

grifo

escuela de literatura creativa universidad diego portales

número nueve | otoño 2007

ISSN 0718-4786



Bernardo Subercaseaux: Cine mudo y nacionalismo

Julio Ortega y El Garatea chileno

Inéditos de JOSÉ KÓZER

Washington Cucurto: El cartonero atolondrado

GRIFO es una revista literaria que publica fundamentalmente ensayo y crítica, sin embargo, tenemos una concepción muy amplia de la literatura, por lo que nuestro comité editorial evalúa todo tipo de contribuciones inéditas. Si quieres escribir en esta revista, manda tu texto a nuestra dirección de contacto entre marzo y diciembre de cada año. En nuestra página web podrás ver los números anteriores de la revista para familiarizarte con la línea editorial.

editorial (!)

Con un nuevo y numeroso equipo de gásteres, este año estamos muy contentos de seguir con Grifo en la misma línea del año pasado; publicando todo tipo de textos que estén bien escritos y que se acerquen a nuestro rubro, el literario. Porque sí, para nosotros sería muy gratificante publicar un artículo sobre el avance de los estudios de los combustibles a base de hidrógeno, de la mano de un súper científico que además tenga la pluma de Juan Emar o Don DeLillo. Pero, como eso es prácticamente imposible, todo lo que mostramos en nuestra revista tiene que ver con el arte y la literatura; asuntos estéticos que son parte del ocio feliz de personas como usted o como yo. Eso sí, este asunto de estar reducido al campo de las artes verbales (o las que sea) deja nuestro rango de acción un tanto comprimido, porque Chile es re chico: más chico todavía, si se piensa que todo pasa en Santiago, ya que acá está el mayor número de votantes. Pero, ojo al charqui, en este número tenemos colaboradores internacionales. Además, dicho sea de paso, instamos a todas las personas de regiones que manden sus textos. Con este asunto de la aldea global, es muy sencillo mandar textos desde localidades tan alejadas como Tangamandapio.

Por eso, en nombre de todos los fontaneros que trabajamos para Grifo, reiteramos la invitación a todos los que están buscando una ventana para publicar sus artículos, entrevistas, ensayos, relatos, poemas, objetos visuales, etcétera. Todo lo que llegue será analizado por los plomeros, para ver si merece estar en la revista de papel o en nuestra versión web o en el cajón de los recuerdos.

Acá no hay cánones de lo Literario o lo Artístico, publicamos todo lo que esté bien escrito o que sea bonito. Además, esas discusiones son más viejas que el hilo negro y digna de seniles mesiánicos que luchan por la causa que provocó el alza del pan que provocó otra alza del pan. Puede ser que nuestra causa sea la del relajo: sea feliz, relájese, sea ocioso, lea tranquilo, ria, aprenda. Lo que sí, no se vuelva hippie porque los hippies son imbéciles.

Disfrute de Grifo, este número viene con textos de lujo. Si se enoja con algo que no le gusta, escribanos. Nos encanta la discusión con los cascarrabias pro canon que se cierran a otras manifestaciones del arte, que, como todo el mundo sabe, también son más viejas que sentarse en el poto.

Tranquilein, la literatura es parte de la industria del entretenimiento. ☺





4	Mario Montalbetti y la escritura en el desierto POR FELIPE CUSSEN
6	Inéditos de José Kózer
12	Poesía visual: Rossenman Taub
15	Teresa Wilms Montt, la que murió en París POR ANA MARÍA MORAGA
19	El teniente Bello del ensayista peruano, un poema de Garatea POR JULIO ORTEGA
22	Traducción: Regis Bonvicino POR ALEJANDRA LEÓN Y RODRIGO ROJAS
24	Primeros pasos del celuloide chileno Cine mudo y Nacionalismo (1910 - 1930) POR BERNARDO SUBERCASEAUX
32	Del tintero a Internet POR MARGARITA URZUA
34	Entrevista: Washington Cucurto, el cartonero atolondrado POR DANIEL CAMPUSANO
38	Crítica de libros El desafío de escribir...: <i>Memorias Visuales. Arte contemporáneo en Chile</i> , Adriana Valdés. POR MARCELA LABRANA Poetic Machine: <i>Virgenes del Sol Inn Cabaret. Bienvenidos a la máquina. Welcome to the TV</i> , Alexis Figueroa POR PAULA BUSTOS Sobre el olvido de un hombre y su nombre: <i>Pozo</i> , AA.VV. POR FRANCISCA LANGE VALDÉS Un conocimiento que se prueba: <i>Incursiones</i> , Carla Cordua POR ALVARO MONGE ARISTEGUI Lengua potencia: <i>Poesía reunida</i> , Alberto Rubio POR MARCELO GUAJARDO THOMAS Entre monjes y cajas: <i>En qué quedamos</i> , Claudio Bertoni POR JIMENA CASTRO La palabra contra el espectáculo: <i>Ulises o no seguida de Frontera</i> , Benito Escobar POR SEBASTIÁN OLIVERO

La opción visual no es un capricho

Mario Montalbetti y la escritura en el desierto*

POR FELIPE CUSSEN

* Texto publicado en <http://sibila.com.br>

“Al modo de la semilla se esconde la palabra”, escribió María Zambrano. Uno de los escritores que han decidido buscar esta semilla en los espacios más agrestes es Mario Montalbetti (Lima, 1953), quien en diciembre de 1995 publicó *Fin desierto*. Este volumen, preparado en conjunto con los diseñadores Armando Andrade y Verónica Majluf, de Studio A Editores, sorprende a sus lectores apenas lo abren, pues se trata de un solo pliego de papel de 12 metros, doblado en casi 90 páginas, en las que aparecen versos diseminados en tintas negra y roja con diversos cuerpos, tipografías y disposiciones espaciales. Al igual que otros casos célebres en cuanto al aprovechamiento gráfico de un poema (desde el *Coup de dés* de Mallarmé, incluyendo otros que también fueron editados en un solo pliego, como *5 metros de poemas* de Carlos Oquendo de Amat y Blanco de Octavio Paz), este libro reclama una especial atención a sus componentes. Se establece así una retórica más abierta gracias a los espacios en blanco, los signos de puntuación sueltos, la ampliación o disminución de los tamaños para marcar distintos énfasis, o las palabras estiradas hasta que sus letras se separan. Y más allá de una musicalidad propiamente sonora, la reiteración de la palabra “nada” en rojo a través de las páginas, la recurrencia de una determinada tipografía al inicio de una serie de versos, o los ecos entre frases distantes marcadas con negrita o alineadas en un determinado margen, obligan a distinguir lo que podríamos calificar como *rimas visuales*.

Se establece así una retórica más abierta gracias a los espacios en blanco, los signos de puntuación sueltos, la ampliación o disminución de los tamaños para marcar distintos énfasis, o las palabras estiradas hasta que sus letras se separan

No se trata, entonces, de un desierto plano, sino de uno que esconde numerosos oleajes. No en vano este texto se inaugura declarando: “Hay un desierto a la deriva”, y más adelante persiste la comparación, como si el desierto fuera aquello que queda una vez que el mar se ha retirado: “a falta de caracolas marinas me acerco piedras

al oído”. Son los restos, pasados y futuros, de esa extensión que también es una memoria reclamando sus arqueólogos: “Entierro mis ojos, / estudio mis manos, mis uñas / son rabia fosilizada”. Otros hilos van entrelazándose para aumentar la densidad semántica de *Fin Desierto*, que no se limita a un relato abstracto u onírico, pues el sujeto habla desde su precariedad, desde su cotidianeidad más prosaica y rabiosa (“Varado en el oasis sin papel higiénico”). Por momentos el desierto también puede convertirse en una mesa preparada para la ofrenda, así como para el erotismo y el sacrificio, pero sus valores son invertidos: “Este es el verso en el que la sangre se vuelve vino”. En efecto, a diferencia de la tradición bíblica, éste es un espacio en que la espera no obtiene recompensa: “Ya no viene el que viene; ya no es el que es; // demasiado hedor y demasiado tarde / para jugar al sacramento”. Se escribe desde la conciencia que la religión ya no puede ligar nada, y que no existe guía posible en el destierro; el último verso (“el desierto es mi pastor, todo me falta”) concluye que no se puede persistir en la búsqueda de ninguna tierra prometida, pues este desierto no es un paso o una prueba, sino una estación terminal, el resumidero de la imposibilidad, la carencia, el desvarío y la destrucción. Evidentemente, el lenguaje de este triste huayno se ve afectado en sus capacidades para reconstruir lo real (“Escribimos para tapar los hoyos / y reparar las faltas”) y se ve envuelto en el mismo vértigo de la altura altiplánica. Como señala William Rowe, en su artículo dedicado a este libro, las palabras finalmente terminan por asimilarse a la ausencia que producen, es decir, al referente que no convocan sino mediante su propia forma: “las palabras que son como pozos que contienen su propia ausencia / ¿dónde están?”, vuelve a preguntarse Montalbetti. Estas palabras transformadas en tumbas de sí mismas, tumbas abiertas cuyos restos se han perdido, confirman que la opción visual de este libro no es un mero capricho, sino una manera de representar la dispersión.

Se entiende, en consecuencia, que además de circunscribir tal o cual desierto geográfico, también se pretende dar cuenta de su modulación en un similar estado interior. “Llevo dentro el desierto” no sólo significa cargar con un recuerdo, sino asumir la soledad en la que desemboca todo proceso de escritura.

Maurice Blanchot, refiriéndose precisamente a Mallarmé, lo explicaba así: “Quien profundiza el verso, escapa del ser como certeza, encuentra la ausencia de los dioses, vive en la intimidad de esa ausencia, se hace responsable asumiendo el riesgo, soportando el favor. Quien profundiza el verso debe renunciar a todo ídolo, debe romper con todo, no tener la verdad por horizonte ni el futuro por morada, porque de ningún modo tiene derecho a la esperanza: al contrario, debe desesperar”. En empresas como éstas no caben iluminaciones divinas, poses de malditismo, ni menos retrocesos hacia sitios más seguros; como también indica Eduardo Milán, se debe asumir y enfrentar la crisis de la expresión que sólo se evidencia bajo estas condiciones: “el desierto es el territorio de la neutralidad donde todo, absolutamente todo, puede ocurrir dentro de los límites del ser, todo poeta que se precie en algo, que se estime como creador, no sólo debe padecer ese momento de la nada:

Estas palabras transformadas en tumbas de sí mismas, tumbas abiertas cuyos restos se han perdido, confirman que la opción visual de este libro no es un mero capricho, sino una manera de representar la dispersión

deberá buscarlo, llegar al límite de decisión de su decir”. Creo que éste es el espacio que Montalbetti ha querido desplegar, un desierto en el que los espejismos se fragmentan y aumentan el desamparo no sólo de su autor, sino también del lector, que seguirá caminando en pos de la misma búsqueda, de la misma pérdida.

Esta voluntad no queda clausurada con *Fin desierto*. Al igual que *Llantos eliseos* (2002), *Cinco segundos de horizonte* (2005) demuestra la persistencia de este proyecto, citando, mezclando y contradiciendo algunas de sus sentencias. En uno de sus versos, se indica: “Espero el fin del desierto”. Pero unas páginas después decide: “El fin es seguir”. ■



Hay una palabra a la deriva

enterrada entre tormentas.
Hay un ave intoxicada

durmiendo sobre el abismo
y hay un abismo tras otro

inmensamente invisibles.

Hay una cierta ciencia
que los viejos despliegan

mientras buscan la clave de sus visiones.

Hay cosas que se abren
para adentro
(hay arlequines muertos)

hay cosas que se abren
para afuera

con solamente tres golpes de piano,
tres sorbos de té, tres nueces.

“¿Qué hay de nuevo?”
Afortunadamente nada.

La palabra ha sido quebrada
y la suma de todos sus fragmentos

es ahora destrucción.

Fin desierto
Lima: Studio A Editores,
1995, pp 22-3

INÉDITOS

José Kózer

José Kózer nace en 1940, en la Habana Cuba. De origen judío, en 1960 emigra a Nueva York donde inicia una prolifera producción literaria. Con más de cuarenta títulos publicados, destacan: Padres y otras profesiones (1972). Y así tomaron posesión en las ciudades (1978), Bajo este cien (1983) El carillón de los muertos (1987) Trazas del lirondo (1993). En la actualidad reside en Miami y dedicado completamente a la escritura, tiene por manía escribir un poema diario. Es colaborador asiduo de varias revistas, traductor y ensayista.

JUEGO DE PALABRAS

Despierto

y de inmediato las palabras empiezan a imaginar. La mantis religiosa, fíjate. Y luego cigalas en un plato en la nevera para el almuerzo. No creas, eso no es todo, la glicina atrae al nipón, y si al despertar las palabras pidieran (de inmediato) poema, justo ahí sería testigo de la primera pugna (entre golondrina y golondrino): la del vuelo célere y tajante, parte de las nutridas bandadas, y la del penar sobaco, la madre entraría al cuarto con motas de algodón, alcohol boricado, a restregar las ampollas. Yo, despierto, abogo por el poema, y servicial animo a emplear ambas palabras, incluso se mezclen y confundan en un hervidero que recuerde la seria chacota de ciertos poetas clásicos. Batiburrillo. Con nipón inclinándose ante burujo de mimosas (¿y qué fue de la glicina?) (calma, calma) pongamos al nipón en tres posturas (tres momentos diversos en tres momentos del día): ya lo vimos con la frente inclinada (antes del almuerzo) el búcaro de mimosas, veámoslo al atardecer quedarse contemplando la glicina junto a la desconchada pared que imaginan las palabras (una glicina va a caer) (Oh cuántos clásicos pensamientos acuden a la cabeza con forma de mango filipino, el mango manila de los mexicanos, del nipón) (aquí se ve, notorio es, la capacidad inherente que poseen las palabras para suscitarse, sucederse, una a otra desbancarse, quítate tú para ponerme yo, del cúmulo ingente (ved el diccionario)

sólo unas pocas, de momento, podrán aparecer) (vide *supra*, donde dice restregar las ampollas se pensó en poner refregar, hubo que elegir): decía. Que cayó la tarde. Y el nipón en la sala practica *ikebana* con un gajo de ciclamen, manojo de primulas, espadaña (seca) tiene que escoger entre el culantrillo y el helecho ordinario. Se verá. El resultado no aparecerá en este poema. Ni el nipón a la pata (corta) suelta dormido en el *tatami* sobre un suelo de cedro que me trae el aroma de las cajas de tabaco de mi país. ¿A qué me inmiscuyo? Siempre me traen y me llevan las palabras, a veces chano chano, raudas (siempre). Me salgo. Me tapo las orejas. Escupo. Taponó fuego fatuo y fuego uterino, hago abortar todo intento de palabras a punto de irrumpir, a patadas, a manotazos, las desbarato. Quedan sílabas flotando, ideogramas a medias, pedazos cuneiformes desmontados de sus tablillas. Y yo por fin, sobre las nueve de la mañana, puedo salir a las goletas, a las falúas, zarpar remando en un bote azul desleído, su madera astillada, rumbo a alta mar (no mucho) una boya, en el horizonte un sampán, un pigargo posado digiriendo el desayuno, a la velocidad de un pedo da vueltas el carrete de la vara de pescar, me dormí, acabo de despertar al pie de la glicina (tupida) pegada a la pared, el oído me guía a la mantis religiosa (eso sí es real) desfallecida en algún lugar (¿del Orbe; de la enredadera?) ni la pongo ni la

quito.

