen son aspectos claves en su experiencia artística. Tanto en el modo en que fue desarrollando la relación de la imagen visual en poesía (la parte gráfica de *La puerta giratoria* de Eduardo Parra se debe a su autoría, por ejemplo) como también el acendramiento en su trabajo de las relaciones literarias y amicales.

Me gustaría resaltar dos aspectos en esta práctica de arte: ningún autor o artista se crea solo. Siempre hay una conformación de diálogos, influencias, vínculos comparativos y de amistad que permiten desarrollar una poética visual o literaria. Por otro lado, la relación texto e imagen, que se enfatizó en los sesenta en Chile (ya sea en el norte con el grupo Tebaida, en Trilce de Valdivia o en Cinema de Valparaíso, entre otros) cumplió una labor que no se terminó con el golpe, a pesar de que la mayoría de sus exponentes se fueron al exilio. Esta práctica se convirtió en las nuevas generaciones en una forma de enfrentar la dictadura a través de la resistencia gráfica.

Todo parece trazado por un golpe, decía al comienzo. Pero también de una continuidad. Hugo Rivera Scott se proponía ejecutar los diagramas en un trazo y de una sola vez. Recién recupera el instrumento de trabajo (una pelikan modelo Graphos, serie T) a su vuelta a Chile y, después de un largo tiempo, gracias a los oficios de María Berríos. El golpe interrumpe un proceso de producción y pensamiento, transformando a Chile y, por supuesto, al arte; hoy asistimos a cierta reposición de esta historia inconclusa. A principios de año observamos una situación parecida con la muestra de Guillermo Deisler, quien había expuesto en Valdivia en los setenta junto a otros “poetas pintores” (así se llamó la actividad en ese entonces): Luis Oyarzún y Enrique Lihn; escena de diálogo que la muerte y el golpe truncó.

Hoy Hugo Rivera Scott reanuda un campo de experimentación comenzado a fines de los sesenta y vuelto a abordar en Diagramas y Gálibos. El juego entre la invisibilidad de lo visible (o viceversa) puede mirarse en el cuadro pintura azul, pero también en cierta medida en las tonalidades del amarillo y el blanco de esta nueva tela de gran formato (llamada Gálibos) pintada en la galería, que se convirtió a la vez en un taller. El ciclo entre el año 1968 y el 2018, cincuenta años de pensamiento visual que pasan por la serie de los diagramas, viene a completarse hoy con la vuelta a la pintura.

Tendremos la oportunidad, al cerrar esta exposición, de presenciar otra ruptura, pero no será de la catástrofe sino de la donación. Esto indica que, a pesar de los desastres de la historia, a veces el arte se presenta con cierta continuidad de trazo como testimonio de una posibilidad repetitiva e inaudita.

VIAJES ALREDEDOR DE LA LECTURA⁴

En una necrológica de los años noventa, Justo Pastor Mellado sugería llevar a cabo una historia de la objetualidad en el arte de Valparaíso. Esto quería decir construir una mirada sobre los trabajos de Juan Luis Martínez en consonancia con otros artistas y poetas de la zona. No creo que alguien haya cumplido con dicho desafío; aunque a la rápida podrían ponerse en relación las obras de Cecilia Vicuña, Claudio Bertoni, Antonio Guzmán, G. Colón, así como los libros de arte de Arturo Alcayaga Vicuña, Carolina Lorca, Luz Sciolla; las gráficas y poesía de Thito Valenzuela en *Manual de Sabotaje* o las de Hugo Rivera Scott en el libro objeto de Eduardo Parra *La puerta giratoria*, entre otros. Otra línea de lectura que se podría resaltar, implícita en estas constelaciones, es el vínculo entre poesía y visualidad. En los artistas mencionados, los referentes poéticos aparecen como puntos de inflexión, como una especie de fuga reflexiva en que la mirada se inquieta por otros lugares constructivos del arte.

Me da la impresión de que el trabajo de Constanza Jarpa se inserta en estas prácticas. La persistencia en el eje de la lectura y el libro de arte conforma una historia que pervive en la zona de Valparaíso. La poesía es aquí una presencia ineludible. El vínculo complejo entre texto e imagen suscita desplazamientos, retornos y subordinaciones que sigue motivando la poética de Jarpa. Digo “poética” en un doble sentido, tanto en la reflexión sobre los procedimientos bajo el legado aristotélico del vocablo como también la incitación de la poesía en tanto impulso de la mirada. John Berger, a quien Constanza lee con pasión, conforma

⁴ Valdivia, 17 de octubre de 2018.

una clave. La visualidad requiere de una poética, es decir, de una forma de mirar; implica al lector como al espectador. Dibuja una sutil política de la mirada. Juan Luis Martínez constituye, por cierto, una referencia canónica sobre la apuesta dadaísta que pone en duda o en suspensión el vínculo entre texto e imagen; pero también podemos pensar en Guillermo Deisler como secreta filiación en la medida en que el artista cumple el rol de un escenógrafo, el lector un espectador del libro, y este último asoma a su vez como el montaje de un escenario. Si miramos esta sala, en un principio vemos las diferencias entre las prácticas y las obras; pero luego observamos la insistencia de Constanza en la re-flexión en torno al espacio de la mirada. Como en los cuentos y ensayos de Borges, todos los puntos confluyen solo si existe un lector que establezca su interpretación. La política de las recepciones articula la compleja manera como se genera la comprensión. Una obra no se construye sin este lugar del espectador/lector. Dicho de otro modo, siempre existe al mismo tiempo un espacio de lucidez y ceguera en la mirada.

El tiempo de las imágenes juega un papel primordial. En la parte de la exposición llamada “Viaje alrededor del cuarto” que cita expresamente a Xavier De Maistre, las maderas fueron recogidas en evidente estado de deterioro. Cada una da cuenta de un capítulo que podrían intercambiarse si los lectores los movieran de lugar. Colgados de los resortes de una cama, las tablas parecieran ser las carnadas de anzuelos que intentan atrapar a los lectores. (Las distintas secciones de la exposición podrían leerse perfectamente como cuartos o habitaciones al interior de la casa de la lectura). Por una parte, este libro —citado también por Borges en el *Aleph*— indica las infinitas posibilidades del viaje mental; como cuenta Vila Matas, sin que el autor lo deseara, *Viaje alrededor del cuarto* es una parodia de las travesías asom-

brosas o pintorescas; hoy podríamos decir “turísticas” en cuanto repiten el mismo lugar infinitas veces a través de las selfies, sin que aquello se transforme necesariamente en experiencia. De Maistre no quería ser un autor ni sabía que se había vuelto conocido en París por este libro. Fue obligado a cumplir una pena y estar encerrado en su habitación por 42 días. “Lo sepa o no, su parodia de los viajes va a significar un salto mental, un punto de vista inédito que permitirá a los lectores futuros, sin salir de casa, el asombro de ver las puertas del caos y la simultaneidad del universo. El asombro, en definitiva, de ver más”. Esta experiencia del encierro y la libertad suscitada por la escritura hace recordar las cartas de Antonio Gramsci, *La eternidad de los astros* de Luis Augusto Blanqui, los textos políticos de Rosa Luxemburgo, incluso, a pesar de sus viajes, a Raymond Roussel en su halo poético de exilio interior. O leyéndolo con referentes más próximos, a Martín Cerda, en el vínculo entre el escritorio y la legibilidad del mundo. A pesar de que los mencionados Blanqui, Gramsci y Luxemburgo fueron arrestados, la escritura y el libro conformaron modos revolucionarios de escapar a la prisión. En la imposibilidad del viaje se abre la emancipación peligrosa del texto; una simultaneidad de correspondencias entre el universo y la página como en *Un coup de dés* de Mallarmé. Creo que aquí Constanza elabora un juego sugerente al provocar el emplazamiento entre los capítulos, convocando los intercambios de la lectura de *Viaje al interior del cuarto*, como Mallarmé lo hacía con la tipografía y la disposición de las letras; y al mismo tiempo la artista nos llama la atención sobre la experiencia de la intimidad que proviene de la cama, las tablas y los libros en la corporalidad de la lectura. Los libros rearticulan el tiempo y transfiguran el espacio de las celdas a través de la imaginación y el ejercicio de *sopesar* propio del pensamiento.

Si vamos a la entrada de la sala, y miramos los dos cuadros que dan nombre a la exposición “Esto matará aquello”, podemos observar también la dislocación de las palabras como una quietud en movimiento. Basado en un texto de Victor Hugo, donde la imprenta se ve como el peligro de acabar con el edificio de Notre Dame, el cuadro que espejea el primero muestra el cambio de las palabras en un artificio que marca la transformación política por medio de la producción técnica. También es llamativo que Constanza emplee los recursos poéticos del futurismo y el dadaísmo en la articulación del poema, y con ello se acerque a la literatura finisecular: otra vez asoma aquí Mallarmé. La delicada materialidad de la propuesta responde asimismo a la insistencia por la grafía y la página. La impresión de las letras incita un registro interno y externo como caras de una moneda, donde la conformación de la subjetividad imbrica tanto la materia visual (lo externo) como el silencio de la intimidad (lo interno). Algunos filósofos actuales plantean esta advertencia: la revolución consiste en una modificación tecnológica. Creo que es una exageración unilateral sobre las múltiples formas que adquieren los artificios. Sin embargo, la imprenta ha colaborado en las modificaciones de las técnicas del observador, ofreciendo una transitoria emancipación que conjuga con la sutil ingravidez de los aparatos. Aquí recuerdo un aforismo de Nietzsche que quizás venga al caso: los pensamientos que transforman el mundo tienen pies de paloma. También me hace pensar en la filóloga Ramnoux, que leíamos en los primeros años de la universidad, quien advertía que la filosofía griega surgió por los cambios de los nombres míticos. Como un palimpsesto, el logos se inscribió sobre el mito modificando las letras. Al parecer, las leyes y el pensamiento de una época necesitan estas sutiles superposiciones lingüísticas y visuales para sostener su poder.

La expresión de esta trama se muestra en la relación conflictiva entre imagen y texto. La serie “Epigramas. Hábitos de la lectura” contiene frases pegadas con masking para ser desplazadas; y establecen un juego fortuito de subordinación y/o insubordinación con las imágenes. Entre todas las referencias que se pueden extraer —como las alusiones que generan las frases de Platón o Péricles respecto de la ilustración—, me parece que los dibujos de mujeres leyendo son peculiarmente interesantes. Por una parte, a menudo se ha resaltado las novelas del siglo diecinueve como un hábito femenino, sin profundizar necesariamente en el significado subjetivo de esta mirada. Los prejuicios acerca de la educación de una “buena dama” y la posibilidad de que las mujeres escribieran cartas de amor si aprendieran a leer o escribir, como señalan dos epigramas de los cuadros expuestos, evidencian que la política de la intimidad precisa de una revisión más persistente. Por ejemplo, cuando Benjamin distingue entre interioridad e interior burgués, pasa por alto aquello que crece en dicho interior ocupado por las mujeres (a diferencia de Baudelaire —dicho sea de paso—, el poeta urbano por excelencia, que vagabundeaba a través de París como un *flâneur*). De cierta manera, el espacio donde fue reducida la subjetivación femenina permitió, a pesar de la violencia de la marginalidad en el mundo público, la conformación de un legado de experiencias claves de resaltar *aún* en los prejuicios. Pienso en la poesía de Emily Dickinson que en el uso de los guiones antecede a Nietzsche y a la grafía de Mallarmé, como una vez escuché decir a Andrea Kottow; y que en el cuarto propio de la poesía pudo componer una escritura compleja e intensa. *Me encerraron en la prosa— / como en la infancia / me encerraron en el baño— / porque me querían ‘quieta’*— (Dickinson, 613). Por otro lado, relacionado con lo anterior, llama la atención el trabajo que explora Constanza en el uso de diferentes procedimientos de veladuras, cuya labor

no solo consiste en ocultar información disponible sino también en interrogar el lugar de la mirada, sobre todo los recintos donde han sido confinadas habitualmente las lectoras.

El enorme collage “Quietud en movimiento” —nuevamente la cita de un libro— construido con materialidades superpuestas, complejiza la relación entre las sombras, las veladuras y la luz. El espectador requiere moverse para poder observar. Las luces con sensores de movimiento captan los desplazamientos e iluminan zonas de la plancha que recorre la pared más amplia de la galería. En el intervalo de las luces y sombras que juegan con el espectador, tal como las manchas negras bloquean las figuras del rectángulo, la plancha funciona como negativos de la luz halógena (la más parecida a la del sol, según me advirtió Constanza). De esta manera, como se muestra en otros espacios de esta exposición, la interioridad de la lectura se plantea como un acontecimiento indiscernible. Se reiteran imágenes de cuartos, habitaciones, zonas de lectura y escritura, casas y algunas señas políticas, aunque dicho en rigor esta escenografía ya lo es, tanto en los procedimientos que ponen a prueba la mirada como las imágenes que remiten al significado de la lectura, sobre todo insisto de las mujeres. Creo que este trabajo que busca la movilidad da cuenta que leer no puede completarse sin ese alguien, la letra vida de la escritura; y, por otro lado, indica una fantasmagoría que pervive en la temporalidad de las imágenes. La lectura se hace de imágenes —¿la arcana escenografía del inconsciente?— que a su vez convoca los textos; en esta figuración primera, las fantasmagorías de las sombras devuelven al espectador la interrogación por el lugar desde donde se está mirando; en otras palabras, interroga también por el libro y el estatuto de la comprensión.

Hace unas semanas, una joven mexicana me preguntó por el significado de las letras en poesía, le respondí: hacerse cargo de

lo irreparable. Es decir, siempre miramos desde un lugar, desde un espacio de la visión, desde la lucidez y la ceguera. Si nos quedamos quietos, no vemos nada. De ahí la maravillosa movilidad, entre las ranuras de la luz y las sombras, que es el parpadeo; es decir, quietud y movimiento. En este sentido, la poética visual de Constanza Jarpa me hace pensar en la lectura como un fenómeno fantasmático que merodea lo que no llegaremos a completar. Es más, tiene que quedar así: en la fragilidad de lo irreparable.



ESCUELISTA DE ANTONIO GUZMÁN

No se puede mencionar, pero aquí hay mucha violencia reprimida. Por eso son tan pesados los detalles.

Tomas Tranströmer

Escuelista, el actual título de esta exposición, reúne la poética de Guzmán. La función irónica de las acuarelas, la disposición de los juguetes en el espacio, la performance del artista y el burro paseando por las calles de Quilpué, deteniéndose en los nombres de ciudades europeas inscritas en un territorio completamente distinto y escribiendo en el suelo los nombres de artistas vinculados a dicho continente, ofrecen un fino delirio irónico sobre la relación entre arte y educación. A esto se suma que Guzmán, vestido con capa de profesor, tintinea una campanita como si fuera un extraño vendedor ambulante. En nuestro contexto, la extravagancia de los elementos hace pensar en el humor de *El quebrantahuesos*, los poemas de Rodrigo Lira y el surrealismo popular de la *Aparición de la virgen de Lihn*. Dicho sea de paso, a las micros viejas de Quilpué, que transitaban solo por el interior, las llamábamos quebrantahuesos. ¿Dónde se ubica el lugar del arte en Chile? Las calles de Quilpué podrían repetirse en otras ciudades o pueblos de Latinoamérica; el escenario principal del arte no es el museo, los aviones sobrevolando Santiago o las galerías y estudios en Nueva York, sino las escuelas donde los profesores, habitualmente arrastrados por el agobio laboral, terminan repitiendo la violencia del aparato corporal e ideológico del Estado neoliberal.

Me interesa justamente el trabajo de Antonio Guzmán por este vínculo con otras prácticas del arte. Lo asocio al ámbito poético en la medida en que su trabajo aborda la escritura y las imágenes de aprendizaje visual. En lugar de circunscribirse

solamente al circuito de la galería, propicia la ampliación de su obra a la imaginación de la mirada. Siempre recuerdo cuando a la salida de una horrible institución donde ambos trabajábamos, charlábamos sobre poesía y visualidad contándome sobre sus conversaciones de joven con Juan Luis Martínez, con quien a veces tomaba la micro hacia el interior. Es un espacio que es preciso hacer patente: el fluir de la imaginación entre letra y dibujo, es decir, dos modos de recorrer y plasmar el trazo.

La obra de Antonio Guzmán incomoda. En la defensoría pública ubicada en la plaza de la intendencia de Valparaíso, el artista montó hace algunos años una exposición de burros vestidos de profesores como si estuvieran en una pequeña sala de clase. Los abogados que circulaban por allí le preguntaban si acaso la escena tenía que ver con sus defendidos, muchos de ellos pedófilos. La violencia de los burros sometiendo peluches parecía una escena extraída de una película de Álex de la Iglesia o las escenas de Goya. Como sabemos desde Freud, el humor es una forma de corroer la autoridad. Pero la peculiar charada de Guzmán no es precisamente un chiste. En un texto sobre Mickey Mouse, Benjamin afirma que el “humor pone a prueba la política”. Es sabido que los dibujos animados o caricaturas pueden generar una reflexión insurrecta, pero la manera usual es que representen a sujetos reconocibles y resuman la estupidez de los poderosos. Las caricaturas —observaba Calasso sobre Daumier, con su agudeza habitual— poseen sobreabundancia de significado. Sin embargo, las acuarelas, juguetes y performance de Guzmán no transitan este derrotero. Evaden el trazo del carácter, la leyenda y la enseñanza.

La escuela de instrucción didáctica guzmaniana evoca también una huella de la infancia. Para quienes vivieron la niñez en dictadura, los colegios conformaban síntomas de domesticación, castigo y violencia. Baste recordar los “niños carabineros” de las

escuelas públicas que colaboraban como espías de sus compañeros. La escuela era concebida como sometimiento a los símbolos patrios, en vez de crear una apertura emancipatoria, como fue pensada por los liberales ilustrados que defendían el Estado docente. Ya la noción de “escuela”, a diferencia de “colegio”, alberga desde la dictadura una mácula de clase. Aunque parezca obvio, la paradoja es que Guzmán también es un reconocido profesor de arte. Digo “obvio”, porque un profesor y artista debiera en algún momento detener su quehacer y sopesar el trabajo creativo en las aulas.

Esta exposición de Guzmán contiene varios sentidos. Como mencionamos, el peculiar humor de su trabajo es al mismo tiempo grotesco y corrosivo. ¿De qué? Del estatuto del arte y del artista; primero en cuanto a su función: en Guzmán no ingresa la discusión sobre la crisis de la representación como sucedía en dictadura, sino que pone el acento en el lugar donde se ejerce primariamente el arte. Tanto en el empleo de las letras, los animales como ilustraciones pedagógicas y las figuras lingüísticas (*paráfrasis* o *suturar*, por ejemplo), despiertan una sensación de extrañeza. La ironía de Guzmán no es conclusiva; no se resuelve en un lema o una propuesta moral. Su burla pareciera enfocarse en las formas de transmisión del conocimiento. Como los profesores sabemos, en la actualidad la didáctica apela a la lógica de las competencias y a la profesionalización mercantil de la experiencia educacional. O mejor dicho, al vacío de la experiencia. No solo los estudiantes son tratados como burros, sino también los profesores. En vez de plantear preguntas, el actual régimen empresarial de la educación busca respuestas inmediatas. Es decir, la ganancia y la eficiencia. En este sentido, lo sugerente de Guzmán en el paseo con un burro por las calles de Quilpué es que elude una interpretación fácil; expone el escenario de la profesión del arte, ridiculizando

las jerarquías y disciplinas del saber. En la violencia reprimida de nuestro país son importantes los detalles del lenguaje y las respuestas del humor *reflexivo* (no todo tipo de humor). Los útiles y el mobiliario escolar parecieran interrogarnos acerca de la función social del arte en Latinoamérica, poniendo en duda su supuesto carácter sublime por medio de la carcajada que eclipsa el sentido.

MAL DE DIÓGENES. FAMILIAS POÉTICAS Y VISUALES

El botón de nácar, documental de Patricio Guzmán, entrega una elaboración del *indicio* en el ámbito del arte y el duelo. Este film desenvuelve una analogía que persiste en el tiempo de las imágenes entre el botón de un detenido desaparecido encontrado en un riel y el botón con que fue seducido un indígena de tierra del fuego por marinos ingleses para llevárselo por un año a su país. La figura de Jeremy Button, el indígena kawésqar comprado, configura una doble anacronía: primero, el paso directo desde su vida de canoero a la revolución industrial y su retorno a tierras australes; segundo, la gran elipsis temporal entre la compra de este ser humano y el único vestigio conservado de un detenido desaparecido lanzado al mar, todo por medio de una especie de sinécdoque doliente: un botón.

A través del montaje de series y listas, el poeta Juan Luis Martínez trabaja con estos materiales repetitivos mostrando la pulsión de la violencia. En sintonía visual con Eugenio Dittborn y Ronald Kay, por el principio de abordar series de retratos fotográficos, provenientes de indígenas de la Tierra del Fuego, Martínez se vale de los mecanismos técnicos de la época, ofreciendo un testimonio que gravita como una pesadilla visual a partir de la recolección, el montaje y el retardo. *El poeta anónimo* conforma una parentela con *Poemas encontrados & otros pretextos* de Jorge Torres y *Retratos hablados* de Luz Sciolla. En los tres libros no solo el principio constructivo es parecido (como también sucede con *Derechos de Autor* de Enrique Lihn, aunque con propósitos y elección de recortes distintos, al presentar un acopio biográfico, correspondiente quizá a un sujeto conmocionado), sino también el

retardo de la publicación en el formato libro, que une el horizonte de expectativas al principio poético de la recolección, selección y montaje. Desde ángulos diversos, estos artistas coinciden. En una parentela que llama la atención y que quizás provenga en parte del ambiente cultural no metropolitano en que surgieron sus trabajos, los tres piensan el quehacer artístico en una pluralidad de registros en cuanto resistencia al yo poético fundante. En una conversación con Sergio Mansilla, Jorge Torres resalta, por ejemplo, declara su admiración por Gerard De Nerval; alude a la anécdota, según la cual después de ser fotografiado por Nadar, el poeta escribe: “Yo soy el otro”. Torres la interpreta como la ética que debiera seguir un poeta. Esta comprensión literaria de despojo sintoniza tanto con los referentes como con la búsqueda escritural de una resistencia persistente de la memoria colectiva. La estrategia de composición del libro *Poemas Encontrados & Otros Pre-textos* de Torres, lleva a práctica esta dislocación del sujeto en una historia que trastorna sus enunciados.