ACTA FINAL

Ya va perpetuándose la muerte en el cadáver de mi madre los tres guijarros sobre la lápida perfilan (presencia del verdín) su redondez: dos veces pule el aire los guijarros, las pupilas del búho reflejan (en ciernes) la redondez verde botella de la piedra: dos veces el agua pule el sistema óseo debajo, el búho dispone su propio esqueleto (en ciernes) a punto de perpetrarse efigie a la cabeza de mi madre.

La arcilla del párpado pestillo rajado de piedra berroqueña.

El conjunto de las perforaciones tamaño sobresaltado una vez del hueco.

Del vello briznas del poro fuego fatuo de las fosas nasales concavidad de la espiración.

Ya está la tiorba reventada en las cuerdas vocales que me llamaron al orden a la mesa en la reconvencción: un gajo de melisa en las sienes, un abalorio de calostro gotea (expiración) escombros: cara de arena incesante el dolador. Se da vuelta la muerte, plagio de sí, completa de espaldas su función: la madre deteriorada, tres guñapos que colocamos sobre su lápida.

No hay vida eterna ni cuerpo reconstituido ni confluencia a una mesa dorada para sentarnos en familia a la hora de la distribución.

Orar: ora vientre. Ora dentadura. Ora con golpes de nudillos en la tetilla izquierda. Ora por obstinación que la gema está hecha añicos, suelta un cisco que resplandece en la mirada: orando marcasita vislumbramos extremaunción (donde la madre se impuso el agua se ahoga): instrumento sonoro del útero el césped.

ACTA

Alba, de tantas, y en un alba de albas la catana cancanea, da el reverso de la hora, salta a la vista la extremaunción de un número.

¿Quién le pone el cascabel a Dios que nos diga aquí estoy, hay dulce para todos? Traed una anémona en brazos y veréis en funciones el mecanismo perpetuo. ¿Perpetuo y jacarandoso? Con tal que perpetúe, yo me contento.

Dadme agua esta mañana que tengo más sed que nunca, sed latina, sed aramea, gran sed budista, poco el tiempo, mucha la distancia: al combate, corred. No es el momento de cruzarse de brazos, cámara, acción (música, maestro): qué camino coger, en esta historia la derrota lleva en el agua que bebo la voz cantante: zarpo (a regañadientes) ora la chicha (calma, calma por favor) ora el vendaval, zarandea.

Poco fondo, el agua escasea, el vaso (iluminado) al alba muestra en toda su redondez el principio de la grieta:

rezuma una gota, mezcla de vino y calostro, parte aceite y parte vinagre, se me nubla la vista, me tiemblan las patas, reculo en cuatro, bebí y bebí y la sed no se apaga. Se apaga el número fosforescente del reloj digital, se apaga al alba la oscuridad (externa) y en un alba de albas caen tildes, **Fraktur** se desordena (ilegible): una máxima oscuridad (interna) me supedita.

Ni estoy, ni estar: séquese la fuente, muéranse las madres. Y donde el silencio se desgañita, para luz la puerca: justo el momento de dar el salto mortal (me desentiendo) reaparezco nadando esta mañana en el estanque de los lotos. La bella aramea me aborta, la luz retoza en la horma viril del padre, me dispongo a recibir para icor ambrosía, un dátil, una costra.

APRENDIZAJE

Justo en este momento. Una flor va a caer (por su cuenta) ningún riesgo implícito,
le vale madre a la flor la caída.
Por mi parte no identificarme.
Mirar. No identificarse, sólo mirar. Y detrás por cierto el sol. Y detrás las tinieblas: ahí está el *quid* del asunto. Nada que justificar. Señor don Francisco Calles o de Goya y Lucientes, ¿qué nombre?
En Japón, flor de cerezo, entre nosotros flor de almendro, esta noche será galán de noche. O dama.
Cayó. Miraba yo aquel desprendimiento, su derrotero, primero perpendicular, en su descenso (no corría una gota de aire) se curvó: frutos enarboló: el segundero (iluminado en el reloj) se quedó de un aire. Nada se renueva. Me inclino. Identifico, está claro, por su nombre la flor. Todo confirmado. Ni parábola ni consternación. Nada de alegorías: estriba el aprendizaje en presenciar el hecho en cuanto hecho sin necesidad de considerarse testigo. No somos augures,

no nos atrae la memoria, pertenecemos a la red de desaparecidos inminentes que ya han empezado a hacer vida tautológica. Nos atrae la intemperie: a la vez nos construimos, variando las formas geométricas, nuestros habitáculos (nos resguardan más que nada de nosotros): de los demás. Está demás decir que tenemos vocación de pobreza, que nos rapamos la cabeza, procuramos reducir el pensamiento a su mínima expresión. ¿Inalcanzable? Donde la muerte se desfonda alcanzamos la verdadera caída de la flor. Flor de cerezo. Aquel sanguinuelo frente a casa acaba de florecer. Camino de Sevilla aquel día los almendros acababan de florecer. Estas son las lecciones del Universo. El justo aprendizaje. Durante unos minutos (lapso) la flor que preponderara (lapso) unos instantes, me vacía: vaciado, pulso el aire, el inasible brote (el número de sus pétalos jamás inexacto) de una flor.

[illegible]

Escribe desde los años 60 y, hasta la fecha, lleva 8 libros publicados en castellano y alemán.



to mean or not to mean

ε r a r e m o ς
 erare
 erareis
 eraren
 ab
 er as
 era ba
 ena bamos
 ena bails
 ena ban

La que murió en París

POR ANA MARÍA MORAGA



De los actos esperados sí cumplió con el del matrimonio. A los dieciséis años, en contra de la voluntad familiar, se casó con Gustavo Balmaceda, con quien tuvo dos hijas. Pero ser esposa, asistir a tertulias literarias y unirse a los ideales anarquistas y a la masonería, no iban de la mano. El hecho que terminó definitivamente con el matrimonio fue el *affaire* de Teresa con Vicente Balmaceda, el “Vicho”. El marido, herido en su orgullo, convocó a un tribunal familiar que decretó encerrar a Teresa en un claustro para que purgara sus culpas.

En la calle Compañía, número 2666 se encuentra la entrada principal del convento de la Preciosa Sangre, donde solían llegar jóvenes *discolas*. Allí ingresó, el 18 de octubre de 1915, Teresa Wilms Montt, permaneciendo más de medio año. Fue en ese lugar donde comenzó a escribir su Diario.

En la calle Compañía, número 2666 se encuentra la entrada principal del convento de la Preciosa Sangre, donde solían llegar jóvenes *díscolas*. Allí ingresó, el 18 de octubre de 1915, Teresa Wilms Montt, permaneciendo más de medio año. Fue en ese lugar donde comenzó a escribir su Diario.

Teresa quería escapar y comenzar otra vida en el extranjero. Y la oportunidad no tardó en llegar: ese otoño, Huidobro debía viajar a dictar una conferencia sobre poesía al Ateneo Hispano de Buenos Aires. El poeta le llevó unos ropajes negros para que Teresa se disfrazara de viuda y pudiera salir sin ser notada entre los asistentes a misa de ese día. Nadie se percató de la huida sino hasta muchas horas después. Teresa Wilms Montt, junto a Huidobro, cruzaba la cordillera en junio de 1916. Nunca más regresaría a Chile.

Fue en Buenos Aires donde inició su carrera como escritora de manera oficial. No tardó en ingresar a los círculos intelectuales de la ciudad. Era una de las pocas, si es que no la única mujer que participaba de las tertulias y de la bohemia bonaerense. Se paseaba vestida con sobriedad y elegancia, y no tardó en causar estragos por su personalidad, sus escritos y su belleza.

Para sobrevivir trabajó dando clases de idiomas y como periodista en *Nosotros*, una revista mensual fundada en agosto de 1907 y donde escribieron Mistral, Unamuno, Azorín, Valle-Inclán, Huidobro y Borges, entre otros.

continúa en la página siguiente...



En el otoño de 1917 apareció su primer libro, *Inquietudes Sentimentales*, un conjunto de cincuenta poemas que la autora firmó como Thérèse Wilms Montt.

Si bien su obra, según los críticos de la época, se caracteriza por ser bastante intimista, sus primeras entregas literarias están marcadas por una inclinación hacia lo macabro, la muerte, el tedio y un escepticismo profundo. Incluso es posible observar imágenes ligadas al erotismo y a ciertos rasgos surrealistas.

Más tarde, ese mismo año, aparece *Los tres cantos*, obra que también contó con una buena acogida.

Teresa comenzaba a figurar como escritora de renombre. Sin embargo, el éxito se vio empañado por un fatal episodio amoroso. Dentro de los muchos admiradores, se encontraba Horacio Ramos Mejía, Anuarí, como lo llamaba ella. Un joven aristócrata porteño totalmente enamorado de la autora quien, al no ser correspondido, decidió suicidarse. El hecho marcó tan profundamente a Teresa que fue uno de los detonantes de su partida.

El paso siguiente era incorporarse a las filas de la Cruz Roja en el Frente Aliado y viajar luego a Europa. Sus planes, sin embargo, no llegaron a buen término. Al desembarcar en EEUU fue acusada de ser espía alemana y tomada prisionera. A pesar de ser liberada de los cargos, su nombre ingresó a las listas negras internacionales. Igualmente logró embarcarse a Madrid.

Era 1918. La vida intelectual madrileña se desarrollaba en los cafés y bares. Los cronistas de la época relatan que era común ver a la autora en estos lugares recitando a Rabindranath Tagore arriba de las mesas y cantando fragmentos de ópera. Allí conoció, entre otros, a Ramón del Valle Inclán, de quien llegaría a ser su *musa*.

Ese mismo año aparecieron sus libros *En la quietud del mármol*, fragmentos de tono elegíaco, y *Anuarí*, prologado por Valle Inclán e inspirado en la historia con el joven argentino. Ambos libros fueron firmados con el seudónimo de Teresa de la Cruz.

En 1919 viaja nuevamente a Buenos Aires donde publica el conjunto de ocho relatos *Cuentos para hombres que todavía son niños*.

De regreso en Europa Teresa se enteró de que sus suegros viajarían a París con sus dos hijas, a las que no veía hacía cinco años. El reencuentro fue decisivo; la partida de las niñas le causó una fuerte depresión.

En vísperas de la Navidad de 1921, Teresa Wilms Montt consumió una alta dosis de Veronal, un somnífero. Al día siguiente fue encontrada agónica en su departamento de la Avenue Montaigne. Rápidamente fue ingresada al Hospital Laennec. Dos días después murió. Tenía 28 años.

En su diario había escrito: "*Morir después de haber sentido todo y no ser nada [...] Nada tengo, nada dejo, nada pido. Desnuda como nací me voy, tan ignorante de lo que en el mundo había.*"

Sufrió y es el único bagaje que admite la barca que lleva al olvido".

Sus restos se encuentran a pasos de la tumba de Oscar Wilde y Blest Gana en el Cementerio Père Lachaise de París.

Como sucede con numerosos autores, la obra de Teresa Wilms Montt no ha sido objeto de una lectura justa por parte de la crítica, quedando supeditada al manoseado mito de la poeta suicida, de vida tormentosa y excepcional belleza.

En 1922 se publicó su obra póstuma *Lo que no se ha dicho*, donde se reúnen fragmentos de cinco de sus obras.

En 1993, su biógrafa, la escritora Ruth González Vera, publicó *Teresa Wilms Montt: Un canto de libertad* y al año siguiente sus *Obras Completas*. Sin embargo, su nombre sigue siendo desconocido para la gran mayoría. ■

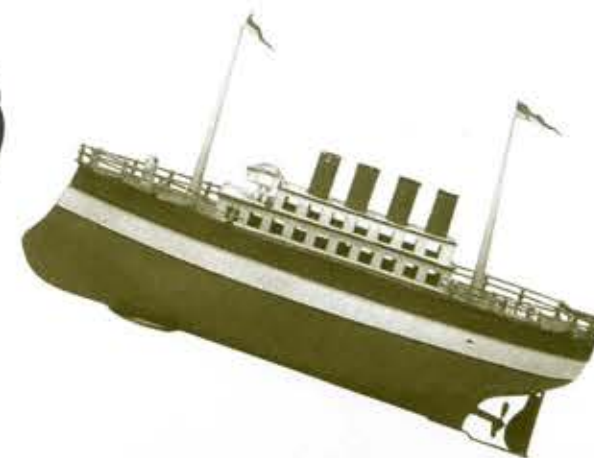
Buenos Aires, jueves 13 enero 1917

Viajar, he aquí el sueño de tantos burgueses panzudos. No saben que para estarse treinta días en el mar, hay que tener en la sangre infinito y ellos sólo tienen glóbulos rojos. Yo soy comadre del lucero del alba.

(A bordo del "Vestris")

El whisky no está malo, algo así como deseos de reír me acaricia la garganta.

Qué ridícula parece la llorona americana con los ojos corridos de tintura negra abrazada a una jaula con un loro. ¡Jesús, otro loro! ¿Pero qué tienen las mujeres cuarentonas con los loros? ¿Qué poder misterioso ejerce en ellas el extraño pajarraco de plumaje verde? Acaso sea porque el verde es símbolo de esperanza y ellas todavía esperan al que no se atrevió. En la puerta del comedor berrea una nena; la madre, turbada ante las miradas fulminantes de algunos viajeros, introduce en la boca de la criatura un pastel de crema. La chiquilla.



París 1921

Me siento mal físicamente. Nunca he tributado a mi cuerpo el honor de tomar su vida en serio, por consiguiente no he de lamentar el que ella me abandone.

Vida, sonriendo de tu tristeza me duermo y de tus celos de madre adoptiva. En tus ojos profundos ha rebrillado inconfundible la iniciación de mi ser astral.

Sólo una vez más se filtrará mi espíritu por tus alambiques de arcilla.

Vida, fuiste regia, en el rudo hueco de tu seno me abrigaste como al mar y, como a él tempestades me diste de belleza.

Nada tengo, nada dejo, nada pido, desnuda como nací me voy, tan ignorante de lo que en le mundo había.

Sufri y es el único bagaje que admire la barca que lleva al olvido. ahogada, vomita sobre la falda de la vecina. Esta -española de cepa- enfurecida, se pone de pie y lanza un pletórico "so ría guarra", sacudiendo con suprema repugnancia sus ropas en la madre de la chica.

T.W. Montt, *Collage*, ed. Animita Cartonera, Santiago, 2006.



El teniente Bello del ensayista peruano

Un poema de Eduardo Garatea

POR JULIO ORTEGA

Estudiando el archivo de Julio Cortázar en la gran Biblioteca Latinoamericana de la Universidad de Texas, verifiqué las huellas de Eduardo Garatea, el desaparecido poeta chileno cuya obra inédita, aunque en rigor nunca escribió nada, fascinó a Cortázar. Una fotografía en Saignon, de 1972, reúne a un grupo que visita al escritor en su casa de verano, pero la rápida anotación en el reverso sólo indica: "Eduardo Garatea, chileno y misterioso, y otros no identificados". Otra nota anuncia: "Garatea, entre peleados escritores españoles, me anuncia dejarme un sobre con un libro suyo pero por error me ha dejado uno mío".