Este libro exhibido en un principio por diapositivas, luego ordenado en una carpeta (1981) y publicado en formato libro objeto en 1991, recoge recortes y pastiches durante la dictadura (desde 1979 a 1990) como una respuesta tanto a la censura como a una *crisis expresiva* respecto de su escritura, como resaltó David Miralles en su breve y excelente presentación: “Este trabajo parece proceder de una desesperanza frente a los recursos habituales de un lenguaje anterior”. Por supuesto, esta crisis tiene el rictus de la dictadura: como si la realidad fuera de tal manera desquiciada que al poeta solo le quedara acumular y disponer retazos de la destrucción. Es un procedimiento semejante a un trabajo de Christian Boltanski denominado *Maison Manqueante*, que reúne materiales de una casa luego de un bombardeo. A diferencia de *El poeta anónimo*, gran parte de las reiteraciones y los fragmen-

tos periodísticos son directas en sus alusiones relacionadas con el tirano. Tal como Karl Kraus revisaba las manipulaciones del periódico o como Viktor Klemperer recogía en su diario las transformaciones de la lengua en el Tercer Reich, Torres fotocopia los dichos y publicaciones con el prurito de no dejar que el olvido se eternice y que, al mismo tiempo, la información muestre por sí misma la ignominia a través del montaje del libro. Más allá de la censura, los estereotipos no solo funcionan ocultando, sino también exhiben la brutalidad de los dominadores. Lagunas y fallas, recortes y entrelazamiento de las hojas, mimetizan gestual y visualmente la perforación cotidiana de la agresión.

En una de las páginas fundamentales, la edición muestra la reproducción de un libro amarrado con un candado. Esta imagen visual violenta encarna la seña del enmudecimiento. A partir de una metáfora que habría ocupado Jorge Torres, Sergio Mansilla asocia este rasgo con la introyección del “agente de seguridad en la conciencia” y la necesidad de copiar lo dicho o escrito por otros como una manera de hacer frente a la situación, como el retazo de la frase de Pinochet acerca de su odio a la poesía. Mansilla describe este trabajo como una “barricada semántica” que, por una parte, emplea las debilidades del discurso del poder dominante, y, por otra, extrae poesía de textos corrientes. “Su estrategia escritural, la lectura y el recorte deconstructivos, pasa por la anulación del estatuto tradicional del sujeto poético, legitimando por esta vía su ausencia en cuanto voz, registrando las huellas de un no–decir a través del decir del Otro en cuanto alteridad sojuzgadora, dueña de la palabra”. Precisamente, uno de los aspectos sugerentes de esta anulación del sujeto fundante es el lugar del autor en la selección: un ladrón de discursos que, en el gesto del recorte, los exhibe en su exceso y conmoción. Las definiciones de palabras en las primeras páginas del libro muestran cómo Torres tuvo que reinventarse

una forma de decir y romper con su escritura “lírica” anterior, buscar una respuesta al *estupor* y el *delirio* de la dictadura, palabras usadas por él. Tal como solían subrayarse los avisos económicos con un círculo, el poeta repite el gesto con algunos recortes para resaltar lo enunciado en la prensa. De modo parecido entre Torres y Martínez (quien quizás conoció esta publicación), aparecen mensajes de sepelios o entierros, aunque en el caso del primero las notas sobre Pinochet son más directas. El rasgo acusatorio de los círculos se deja presentir: los aprovechamientos de los civiles, la estulticia de los miembros de la Junta Militar, los nombramientos “ilustres” a los opresores, la ironía y la sátira, etc.; pero también la mención a animales y personas desaparecidas, avisos de búsquedas diversas y el trazado de una percepción fugitiva del lenguaje. Sin otra elaboración que la elección de los recortes y la composición de lugar de los mismos, estos rastrojos ofrecen una insinuación sombría sobre lo no dicho, pero sí documentado, por medio de la conjunción violenta de las páginas. Así, la superposición de citas y recortes dan la impresión de una época desahogada.

A esta familia visual también puede emparentarse el libro de Luz Sciolla *Retratos Hablados* (2016). En un arco que va de 1973 a 2015, este texto reúne materiales de recortes sobre el abuso de poder que comienzan con el Golpe de Estado en Chile y se desplazan al ejercicio de la violencia en el mundo, gracias a los fragmentos de periódicos, revistas y publicaciones que Sciolla encontraba en su proximidad. En una entrevista con Macarena García, Sciolla afirma que “si habías participado en alguna medida de lo que se llamó el proyecto popular, las primeras sensaciones eran de pérdida, de falta de soporte, de desgarró”. Esta compulsión surgió —según la artista— como una forma de contrarrestar las informaciones oficiales de los victimarios. A causa del propósito testimonial inconsciente, lo desmedido intenta ponerse

paradójicamente en un marco, que puede seguir ampliándose *ad infinitum*; es un proyecto en sí mismo desmesurado y, quizás por eso, requiere medidas, clasificaciones, inventarios, que permitan trabajar con un material que crece sin detenerse. De cierto modo *Retratos Hablados* intenta inventariar el desastre. Tal como Jorge Torres, la artista también recurre al diccionario, redefiniendo los términos, en busca de una apoyatura en el lenguaje que permite hacer frente a los trastornos de lo intolerable. Paradójicamente, el libro conforma un friso que excede sus marcos. Lo incommensurable del trabajo de recopilación y archivo desborda todo propósito, imposibilita una fácil asimilación y conciliación en el trabajo de duelo. El carácter interminable de la tarea remite a una resistencia contra la sutura. El libro no cierra, hace suya la falta de soporte, el desgarró, la pérdida.

Como las aimitas, Sciolla conservaba los recortes de estas noticias en formato de cruz. Al momento de montarlos en el libro, tacha los nombres de los victimarios y cómplices; desea hacer justicia a nivel de las palabras con una marca violenta. Aunque se distancia de la tacha de la autoría desde un punto de vista ético y político, este gesto se asimila al efectuado por Juan Luis Martínez a su nombre; poeta que la ayudó a resolver —de acuerdo a sus declaraciones— la ruta hacia el formato del libro, gracias a la yuxtaposición entre visualidad y cita. Al igual que *El poeta anónimo*, Sciolla consigna los cadáveres encontrados en Yumbel, Laja y Lonquén, posiblemente como una reafirmación del libro de Martínez, insertando una fotografía de la familia Maureira —hallada en los hornos de Lonquén— en un momento de celebración. Al incluir esta imagen festiva de las víctimas y tachar a los cómplices de las matanzas, cumple una pequeña reparación en los soportes de la memoria. Por lo demás, en un rasgo fundamental, Sciolla reconoce a los periodistas que se arriesgaron a

cumplir la tarea de informar, resaltando el carácter colaborativo en la composición del libro.

El título *Retratos Hablados* refiere a los dibujos que usualmente la policía hace de los fugitivos; sin embargo, resulta sugerente pensar este procedimiento al revés: la mayoría de estos recortes, fotografías y documentos ayudan en la denuncia de aquellos que han detentado o han sido cómplices del abuso de poder. Es una revancha de la memoria que repasa lo dicho y lo visto; exhibe los enunciados y las imágenes; y fisura la ganancia del olvido pensada y practicada por los vencedores (que no es lo mismo que hacer la historia del olvido). En su labor, el testimonio pretende convocar una sinestesia, es decir, un desorden de los sentidos que logre repartir de otra manera la sensibilidad y así transformar lo fosilizado de la percepción. *Retratos Hablados* alberga esta expectativa secreta con restos de prensa y fotografías, habitualmente lanzadas al canasto de la basura como consumo inútil. *Retratos que hablan* indican esta alteración de lo no visto y no escuchado en el mercado cotidiano de lo desechable, reactivando lo que muestran y dicen los textos a través del montaje del material precario. Confunden el impacto de lo pasajero, para volver a percibir con los *sentidos* la información acumulada. Una violencia que responde con la mimesis, intentando entreabrir los sentidos embotados. No se sale de los shocks de la repetición, sino que se retorna a los textos a partir de la creación de un nuevo montaje.

*

Los libros mencionados aquí son complejos de reducir a una sola interpretación. Desmesurados por sí mismos, nacidos de la compulsión a la repetición y el trastorno de la violencia de la historia, interpelan al lector a un ejercicio complejo de asociaciones

que lo conducen también a la desmesura y a la ficción. Contrario a lo que podría pensarse, la compulsión por la acumulación de materiales indica una descapitalización, una especie de síndrome de Diógenes que, en vez de sacar provecho y rendimiento a lo acumulado, derrocha una pérdida opuesta al consumo, es decir, una intolerancia a asimilar la historia. El duelo condice entonces con este exceso: por una parte, la imposibilidad de suturar los acontecimientos y, por otra, la deuda dolorosa que prolonga lo intolerable. El trabajo de arte es perforado por la pérdida y el luto, implicando con ello que la ruina acumulada requiere de otro que colabore con la tarea: el lector.

La mixtura de códigos visuales y verbales estriba en un pensamiento en que las imágenes visuales (no solo mentales) requieren una reinterpretación constante del montaje; es decir, no pueden capitalizarse o asimilarse plenamente por medio de conceptos ganados de antemano, abriendo la brecha de una comprensión de la historia repetitiva y a la vez inusitada. Justamente, lo interesante de esta familia visual es que ofrece una secuencia de filiaciones, problemas, compulsiones y sobre todo interpelaciones que permiten pensar el testimonio como una elaboración del duelo que se reenvía al porvenir. A menudo los testigos ofrecen su voz de aliento pudorosa a lectores desconocidos, conjugando los acontecimientos con la ficción; el montaje articula retazos, documentos, imágenes y enunciados para contrapesar la ganancia capitalizada por los victimarios. Un recorte elegido por Luz Sciolla, de una entrevista que llevó a cabo Sergio Villegas, es especialmente enfático y quizás la mejor forma de terminar esta aproximación, como síntesis del modo que tanto Juan Luis Martínez, Jorge Torres y Luz Sciolla comprenden el tiempo retardado de las imágenes y la escritura, gracias al montaje de una recopilación desbordada:

¿Cómo ven los alemanes el caso de Chile?

Es para nosotros un tema central, por lo que ha pasado en este país y por su vinculación con otras partes de América Latina. La tendencia a la impunidad, como algunos quieren aquí es fatal. Sorprende la falta de voluntad de la justicia chilena para castigar crímenes de la dictadura con el pretexto de la amnistía dictada por la propia dictadura. Pienso que la experiencia alemana puede ser instructiva. Durante años funcionó la teoría del borrón y cuenta nueva, el olvido, volcarse al futuro, etc. Pero vino el cambio, el pasado volvió con más fuerza, como una pesadilla. Los países que tratan de caminar saltándose el pasado, tarde o temprano pagan ese error. Sufre la salud mental del cuerpo social. Un día los jóvenes chilenos se harán las mismas preguntas que se hicieron los jóvenes alemanes. Y será peor. Los problemas no se matan. Se reprimen, tal vez, o se les cierra la puerta, pero ellos de pronto están ahí en toda su dimensión. Pasa en la sociedad lo mismo en que en la siquis de cada uno. (Sciolla, Retratos Hablados, 120).

POESÍA Y ARTE EXPANDIDO

Conversación rodrigo arroyo

Jorge Polanco: La idea de la conversación es que hablemos sobre lo que podríamos llamar una poesía expandida en Valparaíso y, en cierta medida los recovecos, los lugares fronterizos, de poesía y visualidad. Lo que hemos conversado durante tanto tiempo, donde también se involucra la idea de libro, el pensamiento de la escritura, la reflexión que tú tienes sobre el trabajo como poeta y pintor. También de alguien que ha estudiado arte y ha pertenecido a talleres tanto literarios como visuales. Están esas pinturas donde se muestran dos talleres: el taller literario y el visual. Recogidas en *El maestro de papel*. Una es de Enea Vico y otra de Hans Collaert. Figuras sobre el estudio de la imagen y la escritura. Sería bueno comenzar a hablar de eso. Partir con tu experiencia de haber entrado a estudiar arte a la UPLA⁵.

Rodrigo Arroyo: Al principio, cuando entré a estudiar arte, ingresé el año dos mil a la Universidad de Playa Ancha (UPLA), pensé, o más bien imaginé —ingenuamente, por cierto, como toda fantasía— que iban a estar más unidos, más cohesionados: el mundo de la palabra con el mundo de la imagen. No tenía tampoco aproximaciones previas ni al arte ni a la poesía, en mi época escolar, atisbos e ideas preconcebidas, nada más. Entonces, me di cuenta de que no era así. Hubo casos puntuales, muy específicos, pero no era una cuestión tan sistemática. Por ejemplo, Alberto Madrid, que hacía el ramo de metodología de la investigación, él trabajó un poco con esta relación a partir de la figura de Couve. Entonces en *La lección de pintura*, existe este desplazamiento, de

⁵ Agradecimientos a Fondecyt Iniciación 11190215

este pintor que es engañado por el fotógrafo. Existe ese vínculo de la palabra con la imagen.

En el caso de Eduardo Correa. Porque él, aparte de su trabajo como escritor, hacía un ramo teórico, que se llamaba «Teoría y Estética». Las referencias que traía no eran tanto del mundo de la visualidad, sino que tenían que ver con textos provenientes de la reflexión sobre la imagen, principalmente. Por último estaba Nancy, a quien posteriormente conocí como poeta. Ella trabajaba mucho esa lógica del taller, que era algo que se daba en los ramos “avanzados”, que era como se le denominaba a la especialidad que uno escogía. Dentro de la universidad, de la escuela, no estaba esta vinculación con la literatura o, particularmente, con la poesía. Recuerdo haber sido parte de un grupo que unos amigos, un par de años menores, habían conformado. *Art 19 10*, se llamaba. En ese grupo armamos un trabajo más sistemático, producíamos — todos habíamos optado por el avanzado de pintura— de manera temática, trabajamos, recuerdo, el tema de las carnaciones, que era un tema propio de la tradición de la pintura. Y bueno, leer, discutir, y a partir de eso, producir. Al mismo tiempo, produjimos una exposición en Curicó, lo que nos llevó a desarrollar a cada uno, un texto para ese catálogo. Esa fue la panorámica de esos años. Llegué, al año siguiente de haber ingresado a la UPLA, al taller de poesía de la Sebastiana, pensando en que, al revés, en un espacio poético iba a haber más vinculación con la visualidad, pero tampoco fue así. Entonces, estos referentes que uno puede encontrar, que unen la visualidad con la poesía, son casos aislados. No corresponden a prácticas sistemáticas. No son el resultado de una política de alguna escuela determinada. Al menos eso fue lo que pude constatar.

JP: ¿No tenías relación con Marcela Parra? Porque ella también estudió arte en la UPLA y tomó el taller de la Sebastiana,

¿no era en esos mismos años?

RA: No, Marcela era menor. Ya había salido, o estaba por salir, cuando ella entró, entonces no la conocí dentro de la universidad. De hecho, cuando me tocó presentar su libro me di cuenta de algunas cosas que, obviamente, tenían que ver con cierta influencia, o conexión con Eduardo Correa, no lo sé, la incorporación de ciertas reflexiones sobre los dispositivos, por ejemplo, como el video o la fotografía. Entonces, más allá de una cuestión formal en cuanto a la escritura, son las orientaciones que tenía y el formato del libro, me refiero al formato escritural, las cajas de texto, el montaje. Es un formato bien diverso: tiene notas, no lo sé, hay una serie de guiños que me llevan a encontrarlo cercano al *Incendio de Valparaíso* de Eduardo.

JP: ¿*Silabario mancha*, no?

RA: Claro. Incorpora imágenes en ese libro. No es que tenga un trabajo, en relación a la imagen, sistemático o que articule el libro, pero incorpora imágenes. Eso es algo, porque tampoco es que sea cualquier imagen. Me refiero a que no es sistemático porque no desarrolla una poética a partir de la reflexión entre el deslinde de la palabra y la imagen, sino que inserta la imagen, diría a modo de ilustración o referencia. Porque, de hecho, una de las imágenes que inserta responde a un poema dedicado a la imagen, que es la fotografía de Dachau, el campo de Dachau, y ella inserta una imagen fotográfica, pero en verdad se trata de una obra de Guillermo Núñez. De hecho, ese es otro nexo interesante, porque ese trabajo de Guillermo Núñez es parte de un libro objeto. Entonces Guillermo Núñez hace el paso inverso: desde la visualidad se pasa a la escritura. Tiene un libro bien particular, muy situado políticamente, a través del cual sale de la visualidad para explorar los límites de la palabra.

JP: Claro, él tiene esa exposición que es del año 74, *Jaulas*,

por la cual lo llevan preso. Yo me acuerdo de las pinturas de Marcela: eran trabajos con fotografía y luego a partir de ellas hacía pinturas inquietantes. Hablaba de la fotografía como el espacio de la memoria cotidiana de la familia. Entonces tenía unos rostros súper potentes, una serie que había hecho en formatos relativamente grandes. Era hermosa esa serie. Es interesante esa relación porque la influencia importante que ella tenía, era Juan Luis Martínez. Justamente por ese entrelazamiento entre visualidad y palabra en Valparaíso.

RA: Ahora que lo mencionas, hay una pintura que ella tiene a partir de versos de Juan Luis Martínez; de ese poema “La desaparición de la familia” ella crea una pintura. Tenía esa vinculación que igual uno la puede encontrar en otros artistas, pero es como del orden que desarrolla la Lira Popular, no existe una reflexión sobre la disciplina misma o una poética de la disciplina, sino que se da un cierto acercamiento ilustrativo de una de las dos: tanto de la pintura hacia la poesía o de la poesía hacia la pintura. En ese sentido hay un trabajo de un fotógrafo de acá, de la quinta región, que juega con esto. El Rakar (Ramón Ángel Acevedo Arce), ¿no sé si te acuerdas de él? Él tiene este libro que es el de los retratos de la locura, está basado en citas o epígrafes, principalmente de Antonin Artaud, pero también hay de Vincent Van Gogh, que entran en diálogo con el registro fotográfico que realiza en diversos hospitales psiquiátricos de Chile. Entonces es un trabajo bien interesante el que hace, digamos, ese diálogo entre las imágenes y las palabras. Algo cercano, en cierto modo, a lo que realizó Diamela Eltit y Paz Errázuriz, en “El infarto del alma”, con pacientes del hospital psiquiátrico de Putaendo. Mientras Errázuriz y Eltit exploran las relaciones de pareja, Ramón indaga en ese viaje, ese descenso, en esa oscuridad y misterio que es la locura.

JP: Algo así podríamos ver también con lo que hace Antonio Guzmán. El Toño tuvo, cuando chico, una pequeña relación con Juan Luis Martínez. De hecho, me contaba que se iban en la micro hacia Quilpué y Villa Alemana, y él como cabro chico, estudiante en realidad, iba conversando de repente con Martínez. Eso tiene un rastro en Antonio, un vínculo en cierta medida con la educación y el nacimiento de la visualidad. Como es el caso de *El Silabario*. La relación entre letra, imagen, la educación, el cuestionamiento a la formas de disciplinamiento; implícitamente se vinculan con Juan Luis Martínez. Bueno, Antonio está relacionado con poetas; le interesan las opiniones de gente vinculada a la literatura. No solamente el espacio del catálogo, del registro teórico, que se instaló en el arte en Chile desde los setenta: un tipo de léxico, de gramática del arte. En cambio, creo que Antonio busca otro registro como Camintzer; también porque indaga referentes más locales, quizás. Hay una preocupación por cierta provincia; por ejemplo, lo que hace con el burro en Quilpué, donde va pasando por algunas calles que tienen nombre de artistas o de escenas de arte. Yo creo que ahí presupone una relación entre imagen y texto.

RA: De hecho, ahora que mencionaste eso de la educación, que es el eje del trabajo de Antonio, en el libro de la Marcela también se aborda, ya desde el título, claro. Pero al interior, bueno, ella abre el libro con el epígrafe del silabario americano, con el que todos aprendimos a leer. Entonces está muy atravesada esa experiencia de la educación, que es a través de esa educación que entramos a la palabra. Contrasta también con los recuerdos de otra infancia que van apareciendo en el libro, donde la entrada al lenguaje es mucho más lúdica.

JP: Dicho sea de paso, *El silabario* está ilustrado por Coré. Es una gran herencia a través de esas ilustraciones. Una cosa inte-

resante con Coré es que los niños y niñas que aparecen allí tienen rostros latinoamericanos. En un texto publicado en dictadura, Lihn habla sobre la oposición implícita de Coré con Walt Disney tanto en las ilustraciones de *El Peneca* como en *El silabario*.

RA: Es interesante esa etapa de la enseñanza de la escritura, de la lectura. De hecho, está muy vinculada también con el arte. Es cosa de ver, que en cierta pintura de la época victoriana una de las principales características era que muchas veces aparecía la lectura, ya sea de la carta —suponemos, de índole amorosa— o la escena de la lectura del niño a la familia, una especie de prueba o rito. En el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago, hay una pintura de Cosme San Martín: *La lectura*. El caso de Mauricio Ámster es clave en ese punto o, mejor dicho, su “Cartilla escolar antifascista”, manual de aritmética, escritura y lectura elaborado para los soldados republicanos, en plena Guerra Civil española.

JP: De hecho, lo abordo en un momento en otro texto, que en realidad es un diario imaginario, y es la relación entre Ámster y Benjamin. Un pequeño cruce imaginativo, porque ambos buscaron escapar por Port Bou: uno tratando de cruzar hacia España y el otro hacia Francia; huyendo del fascismo y el nazismo. En dos momentos distintos.

Otra cosa que es interesante aquí, respecto a esas escenas de talleres o imagen y visualidad, tú conociste a Nancy Gewölb, a Eduardo Correa y a Madrid, pero es interesante ver, quizá primero, la escritura de Nancy. Lo que conozco de ella es *Las muchachas del Biarritz*. Sé que salió otro libro de ella en México, pero no lo tengo.

RA: Ese libro ganó el concurso del Gobierno regional, cuyo premio consistía en la publicación del libro.

JP: Es del año dos mil dos. Un libro que no sé cuánta recepción habrá tenido en su momento.

RA: Y bueno, tampoco he visto recepción del libro en verdad. El tema de la lectura, los cruces o encuentros, las conversaciones, las amistades, son bien importantes en arte y poesía. Cuando uno entra a la universidad no lo ve tan así, al menos no lo vi así, pero después, con el paso del tiempo uno logra percatarse de esas experiencias compartidas y lo productivas que son. En ese sentido, *Las muchachas Biarritz* creo que también tiene ciertos nexos con el trabajo de Eduardo Correa. Bueno, ellos dos eran muy amigos, junto también con Ricardo Loebell. En fin, *Las muchachas...* después tuvo otra versión, en Ediciones Nimia, dirigida por Julio Lamilla, que era un alumno de la Nancy. Él iba como dos años más abajo que yo.