Garatea demostró, asegura Lihn, que el poema podía ser muchas cosas para cada lector, precisamente porque postulaba el final de las palabras, del mismo silencio; y lo hizo apenas refunfuñando y mostrando sus manos vacías. Se ve, sonrió Lihn, que estaba aprendiendo a no hablar. En esa actuación me parece reconocer, en efecto, la rara inteligencia poética de Eduardo Garatea

Algunos poetas no menos desconocidos me han escrito para disputar, dicen, la fama inmerecida que estoy fabricando para Garatea, cuando hay otros tan perfectamente inexistentes como él. Yo, recomendándoles paciencia, les he respondido que, por meras razones estadísticas, todos estaremos en alguna antología y todos ganaremos un concurso literario en España.

Enrique Lihn, con quien repasé en Austin las huellas de Garatea en la hemeroteca del exilio chileno, fue quien interesó a Cortázar en la empresa de Garatea. Cuando pude preguntarle a Nicanor Parra si recordaba la visita de Garatea, dibujó su retrato, lo bautizó como el "Yo lírico", y me regaló el apunte como si fuese un "retrato robot" del poeta insólitamente desaparecido en el tumulto de la Feria del Libro de Santiago.

Parra recordaba a un joven embozado en una gran bufanda que, en un grupo que pasó un domingo por su casa, había llamado su atención porque nunca abrió la boca. Parra entendió ese gesto como un discurso completo, y concluyó que se trataba de un discípulo aprovechado que quería representar la persona poética anarquista, capaz de evitar el pronombre obsceno.

He dedicado mi último viaje a Santiago de Chile a investigar las huellas, si alguna, del reluciente poeta, que había sido alumno en un curso que sobre biografías imaginarias ofreció Lihn antes de emprender el viaje a París donde, según me contó Jorge Edwards, logró alarmar a Neruda esperándolo en la puerta de la embajada inmóvil y solemne, actuando como su espejo. Lihn estaba seguro de que un tal Garatea se la pasó mascullando a lo largo de su curso, pero no recuerda sus facciones porque no habló nunca. En una clase dedicada a la biografía de Altazor, algún estudiante indoctrinado en las teorías de la hora, de cualquier hora, dictaminó que Huidobro expresaba la casta coleccionista de la vanguardia, cuyo límite es el cielo. Garatea demostró, asegura Lihn, que el poema podía ser muchas cosas para cada lector, precisamente porque postulaba el final de las palabras, del mismo silencio; y lo hizo apenas refunfuñando y mostrando sus manos vacías. Se ve, sonrió Lihn, que estaba aprendiendo a no hablar. En esa actuación me parece reconocer, en efecto, la rara inteligencia poética de Eduardo Garatea.

Martín Gubbins me ha propuesto publicar mis hallazgos en la serie del Foro de Escritores pero no puedo, en este momento, prometer esa edición; aunque con la ayuda de amigos y colegas podría ir recuperando la obra dispersa de Garatea. Por lo pronto, Rodrigo Cánovas me ha puesto sobre la huella de unos panfletos mimeográficos del taller de poetas de la Universidad Católica. Gracias a esa pista puedo hoy dar a conocer el primer poema publicado de Eduardo Garatea en el único número de la hoja efímera "Calle Roma" (Bar Rapa Nui, Num. 0, s.f.).



Bajo el título “Un poema de Eduardo Garatea” viene ese memorable poema:

Se trata, efectivamente, de un poema en blanco. Podría decirse que nuestro poeta ha firmado un espacio vacío, pero cabría sospechar que suscribe un vaciado del lenguaje; incluso, que ha practicado una verdadera incisión en el habla para mostrarnos un hueco en ella. He leído (es un decir) muchas veces este poema buscando interpretar su sentido, y he llegado a la modesta conclusión de que algunas explicaciones son posibles en cuanto a la intención del poeta (nadie publica un vacío inocentemente), al punto de que bien podría tratarse de una “poética”, esto es, de una hipótesis sobre la creación verbal.

Podría decirse que nuestro poeta ha firmado un espacio vacío, pero cabría sospechar que suscribe un vaciado del lenguaje; incluso, que ha practicado una verdadera incisión en el habla para mostrarnos un hueco en ella

Pero me doy cuenta de que caben distintas interpretaciones, de acuerdo a la metodología crítica que se prefiera ejercitar. Sospecho, claro, que la lectura filológica (el arte de leer despacio) o la explicación de textos (la noción de que cada elemento remite a otro) podrían arrojar muy poca luz sobre este texto (tejido) descontextualizado (¿destejido?) como su exacto revés.

Porque si bien no es necesariamente un acto de habla sí es, en cambio, un excesivo acto de desescritura. Felipe Cussen prefiere creer que se trata de un palimpsesto que, tachado, revelaría un poema de Venancio Lisboa, el raro chileno que él dio a conocer; aunque su conclusión me parece un homenaje a Pessoa, cuya supuesta visita al puerto de Valparaíso habría cantado Lisboa.

En una rápida encuesta entre colegas y amigos he comprobado varias verosimilitudes. Según Andrés Anwandter, el poema declara la influencia indeleble del Vicente Huidobro francés, en cuyos poemas galos escuchamos una mudez insondable, la del propio mundo asomándose a su traducción. Garatea, iluminado por las luces que desaparecen en los poemas del fundador, habría reconocido que las palabras buscan desnombrar el espacio, y estaría diciéndolo en este homenaje al ligerísimo maestro. En cambio, Diamela Eltit me ha dicho que el joven tallerista está declarando el abismo que se ha perpetuado, lamentablemente, entre la lengua poética material y la mera oralidad de Vitacura. Escribir un poema, afirma ella, es caer en ese abismo, en la brecha abierta entre la memoria ganada de un habla propia y la oficialidad municipal de casi todo olvido. El poema sería una añoranza: la de enmudecer en la página pública a nombre de un idioma improbable pero más cierto.

Rodrigo Rojas encuentra en el poema la huella íntima de Gonzalo Millán. Es cierto que Millán no se complacía en lo numinoso, explica él, pero todos los elementos de este poema de Garatea están ya, punto por punto, en la poética de la intimidad del autor de las “Biografías”: el título genérico, el espacio desdoblado, el doble fondo antiliterario, la apelación al lector como proveedor de la voz del instante. Roberto Hozven sospecha que el espacio en blanco no es un vacío sino una pausa entre dos textos, entre dos libros, entre dos épocas; así, ese blanco no sería una cita de Octavio Paz, que complace a los lectores del Archivo, sino un cruce de caminos, que permite el placer de una nueva textualidad. Arturo Fontaine, por su parte, me confía que el blanco es, en sí mismo, una figura que forma parte de la geometría interior de la biografía, que él ha auscultado en la música interior de su saga narrativa; y que, en el caso no menos elíptico de Garatea, se podría calificar como una circularidad seductora. En cambio, Álvaro Bisama cree que Garatea refuta, de un plumazo, la obra completa de Pablo Neruda. El pobre autor del poema vacío sería, en verdad, un satírico: se atreve con el de sombra mayor

porque lo asume como el poeta nacional, el del libro inacabable, de las obras completas para siempre incompletables. Nadie escribió más que Neruda, concluye, y nadie escribió menos que Garatea.

Garatea, iluminado por las luces que desaparecen en los poemas del fundador, habría reconocido que las palabras buscan desnombrar el espacio, y estaría diciéndolo en este homenaje al ligerísimo maestro

Patricio Lizama me ha sugerido una pista más intrigante: tal vez Garatea está levantando un homenaje a la primera enunciación, que se articula aquí como la última. La primera palabra (aprendizaje del habla) tendría, así, la ocurrencia de la última (afasia del lenguaje). Con lo cual, aduce Julio Carrasco, nuestro poeta estaría declarando el origen adámico y el final apocalíptico del habla en un poema que cita al lenguaje entero y que, en el mismo acto, lo borra. Por mi parte, me limito a consignar la opinión meditada de estos amigos. Todavía añadido que Andrea Jęftanovic me ha preguntado si pienso traducir este poema al inglés y me doy cuenta de los nuevos problemas retóricos que semejante empresa conllevaría. Lina Meruane me recomienda el alemán, más imperturbable en estos asuntos de poética antiaristotélica. No lo sé. Prefiero que la lectura se haga cargo. Después de todo, Eduardo Garatea creía en una lírica que dejaba todas las iniciativas al lector dominical. ■



Régis Bonvicino*

POY ALLIANDRA LERÓ

O SONO

Durmo acordado
acordo dormindo
a manhã não é manhã
acordo súbito
sempre
é um sono entre dentes
com vasos de fêrulas
no criado-mudo
durmo me matando
acordo de ressaca
engolindo o estômago
não durmo
o sono não se inicia
a cabeça me soletra
pesadelos
ouço a música
de um banjo
feito de uma lata opaca
durmo com medo
de não dormir
de acordar abrupto
vivo em estado de vigília
insônia insita
a me fertilizar narciso
a insônia é vício
pulsos cortados
gilete, comprimidos
irrompe um suicídio
qualquer coisa me invade
o sono não existe
preciso fumar mais
um cigarro
musgo viscoso da memória
escolhido a dedo
a memória me molesta
desleal, pesada
o sono é pisadeira
durmo acordado
acordo letargo
e a noite pisa em mim

para Nayra Ganhito

EL SUEÑO

Duermo despierto
despierto durmiendo
la mañana no es mañana
despierto súbito
siempre
es un sueño entre dientes
con vasos de fêrulas
en el velador
duermo matándome
despierto de resaca
tragando el estómago
no duermo
el sueño no se inicia
la cabeza me deletrea
pesadillas
escucho la música
de un banjo
hecho de una lata opaca
duermo con miedo
de no dormir
de despertar abrupto
vivo en estado de vigilia
insomnio insita
a fertilizarme narciso
el insomnio es vicio
pulsos cortados
gilete, comprimidos
irrumpe un suicidio
cualquier cosa me invade
el sueño no existe
necesito fumar un
cigarro más
musgo viscoso de la memoria
escogido a dedo
la memoria me molesta
desleal, pesada
el sueño es pisadera
duermo despierto
despierto letargo
y la noche pisa en mí

POY RODRIGO ROJAS

IN A STATION OF THE METRO

*The apparition of these faces in the crowd;
Petals on a wet, black bough.
Abruptos tiras ocultos na multidão;
Tiros na nuca, um corpo espúrio no chão.*

(primer intento)

EN UNA ESTACIÓN DEL METRO

Aplastado como en un tren de Tokio
Las costillas se comprimen en un haikú.
Un exótico suspiro modernista:
Petals on a wet, black bough.

(segundo intento)

POUND DIXIT:

(Abril, 1913. Revista *Poetry*)
Lurking in the crowd, pigs abruptly
Aim for the head -a spurious corpse to the ground.
La aparición de estas caras en el gentío
Pétalos en una rama, mojada y oscura

(tercer intento)

IN A STATION OF THE METRO

The apparition of these faces in the crowd;
Petals on a wet, black bough.
Ratis ocultos en la turba
Tiros a la nuca, un cuerpo espurio al suelo.

*Régis Bonvicino, escritor, poeta y crítico, nació en la ciudad de São Paulo el 15 de febrero, 1956 y se graduó de la Universidad de São Paulo en 1978. Sus tres primeros libros fueron los auto-editados *Bicho papel* (1975), *Régis Hotel* (1978) y *Sócia de cópia* (1983), sin contar otra media docena de libros publicados posteriormente. Ha publicado, además, una multitud de ensayos, críticas, traducciones y artículos para revistas, diarios y libros. Entre 1975-83 dirigió las revistas de poesía *Corpo Estranho* (tres números) y en 2001 fundó y ayuda dirigir la revista *Sibila*. <http://www.sibila.com.br>

Primeros pasos del celuloide chileno

Cine mudo y nacionalismo (1910-1930)

POR BERNARDO SUBERCASEAUX

En 1918, en *La semana cinematográfica*, a propósito del estreno de *Todo por la Patria*, la Directora de la publicación, con el seudónimo de Lucila Azagra, escribió lo siguiente:

“En nuestro ambiente cinematográfico, la presentación de una pieza nacional, debida a nuestra propia industria filmadora, constituye un verdadero acontecimiento. No es extraño, pues, que la noticia del estreno de *Todo por la Patria*, película editada por la Casa Hans Frey, haya producido gran expectación...”

Una atmósfera de simpatía, muy propicia para el éxito, flotaba en la sala del Alhambra, adónde fuimos... deseosas de aquilatar la impresión del público la noche misma del estreno... El éxito de *Todo por la Patria* tiene la gran significación de ser un triunfo nacional y, sobre todo, un triunfo de nuestra naciente industria cinematográfica.

Al ver pasar por la tela los paisajes de nuestros campos y al moverse en ella los sencillos pobladores de nuestras aldeas, así como al ver las escenas patrióticas del asalto y toma del morro de Arica, por nuestros propios soldados de línea, el aplauso brotaba espontáneo... Algo de un soplo patriótico flotaba en el ambiente y electrificaba los corazones”...

Lucila Azagra

El estreno de *Todo por la Patria* se realizó en dos biógrafos de la capital, el Alhambra y el Unión Central, con numerosa concurrencia. Semanas antes se había realizado otro en dos cines de Valparaíso¹. Hacia 1920 había más de 20 teatros en Santiago; lugares en que antes se mostraba solo teatro, zarzuela o variedades, se dedicaban ahora al cine. En 1921 se inaugura la moderna y gran sala biógrafo Imperio. En la década del veinte el cine sobrepasa al teatro como espacio público de cultura de masas². En 1935 ya hay más de 40 teatros o biógrafos en Santiago y más de 200 en el país. Son datos significativos que indican una

transformación de la ciudad. El biógrafo es un fenómeno eminentemente urbano y moderno, que no encaja en una ciudad decimonónica con acequias, casonas de tejas y aires provincianos. La urbe que lo aloja implica construcciones de concreto, sistema de alcantarillado, alumbrado público, tranvías, nuevos edificios en altura y comercio. Pero sobre todo implica una población variada y heterogénea. Santiago con alrededor de 300.000 habitantes a comienzos de siglo, alcanza, hacia 1930, una población de casi 700.000. La capital con características de urbe es, por excelencia, el espacio en que se instala y exhibe el cine. En una crónica del 2 de agosto de 1930, *La Nación* informa que la Asamblea Internacional de Ciudades, celebrada en París, “comentó con entusiasmo los grandes progresos alcanzados por la ciudad capital (de Chile) en materia de urbanismo, pavimentación, caminos y edificación”. Entre 1926 y 1933 el parque automotriz del país aumenta de 15 mil a 34 mil. ¿Cómo se producen estas transformaciones?