Ahora, el de Nancy era un taller de gráfica bien interesante. Así como tú hablas de «práctica expandida», este era un taller de «gráfica expandida». Digamos, siguiendo ciertos lineamientos planteados por Rosalind Krauss, como que uno puede expandir las prácticas artísticas y seguir *pintando* o trabajando en gráfica, pero sin tomar lápices o pinceles. Bueno, de esa forma se trabajaba en su taller. Era muy libre en ese sentido, mucha instalación. Ponía en práctica mucho de su poética ahí. Que, bueno, está ligada a esa cuestión de que es el material el que te interpela, el que activa o acelera ciertos procedimientos o prácticas. Y bueno, en su caso, a partir de esa forma de trabajo, de un modo u otro ella va asociando lo material a una memoria que, obviamente, tiene que ver con el tema judío. Es muy latente eso en toda su producción, en su trabajo visual y así también en el escritural; también en las performances. Por ejemplo, tiene libros-objeto que ha realizado de la misma manera. Recuerdo uno, llamado *Escapulario*, que toma una imagen, en este caso de una oreja, del retrato de la mamá de una amiga de ella donde muestra la oreja. ¿Por qué era interesante ese tema? Porque se decía que a los judíos se les reconocía por las

orejas. Ella tomó eso y, de hecho, tenía una intervención que se llamaba «Entregue su oreja». Ella fotocopiaba orejas de las personas que iban y se las regalaba intervenidos gráficamente. Pero bueno, en ese trabajo, *Antepoemas de las muchachas de Biarritz* de Ediciones Nimias, toma los manuscritos del libro que salió y los interviene gráficamente. Lo corrige, o rehace. Tiene esa intensión, de tensionarlo; de que, si bien es un libro, desarrolla esta lógica del libro de artista, quitándole su condición de obra que ha sido reproducida tantas veces y lo transforma en algo único, pero no con el sentido de reasignarle valor, sino en el sentido de transformar algo. Entonces podemos darnos cuenta de que ella tiene mucho eso de reutilizar. La mamá de su amiga era checa. Bueno, como te había dicho, más allá del trabajo con la memoria propiamente tal, es interesante ver qué es lo que “activa” dicha memoria. Que, claramente, tiene que ver con el tema judío.

JP: Claro, de hecho se nota el libro, que ojalá pudiera reeditarse, tiene varios elementos interesantes que después se han retomado. Por ejemplo, la inserción de recortes de periódicos, el trabajo con las mujeres. Porque son en general mujeres las que están en el libro vinculadas o con las cuales establece una forma de poetizarlas. En eso se parece en cierta medida al trabajo de Luz Sciolla en *Retratos hablados*, que también trabaja con mujeres en relación con la violencia. En su caso, las mujeres que violentan. Mujeres militares agresivas y perversas en las torturas, como advirtiendo un llamado de atención frente al lugar que transformador podrían tener las mujeres, no reproductivo de la violencia estatal. En este caso, en Nancy Gewölb elabora la memoria y agresión que viene de los campos de concentración; legado que atraviesa Chile si consideramos la historia de la tortura de la segunda mitad del siglo veinte. Gewölb les va dando un habla en los lugares desde los cuales asoma esa violencia: los campos

de concentración, sobre todo en Europa, pero también en Chile: Valparaíso, el cuartel Silva Palma.

RA: De hecho, hay un poema que es muy breve, ella está en el Muelle Barón y se pregunta por el tren, pero también por los rieles, haciendo alusión a los desaparecidos. Pero es cierto lo que tú dices, es mucho más fuerte esa alusión a la violencia desde el punto de vista de los campos. Es muy fuerte en ella porque, bueno, familiarmente tiene vínculos o, mejor dicho, tiene una historia con ellos. A propósito del taller que ella tenía, tiempo después, me contó que armó un trabajo que se llamaba *El libro, la cosa del arte* y trabajaron libros de artista en esa especialidad. También hizo otros trabajos. Hay un registro muy similar a uno del grupo OuLiPo, puros versos recortados en una franja horizontal donde cabe un solo verso. Y hay muchos de ellos recortados, uno por sobre el otro y hacia abajo también. Entonces uno puede hacer una combinatoria. Ir levantando un verso, dejando otro superpuesto. Y así, jugando. Bueno, todo eso lo desarrolla, me contó, en cierto modo siguiendo a Antonin Artaud cuando señala: «Ha salido una nueva clase de libro que no se puede leer». Creo que su búsqueda radica, precisamente, en dar cuenta o lograr dicha imposibilidad.

JP: Podríamos leer el poema del muelle Barón. El libro no tiene numeración de páginas, está pensado así. Porque hay mucho silencio, trabaja poemas que van extendiéndose en las páginas como Celan —y no de forma, digamos, en que se hila el verso cantado—; fragmentos de un poema que ocupa la serie, en la continuidad visual del movimiento de las páginas, como en «Cristal de aliento».

RA: Bueno, la primera vez que leí las obras completas de Paul Celan fue en la casa de la Nancy. Me quedé a dormir una vez ahí, en su biblioteca, entonces empiezo a buscar y tenía ese ejemplar de Trotta. Y bueno, el poema se llama «Desde el muelle

Barón», al que me refería. Y respecto a lo que dices, maneja ese verso corto que es muy característico de Celan.

JP: Claro. Es un verso corto, aunque no el verso que en un momento determinado en Chile comenzó a hacerse bastante: el verso de William Carlos Williams; que es el verso norteamericano que da cierta rapidez. Es un verso más bien a lo Celan, en el sentido de filamentos que se van desarmando.

RA: Sí, es un verso condensado. Tal vez por eso varios de los poemas del libro son muy medidos. No es porque sea una cuestión con la métrica, sino que hay mucho más de lo que aparece, contenido en esas palabras. Un sentido contenido, diría.

JP: Claro, en ese sentido lo asocié con lo que hace Porchia. Ir sacando palabras para decir lo justo. Lo dice en ese libro *Voces abandonadas*. En cierta medida tiene ese espíritu de condensación y de trabajar con la página. Por otro lado, lo que decías tú, el libro al modo de Edmond Jabés; clave de lectura para los judíos, tanto en la materialidad como en el “espíritu” del libro, que es una cuestión límite. Estaba pensando en las interpretaciones infinitas que puede generar un libro sagrado, como la Torá. Hay algo con eso también, creo, si entiendo bien lo que estás diciendo de trabajar con el libro de artista, donde se vincula la visualidad, el poema, pero también la memoria, ¿no?, esa memoria que vendría de generaciones. Por ejemplo, aquí en este libro aparece la polaroid del año sesenta. Aparece un álbum familiar aludido, pero también historias de mujeres. Sofía, que viene de Polonia, supongo, 1941. Escenas de mujeres y sus historias genealógicas. Tamara, la hija, también. Naomi, la madre, la abuela, Raisa, que habla de la judía errante. Con fechas.

RA: En ese sentido uno también puede establecer el nexo con Jabés, con *El libro de las preguntas*. Está esa memoria, la memoria del pueblo judío a partir del merodeo. Ese texto también

tiene esa lógica en su construcción. Incluso en la incorporación de imágenes. Al no tener un orden específico, al estar más bien disperso, sigue esa lógica establecida por ella, de ir encontrando, que tiene una relación con la manualidad, con la cosa física. Ella coleccionaba fotografías antiguas, recuerdo. Tenía una maleta llena. Entonces está esa cosa del no desechar, que en algún momento esos fragmentos o piezas van a tener su significado y así podrá incorporarlos en una narrativa y esa narrativa, a su vez, va a estar guiada por el vínculo con la memoria.

JP: De hecho, la portada tiene una fotografía de tres mujeres.

RA: A todo esto, las portadas de esa colección son horribles. Ese concurso era muy interesante, quiero decir, para la producción local. Salieron muy buenos libros de esa colección. De hecho, el mismo Eduardo Correa publicó en esa colección, pero en narrativa, con *La perla del barrio chino*. Ahí la portada la hizo su mujer, Vivian Urmeneta.

JP: Ah, es una fotografía con una botellita pequeña y una muñeca de porcelana.

RA: Y bueno, volviendo con Nancy, hasta el día de hoy sigue con esa misma lógica de trabajo. Ahí uno puede ver una poética, una línea de sentido desarrollada desde diversas prácticas. Porque, más allá que trabaje en torno a la visualidad o a la escritura, hay una puesta en obra de un pensamiento, de ciertas intensidades también y de obsesiones o marcas que, en este caso, son vitales. Eso marca la diferencia de cuando alguien trabaja temáticamente o en base a influencias que pueden ser externas, como referencias de afuera. Pensando en lo que decías de William Carlos Williams y en el peso de la influencia norteamericana en la poesía chilena reciente.

JP: Claro, depende de cómo vaya articulándose la reflexión

a lo largo del tiempo. Pero por otro lado parece que se precisa de una compulsión para que las escrituras vayan de a poco integrándose en la vida, en la experiencia. Uno ve ahora mucha poesía de temas; pasar de un tema a otro como en los noticieros. Porque también el asunto de los temas comienza a instalarse tal vez por los fondos del libro o por cierta manera de entender el taller, el taller neoliberal —a diferencia de aquel otro ligado a prácticas colectivas de comunicación— que en realidad está formando un profesional de la escritura. Acá lo que se está formando es un oficio, pero ese oficio responde a una compulsión que altera la vida en el sentido de elaboración de la experiencia (no en un sentido negativo). Una experiencia alterada por algo que nunca se resuelve, que se está resolviendo constantemente, se está haciendo cuerpo.

Eso es lo que me pasa cuando leo a Nancy Gewölb o también cuando leo a Eduardo Correa —y otros poetas más—, que hacen un trabajo parecido en ese sentido. O lo que vamos a hablar después con la poesía de Sergio Muñoz. El merodeo ocurre porque algo está fisurado en el lenguaje, algo se está merodeando, no tiene un nombre, no tiene un tema. Es como un horizonte de problemas que no se sabe por dónde van; no se sabe resolver porque quizás hay algo intolerable en esas escrituras. Estoy pensando con esto en la poesía de Nancy Gewölb: trabajar con estas memorias. Aparece mucho el “asunto” de la memoria en este libro.

RA: Y rescatar eso que mencionabas con respecto a la diferencia del taller neoliberal, que tiene que ver con la profesionalización de la actividad artística. Yo creo que, en ese sentido, el taller, que de hecho ella le ponía «taller de gráfica», era “el” espacio dentro de la UPLA que tenía esas características. Porque, por otro lado, tenías la especialización para dominar una práctica a cabalidad, junto a sus diversas técnicas, que era el

caso de Jorge Martínez. Ahora, en este caso, claro, no tienen por qué contraponerse, en el sentido de que sea positivo o negativo, pero él llevaba el aprendizaje y la práctica del grabado a un nivel muy poco visto acá. Enseñaba técnicas de los grandes maestros del grabado europeo. Esa es una especialización en lo material. En el caso de la Nancy, dicha especialización estaba atravesada por la experiencia.

JP: Lo otro que aflora con esto: tú entraste al taller de gráfica avanzada y al mismo tiempo al taller de La Sebastiana. Nosotros nos conocimos a través de gente que había publicado sus primeros libros. ¿Fue en La Sebastiana o para presentar un libro?

RA: Al que te refieres es al “seminario de reflexión poética.”

JP: Claro.

RA: Ese también fue un taller bien interesante. Porque, estaba el taller de La Sebastiana, esta cuestión bien institucional, clásica, que hay dos talleristas, se postula y en algún momento te toca presentar tu trabajo. Pero el taller de reflexión poética surgió de un modo extraño. Gente que alguna vez pasó por ese taller [La Sebastiana], pero que estaba produciendo, pensando.

JP: O que no pasó por el taller.

RA: O que no pasó por el taller, claro, pero en mi caso coincidió que había participado, previamente, del taller. Y nos empezamos a reunir al día siguiente del taller “regular”, un día viernes. Duró muchos años, tienen que haber sido más de seis años. Y bueno, no existía obligatoriedad alguna, nada. De repente se sumaban personas, hubo un año en que se decidió invitar gente de Santiago. También se expusieron temas, no tanto poesía, sino reflexión. De hecho presenté algo sobre los “Young british artist”.

JP: Reflexiones de poéticas. Era esa la vertiente, de dar cuenta de lo que estábamos pensando. Ahí empezaron a invitar a diferentes personas a conversar. Ahí te conocí a ti, conocí al

Toño Rioseco y otras personas más. Los debates eran súper duros. De hecho, algunos quedaron muy dañados con ese seminario, presentando avances. En mi caso, para mí fue enriquecedor relacionarme con amistades y conversar los libros. Me ayudó más, digamos, tener amistades con las cuales conversar y tener cierta sinceridad y trabajo en conjunto. No tengo el entrenamiento del taller: No lo he vivido como forma de trabajo, sino más bien conversar con las amistades lo que uno está haciendo, pasar los materiales e ir pensándolo en conjunto. Yo creo que ahí se dio, en ese seminario, la posibilidad de conocernos. Recuerdo que había gente que terminó de cerrar sus libros, con debates excesivos.

RA: Aparte, fue una época en que coincidió que había mucha gente, hartas personas de nuestra edad, trabajando sus libros o trabajando en la poesía, pensando. Entonces claro, era interesante ver esos puntos de vista y también esos debates, que eran bastante fuertes, en ocasiones. Tenía esa característica ese seminario, que no era un lugar muy zalamero, en el sentido de que te va a llegar una buena recepción al ser invitado. Porque, cuando venía alguien invitado, muchas veces se generaban lecturas o comentarios más bien críticos, no tan amables como se acostumbraba.

JP: Hubo discusiones muy duras, me acuerdo todavía de resquemores y encontrones. Hay un tema interesante, porque estaba el trabajo que lo llevaba generalmente Sergio con Ismael, pero sobre todo porque cumplían un rol de invitar a la gente. En ese sentido, Sergio ha cumplido un lugar interesante. Podemos conversar sobre la escritura de Sergio Muñoz, a partir del taller, pero también de lo que estamos conversando: el trabajo de cierta escritura expandida que va haciendo Sergio de a poco.

RA: Antes de hablar de lo de Sergio, una relación con el tema del arte: en literatura es más fácil armar un taller, creo, aun cuando no sea un taller de aprendizaje, sino una instancia de

reunirse y conversar solamente. Basta con que uno se ponga de acuerdo y haya cierto orden en trabajar un tema. En la visualidad, al menos lo que pude percibir, no se da así, porque los artistas son más dispersos, también el trabajo más solitario. Una experiencia que yo recuerdo es la de Espacio G, ese fue un espacio que podría haberse considerado, en cierto modo, como un taller. Participó Samuel Toro, Mauricio Román, Jocelyn Muñoz y claro, se introducía reflexión sobre el quehacer artístico, que es una especie de poética, pero aplicado a la visualidad, y contaban con esta galería, autogestionada por ellos, que permitía poner en práctica lo que se estaba discutiendo, o proponer otro tipo de circulación, más que de obra. Aparte que eso es difícil en Valparaíso, porque la característica de la “musealidad”, por decirlo de algún modo, tiene que ver con la vitrina. Por ejemplo, estaba la Galería H10, después había una en Almirante Montt que la llevaba Juvenal Barría con José Penjean. También se armó una al lado del Moneda de Oro, en la vitrina de la Defensoría Regional de Valparaíso, y estaba a cargo de Carlos Montes de Oca y Valeria Burgos. Entonces, está esa precariedad de la visualidad acá en el puerto.

JP: La sala Punta Ángeles existía también abajo.

RA: Esa sala parte el año dos mil cuatro. Es un buen espacio, algo con lo que la universidad de Playa Ancha estaba en deuda, en cierto modo. Pero bueno, ahí se montaron trabajos bien interesantes. Y tal vez como estaba a cargo Alberto Madrid, y él ha desarrollado un trabajo sobre la poesía visual, no es casualidad, creo, que haya llegado ahí la muestra de Deisler.

JP: Estuvo Clemente Padín haciendo una performance. La Cecilia Vicuña creo que también estuvo allí si mal no recuerdo. Sí, hubo cosas interesantes en ese espacio, Punta Ángeles. Era más grande, además, y estaba frente a la intendencia. Las otras son vitrinas chiquititas.

RA: En el edificio del Consejo de la Cultura (hoy ministerio) había otra vitrina. Recuerdo haber visto un trabajo de Ana María Briede ahí. Ella también trabaja siguiendo esa expansión de la palabra hacia la visualidad. Bueno, en ese sentido, me acuerdo del trabajo del Rakar (Ramón Ángel Acevedo) que, sin ser poesía de él, insistía en esta unión entre imagen y palabra. También estaba el caso de Bertoni, que expuso en la Bienal de Valparaíso, cuando se hacía, y tenía esta vinculación con su escritura poética. Era muy similar el trabajo, digamos, el visual con el escrito. Muy parecido a lo de Joseph Cornell, alguien como, al estilo de la Nancy, que va recogiendo cosas. Entonces él recogía y montaba su trabajo. A propósito de Cornell y sus cajas, Vanessa Boccardo hizo un trabajo en el que construía cajas, enormes, a partir de versos de algunos poetas de acá de Valparaíso. También está Chanchán Olivos (Cristian), que rescata otra lógica de vínculo entre palabra e imagen, y es lo que ocurre a partir del grabado. Él trabaja con la obra de Zsigmond Remenyk, un poco con Vallejo, rescatando esa conexión que existe entre el grabado y la escritura. Es clave en ese sentido la xilografía, pues permitió el primer cruce entre imagen y palabra, al ser utilizada para la ilustración, como ocurrió con los libros xilográficos, los “incunables” del siglo quince. Y bueno, acá eso podemos verlo en la Lira Popular, que es ilustrativa de cierta poesía popular. Ese nexo que trabaja Chanchán, que es muy potente, muestra un momento en particular, a un Valparaíso muy conectado con Perú.

JP: Bueno, el trabajo de G Colón tiene igualmente ese espíritu del cachureo de imagen y palabra. Va a cierto lugar a buscar materiales, él le llama «La zona», y después monta ciertos objetos que son impresionantes. Tiene mucha relación con la poesía, porque incluso hizo una serie con rostros en un formato amplio -muy bonitos- donde aparece Vallejo, Samuel Beckett, cubriendo

una pared, así como objetos encontrados con títulos literarios. El procedimiento surrealista, pero en un basurero. También es súper potente lo que hace Colón con esto del cachureo, que pareciera que fuera como una de las maneras de trabajar que también se da en cierta poesía, como su compañera Luz Siolla: la recolección en el periódico de noticias y fotos.

RA: Claro, así como esos trabajos que tenía Deisler, *Founded Poetry*, los llamaba, definiendo la práctica desde el título. Pero ese es un sistema de trabajo bien definido, que tiene sus orígenes en el surrealismo. Hay otra forma de operar, con objetos encontrados, no corresponde a Valparaíso, sino a la que lleva a cabo Antonio Berni, cuando crea a Juanito Laguna, él va al lugar donde están esos desperdicios para armar una escena sobre esa misma pobreza. Entonces ahí tiene otra carga distinta. En el caso de Bertoni, tiene esa característica surrealista que tiene que ver con el caminar, andar por la ciudad y de repente ir encontrando cosas.

JP: El objeto encontrado, trabajar con despojos o con el síndrome del mal de Diógenes, algo dice de la memoria, de la melancolía, de lo que se ha perdido en la sociedad de consumo y también de una cierta huella de la desaparición, trabajar con la espectralidad. Como algo que está desaparecido pero persiste en sus ropajes, en sus fragmentos, en su basural. En los vestigios. A veces desaparece como cenizas. Incluso respecto de una persona desaparecida, como el poema de Nancy Gewölb, con los rieles lanzados al mar; vestigios que uno puede ir encontrando. Ese trabajo que se hace de investigación con las fotografías de los familiares o de las ropas que pueden haber quedado. Siempre hay alguna seña. Hay un registro melancólico en el sentido de que nunca se clausura, porque la melancolía tiene esa perspectiva. Que es mucho mejor, en todo caso, que la depresión, la cual tiene más bien una dimensión médica, clínica. En el sentido de

que se vuelve una forma de medicalización; como ese libro, *Esa visible oscuridad*, que en realidad es un libro psiquiátrico más que melancólico. Como uno podría ver con este trabajo de arte, un trabajo de duelo.

RA: En el caso de Bertoni se puede leer desde la perspectiva del *voyeur*. Lo que uno ve en parte de su escritura, que es muy disímil, es esa persona que está ahí, mirando. Esta recolección de objetos también tiene que ver con eso: hay una carga de mundo en esos objetos. Entonces esa recolección es ir armando retazos de ese mundo. Es articular una mirada panorámica como la del *voyeur*, que busca alguien a quien mirar.

JP: Sí, a mí me interesa de Bertoni los textos más melancólicos, como *Sentado en la cuneta* o *Harakiri*.

RA: La visualidad tiene más conexión con ese aspecto de la escritura de Bertoni que con lo otro.

JP: Como con los zapatos. Lo que trabaja reuniendo zapatos.

RA: Esa es la exposición que hizo en la bienal de Valparaíso, puso en el suelo zapatos. Algo que ahora han tomado como práctica de instalación las feministas para poner en discusión el tema de la desaparición y de los femicidios, principalmente en México. En el caso de Bertoni, tiene otra connotación, pues tiene que ver con lo que pasó acá en dictadura.

JP: A propósito de eso, me acuerdo que estaban esos concursos de poesía y de arte que se daban en El Farol, que en ese tiempo era el lugar donde se reunía el arte joven, no solamente en Valparaíso. Postulaba mucha gente. Lo interesante era que habían concursos artísticos y poéticos. También estaba Balmaceda 1215 porteño, que tenía ese concurso de poesía y de narrativa.

RA: También tenía uno de artes visuales. De hecho, participé en ambos. En uno de narrativa y en uno de pintura.

JP: Nosotros aparecemos en uno de escritura. ¿Tú apareces en narrativa?

RA: Sí, en cuento.

JP: Ah mira. Gané el concurso de poesía en ese tiempo. Ahí me parece que hay un poema tuyo también. Un poema raro para esa época. Es lo que va a ir surgiendo con *Chilean poetry* creo yo.

RA: Sí, en ese tiempo estaba trabajando en el *Chilean poetry*. Es interesante ese tema de la Universidad de Valparaíso, porque al menos estaba el esfuerzo. Ahora, estaban separados. No eran un mismo concurso. Estaban incluso separados por fecha. La Marcela se ganó el premio de arte joven. A su vez, conozco otra gente en escritura que se lo ha ganado. Son campos muy separados. Lo que te decía al comienzo: cuesta mucho vincular la visualidad con la escritura. Al menos acá en Valparaíso, no es una práctica habitual. Pese a que hay exponentes como los que hemos mencionado hasta el momento.

JP: En el concurso de Balmaceda conocí a Alejandro Pérez, que era jurado. Cuando fue la premiación me quedé carreteando con Alejandro Pérez en un bar de mala muerte en Viña. Un personaje interesante, Alejandro Pérez. Se reeditó su *Desencanto general*, estaba muy ligado a Rodrigo Lira y ahora, por lo que supe, está de jardinero en San Pedro de Atacama. Es un escritor bien ácido, con un filo irónico, con versos muy cortos. Así trabajaba Alejandro Pérez. Estaba muy activo en lecturas y otras actividades en torno a la escritura. Publicó en el Gobierno Regional, me parece. Hizo talleres también en Balmaceda y ahí -me acuerdo- hubo amigos que participaron, que le tienen mucho aprecio y creo que invitó, en esos talleres, a la Ximena y a Guillermo Rivera. En ese tiempo, en la universidad organicé algunas actividades junto al grupo del Taller de Epistemología Social —articulado por estudiantes de historia— y propuse unas sesiones entre filosofía y poesía. Invité

a la Ximena, a Pablo Araya, a Guillermo, a varias personas a conversar de su obra, con estudiantes de filosofía.