Pero no sólo se trata de un aumento cuantitativo de población y de vehículos. La vida moderna implica también un cambio en la sociabilidad: la urbe conlleva despersonalización y anonimato, transformación en los modos de vida, ansias de consumo y perspectivas de ascenso social. Extrema riqueza y despilfarro conviviendo con extrema pobreza y hambre. Junto con las posibilidades de educación y trabajo se dan fenómenos como el alcoholismo, la falta de viviendas y la prostitución. Las relaciones sociales y culturales se tornan más complejas, cohabitan conflictos y huelgas con mayores cuotas de libertad y entretención³. Surgen demandas de diversión desde nuevos sujetos sociales, particularmente desde sectores medios y populares, mujeres y jóvenes.

La ciudad, en su núcleo central, se convierte en un conglomerado heterogéneo donde la elite va perdiendo progresivamente el control y dominio de los espacios de intercambio simbólico y expresivo. Se va conformando así un público

El biógrafo es un fenómeno eminentemente urbano y moderno, que no encaja en una ciudad decimonónica con acequias, casonas de tejas y aires provincianos. La urbe que lo aloja implica construcciones de concreto, sistema de alcantarillado, alumbrado público, tranvías, nuevos edificios en altura y comercio. Pero sobre todo implica una población variada y heterogénea

amplio y diverso, un mercado urbano para productos musicales, para el cine y la radio, también para productos editoriales como revistas ilustradas, magazinescas, para niños, femeninas, novelas y folletines por entrega. Son décadas en que el campo cultural se autonomiza y se desprende del tutelaje de la oligarquía y del “vecindario decente”.

El cine y la radio son los productos más novedosos de una incipiente cultura de masas, que toma impulso sobre todo a partir de 1920 y del gobierno de Arturo Alessandri Palma⁴. El cine antecede a la radio; ya en los primeros años del siglo se exhibían producciones extranjeras o cortometrajes locales con vistas y paisajes, mientras la primera transmisión radial data solo de 1922. El diario *La Ley*, en 1907, consignaba que el Teatro Variedades recibía un “inmenso público que no cesa de aplaudir las varias películas que se exhiben”. La primera película nacional con intención narrativa data de 1909, se trata de *Manuel Rodríguez* dirigida por el dentista y profesor de declamación Adolfo Urzúa Rozas. Entre ese año y comienzos de la década del treinta se filman y exhiben

¹ *Cine Gaceta*, Año II, 13, Valparaíso, I-IV-1918.

² Rinke, Stefan. *Cultura de masas: reforma y nacionalismo en Chile 1910-1931*, Santiago, Chile, Dibam, 2002.

³ Romero, José Luis. *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*, Bs. Aires, 2004.

⁴ Montero, Claudia. *Contrapunto: mujeres de clase media a través de revistas de Chile y Argentina, 1920-1939*, Tesis Magister, U. de Chile, Santiago, 2006.

⁵ Según Jacqueline Mouesca se realizaron 81 películas de cine mudo, “La llegada del cine sonoro a Chile” Mapocho, 36, Santiago, 1994.

⁶ Jara, Eliana. *Cine mudo Chileno*, Santiago, 1994 y Jacqueline Mouesca. *El cine en Chile. Crónica en tres tiempos*, Santiago, 1994.

⁷ “Chile cinematográfico”, *Cine Gaceta* Año 1, 1, Valparaíso, segunda quincena de agosto, 1917.



niños –decía– que luego de ir al biógrafo salen con el alma muerta y la inocencia asesinada”. Finaliza con una condena generalizada: “¡Cine, de cualquier clase que seas, seas mil veces maldito!” A esta lucha que dio la elite en defensa del tradicionalismo y de su dominio del campo simbólico, que percibía amenazado por el cine y la modernidad se refiere el señor Carlos Battier, dueño de la casa Max-Glucksmann, principal empresa importadora de películas, en una entrevista del 16 de mayo de 1918: “cuando comenzamos a hablarle de los progresos de la cinematografía en Chile, el señor Battier –dice la entrevistadora– nos detiene con una observación... ese progreso es muy discutible...

La preocupación por desarrollar un cine propio es en la época asunto reiterado, paralelo al propósito de plasmar una literatura, un teatro, una pintura, una música y una industria nacional

hace cinco años”... en 1913... “había en Santiago 60 biógrafos, todos hacían negocio. Hoy hay solo 27 y de estos solo ganan unos pocos... el señor Battier nos observa que la principal causa de esto son los ataques que ha recibido el biógrafo de mucha gente influyente...”⁸. Más tarde, en 1925, aunque por razones de clasificación y para evitar que espectadores juveniles asistieran a cintas inadecuadas para su edad, el gobierno de Arturo Alessandri creó un organismo de censura cinematográfica.

En un estudio sobre las revistas de cine de la época, Eduardo Santa Cruz cita *in extenso* un texto de *La semana cinematográfica*, escrito probablemente por su directora Lucila Azagra: “Los gustos del público”. Adelantándose a la época, el texto establece la distancia entre la cultura de masas y la cultura ilustrada y logocéntrica, entre la matriz emocional de esparcimiento y la matriz racional de responsabilidad educativa y cívica. Y lo hace desde el punto de vista de una publicación a la que le interesa promover la industria y el mercado del cine. Son antecedentes que revelan, por una parte, que los espectadores que asistieron al estreno de *Todo por la patria* desafiaban tanto a la moral de la elite católica como a la concepción tradicional de cultura, y también, que en el campo del cine, ya en la década del veinte, se daba un circuito completo: importadores, exhibidores, inversionistas, productores, actores, revistas de difusión y un público; en síntesis, una incipiente industria cultural.

La crónica del estreno enfatiza que la cinta se debe a “nuestra propia industria filmadora” y es, en ese sentido, “un triunfo” de la “naciente industria cinematográfica” nacional. Probablemente la industria chilena de las primeras décadas fue, en términos de producción y de niveles técnicos, algo precaria, sin embargo, algunas de sus películas, como *El húsar de la muerte* (1925) son verdaderos hitos del cine local. La Casa Hans Frey, importadora de artículos fotográficos, que produjo *Todo por la patria*, financió también otras cintas: *Alma chilena*, en 1917 y *La avenida de las acacias*, en 1918. Así como esta empresa hubo otras: Giambastiani Film; Franco-Chilena Film; Chile Film; Cóndor Film; Compañía Cinematográfica del Pacífico; Compañía Cinematográfica Norteamericana; Andes Films y Patagonia Films. En 1918, las industrias norteamericanas líderes del sector, Fox Pictures y Goldwyn, tenían

representantes directos en Chile, y actores argentinos como Arturo Mario y su esposa María Padín, trabajaban en el país. Las referencias a un público atiborrado y expectante en el estreno de la película, y a espectadores que admiran e identifican a actores como Perla White, George Walsh, Pedro Sienna, Chaplin o Pola Negri, señalan un número creciente y diverso de interesados en el cine, un público urbano formado en su mayor parte por sectores medios. Son indicios de que en las primeras décadas, a pesar de lo precaria que pudiese ser la industria cinematográfica nacional, ya hubo en Chile una producción y circulación de cine orientada por criterios mercantiles para el mercado local. En las revistas de cine se destacan las películas nacionales, se celebran con entusiasmo las que tratan episodios históricos y patrióticos, los documentales que registran fiestas patrias o actividades cívicas y las películas que condimentan el argumento con vistas, paisajes y costumbres emblemáticas del país. La preocupación por desarrollar un cine propio es en la época asunto reiterado, paralelo al propósito de plasmar una literatura, un teatro, una pintura, una música y una industria nacional.

Todo por la patria es precisamente una de estas cintas “chilenistas”, lo que se hace evidente en el tema y en la línea narrativa del film e incluso en sus títulos. Basada en una obra teatral de Luis F. de Retana, el título y subtítulo (*El girón de la bandera*) aluden a la incidencia que tiene el recuerdo de la Guerra del Pacífico en el argumento. Un dueño de fundo perdona a su hijo por haberse enamorado de Rosa, hija de uno de sus inquilinos. Al enterarse de que Luis, hermano de Rosa, murió durante la toma del morro de Arica, el padre accede al matrimonio de los jóvenes: “si Luis ha entregado su vida por la patria él debe ofrendar a Rosa su hijo”¹⁰. En las funciones de cine mudo participaban músicos, pianistas, pero también conjuntos criollos y en ocasiones grupos de cámara y pequeñas orquestas. Aunque no sabemos exactamente

⁸ *La semana cinematográfica*, año 1, número 3, Santiago, 16 de mayo de 1918.

⁹ Santa Cruz, Eduardo. “Las revistas de cine 1910-1920” en Carlos Ossandón y Eduardo Santa Cruz, op. cit.

¹⁰ Jara, Eliana. *Cine mudo chileno* op. cit.



con que pieza, la función de *Todo por la patria* se iniciaba con música chilena que servía para crear un clima afín a la película.

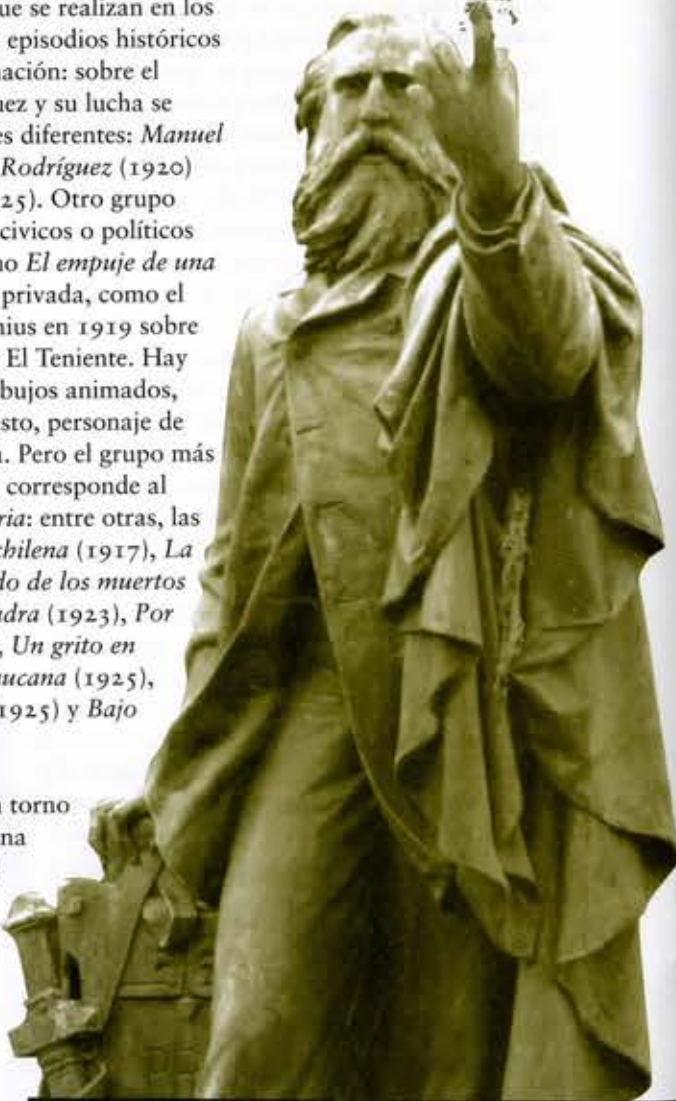
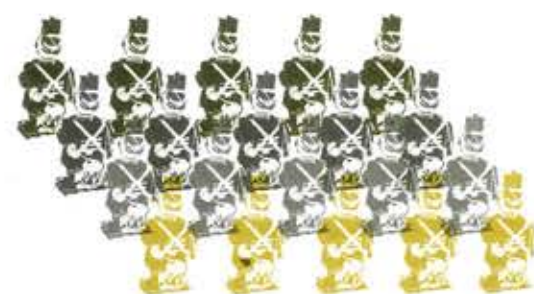
Sobre la recepción de la cinta la cronista de *La semana cinematográfica* señala que “las películas nacionales, con ambiente propio nuestro, encuentran en el público una aceptación extraordinaria”. Con respecto a *Todo por la patria* dice que “el público no sólo la ha encontrado muy de su agrado, sino que la ha aplaudido con entusiasmo. Al ver pasar por la tela los paisajes de nuestros campos y al ver moverse en ella a los sencillos pobladores de nuestras aldeas, así como al ver las escenas patrióticas del asalto y la toma del morro de Arica por nuestros propios soldados de línea, el aplauso brotaba espontáneo, vigoroso, ardiente, entusiasta, de todos los ámbitos de la sala. Algo de un soplo patriótico parecía que flotaba en el ambiente y electrizaba los corazones”¹¹. Resulta también significativo que la casa productora se haya esmerado en estrenar la cinta el 5 de abril, aniversario de la batalla de Maipú. Se trata, sin duda, de una producción y recepción de cine en clave nacionalista, de un nacionalismo épico que revela un sincretismo entre el clima hegemónico y la cultura de masas.

Es decidor que las escenas destacadas por la crónica sean aquellas que sirven de trasfondo o de apoyo al argumento, nada se dice, sin embargo, del hilo narrativo de la cinta. En otras crónicas se repite lo mismo: se aplaude la muestra de costumbres y se ignora la trama o secuencia del relato cinematográfico. Juan Emar en sus *Escritos de arte* (1923-1925) criticó al cine mudo local por que utilizaba “las fotografías como se usan las ilustraciones en un libro”. Con respecto a la película *Alma chilena* (1917), una crónica de su estreno señala: “hemos visto muchas de nuestras costumbres, las corridas de vacas, las cuecas, las caletas de pescadores, la gente campesina con el alma llena de servilismowww y malicia”, pero no se dice nada o casi nada de su argumento. En la

reseña de *La agonía de Arauco* (1917) se dice que “haciendo obra patriótica, Chile Film quiso que la película fuese un film de propaganda de las bellezas naturales” del país. “Por esto las escenas se desarrollan en los mas variados puntos de nuestro territorio, principiando por Viña del Mar el aristocrático balneario, hasta llegar a los últimos confines de nuestra frontera, en la zona de los lagos, bosques y mapuches”¹². Resulta entonces patente que en muchas de estas cintas el hilo y la peripecia argumental funcionan como un anzuelo para introducir a los espectadores a lo que importaba: un relato de la nación en términos de sus paisajes, sus costumbres, sus mitos de origen y sus particularismos culturales.

Un sector de las películas que se realizan en los años del cine mudo recrean episodios históricos vinculados al origen de la nación: sobre el guerrillero Manuel Rodríguez y su lucha se realizaron tres largometrajes diferentes: *Manuel Rodríguez* (1909), *Manuel Rodríguez* (1920) y *El husár de la muerte* (1925). Otro grupo son documentales de actos cívicos o políticos vinculados al gobierno como *El empuje de una raza* (1922) o a la empresa privada, como el que realizó Gabriela Bussenius en 1919 sobre Sewell y la empresa minera El Teniente. Hay también dos películas de dibujos animados, una de ellas sobre Don Fausto, personaje de una tira cómica de la época. Pero el grupo más numeroso de largometrajes corresponde al modelo de *Todo por la patria*: entre otras, las siguientes películas: *Alma chilena* (1917), *La agonía de Arauco o el olvido de los muertos* (1917), *El odio nada engendra* (1923), *Por la razón o la fuerza* (1923), *Un grito en el mar* (1924), *Nobleza araucana* (1925), *Como don Lucas Gómez* (1925) y *Bajo dos banderas* (1926).