RA: El Pablo y la Ximena son parte de esa colección del Gobierno Regional. Esa colección podría reeditarse, porque más allá de que sea una cuestión local, de gente de acá, hay trabajos muy buenos.

JP: *Mester de Herrería* es el primero que aparece, creo, en poesía.

RA: Y es uno de los peor editados, está lleno de erratas. Es lamentable, porque los libros estaban mal confeccionados, y era un buen libro ese, de Pablo.

JP: La Ximena y el Guillermo también publicaron ahí; dos hermanos muy buenos poetas. Era interesante todo eso que se iba creando en torno a la escritura poética porteña. Ahí también publicó Carlos Henrickson su libro de narrativa; he leído más los poemas. Me gusta su poesía y sus críticas. No sé cómo habrá sido como narrador. No sé si era en cuento o novela.

RA: Eran cuentos.

JP: No los he leído. Después la Xime empezó a llegar a la UV, a la sede donde estaba filosofía e historia, las únicas carreras de humanidades. Eran interesantes las conversaciones que se armaron con ella, sobre todo con estudiantes de filosofía. La Ximena tenía una reflexión metafísica impresionante, era desbordante reflexivamente en términos de su imaginación y sus lecturas ligadas a una especie de gnosticismo, creo que esa era la corriente, no sabría cómo llamarla. Las conversaciones eran densas y también muy chistosas.

RA: Igual que la Nancy, ella también muy lectora de Artaud. Siempre hablaba de Artaud.

JP: A propósito del tema de la visualidad y la escritura, ¿por qué tiendes a sacar la parte visual de tu escritura? No has integrado esas dos formas de taller y oficio.

RA: Yo creo que se ha integrado, pero lo que pasa es que no se ha desarrollado con la imagen. Pero la reflexión que puede estar en una práctica expandida, yo creo que en cierto modo lo he trabajado en los libros.

JP: Pero no como imagen visual. Eso es lo que veo. Está el trabajo con el craquelado, con la materialidad, por ejemplo, con los versos que apuntan a cierta visualidad que está bien abordado, sobre todo en los primeros trabajos. Pero la imagen visual no ingresa, de hecho, hay más trabajo con el blanco, podríamos decir. Una especie de Malevich.

RA: Yo creo que esa ausencia de representación te abre precisamente hacia la poética. Pensando en ese blanco de Malevich. Al principio el libro iba a ser blanco completamente, sin título sin nada, pero esa visualidad de la que hablas, la trabajo más desde el objeto-libro que desde la imagen que podría añadir. También los libros, el *Chilean poetry*, *Vuelo* e *Incomunicaciones*, por ejemplo, no cuentan con numeración de página. Entonces, en el *Chilean poetry* había un trabajo con la página en particular. Yo creo que esa práctica expandida que no logra darle cabida a la imagen.

JP: Claro, es algo que todavía no se integra, pero puede en algún momento integrarse.

RA: Sí, puede ser, pero, en cierto modo, me resisto a que se incorpore esa imagen. Porque en alguna medida ya es otra poética, porque incorpora otros elementos. Cada uno de los cuales tiene una característica, una carga distinta. Yo creo que eso que vi, esta división entre visualidad y escritura, generó una resistencia que me impide unificarlos. A pesar de que en el trabajo visual considero que hay ciertas cosas muy de la escritura y a la inversa, pero no he logrado pensar ambas prácticas en un solo trabajo. Tengo la impresión que la imagen, a pesar que no muestre y sugiera, es el resultado de un proceso, y me interesa más bien indagar en lo inacabado.

JP: Claro, porque hay mucho trabajo de representación en la parte visual. Al revés de lo poético. Hay quizás una cosa que puede uno merodear, como discusión. El tema del taller, con respecto al trabajo de taller, cierto, que empezaste a hacer, el primer taller que hiciste fue con Novoa. Eso en Balmaceda.

RA: Ese es uno de los talleres más extraños que hay porque, primero, es para gente de cierta edad. Entonces, yo era un tanto “viejo”, porque había gente hasta del colegio. Pero el taller del Novoa fue súper interesante en el sentido de que el Marcelo es muy hábil en términos de su condición de profesor o tallerista. Entonces lee muy bien lo que tú quieres realizar y te engancha con ciertas escrituras que van en esa línea, pero si me preguntas por gente que haya seguido escribiendo de ese taller, no recuerdo a nadie.

JP: ¿Y tu amigo, el Raimundo Nenén? Me acuerdo que de ahí viene. ¿O no?

RA: No, con Raimundo nos conocimos en La Sebastiana. Él era el único de ese taller que ya había publicado, un primer libro que incorporaba elementos visuales, a pesar de que era un libro mucho más adolescente, mucho más arrebatado en ese sentido, muy a lo Rimbaud. Bueno, ese libro tenía algunos elementos gráficos, cosa que él ha trabajado hasta el día de hoy, eso de incorporar ilustraciones.

JP: Yo no lo he leído.

RA: De hecho, tiene uno que se llama *Confort*. Ahí es bien interesante lo que hace. Porque hay textos que él desarrolló con los residentes del hospital psiquiátrico El Salvador, en Playa Ancha. Una escritura que tiene que ver con la locura, pero precisamente realizadas en ese lugar, donde él hizo un taller. Y bueno, relata cosas que pasaron allí también, hay escritura que no es de él, sino de ellos.

JP: Claro, el taller también se puede transformar, como lo que pasa también en la universidad, las cosas no son blanco y negro ni unívocas, sino que tienen bastantes formas en las prácticas y se puede transformar en un modo de diálogo incluso para el que hace el taller. Es lo opuesto a la idea de generar súbditos; puede involucrar una ida y vuelta, una comunicación con respecto a las preocupaciones de la gente más joven. Puede ir generando un horizonte de lectura más amplio. Es lo que pasa con el profe, creo yo: la fortuna que tiene el profe es que al relacionarse con gente más joven, va viendo los cambios sociales que se producen en las nuevas generaciones. Va logrando, si es que no tiene espíritu autoritario, hospedar muchas cosas que están pasando socialmente. Entonces puede al mismo tiempo integrarlo en su reflexión o si se quiere, en su escritura. También la gente más joven puede ir viendo las constelaciones de escrituras del pasado.

RA: Novoa actuaba de esa manera. Era muy hábil leyendo lo que uno tenía en la cabeza y fácilmente lo vinculaba con una tradición. En ese sentido, tenía una carga pedagógica, pero no como una autoridad.

JP: Tanto prejuicio a la pedagogía, por cierto que ha sido justificado por la idea de instrucción, pero también está esa pedagogía que tiene que ver con una especie de comunicación de experiencia. Compartir mutuamente saberes. El hecho de que ser profe no significa que seas alguien que viene a instruir o domesticar. No necesariamente tiene ese espíritu. De hecho tú eres profe también.

RA: Hay algo bien irónico con respecto a eso, que involucra a Justo Pastor Mellado, que tuvo un cargo en la facultad de artes de la UPLA. La frase era algo así como que él traía la buena nueva. Claro, generaba muchos anticuerpos, el juego de palabras, “el pastor que trae la buena nueva”.

JP: Claro. La idea del pastor. Siempre está en la idea de la estrategia, siempre está en la idea de la instalación, ¿cierto? Siento que Mellado está haciendo copuchas conceptualizadas; en un espacio minúsculo y clasista del arte. Lo sugerente, es que en su último libro sobre el grabado *Hecho en Chile*, lo advierte. A veces da risa la sobredimensión que le dan a la política en ese microespacio. Pero, ¿les sirven esos relatos a un artista? ¿Lo ayuda a crear una obra? Pienso, sobre todo, en estudiantes de arte. No sé, quizás colateralmente. Es la nefasta herencia de los textos de arte de la época de los ochenta, donde incluso Lihn se ve sometido a esa atmósfera de concepción artística (lo dice en las primeras páginas de su plaquette sobre Eugenio Tellez); ese paradigma de escritura donde una cierta “sociología” se plantea implícitamente como dominación elitista. Como también es el discurso, digamos, imperante en ciertas lógicas del “campo cultural”, pero que no ven la posibilidad de lo “pasivo” y popular. Una fenomenología de la visualidad que asoma cuando cualquiera dibuja, pinta o trabaja con una imagen deteniendo el torrente de los discursos. De la incidencia de aquello que implique una suspensión, una neutralidad del shock. Léida, incluso, en términos políticos.

RA: Esa lógica del pastor tiene que ver con su evangelio. Esa cuestión es bien importante, al menos en el caso de Pastor Mellado y su escritura. Cómo generó, junto con Alberto Madrid, una forma de escritura y una forma de visualidad, es decir: un evangelio. El evangelio que ellos “enseñaban”.

JP: Claro y la *Novela chilena del grabado*, plantea una cosa bien interesante respecto al lugar del poeta en Chile: nunca fue expulsado de la polis; por el contrario, ocupa un lugar central: le da contenido ideológico al Estado. El poeta le canta al poder. Es una cuestión provocativa que plantea Pastor Mellado. Sus lecturas políticas dependen de esa estructura: las instituciones

como espacio de la prosapia del poder, muy de su clase. No podría observar una noche de los proletarios, por ejemplo. Sus transferencias no producen diseminaciones, solo causa y efecto de ganancias de poder. Y, quizás por eso, advierte bien cómo se articula la oligarquía chilena, en todos los ámbitos. Quiere escribir una novela frente a la poesía. Es un libro interesante y polémico, en todo caso. Creo que en el fondo busca construir una historia de la representación chilena a través del grabado.

RA: Y también está el tema de salir de Santiago, que esa es otra cosa bien importante de ese libro también.

JP: Bueno, sí, es una provocación en ese sentido, una descentralización; porque está pensando en contra de las figuras de Neruda y Zurita; en ese modelo de poeta. Está pensando también, y eso sí es clave de Justo Pastor Mellado, en articular formas de lectura del arte en lugares fuera de Santiago, sobre todo en el caso de él, en Concepción. Aunque también lo hacen Madrid, con el grabado en Valparaíso, y Hugo Rivera Scott, con la historiografía de las escuelas de bellas artes -y el arte en general- en su breve recuento acerca de la zona de Valparaíso. Hay un libro editado por Nordenflycht que reúne textos sobre las artes en regiones. A todo esto, es curioso, los dos hermanos escriben parecido, emplean los mismos recursos de adjetivación y caricaturas. Es interesante el modo como Mellado arma una breve historiografía. Porque una cosa importante de Pastor Mellado es que está bien informado.

RA: Cierto. De hecho, conecta cosas que tiene que ver con lo que estaba pasando. Es una lectura atenta a lo que está pasando. Entonces esta filiación entre Rosario y Concepción. Cómo encuentra los vasos comunicantes entre ciertas prácticas artísticas que tienen que ver con desplazamientos.

JP: Bueno, el lugar que tiene la UPLA siempre ha sido importante en términos de visualidad, de trabajo artístico. Que

haya estado en la UPLA no deja de ser clave, por la relevancia del oficio, por ejemplo, en la pintura, en el grabado; siempre ha sido más de oficio, a diferencia de la Católica de Valparaíso, una escuela pensada más desde la poética.

RA: Es que, sí, eso te iba a decir, porque en ese sentido, hoy la Católica tiene Licenciatura en arte. Cuando yo entré existía solamente el bachillerato. Había harta rotación también. Gente que venía del Bellas Artes o que estaba en la Católica y terminaba en la UPLA, porque el Bellas Artes representa otra forma de pensar y que está centrada en la manualidad. Tiene que ver con la cuestión de las habilidades, con la expresión sensible ligada al material, pero muy acotada en términos de lecturas. Esa era la diferencia: si alguien quería mayor densidad intelectual, por decirlo de alguna manera, o escritural, estudiaba en la UPLA. Pero la Católica tenía este vínculo con la poesía, que no tenía la UPLA. La escuela de arte de la Católica era muy literaria en ese sentido. No literaria de literatura, literaria de poética, de poesía.

JP: En mi caso, cuando entré a estudiar filosofía estaban la Católica, la Valparaíso o la UPLA. Me interesaba estudiar más filosofía porque me planteaba problemas existenciales. Era chico, y estaba intentando resolver la vida, leyendo paradójicamente a Nietzsche, Sartre, Kafka, Dostoievski, etc. La filosofía en ese sentido aportaba bastante y entré a la Valparaíso. También es llamativo eso, escribir poesía no viniendo de los estudios literarios. Eso te pasa también a ti.

RA: De hecho, es una cuestión bien extraña que no he logrado entender del todo. Tiene que ver con que, cuando tú, porque la filosofía es otro mundo completamente distinto, que no tiene tanto que ver con la expresión sensible, que es la característica de la visualidad y de la poesía. No sé de dónde salió esta idea de que esa práctica no puede ser aprendida, tiene que estar atravesada

por la experiencia. Yo no estudié literatura, pero básicamente el trabajo que he desarrollado tiene que ver más con la poesía que con la pintura. El tiempo de la pintura, intenso, como que quedó en el periodo de la universidad y unos años posteriores en que seguí trabajándola, pero después como que salí de ahí. No hubiese estudiado literatura por lo mismo. Pero es extraño, porque estudié arte. A lo mejor también tiene que ver con esa desconexión que existe entre la visualidad y la poesía.

JP: Ojo con esa lectura de la filosofía: “no ligada a la expresión sensible”. Porque esa es la idea que se tiene hasta el siglo XIX. Pero si uno ve Nietzsche, Benjamin y otros tipos de escrituras, hay toda una corriente ligada a la expresión sensible, pero por cierto con mucho primado del concepto.

RA: Sí, yo te digo en el sentido de los estudios. No en el sentido de que no haya producción ni pensamiento de este tipo, sino que uno como estudiante tiene otra formación. Incluso se ve en la escritura, que es lo mismo que pasa con ciencias sociales.

JP: También pasa con mucha gente que estudia sociología que está ligada a la literatura, a la escritura, que entran desde otro lugar. Eso es bien llamativo, o sea, creo que es más interesante en todo caso, pero es bien llamativo, porque quizá lo que noto es que los estudios literarios están más ligados a buscar el canon. Uno lo ve muy raro desde otro lugar, desde otro espacio literario como escritor y lector; más errático quizás respecto del enorme saber de las listas canónicas.

RA: Yo creo que la gente que estudia literatura, de un modo u otro, tiene esa vinculación con el canon. Pasa lo mismo en arte. La gente que estudia arte tiene cierta vinculación con «el circuito». Que ellos hablan del circuito, se conocen entre sí, existe un sistema de relaciones que surgen a partir de aquello, o de ciertos lugares, como el museo o la galería. Pero cuando tú

tienes una aproximación distinta, del probar, del merodeo o de la simple experiencia, no tienes ese objetivo.

JP: La palabra «escena» es clave en arte. Que se instaure con Nelly Richard.

RA: Claro, todos quieren pertenecer a una escena determinada o desvincularse de cierta escena.

JP: Con respecto al taller, retomando el trabajo con Novoa, ahí tú entraste a La Sebastiana y conociste a Sergio e Ismael, posteriormente entraste a La Chascona.

RA: Y bueno, lo que te dije, conocí al Raimundo Nenén, lo menciono porque, que yo recuerde de esos dos talleres, es de los pocos que siguió escribiendo. Con el tiempo formó un proyecto editorial colectivo que se llama Nihil Obstat. Un año después de que formáramos Inubicalistas. Y aún siguen trabajando.

JP: A Sergio lo conocí una vez cuando me junté con Elvira Hernández. Me invitó a una lectura que tenía que hacer La Sebastiana y yo la acompañé y ahí conocí a Sergio, que siempre fue muy amable. Es una virtud del Sergio, siempre con una generosidad enorme. En ese momento me regaló su primer libro.

RA: El *Lengua muerta*.

JP: Quizá me regaló el segundo, el que publicó por la independencia, *Lengua ósea*. Claro, es un libro súper extraño también. Es un libro que en cierta medida parte de una herida; se puede advertir una herida que atraviesa los libros de Sergio. Tiene que ver con el trabajo de la identidad.

RA: Eso está desarrollado ahí. En el primero no aparece mucho eso, que es un libro iniciático, que explora con distintos temas. Pero están los cimientos de lo que caracteriza su trabajo, que tiene que ver con una poética vinculada a un control determinado respecto al lenguaje. A ceder ese control. Piensa en la incertidumbre, cómo abordarla, y bueno, creo que él escoge una

estrategia, que desarrolla a partir de la composición. Esta idea de componer con los elementos que, en este caso, serían las palabras. La creación se basa en un sistema de reglas, en un sistema de normas. Hay procedimientos que tienen que ver con ello: el trabajo con la música del poema.

JP: El pie forzado.

RA: Claro. Lo que hablamos del grupo Oulipo, que te pones un pie forzado para trabajar; bueno, Sergio hace eso. Tiene ejercicios como ese de Perec, de trabajar con una letra. Él lo hace con un tipo de sonido, de una sílaba, entonces hay poemas que los arma en esa lógica. O que todos los libros que ha escrito tienen un *posdata*. Y hay casos más radicales, más excesivos, que es lo que pasó en el último libro, que publicó por Pez Espiral, ahí lo del número se condensa. Como que es muy fuerte. Por ejemplo, tiene contado la cantidad de poemas, la cantidad de versos. Obviamente esto tiene vinculación con cuestiones personales: por ejemplo, el número de la casa. Otro está vinculado con Gonzalo Rojas. Y está el tema de la tachadura, súper fuerte. Aunque, en este caso, la diferencia con Juan Luis Martínez, tiene que ver con un problema de la aparición más que de la desaparición. Que aparezca Gabriel Cereño en reemplazo de Sergio Muñoz. Porque él tiene este problema familiar, de su historia personal: él tenía otro nombre.

JP: Hay dos cosas al mismo tiempo. Uno es el tipo de tachaduras. En el caso de Juan Luis Martínez, tiene que ver con la desaparición, sobre todo uno lo puede relacionar con *La poesía chilena*. Un tema que vamos a ver con los certificados, por ejemplo, que también asoma en su libro *Lengua ósea*, donde él va develando todo el asunto familiar de la identidad. Es distinto con Luz Sciolla que va tachando los nombres de los victimarios. En el caso de Sergio, claro, hay un tema con el control, con el trabajo en que

la tacha indica una ambivalencia respecto a ciertas identidades. En él, digamos, aparece una compulsión que expande su poética y problematiza ese lugar desde donde habla. Entonces ya no es Sergio Muñoz sino que también es Gabriel Cereño. En *Lengua ósea* el nombre va ocupando un lugar y después expandiéndose como problema. Como aparece también en *Lengua que jadea y gime*, que creo que atraviesa lo biográfico y abre su escritura hacia la historia de Chile, que tiene que ver con el huacho. Va tachando la palabra huacho. La escritura lleva a Sergio hacia ese pensamiento que viene desde la historiografía; de esa infancia, de la niñez, del lugar de abandono, de no pertenencia, pero al mismo tiempo del conflicto de identidad. Entonces su poesía anuda esa huella mnémica que hace aparecer nombres y, además, juega con diferentes nombres —como en *Lengua que jadea y gime*—; y uno puede verlo también en relación con otro poeta de Valparaíso: Sergio Holas. Él también ocupa otro...

RA: Rufus Salvatierra.

JP: Claro. Que le permite decir en términos políticos y poéticos lo que no dice Sergio Holas. Que actúa con furia frente a esta época neoliberal. Él se tuvo que ir a Australia para poder subsistir. Entonces hay un asunto en que el heterónimo no es un uso literario solamente, sino que el heterónimo es un uso problemático de existencia.

RA: Por ejemplo, en el primer libro que aparece la tachadura es en el segundo, que se llama *27 poemas. Lengua en blues*. Ahí aparece solamente en la portada, sobre su nombre, con el que lo conocemos nosotros, Sergio Muñoz, que era el nombre legal hasta ese entonces. Después, en *Lengua ósea*, aparece solamente en la portada, no aparece en el interior. Pero en *Lengua que jadea y gime*, ahí ya se desbanda, se va al extremo y tacha todo. Tacha, por ejemplo, la palabra huacho, tacha los autores que forman

una constelación dentro de ese libro. Tacha las palabras cuando hacen alusión a una acción del yo. Lo interesante, también, es la incorporación de esas imágenes que tienen que ver con una cosa bien importante, que es el de la casa. Más allá de la experiencia personal, que le hayan tratado de arrebatarse esa casa legalmente, es lo que significa la casa en la poesía o en la filosofía. Pensemos en el mismo Juan Luis Martínez, la portada es la casa. Entonces, aparece la casa, ya no en términos literarios, porque la realidad copa el poema. Se desborda la vida hacia la poesía. Yo creo que esa es la cuestión que tiene que ver con la especie de control del que te hablaba. Ese control que te da establecer una estrategia. En este caso, cómo tú abor das tu relación con lo inmenso, con lo abismante. Entonces eliges una estrategia que, en este caso, es a través de la poesía. Pero la poesía también es una cuestión abismante, una caída. Entonces pongámo s le cierto orden a esa caída para que podamos existir entre medio.

JP: Entre medio está *Lenguas de humo transparente*, editado por Altazor. Sergio Muñoz y Gabriel Cereño, los dos están tachados. De hecho, lo que dices con respecto al orden, a ese control, tiene que ver con el número 27, con cierta numeración de los versos: el 111, el 222, etcétera.

RA: Sí, tiene una cuestión, más bien, una fijación con el 108. El libro tiene 108 poemas. El 108 es el número del budismo. Si buscas budismo y 108, qué significa, es un número muy rico en significados. Es un mundo complejísimo, no es un dato menor el que te entrega ese número en relación al budismo. Lo interesante de este libro tiene que ver también con la edición, en el sentido del objeto-libro. Lo hizo Andrés Urzúa, y bueno, esa es una característica que tiene Andrés, que trabaja mucho el libro como objeto, le da un valor. Esto era cuando estaba en Pez Espiral. La editorial que dirige ahora, al menos el de Formoso

y el tuyo, comparten esa impronta. La visualidad desarrollada a partir del objeto es algo muy importante. Cómo el diseño puede servir para potenciar lo que sucede con la escritura.

JP: Editorial Provincianos. Dos cosas que quizás uno puede entrar a pensar también: él va haciendo un trabajo de serie. El trabajo de la serie te permite tener un orden y en términos psicoanalíticos se relaciona con la muerte del padre. El control guarda relación con el *no* del padre, como se ha leído psicoanalíticamente. Por eso también el vínculo con Juan Luis Martínez: la tachadura del nombre del padre, hay un tema con el *no*, el padre, la violencia. En el caso chileno muy concreto, tiene que ver con la historia del niño huacho. Va apareciendo a cada rato en el libro. Implica una reflexión sobre el lugar desde donde surge la sensibilidad, la forma de mirar, los modos de la vida. Hay un relato que toma Gabriel Salazar al principio de su libro; aquella mujer que tiene cuatro hijos, que prefiere morir antes que dar a luz el último niño en Chile, al que no iba a poder alimentar. Gabriel Salazar escribe ese relato para comenzar la reflexión sobre el espacio de la infancia, donde supuestamente se genera la apertura de mundo. Entonces, podríamos decir que Gabriel Cereño y Gabriel Salazar expanden el huacherío hacia todos nosotros en general, porque venimos de una especie de gran abandono, en un sentido no solamente personal, sino que es una historia atravesada por la cultura apegada a la violencia más que a la del cuidado. En cierta medida esto está trabajado en Sergio de una manera que va aumentando en su poesía, en su reflexión poética; y lo va conduciendo hacia un pensamiento del libro, de la tacha, de cómo disponer los materiales. Que sea músico incide, que está contando constantemente las sílabas, y que podría darte toda una historia del 27 a propósito de la suma y el círculo cerrado.