Son cintas estructuradas en torno a un enredo amoroso o a una intriga que funciona como pretexto para mostrar un telón de fondo constituido



Fotografía de Claudio Ponce

por costumbres, vistas, personajes y paisajes propios del país; en otras ocasiones el trasfondo o argumento secundario es la Guerra del Pacífico y sus secuelas; y en otras la condición de los mapuches y su historia. Mario Godoy menciona algunas películas de espionaje en las que se pone en juego, como trasfondo, la Guerra del Pacífico y el conflicto Chile-Perú¹³. En la revista *Cine Gaceta* (1917) se explica la razón del título del largometraje *Alma Chilena*: “los autores han querido pintar en el argumento... rasgos característicos del alma chilena... que están vestidos con escenas netamente chilenas, como marco propio del cuadro: carreras, topeaduras, corridas de vacas, almuerzo campestre, cuecas con arpa y guitarra, tamboreo y huifa, y con expresiones y frases netamente chilenas”¹⁴.

La explicación muestra que el argumento de “Alma Chilena” es un pretexto para poner en escena el espectáculo de la nacionalidad, con el propósito de mover los ánimos y la emoción de los espectadores, en el marco de una concepción de la nación definida por sus costumbres, por el paisaje, por la gesta de la Guerra del Pacífico y por la idiosincrasia de sus figuras icónicas: *el roto* y *el huaso*. El cine de la época cumple primordialmente, por ende, una función de sustento e indagación identitaria. Tiene también, en esta perspectiva, una proximidad con la tendencia criollista y el nacionalismo literario de las primeras décadas (Rafael Maluenda, Carlos Cariola y Antonio Acevedo Hernández son algunos de los escritores que incursionan en el cine). La nación es, para la mayoría de estos realizadores, una comunidad singular de costumbres y de cultura, una comunidad en que prima el concepto romántico de nación-herencia por sobre el concepto de nación-contrato. En los casos de las películas históricas se trata de reconstruir los mitos de origen comunes, como la lucha por la Independencia y el antecedente bélico araucano. La producción de pasado cumple, así, la función de afianzar la cohesión y la integración social del país. De hecho la

diversidad social que se expresa en argumentos de enredo amoroso entre personajes de distinto origen, siempre termina por reordenarse con una solución de reconocimiento de culpa o de *integración*¹⁵. Lo mismo ocurre con las películas que tratan el tema mapuche, en que se apela a la sociedad mayor para que reconozca y repare la injusticia cometida contra esta etnia, sobre todo por el Chile republicano del siglo XIX.

Debe tenerse en cuenta que para los espectadores de la época el cine mudo era un espejo novedoso que incidía en la autoimagen del país, reafirmando un “nosotros” socialmente integrado o en vías de serlo, una comunidad singular anclada en una memoria histórica común, conformada por una raza de prosapia épica y por paisajes y costumbres vinculadas a la ruralidad del valle central

Debe tenerse en cuenta que para los espectadores de la época el cine mudo era un espejo novedoso que incidía en la autoimagen del país, reafirmando un “nosotros” socialmente integrado o en vías de serlo, una comunidad singular anclada en una memoria histórica común, conformada por una raza de prosapia épica y por paisajes y costumbres vinculadas a la ruralidad del valle central. Ese es básicamente el relato de nación que muestran la mayor parte de los largometrajes. Estamos por lo tanto ante un nacionalismo que opera como una instancia de solidaridad orgánica y cohesión social. Estamos, una vez más, ante una expresión artística –en este caso, inserta en los patrones de la cultura de masas– que responde a una escenificación del tiempo histórico nacional en clave de *integración*. En la confluencia cine-nacionalismo, cultura de masas-producción de pasado, se pone también de manifiesto un fenómeno paradójico: la unión de lo arcaico y tradicional con lo moderno.

¹¹ *La semana cinematográfica*, año 1, 4, 30 de mayo, Santiago.

¹² *Cine Gaceta*, año 1, 1, Valparaíso, agosto, 1917.

¹³ Godoy, Mario, *Historia del cine chileno*, op. cit.

¹⁴ *Cine Gaceta*, año 1, 4, Valparaíso, segunda quincena octubre, 1917.

¹⁵ Los argumentos y el hilo narrativo de la mayoría de los largometrajes de la época se encuentran en Eliana Jara *Cine mudo chileno*, op. cit.

¹⁶ Ossandón, Carlos. "Los inicios de la cultura de masas en Chile" *Historia y Comunicación Social*, Santiago, Vol. 7, Santiago, 2002.

¹⁷ Véase descripción detallada de la revista en Eduardo Santa Cruz "Las revistas de cine (1910-1920)", op. cit.

¹⁸ Ossandón, Carlos y Eduardo Santa Cruz. *El estallido de las formas*, op. cit. Capítulos 4, 8 y 12. Claudia Montero *Contrapunto: mujeres de clase media a través de revistas de Chile y Argentina, 1920-1939*, op. cit.

¹⁹ Rinke, Stefan. *Cultura de masas: reforma y nacionalismo en Chile 1910-1931*, op. cit.

Cabe señalar que el cine mudo tiene ciertas características que lo convierten en medio especialmente apto para la cultura de masas. El cine era un fenómeno nuevo, casi mágico, la propia crónica del estreno que hemos comentado señala que se veían pasar ciertas escenas "por la tela", modalidad lingüística que connota una expresión de asombro ante el fenómeno audiovisual. Sin palabras, sin lenguaje, y a veces sin subtítulos, el cine mudo se veía obligado a enfatizar la gestualidad, la fisiognómica y la expresividad en blanco y negro; también a utilizar argumentos melodramáticos que funcionaban como un anzuelo para montar el espectáculo de la nacionalidad. Todo ello aleja al cine de la racionalidad discursiva, del raciocinio político-ilustrado, y lo aproxima, en cambio, a la emocionalidad, a las sensaciones, al entusiasmo del ánimo, al aura, al corazón, que son los terrenos más propicios para la cultura de masas. No hay que olvidar que en 1920 el 50% de la población del país era

analfabeta y en 1930 el 44%. El cine mudo, por lo tanto, junto con las revistas magazinescas, con la radio, con los códigos de la fotografía en la prensa, formaba parte de una pléyade de nuevos recursos comunicativos "que van a suscitar un gran interés público y contribuyen a socavar (sin suprimir) el reinado" del "soporte letrado y logocéntrico"¹⁶, a lo que hay que añadir que socavan también el dominio que ejercía la elite sobre el campo simbólico e imaginario. Lo sorprendente de este proceso, o más bien lo que a estas alturas no debería sorprendernos, es que el mismo se haya conjugado con el espectáculo de la nacionalidad. La crónica del estreno de *Todo por la Patria* connota, por último, una etapa de cambios en el rol y participación de la mujer en el espacio público. *La semana cinematográfica*, revista semanal en que se publicó la crónica, alcanzó entre 1918 y 1920 gran difusión, inaugurando en Chile el periodismo artístico de masas con recursos como el *star system*, la vida y amores de artistas y las encuestas de popularidad. Llegó a publicar 138 números¹⁷. Cabe tener presente que en el discurso de la Iglesia Católica y de la elite, a la mujer se la confinaba al ámbito de la domesticidad y de lo privado, en un rol de subordinación. El hecho de que Lucila Azagra, una mujer, fuese la pluma principal y directora de una revista de cine, venía a subvertir esas normas y a cuestionar el imaginario vigente. Este no era, por cierto, un hecho aislado. Diversos estudios de la prensa en las primeras décadas muestran una participación creciente de la mujer en el espacio público, ya sea a través de asociaciones culturales como los Clubes de Lectura o de Señoras, e incluso creando y dirigiendo publicaciones feministas como *La palanca* (1908) y *Acción femenina* (1922-1939)¹⁸.

Con el alumbrado eléctrico las mujeres se dejaban ver más en público, atreviéndose a

participar en la vida nocturna. Bailes de moda como el *charleston* o el *shimmy* promovían vestimentas y estilos más liberales. Las películas importadas, sobre todo de USA, transmitían imágenes de mujeres en nuevos roles. Estrellas de cine femeninas propiciaban ideales de belleza más abiertos y desafiantes. La mujer no estaba restringida al papel de esposa y madre, podía ser también profesional, artista o trabajadora¹⁹. En una encuesta de popularidad en el cine, realizada en 1918, la mayor votación la recibieron tres actores masculinos: Creighton Hale (1360 votos), George Walsh (1315 votos) y Wallace Reid (1306 votos), de lo que se desprende que el público femenino era el principal consumidor de cine y de la revista *La semana cinematográfica*. A través del cine norteamericano se difundía la figura de las *Flappers*, tipo de mujer de pelo corto que fumaba y bailaba bailes considerados lascivos como el *bottom* y el *charleston*, mujeres que daban una imagen de lo femenino que subvertía el imaginario predominante en la época. Mujeres participaron también en la naciente industria filmica local, por ejemplo, Gabriela Bussenius, realizadora, guionista y directora de *La agonía de Arauco* (1918), entre otros films. El cine y la modernidad incidieron en el cambio de rol de la mujer. La cultura de masas y el espectáculo de la nacionalidad a través del cine, fueron disfrutados por el público femenino, con las contradicciones que ello implicaba, pues la semanticidad nacionalista tenía entonces un cariz masculino y patriarcal. Pero sobre todo el cine mudo entre 1910 y 1930 puso en escena el espectáculo de la nacionalidad, una narrativa de la nación que buscaba integrar campo y ciudad, memoria y presente, y nuevos sectores sociales. ■

Fotografías
gentileza Librería Flor de Lis



Del tintero a Internet

POR MARGARITA URZÚA

Para muchos poetas, escritores, dramaturgos y uno que otro que sólo quiere lanzar un par de palabras al viento, Internet se ha convertido en algo más que porno y datos freak; se convirtió en una ventana al mundo para mostrar sus trabajos, algo así como una plaza a la cual salir a jugar, donde poder hacer y deshacer.

En Chile ya son muchos los que, sumándose a la necesidad de compartir, darse a conocer o simplemente de escribir lo que piensan, tienen sus propios blogs, portales y revistas digitales.

Entre las más destacadas está **Plagio.cl**, que nace, al igual que nosotros, como una revista impresa y gratuita.

Silvia Dümmer, Directora Ejecutiva nos relata: *– Plagio nació como una revista universitaria, entre cuatro compañeros (tres de sociología y una de diseño) cuando estábamos en los primeros años de la universidad. Nos ganamos un fondo Feuc para realizar una revista literaria, y decidimos que íbamos a unir en un sólo formato distintas disciplinas artísticas (poesía, narrativa, fotografía, artes visuales, guiones), porque veíamos que los públicos de éstos nunca se mezclaban, los poetas leían solo poesía, etc. Así, de esta manera, podríamos hacer llegar otras formas artísticas a públicos que no estaban acostumbrados a ellas; el poeta encontraba poesía, pero también cuentos y fotos en la revista, y la idea era que eso le abriera nuevas perspectivas y se generara un diálogo entre las distintas disciplinas.*

En Chile ya son muchos los que, sumándose a la necesidad de compartir, darse a conocer o simplemente de escribir lo que piensan, tienen sus propios blogs, portales y revistas digitales

También tuvieron en cuenta otro factor: la presentación; se preocuparon de que la revista no fuera un pasquín cualquiera. Y aunque en un comienzo fue fotocopiada, se aseguraron

de que la portada estuviese bien hecha y que la diagramación fuese elegante.

La evolución al formato digital se dio con el tiempo y por motivos financieros:

– La revista en papel era cara, principalmente porque nosotros queríamos hacer una buena revista también en el aspecto visual y material. Dado que publicábamos artes visuales, teníamos necesariamente que imprimir en papel couché y a color.

Era también una “revista Objeto”, para coleccionar. El sitio web se financia gracias a ciertas utilidades que generan sus otros proyectos y también fondos como los del “Consejo del Libro”, que obtuvieron el año pasado para la web. El formato virtual es para Plagio.cl una forma de democratizar los medios de comunicación y expresión.

Otros portales han nacido gracias a Internet y directamente en la red. No hay oficinas, ni staff de periodistas.

Escritores.cl nace de la mano de Ernesto Langer. Su idea primera era crear un portal en el cual publicar sus cosas, o sea Escritor.cl, pero a un amigo le preguntó ¿y por qué no escritores? En este sitio se pueden encontrar entrevistas, reseñas y antologías, las que no están a la venta del público. Se trata de diversos trabajos hechos por literatos chilenos que pagan una cuota, lo que les da derecho a su ejemplar, o sea por el que pagaron. Pero si quisieran podrían, a partir de ese derecho, editar más para la venta. El único requisito que existe para poder publicar en este portal es haber escrito un libro. Una de las cosas más llamativas es que está patrocinado por la UNESCO.

– Letras.s5.com nace hace ya casi siete años. La idea era abrir archivos en que se pudiera almacenar la información que aparecía en diarios, revistas y principalmente en Internet sobre el mundo literario chileno y que pudiera ser utilizada por quien lo necesitara. Además

se abría una posibilidad de publicación para aquellos escritores y poetas que no tienen acceso a otros medios.

Trabajo (hago solito la página, en mis ratos libres, que son cada vez menos, pues trabajo en el mundo de la salud) juntando todo el material al que tengo acceso, lo que ha transformado la pieza de planchado de mi señora (oficina del proyecto) en un tremendo basural, con miles de recortes, diarios, revistas y libros desparramados y cayendo desde cualquier lugar, nos comentó vía mail Luis Martínez Solorza, creador de este proyecto.

Muchos de los que se dedican a la literatura en Chile son sus propios patrocinadores y auspiciadores. Sus amigos, conocidos y uno que otro cibernauta ávido de lectura su público. Martínez Solorza nos explicó que el año pasado estuvo muy cerca de cerrar la página letras.s5.com debido a la falta de financiamiento, pero de lugares tan lejos como Estocolmo, Essen, Madrid, Ciudad de México, y también Santiago y Puntas Arenas, le llegó la ayuda.

– La página se ha transformado en un referente casi obligado de la poesía joven chilena, pero también peruana y ecuatoriana. Pienso seguir abriendo posibilidades de comunicación a otros lares, pero siempre estamos cortos del maldito tiempo, en palabras del propio Luis.

Alejandro Lavquén creó la página que lleva su mismo nombre, **lavquen.tripod.com** para mostrar su trabajo. Esencialmente era una página personal, pero se colectivizó y se sumaron trabajos de otros autores. En la sección Poetas Chilenos hay 271 de todas las generaciones.

– El servidor es gratuito y yo mismo la diseño, diagramo, monto, etcétera. Yo hago todo el trabajo, hago las entrevistas y escribo los artículos y comentarios de libros. La gran mayoría de las entrevistas fueron publicadas en revista Punto Final de la cual soy colaborador. También en el programa de radio que tuve durante cinco años. Pasa lo mismo con los artículos y reseñas de libros.

En nuestro país existen miles de blogs de autores que están abriendo las alas y tratando de entrar en el mundillo literario.