RA: El 27 siempre está presente en sus libros, en todos los libros. De hecho, mira, hay una parte acá, un fragmento del poema que él tacha. Lo que te voy a leer está tachado... *Entonces, hay también guiños, de cómo ese yo que es Gabriel Cereño o Sergio Muñoz, hacia el autor y no hacia la persona.*

JP: Claro, el autor está asociado a la autoridad. A la *autoritas*. Además también va asociado a aquel que te da una señal de ruta en una cultura.

RA: Otra lectura que uno puede hacer, a lo que te decía con respecto al Andrés Urzúa, por ejemplo, y lo que pasa con Sergio es, cómo de una u otra manera la poesía responde a la disciplina materna, por decirlo de algún modo. En este caso sería, cómo la forma de expresión inicial, que en el caso de Sergio es la música, se extiende a la producción poética. La música se basa en elementos gráficos. Es cosa de recordar las composiciones de John Cage, uno ve la pieza gráfica. La tachadura en ese sentido, entonces, dice más de lo que niega.

JP: Bueno, la lengua materna *es* la lengua materna. Por algo se llama así. Y no solamente porque es cuando nos incorporamos al lenguaje, cuando uno va adquiriendo las palabras o el «sistema de la lengua», como dice Saussure, sino también porque en la panza la hija y el hijo están escuchando a la madre. Hay una musicalidad ahí también. A eso se asocia cuando, creo, aparece la noción de autora. A cada rato está apareciendo la autora, porque está también la imagen de la hermana que muere cuando nace Sergio en el parto. Entonces hay una ambivalencia de autor/autora potente en Sergio con ese nacimiento; te da una clave de lectura además sobre el significado del lugar del autor o la autora, que es una desaparición en este caso. Por eso en algún momento dice «el huacho es áfono». Es muy interesante esa imagen.

RA: Tiene un poema en el que le habla a la hermana. Es parte de esa cuestión que transforma este libro, lo diferencia de los otros, porque acá decididamente se hace cargo de la novela familiar. Con toda esa carga psicoanalítica. El libro se transforma en el espacio para esa novela, lo cual es curioso. Pasa a ser una novela, dando pie a otro vínculo con Martínez, más allá de la tachadura. Acá está trabajando la novela familiar de todo este trauma que implicó su condición.

JP: Claro, a nivel del libro. Porque hay un trabajo interesante con el libro, a diferencia de *Lengua ósea*, mencionando un poco este arco que llega hasta la edición del gobierno regional, claro; hay mucha dificultad de lectura, hay todo un tema con la edición. Pero a diferencia de *Lengua ósea*, acá hay una expansión en el libro. Lo que decías tú con respecto a Andrés Urzúa, que es una clave también para su trabajo; es un poeta que está pensando constantemente en los materiales del libro. En su misma poesía aparece esa expansión de pensar las condiciones materiales. Andrés une su lugar como editor y poeta.

RA: De hecho, claro, en vez de llevar a cabo una práctica expandida, en el entendido de la poesía visual, él desarrolla esa práctica desde un modo más programático, que tiene que ver con la confección y la producción del libro. Entonces está el ejemplo de este libro de Sergio que hizo para Pez Espiral, pero está también de *WWM* de Cristian Formoso, y lo que hizo con tu libro *Las palabras callan*, o lo que hizo con los libros de él, con *Tetris*, con el libro pequeñito *Letra chica*. Está también *Polvo de ladrillo*, sobre el tenis. Entonces, yo también asocio al Andrés con el Sergio, en el sentido de que yo no reconozco fácilmente una poética ahí, pero sí un trabajo temático. Entonces en ese sentido la poética es esa variedad. Ese tornar temática la poesía; ahí tengo una visión un poco opuesta a la que tiene él.

JP: El lugar del editor. Eso es clave. El poeta editor, que es súper importante también de pensar cuando uno ve la historia del libro en Chile. Sin Mauricio Ámster, ¿uno no podría hacer una mirada y legado sobre ciertas lecturas? Creo que determina una recepción de ciertos libros que fueron importantes, armados por él. Por ejemplo, hay uno de los años cuarenta, de ciencia ficción, de Karel Kapek. Ese libro es complejo en términos de diseño, fue editado y traducido por él, y con eso hizo ingresar a Chile una escritura y, por cierto, una lectura donde va pensando el concepto de libro. Con tipografía, con documentos. Mauricio Ámster que venía de los imprenteros anarquistas, perteneció al Partido Comunista también, posibilitó un pensamiento del libro que generó un legado posterior que a veces se olvida. Se piensa que eso surgió con ciertos nombres de autor, ya sea Juan Luis Martínez, Deisler, los surrealistas. Hay una historia un poco más larga del pensamiento material del libro.

RA: Es que, tengo la impresión que las condiciones de las formas de producción son las que determinan esa importancia, o no, de la figura del editor. En el caso de Deisler, con ediciones Mímbré, es un trabajo artesanal. El editor o la editora, en este boom de las editoriales independientes, que están sacando mayor tiraje, no tiene esa importancia, en parte porque es más complejo. Y en parte porque muchas veces él/ella ve el texto y la otra parte la ve un/a diseñador/a. Mientras que las editoriales un poco más vinculadas a la artesanía, o que tienen una formación más vinculada al diseño, desarrollan esta área. En el caso de Andrés, él trabaja los diseños de los libros y se nota la reflexión sobre la visualidad de una poética.

JP: Creo que tengo alguna distancia con algunas cosas que puedes haber dicho tú, Rodrigo, en este punto. Es súper interesante hacer una historia de la ilustración. La ilustración como

una forma de trabajo y no como un principio estético que primó desde la dictadura en el CADA. La idea de la inelustrabilidad o lo irrepresentable dentro de la representación visual, cuando ha habido un trabajo súper largo de visualidad del libro que tiene su historia, y viene de atrás. Que tiene una raigambre popular además. Eso es lo potente. *El silabario* es texto e imagen, y esas imágenes quedan impregnadas en la memoria; es la primera entrada a la letra también.

RA: O el mismo caso de la Lira Popular, que es un trabajo meramente popular y tiene esa tradición de la ilustración.

JP: Entonces es una clave de lectura que es interesante retomar o repensar. Repensar lo que significa ilustrar desde las prácticas; pero no pensarlo bajo un principio estético de lo sublime: “es imposible ilustrar”; Pensarlo como una práctica que va ligada a un pensamiento, no como a una “mera” representación.

RA: En el caso del Andrés está el encuentro de dos reflexiones: la material, física, con la poética. Creo que lo que trata de hacer es aunar eso, crear un puente. En ese sentido, el libro se transforma en ese puente. Otro ejemplo es el de la generación del Roneo. Ahí, producto de las circunstancias, surge en este caso una materialidad distinta. Ahora salió una editorial que se llama Roneo, precisamente. Que tiene que ver con esto del mimeógrafo. Es otra historia, como es otra historia la historia de otra iglesia que colaboró, en este caso, con ciertas producciones.

JP: Bueno, en *Lengua en blues*, Sergio ocupa en la mitad otro papel, igual que tu trabajo en *Chilean poetry*. Algo parecido hace Guido Arroyo. En su caso, emplea el papel Kraft. En cierta medida, el tema con los materiales y la materia, no es solamente pensar sobre la materia, sino el recordar *en* la materia y sus huellas mnémicas.

RA: Es que claro, la materialidad evoca. Uno ojea el libro, cambia de página con las yemas de los dedos. Uno toca eso y aparte de la mirada, tú evocas una materialidad que tiene un significado, por los usos que ha tenido, o por su propia historia. El papel Kraft, más allá de que se esté usando mucho en términos de diseño, evoca otra cosa. Otra fragilidad. Una condición precaria. Es un material precario.

JP: Claro. Las otras hojas son de...

RA: Couché, que es todo lo contrario.

JP: Es Couché y Kraft. Hay un texto de Benjamin sobre la ilustración infantil; uno que me sorprendió mucho al releerlo. En un momento habla del carácter de la visión, que es doble: activo y pasivo al mismo tiempo. Es activo cuando se asocia a formas y pasivo cuando se vincula con los colores. Entonces la infancia permite “intimar” en los colores; un niño se recoge en los colores, pero cuando tú le muestras un dibujo en blanco y negro lo activas, necesita pintar movimientos y trazos. Le haces activar otra forma de intervenir la página. No sé si será cierto, pero es muy bonito lo que piensa. De ahí asocia los colores a lo pasivo: al olfato y al gusto; y lo activo: al oído y al tacto. No me acuerdo con exactitud en este momento, pero también puede relacionarse con la madre y el padre. Lo que haría el color es ahondar en la contemplación. Pero al mismo tiempo, la visión, cuando está mirando formas, se conjuga con el movimiento. Entonces la mirada tiene un doble aspecto, activo y pasivo. En la infancia, la ilustración, nos genera esa memoria inconsciente y cuando se vuelve a activar, reanima al parecer las huellas del hospedaje materno y las líneas del límite paterno.

Pensando también todo esto porque *27 poemas* es en blanco y negro la portada. Vi las fotos, que están entre medio. Lo que hablamos al principio del silabario. Otra cosa que podría decir,

con respecto a lo que decía Sergio, es que él hablaba del distanciamiento que necesitó para este último libro. En cierta medida lo que hace también es despersonalizarlo más. Porque los versos están dirigidos hacia una segunda persona. Una despersonalización respecto de sus publicaciones anteriores, más ligadas a la poesía de Gonzalo Rojas. Este libro está más vinculado a la poética de Perec. De hecho lo dice al final de un poema. Más ligado a ese distanciamiento que genera Perec, que también viene de una historia familiar muy compleja, con padres que estuvieron en campos de concentración.

RA: Bueno, es mucho más áspero en ese sentido, tienes razón. Hay partes que esa cuestión rojeana, en el primero, es muy patente. Pero acá no. Ese trabajo musical que tenía, la musicalidad rojeana, acá no aparece: el tono llega a ser medio enunciativo, como que se intenta explicar a sí mismo o intenta explicarle al poema cuál es la historia. Ahí se crea un corte de él como autor.

JP: Claro, Gonzalo Rojas está más ligado a un canto, acá es una lengua que jadea y gime, un susurro del lenguaje donde la autoría se va despersonalizando y expandiendo.

VI. POESÍA Y REVUELTAS

POÉTICAS DE POSTDICTADURA¹

Presentación de *Visión Periférica* de Jaime Pinos

*Recuerda que Chile es un lugar raro y divertido
algo así como un circo o una cloaca.*

Lou Reed

Ahora que la mirada de dios ha sido reemplazada por *google maps*, no quedan muchos espacios para escaparse de las ciudades televisadas. Las sociedades del control y del espectáculo tienden a la mirada total. Privatizan el mundo público y publicitan la intimidad. Hace tan solo 120 años, Nietzsche ironizaba sobre la universalización de la mirada, sin sospechar que la técnica aumentaría su potencia en un siglo: «¿Es verdad que el amado dios está presente en todas partes?», preguntó una niña pequeña a su madre: “pero eso lo encuentro indecente”. Hoy esta falta de pudor se convirtió en norma, incluso puede disciplinarse interiormente. Las cámaras de vigilancia se introyectan y alcanzan efectos insospechados.

En una imagen que me parece interesante, más allá de los reparos filosóficos, Byung Chul-Han fija su atención en los gimnasios. ¿Qué hace que un individuo vaya a las 3 o 4 de la mañana, solo ante una máquina, a agotar su cuerpo? Si viniéramos de Marte, encontraríamos sorprendente cómo la autoexigencia se ha convertido en un resultado de la necesidad del rendimiento, cuyo poder reside en la autoexplotación del individuo. Houellebecq lo grafica en sus novelas de “Primer Mundo”, donde la lucha por la sobrevivencia se reemplaza por otras formas de mercantilización *pseudo-hippie* o *new age*; asimismo Coetzee observa este fenómeno

¹ Valparaíso, 2015.

en las sustituciones de los profesores por los lingüistas de *paper* y los pedagogos de las “competencias”. Estas formas contemporáneas de explotación, alienación y espectáculo, se muestran en las lecturas de *Visión Periférica* de Jaime Pinos a partir de la matriz aportada por Guy Debord y observadas desde la práctica de escritores chilenos.

Léase con atención el título: “Visión Periférica”, marca un itinerario que no intenta “globalizarse”. Por el contrario quiere llevar a “situación” (o *situacionismo*, ocupando un término de herencia debordeana) la escritura de los últimos años en Chile. En esta persistencia, Jaime Pinos indaga de refilón, sin agotar —como en un gimnasio— el cuerpo y el corpus de la literatura de postdictadura, echando un vistazo a las fisuras y libertades que ofrece la escritura que, pese a todo, está por construirse. Las alusiones a Lihn, Droguett y Debord son las más persistentes, las que conforman la “poética” del libro. ¿Por qué estos escritores? Arriesgo algunas razones: primero, porque paradójicamente articulan una lectura del futuro que a nosotros nos tocó vivir y, al mismo tiempo, estos escritores afincan su pensamiento en una moralidad que estriba en la consecuencia de escritura (a través de conceptos como situación, situacionismo o compromiso), rehuendo del relato fundacional y del monumento, propios de la historia de los vencedores. Tanto en Lihn como en Droguett la literatura es una forma de conocimiento, es decir, la comprensión de la caja negra de Chile. Y, sumando a Debord, la escritura es un modo de intervención política en un mundo de espectáculos y compartimentación de la vida. Este legado es incorporado por Jaime Pinos en sus análisis y lecturas de estos últimos 15 años, desbordando la literatura del lugar “literario”.

*

Los ensayos de Pinos suelen ubicarse en el registro de la postdictadura, es decir, sobre todo desde el periodo en que empieza a trabajar en *La Calabaza del Diablo*. Su ejercicio crítico consiste en una mirada situada del trabajo poético-literario; a menudo sus lecturas son generosas —tal vez demasiado, para mi gusto— porque el énfasis está puesto en un doble filo: por una parte interpretar el libro (por ejemplo, en las reseñas o presentaciones) y, por otra, contextualizarlo en el marco político general. Asumo aquí que Jaime Pinos piensa la literatura chilena como un ámbito clave desde donde interpretar nuestra historia y el presente actual del país. A pesar de las disimilitudes de los textos, lo más interesante de *Visión Periférica* es que perfila una línea de lectura que permite establecer diálogos y tensiones entre los diversos libros por medio de ciertas referencias comunes: espectáculo, capitalismo, banalización y, por oposición, valentía y resistencia político-literaria.

Creo que la principal virtud del libro es, en esta perspectiva, trazar un horizonte interpretativo sobre nuestra época. Calibra la violencia soterrada y de supuesta baja intensidad (engañosa por lo mismo) que corroe la vida cotidiana y que la escritura poética más sugerente atestigua con su impronta de consecuente fragilidad. De ahí que, a mi parecer, el ensayo que articula la poética del libro es aquel referido a la postdictadura: «El mío es el punto de vista de alguien que creció dentro del desastre. Que aprendió a leer después que las piras de libros iluminaran las calles del país sitiado. Que se hizo lector en un país sin libros donde la lectura era considerada una actividad sospechosa o inútil». Siguiendo esta advertencia, podríamos decir que el trabajo documental del desastre que escudriña Jaime Pinos consiste en un abrirse a lo que estaba sucediendo con los escritores de su medio. Práctica que,

a estas alturas, resulta extraña, porque incluso algunos críticos de periódico —en muchos casos también escritores— suelen atraparse en la banalidad de la *escena*.

Es paradójico que lo político de *Visión Periférica* consista en una labor que fue obvia en otras épocas: aquilatar lo que escriben los demás. La primera actitud literaria y política podría estar atenta a la recepción de lo que ocurre en el ámbito que le compete al escritor e intentar comprenderlo. Sin embargo, ¿cuántos libros pueden citarse que busquen entender lo que acontece en la época, con los pares o incluso la labor de los antecesores que nos sirvan de modelo o como una mínima orientación? A diferencia de otras generaciones o países cercanos, la práctica de la escritura en Chile también se ha visto afectada por la domesticación de la vida a través de la competencia simbólica y política. Aquello se observa en la nefasta costumbre de construir antologías (herencia del siglo pasado), en vez de empezar a componer un paisaje a partir de lecturas situadas. Abundan las intenciones de selección, depuración e instalación de espacios estratégicos; faltan ensayos, ejercicios de destrucción de los géneros y dibujar una mirada que sobrepase la literatura y nos conduzca a una comprensión del momento en que nos encontramos. La literatura más interesante nunca fue solo literatura.

*

A partir de los escritores cáusticos que Jaime Pinos admira, los ensayos tienen un tono —cómo decirlo— “neutro” o, más bien, “utópico”. No se contagian completamente de la distopía o del desgarrar del tiempo (cierto halo conservador muestra también Debord). Logra leer desde una temperatura política, al optar por fisuras periféricas que la vida y la poesía proporcionan. Las claves con las cuales Pinos interpreta los textos contienen a menudo esta

“escéptica confianza” que estriba en sopesar el valor de una épica literaria. Por eso hablo de una especie de “temperatura”, un tono que sobrepasa los libros mismos. Por contrapartida, hay escritores y libros que parecieran oponerse a la matriz de lectura desde donde Pinos los interpela, pero los conduce precisamente hacia la liza política de la literatura. Esta es su apuesta, la necesidad de volver a relatar una épica. Como si *Visión Periférica* advirtiera: de algún lado debe provenir el oxígeno en este respiradero, todavía existen escritores a los cuales admirar. Bastantes para un país como Chile. Por lo que detecto, los paradigmas principales que el libro reconoce son Lihn, Millán, Droguett, Teillier, Martínez y Moltedo. En esta opción se juega soterradamente el concepto del escritor que el crítico y poeta aprecia y que quizás aspira de algún modo ser. Es necesaria por lo demás mucha épica cotidiana para vivir en Chile.

El libro que presentamos me deja esta reflexión final: ¿Qué significa ser escritor en una época como la nuestra? Parece que no bastara la ingenua oposición de propaganda, ya fue domesticada hace tiempo; tampoco la manifestación de sentimientos bellos (lo que antes se denominaba “alma bella”). Las sensaciones y el sentido común pueden ser cooptados. ¿Desde qué lugar situarse? Si las confianzas de antaño se han desvencijado, es preciso un ejercicio “crítico” constante, epocal e ilimitado. Crítico quiere decir aquí: *poner en situación*, revisar nuestras condiciones de posibilidad históricas de las prácticas literarias y lingüísticas en la postdictadura. Como Karl Kraus que examinaba obsesivamente las noticias del diario y elaboraba su literatura desde una sátira sutil y corrosiva, siempre atenta a las intoxicaciones de la prensa. La labor del escritor conforma una composición de lugar de las ideas recibidas y del sentido común, el más reaccionario que hay. Así, este tipo de poeta e intelectual contaminado quiere encontrar

un punto de apoyo para colaborar en dislocar su tiempo. En algún momento volverá la confianza. En esta herencia ubicaría la escritura de Jaime Pinos, en un legado frágil y precario, pero fundamental. Su épica yace en dar testimonio sobre este panorama en que la escritura busca desenredar los engaños triunfantes de la postdictadura.

Termino con una cita de *Visión periférica* que responde la pregunta de Patricio Marchant: «¿A quién será permitido hacer el comentario de la catástrofe?». Jaime Pinos responde: «Yo diría que la poesía y la narrativa chilenas, lo mejor de ellas, se han tomado esa libertad y se la seguirán tomando. La de hacer el comentario de la catástrofe. Ejercer el derecho de la crítica y la memoria. Escribir, leer, por eso y para eso. Dejar que hable el desastre. Escuchar lo que dice en nosotros».

FORMAS DE VIDA²

Territorios Invisibles de Felipe Moncada Mijic

Hace algunos años, varios científicos demarcaron un pequeño sector del suelo de un bosque en el oeste de los EEUU y le quitaron la capa superior de tierra (...) Luego hicieron un inventario de invertebrados. En total, contaron 150 seres vivientes por cada decímetro cuadrado.

Peter Farb, citado en *Territorios Invisibles*

Hay una imagen de Imre Kertész que recuerdo a menudo: en pleno campo de concentración, un hombre visiblemente afectado por la reducción de las energías vitales, comparte su alimento. De ahí proviene el término “compañero”, aquel que comparte el pan. Habitualmente sentimos que el neoliberalismo en Chile es infranqueable. Conformamos modos de habitar el mundo demasiado instalados y acendrados en el hábito. Asociada a esta manera mercantil de comprensión de la vida por el capitalismo avanzado, se suma la extorsión de la violencia vuelta espectáculo. Frente a esta cotidianidad, sin embargo, es posible hallar otra. Al cuestionamiento que se puede derivar de Freud en *El Malestar en la Cultura* a la noción de amistad que crea las “bandas” rivales y la xenofobia, también existe otra manera de entender este vínculo afectuoso, la amistad que surge en la gratuidad, autonomía de las relaciones humanas y la escritura poética. Es el antagonismo que Mallarmé preservó en el carácter interruptor de la poesía pura respecto de la reducción de la vida a fuerza de trabajo.

Cuando conocí a Felipe Moncada, el año 2001 en una premiación de poesía, me regaló de inmediato el primer número de la revista *La piedra de la locura*. Posteriormente, nos seguimos viendo en los míticos encuentros de poesía en San Felipe y también en las invitaciones a escribir en la revista. Obviamente desde el

2 Presentación del libro. Valparaíso, 26 de julio de 2016.

primer momento nos hicimos amigos. En el intertanto viajamos a Buenos Aires a presentar un número de la revista y armamos una lectura en Putaendo. Vi cómo junto a Rodrigo Arroyo montaron la Editorial Inubicalistas, y cómo Felipe fue publicando con el tiempo sus libros. Podría contar muchas otras historias, pero lo que más me llamó la atención de Felipe es la perseverancia por la publicación. A todos los lugares a los que fue articuló maneras de aproximarse entre los autores y, principalmente, entre las *formas de vida* que expresan. De ahí que resalte esa necesidad y constancia de Felipe por la edición. ¿Qué significa diseñar una revista o escribir un libro? ¿Cuál es la intención no solo de escribir sino sobre todo publicar? Estas preguntas que, en principio, parecen ramplonas, tienen una vigencia actual cuando pensamos que los soportes digitales son más leídos que las publicaciones en papel. Incluso en términos de “obra”, los libros todavía mantienen un carácter orgánico y sistemático, en el sentido de que presentan un principio y un final, a pesar de que existan escritores que los hayan puesto en cuestión dentro del mismo objeto. Sin embargo, no es bajo esta perspectiva que interrogo el quehacer de Felipe, sino por una cuestión previa que siempre he reconocido en él: su infinita curiosidad. ¿Por qué plasmar en publicaciones estas búsquedas? Creo que la respuesta la otorga *Territorios Invisibles*.