Les recomendamos visitar **lapatadeliebre.cl** que nace el 5 de octubre de 1985 en la ciudad de Santiago. Su principal objetivo fue difundir la creación literaria que se desarrollaba durante el período de la dictadura y dar espacio a la Generación NN, literatura emergente creada por

Muchos de los que se dedican a la literatura en Chile son sus propios patrocinadores y auspiciadores. Sus amigos, conocidos y uno que otro cibernauta ávido de lectura su público

jóvenes que habían empezado a escribir a partir de 1973 en las prisiones y cárceles, universidades, sindicatos, centros de estudios y en el exilio.

Otro muy entretenido es el de Julio Carrasco, que se hunde en un sinfín de pensamientos y extravagancias exquisitas para cualquier lector: **malasya.blogspot.com**. Ojo con los comentarios, a veces, muy interesantes.

Alberto Fuguet también tiene su propio blog, **albertofuguet.blogspot.com**, donde escribe columnas de opinión y publica entrevistas hechas a él mismo y otros.

Éstos son sólo algunos de los muchos y buenos portales, páginas y revistas que existen y que pueden visitar como ejercicio quienes están en la misma senda de estos escritores.

Algunos consumados, los recién iniciados, los que escriben por gusto y los novelistas frustrados; de todo hay en la viña del señor, y de todo y para todos hay en el mejor regalo que nos dejó la guerra fría.

Revista Grifo también tiene su propia versión digital: **Revistagrifo.cl**.

El Cartonero Atolondrado

Entrevista con Washington Cucurto

POR DANIEL CAMPUSANO



Ilustración de Pancho Martínez

Santiago Vega (Buenos Aires, 1973) bajo el seudónimo de Washington Cucurto, es el nombre asociado a la dirección del equipo de "Eloísa Cartonera", proyecto que ha remecido desde el año 2003 la concepción de la industria del libro en Latinoamérica. Creada con la crisis argentina como motor y telón de fondo, "Eloísa Cartonera" es la primera editorial que publica libros con tapa de cartón y que, por su innovación material e ímpetu de integración social, los vende por un precio hasta cinco veces menor que en las librerías promedio. A cuatro años de su aparición, autores como Enrique Lihn, Ricardo Piglia, Osvaldo Lamborghini y Mario Bellatín conforman el catálogo que hoy sobrepasa los cien títulos editados.

Mientras el proyecto "Eloísa" no para de masificarse tanto en Argentina como en Sudamérica, el Cucurto escritor no piensa en descansar su pluma, según la crítica, tan tierna como filosa. Creador del denominado "realismo atolondrado" –estilo literario que responde a palabras vulgares e inventadas, a críticas sociales y, sobre todo, a ideas vertiginosas– Cucurto es elogiado por sus lectores y también censurado por la Secretaría Cultural de la Nación, quienes lo acusaron de "xenófobo y pornográfico" por el contenido de su libro *Zelarayán* (1998).

Así, con estos precedentes, Cucurto es para el mundo literario argentino algo cercano a un icono pop (con club de fans de por medio), una especie de poeta maldito pero alegre, también un luchador contra la institución editorial que, sin embargo, no escatimó en publicar su último título por una conocida multinacional.

Cucurto escritor, la montaña rusa, comprometida y atolondrada

D.C. Respecto a tu seudónimo, Washington Cucurto; ¿lo consideras un heterónimo o bien un alter ego...? Podrías relatar una anécdota sobre –al fin y al cabo– esta doble identidad que acompaña tanto a tus trabajos como, imagino, a tu cotidianeidad.

W.C. Bueno, ¡qué manera de comenzar un diálogo hablando de mí mismo, o sea, a través de otro!..

De a poco, con el pasar de los años, este jueguito llamado Cucurto comenzó a tener influencia y

EL ESCRITOR TIENE QUE SER SIEMPRE COMPROMETIDO CON SU ÉPOCA. PENSEMOS EN ROBERTO WALSH, O EN FRANCISCO URONDO... AHORA, ¿CUÁL ES LA FUNCIÓN DEL INTELLECTUAL EN ESTA ÉPOCA? ¿TESTEAR PROYECTOS DE MARKETING, TRABAJAR EN UNA CONSULTORA DE JABÓN EN POLVO?

NO SEÑORES, LA FUNCIÓN DEL INTELLECTUAL EN LA SOCIEDAD DEBE SER SIEMPRE TRANSFORMADORA, GENERADORA Y POR ENDE, REVOLUCIONARIA. ¡EL INTELLECTUAL DEBE DEJAR DE PENSAR PARA ACTUAR JUNTO A LOS TRABAJADORES, A LAS FAMILIAS, AL PUEBLO EN GENERAL!

determinación en mi vida. Básicamente, creo que Cucurto es el personaje de las novelas, de las aventuras disparatadas que figuran en mis libros. Si bien hay algo de autobiográfico con respecto a lo "bailanero" o desfachatado, creo que básicamente es un personaje, y no llega a ser un alter ego ni tiene plafón de heterónimo. Creo que en ese espacio radica su fuerza. Toda la gente me llama Cucurto salvo mi familia. Por ejemplo, mi madre vio en el shopping mi último libro ("El Curandero del amor", éxito en ventas, por cierto) en una de esas cadenas que gobiernan el mercado editorial. Entonces, mi madre se dijo: ¿este señor es parecido a mi hijo? Vio mi cara en la portada y compró el libro, entonces se dio cuenta que el autor era yo. Y le dijo al librero: ¿este señor es mi hijo? Y el librero le dijo: la felicito, señora... ¡Pobre la mamá mía, hasta el día de hoy no puede creer el impresionante escritor que soy!

continúa en la página siguiente...

D.C. Considerando tu inclinación de construir relatos y poemas involucrando sin miedo el lenguaje popular; ¿encierra esto un afán escondido, o directo, de oxigenar tus textos de idiosincrasia argentina?... Y si es así, ¿sientes que es una responsabilidad social del escritor plasmar un testimonio sobre su país de origen?

W.C. El escritor tiene que ser siempre comprometido con su época. Pensemos en Rodolfo Walsh, o en Francisco Urondo... Ahora, ¿cuál es la función del intelectual en esta época? ¿Testear proyectos de marketing, trabajar en una consultora de jabón en polvo? No señores, la función del intelectual en la sociedad debe ser siempre transformadora, generadora y por ende, revolucionaria. ¡El intelectual debe dejar de pensar para actuar junto a los trabajadores, a las familias, al pueblo en general! Bajo ningún punto de vista puede estar alejado de lo que sucede, más en estas épocas de capitalismo salvaje. Con respecto a las "palabritas" que aparecen en mis libros, son propias del idioma callejero, de esa jerga que Jorge Luis Borges llamó "la saliva de dios".

PIENSO QUE LOS EDITORES ROBAN CON LOS LIBROS, LES HACEN UN MAL AL PUEBLO, ALEJAN AL LIBRO DE LA GENTE CON LOS PRECIOS CAROS. ME DICEN: "SÍ, PERO EDITAR UN LIBRO ES COSTOSO". Y TIENEN RAZÓN, PERO NI SIQUIERA ESO ALCANZA COMO EXCUSA. PIENSO QUE ALGUNOS EDITORES TENDRÍAN MEJOR QUE PONER UNA VERDULERÍA...

D.C. Se ha dicho que la escritura de Cucurto combina dos plumas: una poética, o de pluma ligera, y otra filosa, sarcástica... ¿Sientes esta conexión entre ternura y brutalidad como el curso natural de la vida? ¿Puede unirse esta

concepción a los matices sociales argentinos, digamos, al contraste de la miseria del corralito, o la delincuencia de los políticos, con la personalidad argentina llena de orgullo nacional, de exitismo deportivo, por ejemplo?

W.C. ¡La delincuencia de los políticos, qué gran tema! Debo decir que lo que digan de mí me importa mucho, y por cada palabra que digan, yo trabajo el doble. Cada palabra la considero cierta aunque sea incorrecta. Yo vivo en un mundo real y sólo respondo a las leyes de ese mundo. Hoy en día, la mayoría de los escritores parece estar atado a un modelo de escritura que se repite a nivel mundial. Yo trato de escaparme de eso, de reflejar en todo momento lo que pasa a mi alrededor.

D.C. Has definido tu propia obra como un "realismo atolondrado". Además la crítica la ha designado como *hilarante y vertiginosa*... ¿Qué hay "en esta montaña rusa" como diría Nicanor Parra; un violento paseo, un delirio, o sólo un minucioso y prolijo desorden?

W.C. ¡Qué lindo ese poema de Parra! Pero en mi montaña rusa de seguro no echaran sangre por las narices. Es que simplemente no hay sangre ni narices... Mi literatura es un delirio por el mundo de la música de la urbe. Volviendo a Parra, ¡cómo me gusta ese verso que dice "yo le dije al che que en Bolivia no"!

Eloísa Cartonera: la conexión social del escritor y editor

D.C. Sientes diálogos entre tus funciones de editor y escritor. ¿Crees en alguna simbiosis, o bien luchas por separar los roles al trabajar con una de las dos?

W.C. ¡Es que para mí es todo lo mismo!, tanto la función de escribir como la de editar. Al editar un libro siento que lo estoy escribiendo, y al escribir un libro, me imagino editándolo. Lo cierto es que editar es muy lindo, es un cofre de sorpresas maravillosas.

D.C. En tu obra y entrevistas dejas la impresión de despreciar a una alta cultura, de valorar ante todo a los que quisieron bajar la literatura del olimpo, de masificarla al alcance de todos... ¿Cuál es la relación directa con tu proyecto Eloísa...?

W.C. Ché... y claro que vender los libros baratos, que los pueda comprar cualquiera es el gran paso. No aburguesarnos por nada del mundo. Y trabajar cada día más, tratar que los libros lleguen a un lector de esos a los cuales no llega ninguna multinacional. A nosotros nos compran libros hasta las personas que nunca en su vida leyeron un libro. El tema de la alta cultura me hincha un poco los huevos, es para pocos, para un círculo que puede comprar un libro de 30 o 40 pesos... Y eso a mí no me interesa. Además pienso que los editores roban con los libros, les hacen un mal al pueblo, alejan al libro de la gente con los precios caros. Me dicen: "sí, pero editar un libro es costoso". Y tienen razón, pero ni siquiera eso alcanza como excusa. Pienso que algunos editores tendrían mejor que poner una verdulería....

D.C. ¿Qué criterio se usa para incluir autores al catálogo editorial de Eloísa?

W.C. Nada en especial, solo nos tiene que gustar. Por eso le propongo a toda la gente que nos mande textos a bellezacartonera@hotmail.com. Y por supuesto, que cuando vean un libro cartonero lo compren sin dudarlo, así el lector hace posible que los micro-emprendimientos como Eloísa y muchos más sigan subsistiendo en este mundo mercantil.

D.C. Si has criticado duramente a la industria editorial... ¿Por qué has publicado entonces libros por editoriales tradicionales y símbolos del mercado? ("El curandero del amor" fue editada por Emecé, Planeta)

W.C. Los espacios hay que aprovecharlos para poder actuar y cambiar la cosa. Además por la plata; tengo que darle de comer a mis hijos, tengo que vivir, trabajar, tengo que difundir

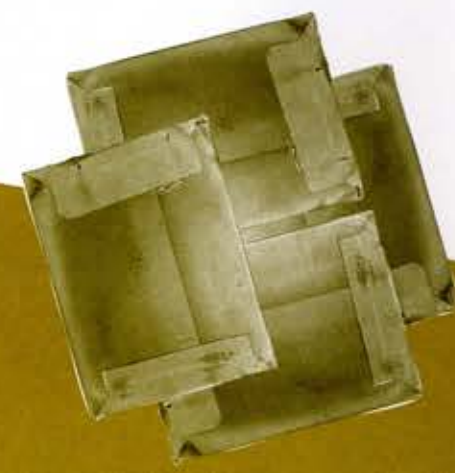
las pavadas que escribo. Además, ¿qué es la independencia? ¿Se puede ser libre ganando 500 pesos por mes, y pagando 800 de alquiler? ¿Se puede ser libre de la boca para afuera? Hay que actuar, hay que, como dice Al Pacino,

NO SE PUEDE SER INGENUO, HAY QUE GENERAR COSAS DESDE ADENTRO. LA IDEA ES ÉSTA; HOY TRABAJAMOS MUCHO Y CUANDO SEAMOS FUERTES, ENTONCES PODREMOS CONSTRUIR ALGO PARALELO. MIENTRAS HAY QUE SEGUIR TRABAJANDO, VIVIENDO, SUBSISTIENDO.

ambientarse. No se puede ser ingenuo, hay que generar cosas desde adentro. La idea es ésta; hoy trabajamos mucho, y cuando seamos fuertes, entonces podremos construir algo paralelo. Mientras hay que seguir trabajando, viviendo, subsistiendo. No soy anarquista, no estoy en contra del sistema, sólo digo que por ahora hay que valerse de las normas del sistema y generar cosas hasta hacernos fuertes y, desde luego, libres.

D.C. "Entre lo bueno y lo nuevo, mil veces lo nuevo". Supongo que compartes el famoso diseño de Aira...

W.C. Por supuesto, toda la vida. Soy airiano por toda la eternidad. Lo nuevo posibilita que las cosas no se fosilicen, que haya movimiento, no así tanto la calidad; la calidad no tiene ningún valor en este mundo. Lo que realmente importa es que las cosas generen otras de menor o mayor calidad, por eso nació Eloísa..., y por eso ya editamos más de 120 títulos en cuatro años. ¡Todo un record, no! ¿Todo un record? ☐





El desafío de escribir sobre obras que exceden sus capacidades

Memorias visuales. Arte contemporáneo en Chile, Adriana Valdés, Ediciones Metales Pesados, 2006, 440 páginas.

POR MARCELA LABRANA



Memorias visuales reúne 31 textos sobre el arte actual de Chile. La gran mayoría fueron escritos durante los últimos diez años aunque también figuran cinco ensayos que dan cuenta de los comienzos de Adriana Valdés en el ámbito de la escritura sobre plástica. La autora explica en el prefacio que concibe esta recopilación como una bitácora de viaje y los títulos de las cuatro secciones (Visitas, Migraciones, Itinerarios y Estadías) refuerzan esta idea. El libro incluye registros fotográficos de las obras y cuenta además con dos mapas (un índice temático y otro onomástico) que son de gran ayuda para el viajero de naturaleza cauta y programada.

en coordinada y problema esta última frase citada, que pertenece a Pablo Oyarzún. Hablo de problema, porque ciertamente no es fácil el ejercicio de abrir, de adecuar la mirada y la escritura a la obra. La tentación de transitar siempre por el mismo camino, de adecuar la obra al estilo de ver y pensar que nos es más propio y cómodo está siempre presente.

Afortunadamente, en el caso de Adriana Valdés las obras que suelen conmoverla la alejan de la posibilidad de escribir sobre arte como un transeúnte habitual e imperturbable de lo seguro: "siempre me ha interesado escribir sobre obras que exceden mis capacidades y mis parámetros de análisis, y que por lo tanto me exigen y me van formando" [p. 8].