La persistencia por testimoniar los diversos registros poéticos en las provincias de Chile, usualmente pasadas por alto ante una pretendida noción de progreso y una compulsión por acuñar la escritura correcta y, junto con ello, implícitamente la noción de existencia que se debe privilegiar (en la actualidad, proveniente de la literatura norteamericana), tiene relación en Felipe con una poética. Vale decir, la poesía comprendida como una *forma de vida*. Felipe insiste en delinear una mirada sobre el territorio que resulta un llamado de atención. “Territorio” es definido aquí lejos

de una comprensión “patriótica” o “esencialista” de los espacios culturales visitados, sino como un trabajo “vinculado a sus paisajes, sus modos de subsistir y de hablar”. Esta definición implica pensar el adjetivo “invisible” de otra manera; si observamos al revés, los territorios invisibles son los más amplios en Chile, considerando además gran parte de Santiago como una provincia. En una nota al pie que me parece fundamental como poética del libro, la reflexión acerca de la manera de comprender “lo que ve” y “cómo lo hace ver” el poeta (parafraseándolo), se resaltan las formas de vida que existen en una cucharada de tierra. En un pequeño pedazo de bosque perviven una cantidad enorme de seres, similar a las formas poéticas que exhiben *formas de vida* en los diferentes territorios de Chile. El panorama es más amplio y sobre todo más interesante que una lista de nombres que configure algo así como la “literatura actual”. A diferencia de la actitud de Bolaño, que pone en perspectiva el tiempo a largo plazo de la literatura y, por lo tanto, los escasos nombres que serán recordados en la posterioridad; Felipe lleva a cabo el ejercicio contrario, bucea en lo no-visto, en aquellas miradas microscópicas, dejadas de lado por los medios usuales de comunicación. No dirige su observación a la lista del museo de la historia, sino cómo esa historia necesita re-escribirse. Lleva a cabo un ejercicio que evidencie las formas de vida que la literatura muestra en cada provincia que visita, tensionando los discursos ya previamente establecidos sobre el significado del término “provincia”; opuesto a lo que se piensa desde espacios de poder canónicos, la escritura poética de los lares pone en cuestión el lugar desde dónde se escribe, y las transformaciones económicas y sociales surgidas a partir del capitalismo. En estricto rigor, en una mirada a largo plazo, los nombres propios tampoco importan, sino las formas de vida que permiten darle existencia y voz a un sujeto o comunidad.

*

Felipe Moncada podría haber sido un explorador del siglo diecinueve: muchas veces lo he imaginado acompañando a Darwin en sus expediciones. Digo esto porque busca en la escritura *modos directos de ver*, lo experimentable fuera de las pantallas, inclusive de las lecturas. Aquí se percibe su formación científica y, por supuesto, poética. En esta medida los libros se presentan en su trabajo como experiencias y no como reproducción de lo sabido. Recuerdo una vez que Felipe, terminado el encuentro poético *Pero en Talca*, quiso que fuéramos a recorrer la montaña. Le pregunté cuál, y apuntó con el índice: “esa”. Era una cima enorme que no calzaba con su dedo. Al final fue por una semana solo. Esta búsqueda *directa* por la exploración condice con sus indagaciones poéticas. Los territorios invisibles son más bien los espacios ignorados. Sin embargo, es un desconocimiento que significa a su vez una forma de vida y resistencia. A diferencia de lo que podría pensarse, ciertas *tradiciones* implican una oposición a los intereses colonizadores del progreso, incluso en términos de *materia*. *Territorios Invisibles* aborda poetas que trabajan *con* los materiales —y no solo con palabras—; oficios como la alfarería, la carpintería, la herrería, entre otros, que implican un acompañamiento de las manos en la duración del proceso de creación (en contraste con la producción en serie). Esta diferencia entre el teclear y el construir, indica una concepción del tiempo y del espacio en los poetas abordados, opuesta a la velocidad exigida por la transacción. Podría llevarse a cabo una mirada conservadora de este rescate del “lenguaje de la materia”; sin embargo, el libro aclara que se trata de una persistencia política, con sus claves y su tradición de birlar a los dominadores. Tradición que por supuesto también implica posiciones de poder y enajenación; aunque es necesario hacer notar que siempre donde se ejerce un dominio, existe una

respuesta. Es lo que Felipe trabaja a partir de un poema de Pablo Araya como *el legado de la rabia*. Por lo tanto no es un mero rescatar el patrimonio cultural de los oficios, sino de indagar en el paso de una generación a otra los modos precisos de soberanía. ¿No es, acaso, lo que percibe el escritor o artista cuando trabaja solo con su obra, es decir, cuando alcanza ese breve momento de emancipación frente a un mundo reificado?

En el *Prólogo a la Contribución a la Crítica de la Economía Política*, Marx afirmaba que las formas ideológicas que constituyen a los sujetos no son determinaciones estáticas. Los seres humanos adquieren conciencia del conflicto social a través de la ideología, *luchando* por resolverlo³. Cada época tiene sus objetivos y tareas de emancipación, y, podríamos agregar a propósito de este libro, crea sus medios y territorios puestos en disputa. Los seres humanos, ubicados donde estén, mientras tengan cierta lucidez, indagarán formas incluso en términos testimoniales de no someterse a los dictámenes opresivos que dominan la época. Pasando por una selección de poetas mapuche, del valle del Aconcagua, del Maule, los extremos geográficos y los lares, los que abordan el bosque en el sur de Chile, la metapoesía y las sátiras; los poetas que el libro visita son muchos y diversos entre sí, pero cuya idea de trabajo principal consiste en “dar cuenta del tejido social —y sus costuras— que sostiene a los poetas, el lenguaje y finalmente a la realidad que trasuntan”. Todos los escritores aludidos muestran un mundo, una subsistencia pululante entre pertenencia, desarraigo y violencia, que recorre la historia de Chile. Si bien estas formas de vida podrían leerse desde un punto de vista etnográfico (si

³ Véase esta lectura de Cecilia Cortés en “La luz vino a pesar de los puñales’. Política y conflicto en el Canto General de Pablo Neruda”. Incluido en *Tensiones del pensar. Materiales para un diálogo entre la filosofía y la poesía en Chile*. Cenaltes: Viña del Mar, 2016. Libre descarga en: <http://www.cenaltesediciones.cl/index.php/ediciones/catalog/book/20>

tuviéramos investigadores ávidos), Felipe como poeta las aborda en términos expresivos, como si la poesía fuera un micromundo que revela otro, y así hasta construir un *aleph* con diversos satélites. La soberanía —palabra clave en el libro, aunque aparezca solo en pasajes puntuales— vinculada sutilmente en sus textos con el afán de autonomía, se juega aquí en la manifestación de una visión de mundo, en modos de existencia que el poeta ilumina con su escritura, resquebrajando las ataduras que, en un país profundamente estratificado como Chile, quisieran mantenerse sin derecho a testimonio. Y lo peor es que este silenciamiento ocurre también entre los supuestos críticos literarios y algunos poetas, que piensan en términos de adecuación a un supuesto canon y lista de nombres o, de manera más patética, por el número de “me gusta” en las redes sociales.

*

Un aspecto que me parece ambiguo en el libro en la medida en que corresponde a un dilema de nuestra época, es la forma de comprender las ciudades. Más allá de las maneras en que opera el capitalismo en las grandes urbes, éstas permiten una paradójica libertad que se debe a la combinación entre la soledad del individuo y las multitudes, que depositan en las luchas sociales su confianza en la emancipación. Como observó Simmel a principios del siglo veinte, las ciudades cuestionan los vínculos de dominación, naturalizados en las sociedades pequeñas, y al mismo tiempo generan soledad. El anonimato de las grandes ciudades reporta un carácter impreciso: una paradójica libertad y enclaustramiento. Por lo tanto, tal como muestran los ensayos del libro, no se trata de fabricar un estereotipo de la vida en provincia, oponiéndose con esto a los prejuicios creados acerca de lo que significa cierta mirada turística o patrimonial, sino de resaltar los

conflictos que transitan términos como “terruño”, “provincia”, “pueblo”, “ciudad”, etc. que los mismos poetas reflexionan en sus textos. Esta es, quizás, en el fondo la ambigüedad, entre la búsqueda de un territorio que todavía contiene una belleza que puede aquilatarse y vivirse, y la pugna de un territorio ocupado por el capitalismo y el sometimiento de las diversas formas de vida (humanas y naturales). Entre *Silvestre* y *Salones*—para decirlo con los títulos de los libros de Felipe—, entre el cardo que aún puede sentirse en la piel cuando vuela por los aires, y la ironía contra los medios de comunicaciones y las relaciones humanas que tornan insoportable la vida, donde la naturaleza no escapa a ello. Este es el campo de batalla que recorre nuestra época y que de soslayo el libro pone en escena.

*

Antes de terminar, quiero consignar dos aspectos que me parecen importantes. El primero está explícito en *Territorios Invisibles*, y el segundo consiste en algo así como una intuición o, si se prefiere, una sospecha. El primero refiere al método propuesto como trabajo. Contrario a la demanda de actualidad exigida por el ámbito académico, que implica estar supuestamente al día y dominar referentes sancionados como ineludibles, Felipe aclara desde el comienzo la necesidad de situar el pensamiento bajo nuestras condiciones. En la introducción, después de señalar las motivaciones emocionales de su escritura, afirma que “no se puede encontrar gran originalidad en los referentes utilizados, esos bastones que empleamos quienes escribimos dialogando con otras voces; la mayoría de las citas son de autores que ya han caído al cajón de los saldos en las ferias provincianas, no hay gran actualidad, rara vez aparece un autor recién traducido o por traducir, y es que se impone la convicción de que no es fundamental

la inmediatez global para pensar el entorno, ni para validar una mirada”. Esta lúcida oposición de Felipe a la instantaneidad, estriba en un cuestionamiento a la manera de leer que oblitera el pensamiento. Por supuesto que nadie cuestiona la relevancia de emprender una lectura, siempre y cuando se tenga una mirada, un problema o un tema que *urja* a pensar y, por ende, a escribir. La relectura es un ejercicio necesario ante la información acumulada; implícitamente en su revaloración macera lo que se ofrece como *novedoso*. Pero no todos los libros resisten este retorno. Recuerdo a un profesor que recomendaba releer todos los años un texto significativo, extrayendo de él interpretaciones y giros distintos. Para que aquello ocurra, la densidad del texto debe ser tal que permita establecer un diálogo inacabado e infinito; un acontecimiento inusitado generado en cada mirada. Si se comprende así, el gesto de la interpretación no puede adecuarse fácilmente al consumo. Cuando Felipe alude a los saldos, indica implícitamente que aquellos libros, supuestamente anacrónicos, pueden volverse intempestivos. De esta manera el presente adquiere la fuerza de lo inactual, donde la re-flexión da un paso atrás para tomar perspectiva, sopesando la fugacidad del consumo.

Por último, me gustaría referirme a un aspecto que me interesa especialmente en estos años, y que *Territorios Invisibles* barrunta de manera sutil. Aunque quizás cueste expresarlo, la pregunta que podría hacer a la noción de territorio es por el surgimiento de la escritura poética. ¿Es posible pensar el poema antes del poema? Trataré de explicarlo mejor. En una conversación con Patricio Serey, éste hablaba de la metáfora genética; es decir, aquello que sobrepasa la subjetividad y cuya oscura procedencia obliga a hacernos cargo de la herencia y, por ende, del legado. Esta metáfora la conjugo con otra parecida: el eterno retorno y, más aún, el retorno de lo reprimido. En el mismo texto aludido al

comienzo de la actual presentación, Freud arriesga una hipótesis respecto de esta procedencia ancestral: “en su origen, la escritura era el lenguaje del ausente, y la casa de habitación el sustituto del cuerpo materno, nostalgia que probablemente persiste siempre, considerándosele el sitio en que se está seguro y bien”. El poema no es la simple cristalización de algo completamente controlado. Hay un susurro que se escapa, como el vicio de la respiración que Canetti observaba en Hermann Broch. La respiración confundida con el grito es el signo apabullante del nacimiento, marca de inmediato un ritmo. De ahí que llame la atención cómo Felipe delinea el territorio poético: esos modos de subsistencia, de *hablar* y hacer suya las formas de vida. Creo que las expediciones de Felipe tienen que ver con eso: una experiencia poética en el límite de la escritura. Naturaleza, costumbres, ritmos, convivencia con la materia, modos de hablar y existir constituyen el retorno de una respiración que a cada momento quiere hacerse diáfana y generar un aliento; una forma de vida que proyecte los sueños libertarios del pasado hacia el futuro, en esos territorios que están a la vista aunque no los veamos; es decir, lo que en otros tiempos se llamó utopía o *terra incognita*.



ROSTROS DE LA REVUELTA⁴

VALDIVIA, VALPARAÍSO Y SANTIAGO

No todos los contrapicados son iguales. La televisión los usa para aumentar la grandeza de los escenarios. Leni Riefenstahl los ocupó para acrecentar las figuras de los miembros del partido nazi. En un registro de Antonio Rioseco, poeta y fotógrafo, fechado el 25 de octubre y publicadas en noviembre en la revista *Concreto Azul*, muestra el encuadre de pobladores subidos a una antigua micro amarilla, atravesando las calles de la capital. La imagen es llamativa en diferentes sentidos. Como la mayoría de sus fotos, Rioseco enfoca imágenes auráticas y, por lo tanto, elegíacas de los rostros singularizados del pueblo. Es un recurso tardío, por cierto, del neorrealismo italiano que Pasolini empleó en sus filmaciones. Pero es más que eso: la elegía, como advertía el cineasta, remite a una herencia campesina del pueblo, a una persistencia del pasado en los sufrimientos y esperanzas que persisten en el presente y que guarda relación con una supervivencia premoderna y precapitalista en las líneas del rostro; a la duración del retrato como testimonio cantado de una ausencia.

Si leyéramos estas fotos solo desde esta perspectiva, podríamos caer en la diferencia entre espacio y decorado, como hacen algunos críticos a partir de la pureza del territorio (ya sabemos hacia donde nos lleva esta escisión); hay elementos disímiles en esta micro amarilla y sus protagonistas que ofrecen otros rasgos a la acción de la imagen fija. Aparte de que se trata de hombres y escenas masculinas del pueblo, los rostros tienen adornos que permiten distinguir entre una clase social, la pertenencia a una pandilla o una sublevación. Hacen aparecer un “pueblo” desatendido en los

⁴ Octubre de 2020.

registros del centro. Dicho de otro modo, las fotos de Rioseco no apuntan a la multitud como una masa vista desde arriba, como hicieron Riefenstahl en *El triunfo de la voluntad* o el grupo CADA fotografiando la sublimidad de los aviones; sus instantes asimilan el reconocimiento de quienes, en un momento determinado, se convierten en actores frente al poder de los Estados. No simplemente los receptores de una estética del arte. Es el lugar opuesto de los camarógrafos de los helicópteros o drones que buscan mostrar el espacio sublime y su ocupación; o los poetas y artistas visuales lanzando, desde el cielo, manuales de resistencia a los pobladores, dando instrucciones poéticas sobre cómo enfrentar a la dictadura. Estas imágenes de miedo, sublimación y ocupación de banderas, que quieren dirigir y convertir el espacio común en masas, son traspuestas por estas fotografías. Las imágenes hacen emerger una pluralidad impensada; es decir, antagonica a una vanguardia que determina la legibilidad visual de lo posible.

Si fijamos la mirada, sobre el techo de la micro vemos dos personas con casco. Un hombre usa uno que podría perfectamente haber sido ocupado por los obreros de la Unidad Popular. Es el encuadre del minero u obrero atento a la construcción allendista de Chile. Su anacronismo actual reenvía a la persistencia de un recuerdo, a un remanente de aquellos trabajadores de la construcción que, en un significativo momento histórico, abuchean al dictador cuando éste desea la aclamación y pasa a supervisar la construcción del Congreso, en 1989. Pero no todo queda ahí, al lado de este trabajador del 2019, en la micro amarilla asoma el casco de un skater o ciclista que, en la disparidad con el casco del obrero, sugiere la emergencia de un pueblo que incorpora al anterior. En las apariencias heterogéneas de los pueblos, las fotografías y el cine conforman quizás los mejores registros que tenemos. *La poesía no se impone, expone*, decía Celan.

*

Esta advertencia, me hace pensar el punto de mira desde donde uno pueda avizorar y escribir acerca del “estallido social”. No es fácil tener claridad sobre el 18 de octubre, salvo que situemos el lugar del habla. Y esto quiere decir: el 18 empezó en Valdivia, donde vivo actualmente, uno o dos días después. Escribir desde el sur es distinto a la zona central. Tiene sus densidades, vértigos y, por cierto, sus rostros. Dicho sea de paso, en una nueva Constitución, Chile podría comenzar a imaginarse de manera federal y con autonomías territoriales. El lenguaje ya lo denota; los topónimos del sur —como en gran parte de América— están atravesados por denominaciones anteriores y paralelos a la colonización, utilizados como un testimonio político de interrupción provenientes de las injusticias del pasado. Bajo nuestras frases perviven otras palabras y silencios. En lugar del enunciado, seguro y taxativo, prefiero en estos momentos el relato con resabios de crónica. Pascal Quignard advierte esta precaución. La reducción al discurso puede dejar fuera a los testigos. Ante los acontecimientos, quizás todavía estemos en el tiempo de mixturarlos. Como detrás de un visillo, el ángulo de la mirada atisba algunas figuras que muestran parte de lo visto.

*

Las marchas en Valdivia estaban atravesadas principalmente por tres imágenes potentes: Víctor Jara, Los Prisioneros y las banderas mapuche. En el caso del sur, estas últimas no son una novedad. Incluso, en la diversidad de las manifestaciones, se diferenciaron algunas marchas entre miembros del pueblo mapuche, anti AFP, sindicatos o feministas. Pero lo llamativo era justamente aquello: los íconos de las resistencias del pasado remitían a la yuxtaposición e hibridación de supervivencias.

Pueblos originarios, Víctor Jara (UP) y Los Prisioneros (dictadura); y, luego, la heterogeneidad de los daños neoliberales. Particularmente, en Valdivia, la memoria del pueblo intervino una lectura de escrituras situadas, principalmente en la organización de las feministas jóvenes: la distribución de panfletos, rayados y lienzos que incluían poemas de Heddy Navarro y Maha Vial, entre otras construcciones colectivas. La supuesta neovanguardia no incidió ni como mandato ni síntoma. Estas imágenes hacen repensar en el significado y las “astucias” de “lo común” en los discursos artísticos de la *escena de avanzada*. Hay un resto, una persistencia, que lo popular —obliterado por Nelly Richard— terminó desplazando. ¿Serán sus expectativas monumentales? ¿Sus discursos integrados a instituciones norteamericanas? ¿O será el encierro sociológico de ese tipo de arte, depositado en los museos y los libros canonizantes del papel Couché?

No se trata de un asunto de escalas, sino de expectativas y enfoques. Lo cierto es que, como describíamos, durante las marchas se extendió en los edificios de Valdivia un inmenso lienzo de Víctor Jara, justo frente a la intendencia, la catedral y la plaza, semejante al despliegue del rostro de Catrillanca en el parque de los museos, el 2018; estas imágenes se parecen a las del Che Guevara o a las enormes banderas que despliegan las barras cuando uno va al estadio. No vi, por ejemplo, un rostro de quienes dictaban en dictadura la corrección sociológica del arte popular; sí, versos de las poetas de Valdivia y alguno que otro de Lihn o Millán (“Árbol de la esperanza mantente firme”, pintado junto a una hoja en una pandereta), además de textos o relatos escritos por participantes de las marchas. El arte no venía lanzado desde un espacio o artefacto iluminado. A partir de los recovecos de situacionismo urbano y gráfica popular, los trazos de escritura expuesta y espacios pequeños adquirieron una nueva semblanza

entre el torrente de personas. Con la precariedad de nuestros medios y conocimientos digitales, armamos un blog donde subimos los testimonios, textos y visualidades de las personas que quisieron aportar. Dentro de esa red, los registros audiovisuales de Felipe Rodríguez resultaron un testimonio de la sublevación. Su cámara tuvo la potencia de exponer los acontecimientos, ubicando bien el ángulo de la mirada para no caer en la delación o la superposición del camarógrafo sobre los sucesos.

*

Valdivia es una ciudad pequeña. El rol del profesor y cualquier otro oficio, es más reconocible que en otras urbes donde he vivido. Alguien haciendo una barricada frente a mi casa, gritaba mi nombre, no para llamarme, sino para señalar a los demás el punto exacto en que debían ubicar los pertrechos para continuar la escaramuza con la policía. En la esquina fueron baleadas dos personas. Una de ellas, un profesor de historia —por lo que supe—, fue atendido por trauma ocular. Tengo grabada en la memoria las lacrimógenas lanzadas a una casa vecina donde viven niñas y niños, y la escena de una patrulla de la que bajaron dos supuestos carabineros, disparando como en un juego de video por las puertas de atrás del vehículo. Para qué contar ese extraño día en que policías y militares dejaron libre el centro sin controlar nada. ¿Cuál habrá sido la estrategia de esta policía con uniforme? Toda la táctica de la organización o, mejor dicho, la inorgánica popular está sedimentada por la heterogeneidad de una ciudad universitaria, turística y de servicio, con estudiantes procedentes en gran parte del sur austral, sobre todo mapuche y chilotes; así como trabajadores haitianos, peruanos y colombianos, pescadores, operarios de la papelera, entre otros. La mixtura de procedencias y lenguajes constituyen el pueblo actual. Esto quiere

decir —siguiendo una idea de Federico Galende— que los roles requieren asimilarse como identidades desplazadas y no fijas; en caso contrario podrían volver figuras “auténticas” de pueblo donde lo común se asienta en la “casa del ser”. Atravesados por daños de diverso tipo, pocas y pocos en Chile sienten una “serenidad filosófica”. Lo que prima en el malestar económico de esta parte del sur, es la visibilidad del despojo propiciado por el extractivismo. Ya no se trata solo de las herencias dictatoriales —donde comienza la historia neoliberal—, sino de la constatación del extremismo de las usurpaciones que, desde un punto de vista dialéctico, genera una sublevación planteada a través de una especie de hegemonía sin mesianismos ni partidos. Respecto de la dialéctica y el duelo neoliberal, es preciso recordar que el daño también entrelaza la imaginación; esta potencia integra formas transitorias de reunión, emancipación de los lugares y modulaciones de habla. En la otra esquina del pasaje donde fue el disparo al profesor, se organizó un cabildo en el que asistieron artistas de la región a pensar, entre otros asuntos, intervenciones en las diferentes plazas. Alguien insinuó que ciertos músicos eran financiados por la municipalidad para armar una fiesta del olvido, en lugar de una disputa colectiva por el espacio público. Si hubiera asistido Mark Fisher, le habría encantado esta discusión acerca del repertorio de los cantantes: apareció el problema de la autoconciencia entre el disenso y el entretenimiento, y cómo hacer para que nadie se agarre el micrófono por más tiempo de lo esperado. La sombra de Don Francisco algún día será recordada como el síntoma de una institucionalidad horripilante del espectáculo. Frente a la imposición de su enorme rostro que busca cegar a los demás, se contraponen los videos que me llegaron de la barra de los panzers cantando con bombos y platillos; participaban mujeres, niños y, en general, familias que cruzaban las calles del puerto parafraseando

un tema de La Floripondio y, en especial, vitoreando el himno “el grito de la alegría” —opuesto a “la alegría ya viene” —, donde se nombran como una elegía los cerros de Valparaíso.

*

Digo todo esto no para decir que la revuelta se ha clausurado o todo ha empezado desde cero, sino que las procedencias y las intervenciones con el pasado están contando otra historia. No sé cuál e incluso puede asomar una época más compleja que la transicional. Estas hebras dan cuenta de un relato implícito en las formas y prácticas del arte en Chile, canonizado en una pasarela pequeña entre universidades, galerías y museos de Santiago. Este hábito es el que desarmó a cierta derecha concertacionista que, tan pronto comenzaron las manifestaciones, optaron por la protección de clase. (Un poeta amigo quiso hacer una antología de los escritores chaqueta–amarillos chilenos). Bajo la narración de los grandes monumentos, habita otra historia de los escritores y escritoras en dictadura, artistas de la calle y las tradiciones de largo plazo que, si las pudiéramos investigar, me da la impresión nos llevaría a toponimias arcanas y a la Lira Popular. Al mismo tiempo que en dictadura el *discurso* de cierto tipo de vanguardia ocultaba otras manifestaciones políticas y artísticas, herederas de un pasado popular, se construyeron modos de resistencia que se pueden graficar, por ejemplo, en el libro *Olla Común* de Bruno Serrano. Estas hebras retornaron con una inusitada vigencia y los espacios del arte vapuleados por una comprensión clasista, hizo emerger la dialéctica del daño e imaginación de una comunidad desconocida. Hablamos de un pueblo que en su heterogeneidad traza esa estrella distante entre mundos impensados. Los rostros colisionan con la homogeneidad de los discursos universalistas. Me da la impresión de que esta emergencia traslada —de donde

viene la palabra “metáfora”— un anacronismo y desconuelo de fondo; como la antigua micro amarilla de Santiago, fotografiada por Antonio Rioseco, que retorna a las nuevas calles del Transantiago con el pueblo cantando, desbordado, irrumpiendo no solo en cuanto síntoma de la latencia neoliberal, sino también en la extrañeza de una nueva configuración de los pueblos. Todas las analogías son aquí posibles.

POESÍA Y RECIPROCIDAD

Conversación Isidora Vicencio

Jorge: Llevamos años conversando acá en Valdivia. Una de las ideas que se modificó del primer trazado que yo había pensado para este libro, es la de viajar y poder encontrar libros que no habían sido recepcionados en su momento; hacer una constelación de escrituras olvidadas o ignoradas. Tuve que modificarlo porque vino la revuelta y después la pandemia. Entonces empecé a hacer estas conversaciones que me parecen en varios planos más interesantes que la primera idea; crean otras formas de lecturas y experiencias de largo aliento con personas que hemos estado hablando hace tiempo. En cierta medida es retomar un modo de trabajo que ha hecho John Berger en sus libros, donde se van integrando elementos como la conversación, poemas, dibujos. O lo que ha hecho el Chiri Moyano con sus investigaciones sobre Quebrada Alvarado y, por supuesto, el trabajo de Soledad Bianchi. Es decir, integrar los diálogos y las experiencias comunes con las personas con las cuales uno ha ido conversando. Como poeta me interesa mucho dar cuenta de que la poesía es una forma de conversación. Un hábitat, no un regimiento.

En este caso, nosotros nos conocimos en Valdivia, llevamos un tiempo hablando. Pero todo se afianzó cuando vino el llamado “estallido” y pudimos dialogar más.

Isidora: Sí, creo que es un momento en que comenzó a fertilizarse la conversación de las poéticas, cuando nos empezamos a juntar como grupo de escrituras situadas en el tiempo de la revuelta, 2019. Teníamos proyectos de pensamiento en conjunto, estábamos tratando de hacer una revista o como sea que se llame.



Un centro de producción de lo que sea para pensar la situación actual. Nos vimos en la urgencia de pensar a través de la memoria. Ha sido algo que se ha tocado en nuestras preocupaciones.

J: Claro. Además, en este caso, nosotros estamos hablando desde el sur; tú tienes una experiencia con respecto al sur y también con respecto a Valparaíso. Tienes familiares tanto en Valparaíso como en Puerto Cisnes.

I: Este último tiempo he entendido que puedo decir sin vergüenza, en el sentido de no apropiarme de la identidad de un lugar del cual no soy oriunda, que tengo mis orígenes también en el puerto. Mi abuelo y mi abuela maternos nacieron en el puerto y fueron criados toda la infancia en ese lugar. Mi abuelo a los 93 años sigue viviendo ahí. Tengo una memoria heredada de ese lugar, a través de mi abuelo sobre todo. Bueno, hace un año y cuatro meses que no viajaba a Valparaíso. Antes de la pandemia viajaba dos, cuatro veces al año para estar con mi abuelo. No veía, por lo tanto, a mi abuelo hace como un año cuatro meses. Lo cual me tenía bien angustiada. Finalmente, cuando logré organizarme para ir, fui leyendo este libro en el viaje y, en ese acto, resultó que me encontré en Valparaíso antes de llegar. Repasé muchos lugares, caras, conversaciones, recuerdos y experiencias de allá. Fue muy bonito porque preparó también mi llegada, mi reencuentro con la ciudad. Todos mis amigos, la gente que tengo allá, me decían que Valparaíso está terrible, que es un desastre, que está cayéndose a pedazos. Todo ese tiempo intentaba imaginarme el estado de Valparaíso. Fíjate que leer preparó mi llegada. Porque no fue como un impacto tan desgarrador el encuentro con la ciudad, sino que lo que más primó justamente fue reconectar con las personas que tengo ahí. Como que estaba distinto, pero tampoco tanto. Algo sigue ahí.

J: No viajo desde que comenzó la pandemia. He mantenido

conversaciones a través del zoom con amistades. Los días viernes nos juntamos a conversar; le llamamos «Fértil provincia» (la editorial de Bruno Serrano y Heddy Navarro), porque estamos todos ubicados en diferentes lugares de la provincia. Talca, Maule, Niebla, etc. Valparaíso también y Quilpué. Pero no he viajado, no sé cómo estará en el último tiempo. Viajé después del 18 de octubre y luego no he vuelto. Entonces, claro, uno tiene una relación con los libros, pero también con los familiares, los poetas, los amigos, que están viviendo o que han vivido en la región, y los libros en cierta medida nos muestran esos espacios. Uno vuelve a través de la lectura de los libros. Aquí me hice una biblioteca solo de libros regalados; los poetas, en general, nos regalamos los libros; y tantos años además que han pasado que, sin darme cuenta, junté una gran cantidad de publicaciones. Nací en Valparaíso, pero me crié entre Quilpué, El Belloto y Villa Alemana y después me fui al puerto, un poco más grande. Estudié en la Universidad de Valparaíso. Pero claro, uno vuelve; puede volver a visitar ciertos espacios a partir de los libros y las conversaciones. Eso es interesante, cómo los libros generan una experiencia.

I: O sea, muy deliciosa, por cierto.

J: Como hablamos la otra vez, opté por este título, *Valparaíso y sus metáforas*, porque Valparaíso tiene esa cosa también un poco anárquica. Hay varios libros muy interesantes que no se han recepcionado nunca. Pero no se pudo hacer de la manera como yo quería al principio, por las circunstancias de la revuelta y la pandemia, lo desmesurado de mi idea inicial: la tentativa de generar crónicas y cartas a libros, en gran parte desconocidos; entonces empecé con la idea de llevar a cabo conversaciones, que son mucho más interesantes la verdad. Cómo pensar una experiencia común a partir del intraexilio, incluso. Lugares en que uno ya no está, pero que los habita a través de estas imágenes, a través

de la escritura, de la poesía y las visualidades. Pensé este libro, *Valparaíso y sus metáforas*, ocupando el epígrafe de Eduardo Correa, pero también pensando en el libro *La enfermedad y sus metáforas* de Susan Sontag y el Gitano Rodríguez. Porque en cierta medida, como esa famosa canción «Valparaíso amarra como el hambre», acá lo interpreté: «Valparaíso amarra como la enfermedad», en el sentido del daño neoliberal, el daño de la experiencia de la posdictadura; se palpa muchísimo en la ciudad. Es especialmente plausible, y en las escrituras también.

I: Lo pude ver. Tampoco lo veo como algo propio solamente de Valparaíso. También me resonaron muchas de estas cosas con las experiencias relacionales que hemos desarrollado entre los que nos movemos por los mismos grupos de conversación. Que en el fondo resonamos con ciertas cosas, en ciertas formas de poéticas o de pensamiento. Entonces me pareció súper familiar, pero no sé si es como una confusión de este sentido de casa que siento por Valparaíso o no. La forma de las relaciones de conversación, con qué tipo de personas se establecen las relaciones de conversa, pareciera no ser una cosa exclusiva de Valparaíso, sino característico de ciertos grupos de personas.

J: Sí, no es exclusivo. No solamente Valparaíso; también uno lo puede ver en San Antonio. Lo conversamos con Felipe sobre el Aconcagua, cómo desaparece el río. Y acá también, en Valdivia lo vemos desde el lugar de la naturaleza, el extractivismo.

I: Veo que en todas las recepciones y conversaciones se repiten muchas veces las palabras desastre, derrota, desaparición. Es una cosa, como una columna vertebral de todo el libro, lo cual me parece súper fuerte, porque es algo que hay que poner a la vista, como decía uno de los textos que habla sobre la poesía de Ximena Rivera. Decía «la poesía muestra, expone, no requiere demostrar». Eso me parece que es importante. Que hablemos sobre eso.

J: Claro, no requiere demostrar. A veces me da la sensación que en algunos momentos, en épocas como estas, donde se ven las consecuencias de toda una política negligente que trajeron consigo los gobiernos de extremismo neoliberal, la poesía muestra el daño. En el sentido de los síntomas: sintomatiza un tipo de vida que no es la que deseamos. La poesía muestra aquello a través del trabajo de escritura; no necesariamente por buscar lo invisible, sino por visibilizar y elaborar ciertas experiencias. En el caso de Ximena, sin embargo, está la trama de lo invisible. En su escritura, en la búsqueda de orientación ante lo desarticulado, prevalece algo que no cuaja con lo nombrado, con la historia, como si quisiera vivir otra realidad. No esta realidad de la violencia solapada, la posdictadura. Una violencia latente, pero que en las ciudades se muestra con el fin del trabajo, por ejemplo. En Valparaíso, trabajé en varias cosas: reponedor, garzón, pasapelotas, recolector de plantas para un laboratorio, etc. También como ayudante de nombrador en el puerto; allí, en un momento determinado, se ofreció a los trabajadores abandonar el puerto a cambio de un millón de pesos y hacerse microempresarios. Con el compromiso de que no volvieran al mismo lugar. Intentaron desactivar toda una fuerza de trabajo -si lo decimos en términos marxistas- y un modo de vida que tenía la posibilidad de oponerse a políticas de desarraigo; buscaron desarticular los sindicatos de estibadores y portuarios. Lo tengo muy patente porque recuerdo ese proceso. Mucha gente también se fue a San Antonio, otra ciudad sumamente demolida. Incluso en algún momento fue...

I: La peor ciudad de Chile para vivir, ¿no?

J: Sí, Roberto Bescós lo muestra en su poesía, *la ciudad que no es*. También lo muestra la poesía de Florencia Smith. En fin, el tema del puerto, quedarse sin trabajo. Quedarse sin todo un mundo, porque el trabajo es una forma de vida. No

es solamente una manera de ganarse la sobrevivencia. También implica experiencias de vida y relaciones humanas.

I: Porque el trabajo es donde pasas la mitad del tiempo de tu mente consciente.

J: Sí, se crean lazos y también explotaciones. Me acuerdo de un médico que les ponía inyecciones a los portuarios para que se pudieran lanzar desde los containers, lesionarse y luego cobrar por el año —a través de seguros— lo que no podían seguir ganando en el verano. Esas historias se veían en el puerto.

I: Puedo dar cuenta de la existencia de esa destrucción. Pero ahí yo pienso siempre en la poética como una forma de resistirse a ese conflicto. A ese conflicto entre un deseo activo, me refiero como a vivir el conflicto para generar algo distinto, sea lo que sea, con tal de no mantenerse en las cosas tal y como son ahora. Entonces la poesía sabe de eso. Creo que la poesía la escriben personas que viven ese conflicto con el lenguaje, pero no solo con el lenguaje. Es fácil ver el conflicto con el lenguaje, pero no solo es el lenguaje, es la vida, es la fuerza vital. Cómo se vive la vida. Prefiero hablar de poética que de poesía porque es una forma abierta de crear, no solo desde la creatividad, sino desde un compromiso con cambiar lo que sea que es ahora, que no nos gusta. Aunque no resulte. Aunque sea un proyecto fallido, una crónica de una muerte anunciada. Da lo mismo.

J: Claro. Quizás porque en esas poéticas se juega un habitar, aunque no me gusta mucho la palabra, pero no sé cómo decirlo de otra manera, ¿un hábitat?; que va penetrando en uno sin un propósito controlado, y genera un lugar.

I: Me gusta así pensarlo, como un habitar activo. Donde te resistes a dejarte arrastrar por las circunstancias.

J: En lo pasivo, creo yo, también se genera un habitar o un tejido. No en el sentido de dejarse llevar, sino en el sentido

de recibir, de recepcionar, de dejar una apertura a lo que ocurre. A lo que nos ocurre.

I: En este sentido, lo veo como una manifestación ética de la poética. El reactivo sería quien se deja llevar por las cosas tal como están. Al final eso lleva a la vida por la vía del consumo. Ese deseo que nunca se satisface.

J: También quizás haya un aspecto interesante en las poéticas: cuando en las escrituras, como sucede, creo, en varios poetas (con los cuales uno mantiene o tuvo una amistad); prevalece una suerte de confianza en la gratuidad de la escritura, aunque parezca muy ingenuo. Pienso en Ximena. O en Rubén Jacob o Ennio Molledo. El trabajo ahí es macerar una escritura que vale por sí misma al modo de Mallarmé; cumple una función política debido a que se ubica en un extraño lugar, que no logra ser apropiado completamente. Donde el poema excede el valor de cambio o campo cultural. O sea, la poesía no queda restringida a esa discusión. (Eso no quita discutir la relación entre cultura y trabajo, al contrario). Escrituras que entran por el lado de la poética; es decir, por las formas de vida y no por el pequeño panorama literario, por ejemplo.

I: No hay nada de malo en la ingenuidad. Creo que la ingenuidad en esto no es algo de lo que hay que preocuparse. Justamente esa ingenuidad tiene que ver con la forma de esas poéticas. No en el sentido de que las poéticas mismas sean ingenuas, sino en la aparente ingenuidad de interpretarlas de esa manera. Es una escritura sin pretensiones que se dedica a la escucha, al silencio y a la escucha. No tiene apuro en obtener productos porque no es el objetivo. Es una escritura como forma de vida, como una forma de vivir escribiendo a través de la escucha. Pero claro, una escritura con las palmas abiertas. Una escritura que genera ese ciclo recíproco. Choca con las formas de vida que impone el

capitalismo hoy, el neoliberalismo. Choca porque justamente el capitalismo no es recíproco, es individualista. Está todo volcado al narcisismo del sujeto o a la satisfacción de la subjetividad. Esa forma de escritura que practica la reciprocidad es ética.

J: La poesía ahí se transforma en un modo de creación, de comprensión personal y social. Creo que esta idea ha aparecido en otra conversación; no es el conocimiento empírico del método científico que nos ha robado la noción de conocimiento, sino que es una forma de comprensión y crítica de lo que estamos viviendo.

I: Por no decir intuitivo, una palabra complicada, que es una forma de saber del cuerpo.

J: Claro, del cuerpo, de los sentidos, en todos los planos. Un plano de conocimiento intelectual que no se escinde de la experiencia. No este lugar común de herencia platónica (aunque Platón no lo dice exactamente así) de separar las ideas con respecto al cuerpo, sino que el cuerpo abarque diferentes potencias y precariedades. Ahí entraría por ese lado. Por ese lado del cuerpo, de los sentidos, las percepciones.

I: Y que además están siempre en conexión con el otro. Porque de no haber el otro, no tienes ninguna recepción de ti. El cuerpo que percibe, no sabe que es percibido si no hay otro.

J: En eso está el tema de la ingenuidad; cómo nos conectamos con otros. Eso es interesante de pensar: cómo se incorporaron ciertas nociones de vida donde la astucia es la forma neoliberal, donde los individuos se conciben ya desde cierta ganancia. Se busca una ganancia a través de la astucia. Eso se transforma en una manera de mirar las escrituras. En cambio, creo que cuando se entra por otro lado, por las reflexiones sobre las poéticas, quizás estos conocimientos, estas escrituras y percepciones de vida, puedan dar cabida al espacio de la escritura como forma de existencia. Incluso como testimonio.

I: Como una forma de estar en el presente.

J: Lo paradójico es que en ese presente existen varias memorias. Me gusta la palabra paradoja, porque no se soluciona. Eso me gusta de las paradojas; me gusta la palabra por su tensión.

I: Todo eso conforma, yo diría, una ética en la que estoy reflexionando este último tiempo. Mientras más situados estamos, en el fondo estamos más conectados con el presente y la memoria en las proporciones justas. Además ese *ethos* viene de un reconocer el lugar que se habita. Cómo habitar este lugar es distinto a cómo habitas un lugar con condiciones y seres diferentes.

J: A mí me gusta cuando hablas de Puerto Cisnes. Tu infancia en Puerto Cisnes. ¿Cómo era vivir en Puerto Cisnes?

I: Era un pueblo, que a principios de los 90, no tenía mucho acceso. Como si estuviera casi fuera del continente, porque se llegaba o en barcaza o en avioneta. Bueno, mis progenitores se fueron a perder. En ese tiempo que Pinochet había ofrecido “oportunidades de trabajo” a gente que hiciera de colono a algunas tierras de la Patagonia, mi papá postuló a ese llamado y la cuestión era que te daban un terreno para que lo trabajaras. Entonces mi papá se fue un sector llamado Isla Leona, que está más tirado para el archipiélago de Chiloé. Está más cerca de Chiloé que de Aysén, aunque todo eso está dentro de la región de Aysén. Y después mi papá se quedó en esa tierra, se casó con mi mamá, se fueron a vivir a Puerto Cisnes y viví una infancia ligada a la playa; una pequeña playa con pescadores, una costanera chica, mucho bosque, poca gente. Había una escuela primaria, un liceo técnico y mi mamá era la bibliotecaria de la pequeña biblioteca que había allí. Entonces mi infancia era así: acompañar a mi mamá en la biblioteca para no quedarme sola en casa y jugar en la playa. Toda la gente en Puerto Cisnes se conoce. Además es un clima extremo. En invierno nieva, hace

mucho frío. Casa con estufa a leña y temporales. Muy diferente a lo que es el mundo urbano.

J: Frente a tanto prejuicio que ha habido sobre el larismo, hay una vuelta a la reflexión sobre dicha poética porque en cierta medida tiene que ver con lazos que generan una intimidad con un espacio vital.

I: A mí lo que me parece más importante de la reflexión sobre el lar es la conciencia del otro, y no en términos antropocéntricos. Me refiero al otro en términos interespecie. De un saber-vivir-con. De vivir con otro. De cohabitar de manera responsable. El espacio donde me crié en la infancia era un espacio mayoritariamente habitado por seres no humanos, porque había mucha más potencia, mucha más cantidad de bosque y animales que humanos, cuando uno crece en esos entornos, uno crece con los espíritus que habitan esos entornos. Si eres respetuoso, si tu crianza es respetuosa con eso, escuchas esas voces, aunque nadie te diga cómo se nombran, aunque nadie te diga cómo hablar con ellas. Esto me recuerda mucho una conversación que tuve con la Maribel Mora Curriao cuando vino a Valdivia. La invité a un encuentro de poesía. Yo le contaba esta experiencia a Maribel, porque yo venía llegando de un viaje a Raúl Marín Balmaceda, frene a Isla Leona. Después de muchos años volví ahí y fue muy bonito. Le hablé a la Maribel de esa experiencia, tuve una sensación muy fuerte de regreso al hogar. Sentí que volví a un lugar, como un bebé hambriento cuando es satisfecho con el pecho materno. Esa fue la sensación que tuve. Me acuerdo que le conté eso a la Maribel y lo primero que me dijo es que los espíritus de esos lugares lo habitan uno. Que por eso los mapuche llevan los nombres de los lugares donde nacen. A mí eso me hizo mucho sentido. Para mí eso era un conocimiento que ya tenía integrado, pero que no sabía nombrar.

J: Tengo la experiencia completamente opuesta. Siento que nunca estuve en esa casa. Siempre como en un exilio interior. Siempre me quise ir. Estar en tránsito; o, sencillamente, no estar en los lugares. No me sentiría identificado con Valparaíso, con Quilpué, Villa Alemana; es un reconocimiento pero también un exilio. Salvo con las amistades. Pero he tenido una relación ambivalente. Como que siempre estuviera en un espacio límite. No poder reconocer un lugar. Por eso también quizás me siento cercano a estas ideas que plantea Deleuze, si las entiendo bien, respecto a territorializar y desterritorializarse. Deleuze agrega reterritorializarse.

I: Yo creo que siempre vivimos en ese conflicto y no creo que haya que cambiarlo. Creo que es importante porque si no cortamos la mirada. Pero también otra cosa que pienso es que la experiencia de la infancia en la ciudad justamente te quita ese conocimiento. Hablaba de ello como un conocimiento, no me estaba refiriendo al conocimiento logocéntrico. Cuando fui a Raúl Marín fue en el año 2018. Yo ya estaba adulta y me impactó tremendamente la inmensidad del bosque y del agua, que era una cosa demasiado grande, un dominio de otredades. Lo abismante que era por sobre la masa humana. Tú podías apilar a todos los humanos que vivían en ese pueblo y no era nada comparado con todo lo demás.