Creo, por cierto, que esta pregunta sobre la forma de afrontar la escritura crítica tiende erróneamente a considerarse como tema superado en el área de la crítica literaria. Pero basta una rápida mirada a la escritura sobre libros, a la traducción de palabras en palabras, para concluir que en muchos casos se invierte la dirección de la frase de Oyarzún, es decir, se somete la obra al estilo uniforme del crítico. En algunos casos este gesto inalterable se sustenta en un lenguaje académico oscuro, anclado en la "sobrelectura" y la "sobrereferencia", términos que aparecen en el ensayo "Gonzalo Díaz y la escritura sobre arte". Aquí, Adriana Valdés sostiene que "en vez de abrir espacios, estos gestos contribuyen a cerrarlos, y a transformar la crítica de las artes visuales en lectura para grupos cada vez más pequeños, cada vez más enconados y cada vez más atentos a polémicas estériles de corta vida y aún más corta memoria" [p. 237].

Este reproche perfectamente podría aplicarse a muchos textos críticos sobre literatura. Y aunque éste no sea el aporte central de este libro sobre arte, el modo en que la autora plantea y resuelve el problema de la escritura, bien podría servir para armar otra serie de reflexiones y conversaciones, y quizás otra bitácora de viaje.

La tentación de transitar siempre por el mismo camino, de adecuar la obra al estilo de ver y pensar que nos es más propio y cómodo está siempre presente. Afortunadamente, en el caso de Adriana Valdés las obras que suelen conmoverla la alejan de la posibilidad de escribir sobre arte como un transeúnte habitual e imperturbable de lo seguro: "siempre me ha interesado escribir sobre obras que exceden mis capacidades y mis parámetros de análisis, y que por lo tanto me exigen y me van formando"

Adriana Valdés también señala que estas memorias tienen mucho que ver con la traducción "no de un idioma a otro, sino de un trabajo de pensamiento que se hace con lo material y lo visible, a otro trabajo de pensamiento, hecho con palabras" [p. 8]. Luego reconoce los límites de este tipo de escritura crítica: las palabras no pueden realmente llegar a las obras ni tampoco dar perfectamente en el blanco y "en el mejor de los casos, se hace un gesto que de alguna manera corresponda a la obra" [p. 8]. Creo que al leer y comparar la factura de estos apuntes, de los gestos que aparecen en este libro de traducciones, salta a la vista que la autora ha hecho suya, ha convertido



Poetic Machine

Virgenes Del Sol Inn Cabaret. Vienenbenidos A La Máquina. Welcome To The TV, Alexis Figueroa, Ediciones del Temple, 2006, 76 páginas.

POR PAULA BUSTOS



La primera edición de *Virgenes Del Sol Inn Cabaret* data de 1986, año en que es galardonada con el premio Casa de Las Américas tal como antes lo fueran Enrique Lihn y Omar Lara.

El poemario de Alexis Figueroa excede un poemario. El diagnóstico: un emplazamiento de la memoria del espectáculo como segundo discurso; el primer discurso: la ideología emblemática de nuestra fractura/país.

Virgenes Del Sol Inn Cabaret contiene toda una *poetic machine* que, dado el contexto de su primera publicación, caracterizado por la censura, debe ligarse a movimientos telúricos. Estos movimientos responden a una especie de invitación cursada al lector para desplazar el edificio categórico ochentero, lo que implica una intención de protesta frente a posiciones estético-políticas archicodificadas, como lo eran en ese momento la figura del poeta o incluso la misma noción de poesía.

La selección iconográfica no es azarosa; cada imagen señala un texto. Esto se relaciona con que la secuencia es más un soporte verbal que un punto de vista determinado. No hay ingenuidad en el sentido puro de poemas con sensibilidad inmediata, lo que hay es inmediatez en cuanto a cada poema que nos desplaza a otro discurso de rigor poético/ plástico

En este sentido, el libro tiene su propio mecanismo de defensa; todo el intelectualismo de Alexis Figueroa radica en el compromiso entre el texto y la imagen: el marco de referencias es acotado, todos los poemas se sostienen en la estructura de representación y texto, cada texto revela una iconografía de idiosincrasia y propositiva.

El poeta invita a un show de sensualidades irónicas y divergentes. Cada poema es un spot

o escena televisiva paródica y simultánea. "(...) María Madonna, desciende en alas deltas desde el cielo, /mueve sus dos manos hace "chao" mientras el viento/le desata las cintas del sombrero".

La selección iconográfica no es azarosa; cada imagen señala un texto. Esto se relaciona con que la secuencia es más un soporte verbal que un punto de vista determinado. No hay ingenuidad en el sentido puro de poemas con sensibilidad inmediata, lo que hay es inmediatez en cuanto a cada poema que nos desplaza a otro discurso de rigor poético/ plástico.

La máquina intertextual de *Welcome to the TV* (Catherine Deneuve, Sade, Rabelais, Cindy Lauper) entrega la posibilidad, en esta versión reeditada, de situar los poemas en una nueva relación de juego con nuestras memorias. Este poemario es documentalmente lúdico y extrañamente íntimo.



Sobre el olvido de un hombre y su nombre

Pozo, AA.VV

Ediciones Lanzallamas, 2006, 60 páginas.

POR FRANCISCA LANGE VALDÉS



Durante el tercer mes del año 2006 los chilenos se vieron sacudidos por una noticia digna de "El coleccionista de huesos": en las cercanías de la población "Marta Brunet" de Puente Alto un perro carga con su trofeo de caza, un trozo de carne que no es otra cosa que el pie de un hombre. Con el paso de los días, otros restos de ese cuerpo aparecieron repartidos en distintos puntos de Santiago.

Hans Pozo era el nombre del despedazado, homónimo y punto de partida de Pozo así como también, titular destacado de la prensa chilena durante al menos quince días de 2006.

Sobre la intencional reformulación del nombre de ese hombre, Pozo busca recuperar aquellos intersticios que la opinión pública ha borrado y que la escritura sólo puede esbozar: una persona, su desconocido y prescindible itinerario íntimo así como toda la intención y marca política que posee su desaparición, muerte y descuartizamiento

Sobre ese hombre y ese nombre se articulan una serie de textos e imágenes con los que un grupo de personas –reunidas bajo el colectivo Lanzallamas– se ha propuesto preguntarse y bordear sobre los alcances de esa desaparición.

Porque la muerte de Hans Pozo se sostiene bajo el signo de una desaparición, con todas las connotaciones que dicha palabra tiene, principalmente en Chile. Desaparecer como no saber –dónde están, quienes son–, desaparecer como un gesto macabro, desaparecer y descuartizar un cuerpo como omisión de un hombre cualquiera, un joven marginal, con todo lo profundo y peyorativo que conlleva este término.

Sobre la intencional reformulación del nombre de ese hombre, Pozo busca recuperar aquellos

intersticios que la opinión pública ha borrado y que la escritura sólo puede esbozar: una persona, su desconocido y prescindible itinerario íntimo así como toda la intención y marca política que posee su desaparición, muerte y descuartizamiento.

Pozo funciona así como crónica-ensayo-memorial-artefacto, todo en un mismo gesto articulado a través del trabajo de escritores y artistas visuales, cuyos nombres aparecen al final de la publicación, lo que permite leer escrituras dispares como señales de un rescate donde es posible configurar los atisbos del nombre propio; Hans Pozo. Como lectura inicial un contundente epitafio, "Hijo de la Patria", a cargo de Jaime Pinos, cuyo nombre despliega la paradoja y única certeza del compilado: "Hans Pozo / hijo de Chile / recibe la Dulce Patria / UNA VIDA HECHA PEDAZOS/." Esta historia es detallada en la crónica que cierra el volumen a cargo de Roberto Contreras, la que no deja dudas sobre los acontecimientos que enmarcan este proyecto, en lo que podríamos denominar como un cruce entre la crónica periodística y el relato personal que sitúa los acontecimientos ocurridos desde el hallazgo de los restos (27 de marzo de 2006) hasta el entierro del joven (14 de abril de 2006). Les acompañan los poemas de Clemente Riedemann, José Ángel Cuevas, David Bustos y Jko Contreras, autor también de buena parte del material visual del texto, complementada por los trabajos de Alejandro Wagner, Carlos Soto y Alexis Díaz.

Las narraciones están a cargo de Claudia Apablaza, Rodrigo Hidalgo y Álvaro Bisama, quien realiza un revelador cruce con "La exiliada del sur" de Violeta Parra.

Lo más interesante de Pozo resulta ser el ejercicio intersticial sobre el recuerdo de ese otro, el desconocido Hans -o la otrora olvidada Violeta- que para los escritores de Lanzallamas no puede obedecer a otra cosa que no sea el prurito de la urgencia y lo que queda: como un rompecabezas este texto no interesa tanto por su valor meramente estético, como artefacto y/o artilugio. Digamos que interesa por eso, pero también porque su ensamblaje no está

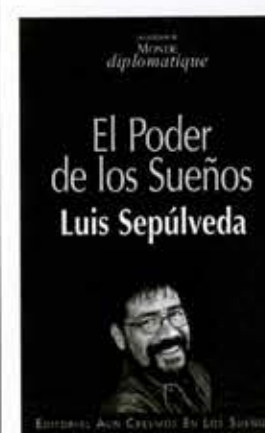
hecho para ser admirado como aullido ni refosilizado por una minoría: interesa porque es honestamente político, porque mete el dedo en la llaga sin alcanzar a relamirse de su propia genialidad, porque ni siquiera es agresivo, a pesar de que su objeto, el crimen, lo es más que nada. Interesa Pozo porque es un ejercicio donde varios creadores se han enfrentado a la oscuridad: la de la muerte, la de su nombre propio y su ego; a la medianía de sus textos, a la precariedad de esta edición y al silencio de su recepción, un lejano paralelo del horror vivido por Hans Pozo y la horrosa rapidez con la que hemos olvidado su nombre.

LE MONDE. diplomatique

Aún Creemos en los Sueños

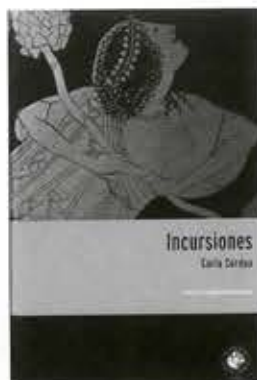
Indispensable para comprender el mundo de hoy

Cada mes a solo \$2.500 un libro de la editorial
Aún Creemos en los Sueños



Librería Le Monde Diplomatique, San Antonio 434, local 14, Santiago.
E-mail: edicion.chile@lemondediplomatique.cl - Teléfono: (2) 664 20 50 - Fax: 638 17 23

Compras por internet:
www.editorialauncreemos.cl



Un conocimiento que se prueba

IncurSIONes, Carla Cordua,
Ediciones Universidad Diego Portales, 2007, 349 páginas.

POR ALVARO MONGE ARISTEQUI



El joven George Lukács dice en *El alma y las formas* (1911) que "el ensayista rechaza sus propias orgullosas esperanzas que sospechan haber llegado alguna vez cerca de lo último; se trata de explicaciones de las poesías de los otros, y en el mejor de los casos de explicaciones de sus propios conceptos: eso es todo lo que puede ofrecer. Pero se sume en esa pequeñez irónicamente, en la eterna pequeñez del más profundo trabajo mental respecto a la vida, y la subraya con irónica modestia". La condición irónica del ensayo, según Lukács, no reside en su naturaleza parasitaria sino, sobre todo, en la forma en que somete a su objeto a preguntas e indagaciones.

La división del libro es indicativa de las preocupaciones de la ensayista: la primera es un conjunto de reflexiones desarrolladas o, más bien dicho, estimuladas a partir de ciertos textos de ficción. No es requisito (como es nuestro caso) conocer la totalidad de los textos ahí analizados para disfrutar de las sugerentes aproximaciones de la autora. Y sin embargo, como suele suceder, el conocimiento acrecienta tal goce en las diversas tentativas hermenéuticas que se ofrecen

Todo esto para decir que el libro *IncurSIONes* de la filósofa Carla Cordua se inscribe en la tendencia desarrollada por la autora en los últimos años de publicar textos que buscan sino desligarse por lo menos mantener un vínculo menos exclusivo con la filosofía académica. No quiero decir que tales preocupaciones sean novedosas en la autora. Para rebatir semejante punto de vista bastaría con remitirse a las numerosas reseñas, críticas e incluso traducciones que ha publicado con anterioridad.

El título se justifica puesto que "una incursión no consiste en alcanzar cierto lugar para quedarse en él". No obstante tales precauciones las observaciones sobre el concepto de libertad

en Sartre ("nunca me pareció convincente esta asimilación suya al programa de Husserl. Sartre comenzó como metafísico prekantiano más bien que como fenomenólogo") o Cioran ("sus afirmaciones repetidas de que los hombres somos abyectos y miserables, de que el mundo y la vida carecen de sentido, me parecen destinadas a procurarse, para sí y en su propia opinión, una posición apartada de lo humano común, más bien que a difundir verdades creíbles") están muy lejos de la inocencia filosófica.

La división del libro es indicativa de las preocupaciones de la ensayista: la primera es un conjunto de reflexiones desarrolladas o, más bien dicho, estimuladas a partir de ciertos textos de ficción. No es requisito (como es nuestro caso) conocer la totalidad de los textos ahí analizados para disfrutar de las sugerentes aproximaciones de la autora. Y sin embargo, como suele suceder, el conocimiento acrecienta tal goce en las diversas tentativas hermenéuticas que se ofrecen. Es lo que ocurre con *Nada, nadie, nunca*, la extraordinaria obra de Juan José Saer, cuya densidad estética y política la hacen, sintomáticamente, desconocida en Chile.

La segunda parte se compone de Ensayos filosóficos sobre Husserl, Sartre, Heidegger, Ciorán y Sloterdijk. Resulta, a mi juicio, particularmente relevante los dos ensayos dedicados a un filósofo (Husserl) y a un problema (la Historia) particularmente complejos. Recordemos que la profesora Cordua ha dedicado temprana y, además, continua atención a Husserl, como lo atestigua su traducción en los años sesenta de *La fenomenología* y su libro sobre *la Crisis de las ciencias Europeas*.

De la misma manera el ensayo *La posposición de la teoría por Heidegger* realiza una sugerente interpretación que destaca, cuestión no demasiado habitual, la gravitación del concepto de teoría husserliano en *Ser y tiempo*, así como su posterior abandono con el "Giro" en el pensamiento de Heidegger. Cuando se estudia, o simplemente cuando se enuncia la conexión Husserl-Heidegger, se acentúa más bien "el método", es decir, "el ir a las cosas mismas" como aquello que influye en *Ser y tiempo*.

Uno de los aspectos más estimulantes de las "incursiones" de la profesora Cordua consiste en la capacidad para poner a prueba su propio saber. Semejante ejemplo de frescura intelectual resulta reconfortante en un mundo académico donde las disciplinas parecen clausuradas sobre sus propias certezas.

metales pesados/ libros



Juan Luis Martínez

Fotografía: Luis Pullano

**José Miguel de la Barra 460/ Teléfono: (56-2) 638 75 97/
mail: mpesados@metalespesados.cl**



ALBERTO RUBIO
POESÍA REUNIDA

Lengua potencia

Poesía Reunida, Alberto Rubio,
Ediciones UDP, 2007, 111 páginas.