J: Claro, son experiencias radicales de vida. Sobre todo en una época como la nuestra. A pesar de todo el cuestionamiento a Heidegger, tiene razón en un punto: ese antropomorfismo de la cultura moderna que centra el lugar del sujeto en la administración del mundo. Cuando Heidegger habla de *lo disponible*. Acá claro tú tienes otra experiencia. Tú hablas de lo no humano, que era más que lo humano.

I: Sí, pero creo que ahí la vuelta que yo le critico a la interpretación hegemónica de los lares, que es como ese regreso o un

retomar esas formas de vida más primitivas, que no es lo que yo pienso, yo creo que tenemos que aprender a habitar hoy. Casi todos vivimos en ciudades, ya no vivimos en el bosque. En esta vida que tenemos hoy, donde tenemos que responder al sistema del capitalismo financierizado, es donde tenemos que encontrar una manera de convivir con el otro cuando ese otro está oprimido por la explotación y el extractivismo. Explotado al punto que parece estar dejando de existir. Si encontramos un mecanismo para intentar habitar en esas circunstancias, no para volver a lo que era antes, sino para quedarse con el problema como dice Donna Haraway. Habitar ahora, aquí. Generar ahora relaciones de parentesco. Ahí entra la poética para mí.

J: Uno de los elementos de la poética es también eso que hablamos del habitar. Esa una palabra que usaba Heidegger, el habitar poético. Pero hay diferentes modos de habitar. No tiene que ser solamente su modo de comprensión que trae consecuencias nefastas si se la comprende desde la idea de patria o territorio identitario. En el caso de lo que aparece en las presentaciones (muchas fueron solicitadas), me gustaría que ojalá armen un conjunto, para mirar esos lazos que se dan entre escrituras y amistad, el habitar puede ser una manera de orientar la mirada. A cierto mundo, que no necesariamente es lo real, si lo entendemos solo como lo fáctico, sino aquello que está inconsciente, latente e imaginativo como aparece con Ximena Rivera. Es una amiga que recuerdo mucho; la forma cómo la conocí. De hecho armé una pequeña crónica hace algunos años que será publicada pronto; me costó escribir sobre ella. No sé vivir duelos. Siento que convivo con muchos cementerios en mi interior. Fue la primera poeta que conocí en Valparaíso; y fue la más generosa. Cuando era más chico, no conocía mucha gente en Valparaíso. Fue alguien con quien pude dialogar cuestiones fundamentales con respecto a la escritura y al

pensamiento. Ximena te transportaba hacia laberintos e imágenes muy extrañas, muy complejas. Y también tenía una percepción y una risa maravillosa. Por muchos años no asistí a funerales. Hasta cuando murió la Maha; había quedado con la Maha de ir a su funeral. Me resistía interiormente. Creo que me equivoqué en eso porque los funerales permiten cierto rito, y yo evitaba ese rito —como evitaba las fotografías también— por cuestiones biográficas. Y bueno, la escritura de Ximena y su forma de vivir la escritura tenía cierto contrapunto con su hermano: Guillermo. Dos hermanos poetas que, cuando los conocí, se conectaban a través de la escritura y también gracias a un hijo de Guillermo. *El tractatus y otros poemas*, de Guillermo, es un muy buen libro. Tiene unos trípticos interesantes; los leyó en la Arcis, en Valparaíso, en un ciclo de poesía organizado, creo, por Alejandro Cerda y el mismo Guillermo. En ese tiempo, Ximena y Guillermo tenían una conexión en términos poéticos. Creo que en el caso de Guillermo, prevalece una escritura más programática o constructiva; mientras que en Ximena, asoma una escritura más inconsciente; explora un mundo amplio y con resonancias arquetípicas. No sé por qué no existen más estudios de psicoanalistas sobre poesía chilena; aportarían mucho.

I: De hecho lo que me atrapó a mí de Ximena la primera vez que la leí fue la lucidez de sus textos. Es una lucidez de las sombras, que me llegó muy de cerca, siento que respondía en gran medida a algo que yo también andaba buscando. En ese sentido, me parece que la palabra generosidad es clave para comenzar a hablar un poco de esto de la amistad, de las relaciones que establecemos con otros amigos o personas con que compartimos pensamientos y conversaciones. Porque la generosidad justamente es una cosa que te habilita para habitar. La generosidad te habilita para habitar con otro. Te habilita para generar relaciones de par-

entonces, dentro de las cuales se encuentra la amistad y que no tienen por qué ser malas cuando se desarrollan trabajos en conjunto. Compartir el oficio, como hablan en la conversación con el Jaime, donde hablan de Ennio Molledo, la Ximena. Esta hermandad del oficio.

J: El tema de compartir el oficio es clave. Cuando la conocí me dijo una frase muy bonita. Porque pasó una historia desagradable. Me invitaron a una lectura de poesía y los organizadores fueron mala onda. Un rito de iniciación al recién llegado. Me acordé cuando trabajaba de pelotero en un club de tenis en Quilpué. Llegabas a las 7 de la mañana a regar y ordenar las canchas. Cuando eras nuevo, los pasapelotas viejos te sacaban la ropa y las colgaban arriba de las mallas más altas que separaban las canchas. Un rito de iniciación. Me acuerdo de eso a propósito de la invitación a la lectura en Valparaíso, viniendo de Quilpué frente a escritores viejos. La única persona con la que pude conversar fue con Ximena. Ximena me dijo «colega». Tenía un gesto de fraternidad con el poeta-colega. Ella hablaba de los colegas en ese momento. Los que comparten el oficio.

I: Sí, aquí en la conversación que tienes con Jaime me gusta mucho esa parte donde hablas de la fraternidad del oficio como una construcción comunitaria, colaborativa, no competitiva. Sin interés, no hay un interés de ego, narcisista. Porque además no estás compitiendo con el otro, estás construyendo con el otro. Eso te alivia de esta visión subjetiva y unívoca. Además abre las posibilidades, abre los mundos, produce embriones.

J: ¿Tú ves eso en la poesía de la Ximena? ¿cómo ves eso que me decías?

I: Yo veo que con esa lucidez presenta su experiencia con la sombra, proyecta esa lucidez hacia su habitar en el mundo. Igual es desde un dolor. Una súplica. Pidiendo que se pueda ver

esa otra forma. Eso me marcó mucho de esa rasgadura que tiene la poesía de Ximena.

J: Sí, ella leía a los poetas órficos. Se muestra en la relación que tenía con Lucy Oporto; esos velos gnósticos, ese tipo de teologías que, generalmente, se les llama “teología negativa”, aunque quizás no sea lo más preciso. Aparece en ella ese carácter órfico cuando apela a dios o cuestiona a dios también. Hay un apelar hacia otra forma de vida, que incluso llega hacia lo teológico. Decir «esto no basta, hay algo más». La herencia de un Rimbaud místico. También hay un plano genealógico con la abuela; cómo aparecen las letras. Es súper bonito todo eso de Ximena. La palabra metafísica tiene muy mala fama en este tiempo.

I: Pero la Ximena es antipresencia. La metafísica, si se pudiera llamar así, que se podría interpretar en los textos de Ximena, es fuera de la presencia. Habita ese conflicto de la falta de nombre.

J: Lo que pasa es que la palabra metafísica no la inventó Aristóteles. Eso viene de un bibliotecario. La historia es muy circunstancial. Hay palabras que entran en un cuestionamiento que quizás sea más injusta que la palabra misma. En Ximena lo que prima no es la plenitud del ser; pervive un fenómeno de desintegración, una imposibilidad. Es lo que estudia Natalí. Por lo demás, se habla de un mundo postmetafísico, pero lo complejo de pensar esto es que, en general, tenemos una visión precaria del mundo que nunca está fundada, que se afirma en un supuesto que permite la mirada. En ese abismo ubicamos una perspectiva que no tiene posición estable, pero que toma pie desde cierto terreno terremoteado. Entonces esa falta de certeza, si pensamos en términos del habitar, Ximena lo vive de forma radical, dolorosa.

I: Al fin y al cabo, radical y dolorosa, pero consciente de ello. Tampoco luchando contra ello sino que habitándolo.

J: Habitándolo, pero no sé si consciente. Eso lo pondría en duda.

I: Pero me refiero a una lucidez que no necesariamente está racionalizada.

J: No es necesariamente razón o conciencia, claro. Xime cruzaba esos dos planos. El fumar en Xime. Me acuerdo una vez, un domingo, nos juntamos temprano en Quilpué y ahí estuvimos conversando, caminando entre las plazas. Estaba muy necesitada por fumar. Pensé en ese momento que fumar era en Ximena una manera de aspirar lo que no podía dominar. Con la necesidad de alcanzar un aire que no llegaba. Pienso en un poema de Anguita; Ximena lo admiraba justamente por su poesía metafísica. El poema del “Hay”, creo que es “Definición y pérdida de la persona”; Anguita escribe sobre el aire.

I: Es agotador mantenerse entre medio. Porque justamente ahí se disuelve tu percepción de la realidad.

J: El tema del delirio es clave en Ximena. Uno puede decir que el pensamiento tiene mucho de delirio. El que siempre haya en nosotros una otredad —*dianoia*—, un diálogo en nuestros mismos, eso significa pensamiento. Hay algo que nos está hablando. Que está ahí merodeando y puede escaparse hacia paisajes insospechados.

I: Igual a través de este delirio se hacen manifiestos los arquetipos. Los contenidos del inconsciente.

J: A propósito, Ximena fue publicada en un momento por Ennio Molledo. Es interesante ese otro plano, ese otro tipo de escrituras que se van jugando en un hacer. Lo que mencionabas tú también antes de la conversación; el trabajo editorial, que a ti te interesa mucho.

I: Me doy cuenta que he visto en varios amigos, en varias personas que están construyendo su poética o trabajando su poética, ese deseo de hacer colectivo. Es una experiencia muy bonita que yo logré tener cuando acá, en el 2019, tuvimos la experiencia

de escuchar y aceptar, humildemente, los conocimientos del otro de una manera generosa, de una manera desinteresada. Y eso lo vi mucho en este grupo de escritores, principalmente Ennio Moltedo, de este grupo de escritores en Valparaíso que trabajan las ediciones cuidadosas. Con cariño por el objeto. Es también poner el cuerpo en la poesía.

J: Estábamos tratando de armar una revista; estábamos en eso y llegó la revuelta. En ese momento empezamos a dirigir nuestros esfuerzos a tratar de publicar lo que pudiéramos a partir de un blog. Fue una experiencia clave. Reunimos testimonios. Nos juntamos con Bruno y Heddy, entre muchas otras cosas que ocurrieron vertiginosamente. A menudo la poesía entrega un quehacer que implica reciprocidad. Hay mucho de ese testimonio que se va traspasando de una generación a otra. Diálogos intergeneracionales. También grupos y amistades. A pesar de lo gracioso del relato de la guerrilla literaria (el ensayo de Faride Zerán), no me interesa privilegiar en estos momentos la mirada de cuartel. Reconociendo también su existencia. Creo que la poesía entrega más aspectos en las relaciones humanas, las amistades y las fabulaciones a partir de la escritura. Pero, bueno, Ennio también tuvo una larga amistad con Allan Browne. Ahora que murió Germán Arestizábal, me acuerdo del libro que publicaron de Teillier y el de Moltedo con Browne. Después aparecieron otros grupos de escritores haciendo ediciones; lo que he visto que hace Hebra con *La contru de mi alma*, el libro de Daniel Tapia que incluye ilustraciones y una factura artesanal; las publicaciones de Alejandra González y Claudio Guerrero, entre Santiago y San Felipe, si no recuerdo mal (me hubiera gustado conseguir los libros de Yohn Uberuaga y Priscilla Cajales, también). La editorial Inubicalistas, y cómo empezaron haciendo libros a mano; los libros del Cardo, Mundana, Mimesis, Altazor, etc. Es interesante: ¿qué significará

un libro? ¿por qué persistimos en los libros? Ahora que también se fue Mario Llancaqueo... Dedicarse a los libros, ser un librero o escribir libros, hacer materialmente libros. Pareciera que fuera la principal resistencia cultural frente al mundo avasallador de los economistas. Una micropolítica.

I: Sí, tengo varias cosas que decir sobre eso. Pienso que quien hace libros, ama hacer libros. Quien se dedica a coser un libro, cortarlo, diseñarlo, es porque ama hacer esto. Dentro de eso tampoco quiero olvidar mencionar a Ricardo Mendoza, que también es una persona tremendamente generosa; ha sido y sigue siendo una persona tremendamente generosa en sus conocimientos editoriales, de imprenta, con quien mantuvimos conversaciones también con Pablo Inostroza. Lo que me llama la atención de esta factura de libros, esta factura que no es industrializada, no es mercantil; sino cuestión de amor. Me he dado cuenta de que no solo en la dictadura, sino también en el neoliberalismo, es una cosa que nace como de la necesidad de sobrevivir en estos contextos. Creo que esto que se genera en el hacer libros, se genera como una convivencia, una colaboración que es como una alternativa que tenemos para sobrevivir en este contexto. En este sentido, hacer libros es ya una manera de honrar estos encuentros generosos.

J: Las revistas, los libros. Hay una vocación de infiltrados en el neoliberalismo. ¿Qué hubiera pasado en este país si solo existieran economistas, ingenieros, sociólogos de datos, educadores de las competencias, etc.? Qué horrible mundo. Menos mal que han persistido los ilustradores, poetas, artistas, editores, etc. Bueno, en fin. El mundo alrededor y en el libro.

I: Es una experiencia personal de la manufactura de libros, artesanal. La experiencia personal de la libertad que te da el tomar un material, editarlo y poner lo que tú quieras. Lo que decidas poner con quien estás haciendo lo que estás haciendo. Todo ese

pensamiento colectivo puesto en un objeto que se puede copiar, del que se pueden hacer varias versiones y que se puede regalar sin necesidad de grandes e importantes intermediarios. Te da una experiencia de libertad que es tremendamente importante tener ahora. Me refiero a una libertad no en el sentido liberal, sino a una apertura creativa inmensa. Y te invita además hacia el otro.

J: Estamos pensando en libros en un momento en que está la Internet. Pertenezco a la generación que vivió ese cambio. Esa experiencia de los aparatos, que se están constantemente modificando, pero igual siguen existiendo los libros. Es interesante el fenómeno.

I: Lo que pasa es que el libro no es solamente la información, no son solamente las palabras yuxtapuestas.

J: Pensar el libro quizás signifique crear un pequeño universo; armar una cosmología inexpugnable a las amenazas, a crear otros paisajes de mundo. Es tan abruptamente realista Chile. Pero también pensar cierta materialidad: cómo surge la primera huella mnémica en nosotros, que permite que, a partir de la visualidad, la letra, se vaya generando una experiencia. Se habla de la generación del PDF, en la gente más joven. En mi caso, todavía sigo habitando libros, no PDF. No puedo leer los PDF, quizás tenga que ver con mi madre y la infancia. Pero eso no significa que otras generaciones puedan mixturar estas dos experiencias en las migraciones de las imágenes y las letras. Hay un tema con el hacer. Carolina Lorca también armó una editorial donde publicó sus libros y *La bandera de Chile*, inspirada en su amigo Juan Luis Martínez. Mirando desde el sur, llama la atención en Valparaíso la cantidad de gente que está haciendo un trabajo ligado a esta forma de los aparatos técnicos que son los libros. El abandono puede ser una clave. Grandes espacios quemados y en ruinas, no solo en Valparaíso como ciudad, sino en toda la región.

Me acuerdo cuando niño iba al Aconcagua, a Catemu, de donde venía mi mamá; la radicalidad del aprovechamiento de la tierra, para convertirla en mera producción. En el campo la vida no era fácil tampoco; pero en una sola generación se eliminaron formas de vida. Camilo Muró me contaba melancólico cómo pescaba en el río. Entonces el neoliberalismo tiene varios síntomas en términos de subjetividades, en términos de espacios vitales, incluso de nociones de paisaje. Dentro de esta devastación surgen las editoriales; testigos y testimonios que reaccionan a través de la escritura, de manera personal y grupal; el arte ha respondido a su manera frente al neoliberalismo instalado rápidamente desde el año 75 (Valparaíso además es una ciudad con un largo derumbe); aunque no se trata solamente de un modelo económico sino también de una forma de vida. Es lo que trabaja Foucault sobre la biopolítica. Prácticas antitéticas que también generan resistencias. Poetas *winner* que seguían la imagen del jaguar y el espectáculo frente a poetas que tienen un trabajo más colectivo, en grupos que han armado un conjunto definible; también en algunos casos bastante solitarios, pero testimoniando los quiebres vitales y escriturales. Perviven diferentes prácticas y experiencias. Revistas, editoriales, talleres, etc. Todas pueden ser dimensionadas en diferentes planos como respuesta. Salvo quizás la figura del poeta que sintomatiza positivamente el neoliberalismo (quizás una derivación patológica del narcisismo, el ego explotado de nuestra época). Un aspecto común puede ser el deseo de reparar algo frente al abandono. Y, en cierta medida, se ha logrado en las biografías. No es poco.

I: Caficheísta. Del cafiche. Me gusta mucho esa imagen. He estado leyendo últimamente un libro muy bueno de la Suely Rolnik. En torno a eso, más allá del neoliberalismo, nosotros estamos viviendo un régimen colonial capitalístico. Ese es el

concepto que usa. De repente, como es una traducción desde el portugués, ella en realidad dice «régimen colonial caficheístico», que viene del caficheo. Que justamente habla de atacar el deseo del sujeto. Donde el sujeto decide, en su libertad, ponerse al yugo del régimen. Creo que es clave que hagamos una resistencia de la memoria en ese sentido. Yo pienso que lo único que te mantiene sospechando es recordar. Entonces de dónde vienen todas estas violencias es una historia muy antigua que hemos normalizado durante ya medio siglo. Ayudado por este liberalismo que se ha convertido en neoliberalismo y ahora viene a hacer algo más. Viene a ser una potencia de explotación de una fuerza vital.

J: Respecto de lo que dices sobre la memoria, en el último tiempo he estado metido en lo fantasmático; en la desaparición antes de los detenidos desaparecidos en dictadura. Estoy escribiendo un libro de poesía, que empezó a tomar cuerpo a través de dibujos, acuarelas y conversaciones, relacionado inconscientemente con la imagen e historia de una casa. Porque me intriga esa historia biográfica, familiar, de gente desaparecida desde años atrás en el campo. Hace pocos años supe recién el nombre de mi abuelo materno. Esa propensión a la desaparición en Chile, y que no pase nada. Pero al mismo tiempo, ese abandono que requiere una memoria. También existe ahí un legado de resistencia. Hacer ese legado de testimonios creo que es fundamental para ir pensándonos como personas, recuperar una biografía y situarnos en un contexto. Dentro de un espacio social, cultural, natural, pero que no llega solo, demora y cuesta; tratar de comprender las rupturas y fisuras de la vida en un país explotado, violentado, con historias de humillación que son de larga data y que van generando huellas generacionales que se trasuntan en metáforas.

I: Creo que una vértebra de esta derrota es la desaparición. Una vértebra en la historia poética que hay en este libro, habla

sobre estas poéticas como testigos y víctimas de la desaparición acumulativa que tiene la historia de este país. Siempre vivimos la amenaza de la desaparición. ¿A qué podemos recurrir? Necesitamos reconocer, no el reconocimiento que da la autoría, reconocer entre los que están a los que no están. Aquí me acuerdo de Teillier: la poesía como una forma de hablar con los muertos. Y los muertos no solo en un sentido literal, sino los desaparecidos, la memoria perdida. Una forma de reconocer y conversar con aquellos que no están para así reconstruir y generar reciprocidad.

AGRADEZCO a quienes hicieron posible la entrega de materiales, las colaboraciones con sus conversaciones y los años de amistad, y especialmente, a Jonathan Opazo por sus transcripciones. Este proyecto fue financiado por el Fondo nacional del fomento del libro y la lectura, convocatoria 2020; fondo de investigación, Región de Los Ríos: número 544089.

COLOFÓN



EDICIONESINUBICALISTAS@GMAIL.COM

EDICIONES

VALPARAÍSO Y SUS METÁFORAS. POESÍA EN
POSTDICTADURA © JORGE POLANCO, RPI
2021-A-11010, ISBN 978-956-9301-74-2,
FUE EDITADO EN TALCA POR FELIPE MONCADA,
QUIEN DIAGRAMÓ EL LIBRO, Y EN VALPARAÍSO
POR RODRIGO ARROYO, QUIEN REALIZÓ
EL ARTE DE LA PORTADA. LOS DIBUJOS SON
DE AUTORÍA DE JORGE POLANCO, SALVO
LAS IMÁGENES CORRESPONDIENTES A UN
DIBUJANTE PORTEÑO (FIRMA ILEGIBLE, P. 74),
A ANTONIO GUZMÁN (P. 226) Y LA FOTOGRAFÍA
DE ANTONIO RIOSECO (P. 404). FUE IMPRESO
EN SANTIAGO EN DICIEMBRE DE 2021. PARA
SU FABRICACIÓN SE UTILIZÓ PAPEL BOND 24
Y COUCHÉ DE 300 G PARA LA PORTADA. ESTA
PRIMERA EDICIÓN CONSTA DE 100 EJEMPLARES.

INUBICALISTAS

WWW.EDICIONESINUBICALISTAS.CL

CONVERSACIONES, CRÓNICAS, PRESENTACIONES DE LIBROS, RESEÑAS DE EXPOSICIONES, DIBUJOS Y ENSAYOS COMPONEN LA ESCRITURA DE ESTE LIBRO ATLAS QUE, MÁS ALLÁ DEL TIEMPO Y LA DIVERSIDAD DE TONOS Y FORMAS ADOPTADOS, NOS REVELA EL VÍNCULO ENTRE POESÍA Y UN TERRITORIO PARTICULARMENTE ARRASADO, DONDE LA TRAMA DEL LENGUAJE, VISTA DE CERCA, NO ES SINO EL HILO QUE UNE REFLEXIONES, POÉTICAS Y AUTORES.

“LAS CONVERSACIONES -SEÑALA JORGE POLANCO- HAN SIDO PARA MÍ UN APRENDIZAJE Y UNA EXPLORACIÓN; CREO QUE CONSTITUYEN LA MEJOR PARTE DE ESTAS METÁFORAS DE VALPARAÍSO. HAN HECHO DE ESTE LIBRO UN TRABAJO COLECTIVO. ES SORPRENDENTE CÓMO LA CONFIANZA Y EL DIÁLOGO DE AÑOS PERMITE SOPESAR EN CONJUNTO LECTURAS; APARECEN DESCUBRIMIENTOS EN LOS HILOS Y CHARLAS TEJIDAS EN EL TIEMPO. LAS CONVERSACIONES ENTRELAZAN UNA RELACIÓN ENTRE VIDA Y PENSAMIENTO POÉTICO. AYUDAN A COMUNICARSE CON LOS FUTUROS LECTORES Y LECTORAS, A TRAVÉS DE Matices, intersticios y divagaciones, sin las sentencias taxativas del sargento. Quisiera así salir del paradigma del regimiento, y asomarnos —USO INTENCIONADAMENTE EL PLURAL— A LA IDEA DE HÁBITAT.”