POR MARCELO GUJARDO THOMAS



*"Y hay que descender, ir al fondo, callar, esperar.
La esterilidad precede a la inspiración, como el
vacío a la plenitud"*

Octavio Paz

Se ha reunido por primera vez en una misma edición los dos brazos de la obra del poeta Alberto Rubio. Tarea oportuna y necesaria en vista de la casi desaparición pública de sus dos únicas obras publicadas: *La Greda Vasija* (1952) y *Trances* (1987), textos que en su mayoría actúan cooperativamente y, la minoría, en un sutil pulseo entre la fuerza enunciativa y juvenil del primer libro y la alquimia metafísica del segundo. Completan el volumen veintidós poemas aparecidos en distintas revistas y antologías, además de un austero y correcto prólogo de Juan Cristóbal Romero.

En la poesía de Rubio estalla el lenguaje y con él una nueva experiencia. No es un develar sino una certeza. El fenómeno no es revelado en el poema sino que ocurre en él, por lo que esa capacidad la ejecuta la torcedura del lenguaje, la lengua en su estado de potencia

Me resisto a pensar que el lugar que ocupa Alberto Rubio en las coordenadas de la poesía chilena esté dado por su extravagancia, aislamiento y singularidad. Un pájaro raro que sorprende por su obstinado rigor y "escasa" producción. La fuerza y permanencia de su poesía se origina, a mi juicio, en otras vertientes menos accidentales.

Rubio es presa de una silenciosa exaltación. Su poesía discurre entre la epifanía cotidiana, la experiencia sensual del bocado, del paisaje y el panteísmo finamente urdido. Un poco de luz para la cotidiana sombra: "Y me hundo profuso en la roja sandía, / y a mi madre me encuentro, filial en el regazo, / sentada en el profundo y maduro mediodía, / ¡todo en senos sandiales el verano le abrazo!".

En la poesía de Rubio estalla el lenguaje y con él una nueva experiencia. No es un develar sino una certeza. El fenómeno no es revelado en el poema sino que ocurre en él, por lo que esa capacidad la ejecuta la torcedura del lenguaje, la lengua en su estado de *potencia*, al decir de Valéry, una palabra colmada, urdida al modo de música, devorada, torcida, recobrada: "Ojalá hallar un hueco en las maderas, / beber la oscuridad del hondo olvido, / comerse el propio cuerpo sumergido/ renunciando a las mieles y a las ceras". El lenguaje ha sido energizado, la palabra apenas contiene el magma: "Me desprendo. ¿A la noche? Giro el hombro, / brazo al alféizar: tarde. Mi caída. / La tierra también cae desprendida. / Morir: mi solitario, enorme asombro. / Me vuelve lo fatal más sabio y fuerte. / ¿La vida se me va? También la muerte.

Rubio, como la naturaleza que lo circunda, es mosca, laurel, trigo que crece. Frente a él está ese estanque calmo de aparente esterilidad que precede a la experiencia de la poesía. Rubio aguarda en esta orilla el tiempo que sea necesario para desde allí restituir y regenerar el don del lenguaje. En Alberto Rubio tenemos, pues, un poeta que ama la palabra de la misma forma que ama al silencio que la origina.



Entre monjes y cajeras

En qué quedamos, Claudio Bertoni,
Ediciones Bordura, 2007, 60 páginas.

POR JIMENA CASTRO



La aliteración activada al leer el título de esta antología (*En qué quedamos*), nos habla, en primer lugar, del tropiezo indeterminado que se dinamiza tras el recorrido de los (casi) siempre breves poemas de Claudio Bertoni. Los textos de esta edición parecen percibir el continuo de la poesía del autor: el quiebre de lo cotidiano desde la misma cotidianeidad ("es un cuarto para la una/ debo dejar de leer a Unamuno/ levantarme

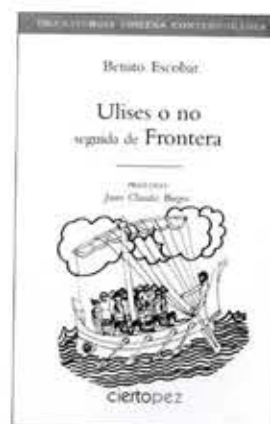
De esta forma, pareciera existir en la poesía de Claudio Bertoni un alto grado de confianza en la realidad esbozada en el poema, logrando que todo ocurra en ese mismo instante. El merodeo que el autor realiza por micros, supermercados y monasterios, permite configurar un contexto que sólo se hace posible gracias al título que esta edición se plantea como su propio escudo: En qué quedamos

y lavar los platos/ antes que vuelva la Mónica/ de sus clases de fotografía/ para que no se moleste/ o pase un mal rato/ pudiendo pasar uno bueno/ si se los lavo"), la conjunción de los planos mundano y literario en el espacio mismo del poema, lugar de titubeo, pero también de acción ("Después del almuerzo/ Duermo siesta/ Leo *El viajero y su sombra*/ Escribo un poemita/ Me quito una bota/ Y volviendo del baño/ Hablo de mi abuelo con mi mami/ Salgo al patio/ Y leo *El ruiseñor de Keats*").

De esta forma, pareciera existir en la poesía de Claudio Bertoni un alto grado de confianza en la realidad esbozada en el poema, logrando que todo ocurra en ese mismo instante. El merodeo que el autor realiza por micros, supermercados y monasterios, permite configurar un contexto que sólo se hace posible gracias al título que esta edición se plantea como su propio escudo: En qué quedamos.

Así, mucho más allá de la imagen del "mendigo sexual", queda revelada en este conjunto de textos la figura del Bertoni que lee a Cioran, a Edith Stein y sobre todo a Thomas Merton, donde *La vida silenciosa* gana más de una alusión. La interacción textual también incluye el poema "14 de octubre 2006" cuyo título corresponde a la fecha de la muerte de Gonzalo Millán, poema que guarda un estilo bastante similar a "La muerte del poeta" (Harakiri, 2004), el cual habla del fallecimiento de Jorge Teillier.

Ediciones Bordura nace con un seguro riesgo: los balbuceos de Claudio Bertoni. Balbuceos que aseguran la continuidad de la poesía, ya que es en las oscilaciones donde se esconde precisamente la sugestión de la no-respuesta: "Algo había en ese libro que me transformó/ algo responsable o no/ de la vida miserable o no/ que ahora imagino que llevo".



La palabra contra el espectáculo

Ulises o no seguida de Frontera, Benito Escobar, Ciertopez, 2006, 127 páginas.

POR SEBASTIÁN OLIVERO



Leer dramaturgia contemporánea a menudo obliga a participar en el eterno debate entre puesta en escena y texto dramático, del cual Benito Escobar nos ofrece un lúcido ejemplo. "Soy un dramaturgo por que creo en las palabras", declara en el post-scriptum del libro, y sus personajes ciertamente lo reflejan así.

Tanto en *Ulises o no* como en *Frontera* se construye un escenario en el que los límites espacio-tiempo están subordinados a la palabra, y por ende al cuerpo del actor. En esta subordinación y en la construcción de los diálogos se crea una relación entre la estructura trágica y los massmedia: en *Ulises o no* es Sábado Gigante, mientras que en *Frontera* es la sátira a las películas de acción. Así, la palabra edifica y cuestiona los formatos de representación, hasta llegar a poner en conflicto la función del teatro en la historia y en la sociedad.

Pero fuera de este logro, estilísticamente se podría tomar esta fe en la palabra más como un fetiche, porque su uso en cada obra engolosina la escritura y amenaza con cansar sino al espectador, sí al lector.

de heroicidad y reconocimiento, además de dar una fuerte crítica a la función de la tv desde los ochenta hasta hoy, encarnada en el personaje de *Don Francisclope*. Las citas a los acontecimientos más actuales, en vez de aportar a la anacronía de la obra la condenan al pasado inmediato: viendo las noticias, *Ulises o no* podría ser reescrita continuamente.

En *Frontera* hay una economía en el lenguaje que se contrapone a la obra anterior, por lo que el tema se trata de manera más directa, pero con menos armas de seducción. Los dos personajes (*Sujeto y Oficial*) encarnan un agon con palabras y acciones de una violencia directa y explícita. Los diálogos, sin dejar de ser atractivos, caen en un molesto lenguaje sentencioso pero que es necesario para remarcar el enfrentamiento entre los dos arquetipos.

El desenlace en ambos casos es rápido y no tan solo deja abierto un espacio de reflexión, sino que se la juega por estremecer: es un disparo directo al público, lo que me hace creer que la lucidez de Benito Escobar es más apreciable en el escenario.

En *Ulises o no* los personajes, usando un discurso sobrecargado, crean un pastiche que une la mitología (La Odisea), la historia de Chile, la dictadura y acontecimientos noticiosos, para así formar una parafernalia de la memoria propia de la superficialidad del imaginario pop

En *Ulises o no* los personajes, usando un discurso sobrecargado, crean un pastiche que une la mitología (La Odisea), la historia de Chile, la dictadura y acontecimientos noticiosos, para así formar una parafernalia de la memoria propia de la superficialidad del imaginario pop. Esta técnica logra desgarrar, de manera sarcástica, la chabacanería mediática en torno a los conceptos

Colaboraron en este número

Paula Bustos Barón

Todavía no es Licenciada de Literatura.

Daniel Campusano G.

(1983) Es editor general de Revista Grifo y capitán de la selección de fútbol de literatura UDP. Ha publicado poesía. Baila para adelante y para atrás.

Jimena Castro

(Santiago, 1984) Egresada de Licenciatura en Literatura de la Universidad Diego Portales y estudiante de Pedagogía en Lenguaje y Comunicación en la misma Universidad.

Felipe Cussen

(1974) Ha estudiado literatura y música. Es profesor de literatura hispanoamericana en la Universidad Diego Portales

Marcelo Guajardo Thomas

(Santiago 1977) Ha publicado Tesco en el mar hacia Cartagena, Ediciones del Temple, Stgo. 2001. Y El dolor de los Enjambres, Ediciones Etcétera, Concepción 2004.

Juan José Guaresti

(Buenos Aires, 1982) Residente de la ciudad de Buenos Aires. Este año terminó una licenciatura en publicidad y comenzó a estudiar en la escuela superior de creativos publicitarios, con orientación a redactor. Actualmente trabaja en un estudio de abogados, desempeñándose ocasionalmente como fotógrafo.

Marcela Labraña

(Concepción, 1971) Licenciada en Literatura y Lingüística hispánicas y Magíster en Literatura (Universidad Católica). Doctora (c) en Humanidades (Universitat Pompeu Fabra). Actualmente es profesora de la Escuela de Literatura Creativa UDP y de la Universidad Finis Terrae.

Francisca Lange Valdés

(Santiago, 1974) Licenciada en Lengua y Literatura Hispánica por la Universidad de Chile y Magíster por la misma casa de estudios. Ha trabajado como crítica literaria en diversos medios escritos y electrónicos. Realizó la antología Diecinueve. Poetas chilenos de los noventa (2006). Actualmente se desempeña como profesora de Teoría Literaria en la Escuela de Literatura Creativa de la UDP.

Alejandra León Arratia

(Santiago, 1985) Estudiante de Literatura Creativa en Universidad Diego Portales.

Pancho Martínez

(Santiago, 1984) Casi titulado de Diseñado Industrial de la U. de Chile. El fatality que más

rápido le sale es el de Liu Kang. Colaboró con un monito -de Washigton Cucurto- para la Revista Grifo. Escribanle a fragabrmo@gmail.com

Alvaro Monge Arístegui

Es Licenciado en filosofía de la Universidad Arcis. (c) Doctor en filosofía de la Universidad de Chile, se encuentra realizando su tesis doctoral sobre las "Lecciones de estética" de G. W.F. Hegel. Es profesor de filosofía en la UDP y Arcis. Ha publicado ensayos filosóficos, de crítica literaria y cine. Co-realizador, junto al poeta José Ángel Cuevas del documental "Ningún libro de historia hablará de nosotros".

Ana María Moraga

(1979) Es licenciada en Literatura de la Universidad Diego Portales. El año pasado publicó una antología poética de Teresa Wilms Montt, titulada Collage, en la editorial Animita Cartonera. Actualmente se desempeña como editora en Pehuén Editores.

Sebastián Olivero

(Recoleta, 1982) Tiene estudios de Actuación Teatral en la universidad ARCIS. Actualmente cursa el tercer año en la Escuela de Literatura Creativa de la UDP.

Julio Ortega

(Perú, 1942) Profesor en Brown University, vive en los EE.UU. hace 30 años, con periodos en Barcelona, Lima, México y Caracas. También ha enseñado en Harvard, Yale, Brandeis, University of Texas en Austin, además de universidades de España y Puerto Rico, así como en la Simón Bolívar y la Central, en Caracas.

Entre sus últimos libros están Una poética del cambio, El principio radical de lo nuevo y Picador Book of Latin American Stories, antología del cuento latinoamericano preparada con Carlos Fuentes para una editorial de Londres.

Claudio Ponce Orellana

(Santiago, 1982) Publicista titulado del DUOC. Diplomado en fotografía en la Universidad Católica. Contacto: elosocpo@gmail.com

Rodrigo Rojas

Autor de Desembocadura del Cielo, Sol de Acero (ambos publicados por Cuarto Propio en 1996 y 1999 respectivamente) y Grand Central (Foro de Escritores, 2005). Su poesía y traducciones han sido publicadas en diferentes revistas, algunas de ellas son: New Coin (Sudáfrica) Internacional Poetry Review (EE.UU), Ajo y Zafros (Perú), Mapocho (Chile) y Rattapallax (Brasil, Chile & EE.UU).

Mauricio Rosenmann Taub

(Santiago, 1932) Estudió piano y composición en Chile. Mediante una beca prosiguió sus estudios en Alemania y luego en París en la clase de Olivier Messiaen. Realizó trabajos en la radio francesa y estudió musicología y lingüística. De regreso a Alemania, finalizó en Freiburg bajo Wolfgang Fortner los estudios de composición y en 1974 fue nombrado profesor titular de análisis, armonía, contrapunto e instrumentación en Essen donde ejerció hasta 1999.

Bernardo Subercaseaux

Vicedecano de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile. Ha publicado libros de ensayo, como por ejemplo, Chile una loca geografía (1999), Historia del libro en Chile (Alma y cuerpo) (2000) y Nación y cultura en América Latina (2002).

Margarita Urzúa A.

(Santiago, 1978) Está cursando su último semestre de periodismo en la UDP. Los libros han sido su gran pasión y eso la llevo a involucrarse en el periodismo literario. En su tiempo libre hace chocolates para endulzar la vida.

19 Junio, 1961

Querido T.S.:

Su foto llegó en perfecto estado y espero que estas líneas de agradecimiento le encuentren en la misma condición.

No tenía la menor idea de que fuese usted tan atractivo. El hecho de que no le hayan ofrecido el papel de protagonista en alguna película sexy sólo puedo atribuirlo a la estupidez de los directores de reparto.

Si voy a Londres me aprovecharé por supuesto de su amable invitación y si usted viene a California espero que me permita hacer lo mismo.

Cordialmente,

Groucho Marx

"De T.S. Elliot"
(traducción de José Oliver)
Las cartas de Groucho
Barcelona, Anagrama, 1998.