

GRITTO

escuela de literatura creativa universidad diego portales

número trece
octubre | noviembre 2008

ISSN 0718-4786

Un cataclismo atómico

En el nombre del Padre, del Hijo, de La Carretera

POR DANIEL CAMPUSANO

Si el ejercicio es elegir un color para la última novela de Cormac McCarthy, de seguro sería el negro, tal vez el plomo, a veces el rojo o naranja incandescente de las chispas de un carbón agónico.

Si el ejercicio es diagnosticar clínicamente a *La Carretera*, de seguro sería confirmarle un estado terminal, de riesgoso tratamiento, de vulnerable pronóstico.

No es una experiencia cómoda. Su lectura es agotar nuestra bolsa de suero y suplicar su reposición urgente a una enfermera que nunca llega, asfixiándonos, aterrándonos de un peligro inminente que sin aviso se transforma en un peligro constante, habitual dentro de la gran fuga que es, literariamente, la historia.

Un padre huye con su hijo del planeta en llamas.

Un cataclismo atómico. Quizás un gran meteorito ha caído en algún lugar del mundo destrozando el territorio por zonas; a lo lejos, a lo cerca. ¿Qué es la carretera en *La Carretera*? Simple y complejamente la ruta de escape, la vía obligada que debe cruzar el padre para salvar a su hijo. ¿Los peligros que asechan? Además del hambre a ratos saciada por los saqueos del padre a casas abandonadas, bandas de caníbales que arrasan pueblos donde ambos se refugian del frío. La huída no esclarece un destino fijo. El padre duerme a ojos abiertos, en su cinturón carga una pistola. Protege a su hijo de un nuevo tramo incierto asistido sólo por una presencia extraña, desgarradora: un carro de supermercado que cobija sus ocasionales pertenencias. Sin barajar opciones, el padre empuja el carro que transporta la comida y abrigo que algún día sustentarán a su hijo, el probable día en que el padre muera y el hijo no muera gracias a su padre. El carro es un obstáculo para esconderse y avanzar más ligero, a la vez una solución para no morir de hambre y frío. En la carretera no hay tiempo para entender si el carro es carga o salvavidas.

La Carretera parecen aludir el misterio que el propio McCarthy (Rhode Island, 1933) ha construido de su figura, no dejándose fotografiar ni escuchar en decenas de años, negando su paradero, ausentándose de todas las premiaciones literarias norteamericanas. McCarthy, el autor llevado al cine por los hermanos Coen, el ermitaño, el bendecido por Harold Bloom, el Premio Nobel exigido por Javier Marías, golpea en esta fuga una pala en la cabeza, aturdiendo al lector y reponiéndolo luego para dejarlo alerta, siempre alerta, lo imprescindible para soportar un mundo que, aun extinguiéndose de cielo y tierra, alcanza a perdonar la protección de un padre que avanza y tropieza en una autopista donde, cada medio kilómetro, carteles rojos advierten precaución, o peligro, o el más cruento campo minado. “Lo que el chico había visto era un bebé carbonizado ennegreciéndose en el espetón. Sin cabeza y destripado. Cogió al chico en brazos y regresó a la carretera estrechándolo con fuerza. Lo siento, susurró. Lo siento.”

grifo

ISSN 0718-4786

GRIFO, número trece, 2008, Santiago de Chile,
Escuela de Literatura Creativa Universidad Diego Portales.

Director Daniel Campusano
Edición General Marco Quezada, Lucas Vergara
Editores Camila Valenzuela, Guido Arroyo
Editora Web Daniela Sarrazín
Corrector de textos Cristián Cox
Productora General Julieta Marchant
Productor Concurso Literario Cristián Pavez
Asistentes editoriales y de producción Gabriela Flores, Vivian Vidal

Colaboradores Rodrigo Arroyo, Constanza Bustos, Damaris Calderón,
Carlos Cociña, Felipe Cussen, Ramon Dachs, Daniela Díaz, Tomás
Harris, Claudio Ponce, Rafael Rubio, Héctor Soto, Paulina Wendt.

Diseño Cortés-Justiniano
contacto@cortesjustiniano.cl
Impresión Ograma Impresores

Contacto contacto@revistagrifo.cl
Sitio web www.revistagrifo.cl

Esta publicación es parte de los talleres de producción y gestión
editorial administrado por alumnos de pregrado de la ELC.



NOVEDADES 2008



¿Qué lees
cuando lees?

Editorial Cuarto Propio



Informaciones:
EDITORIAL CUARTO PROPIO
Keller 1175 / Providencia / Santiago de Chile
Tel.-fax: (56-2) 341 7466 / 343 0494
cuartopropio@cuartopropio.cl
editorialcuartopropio@gmail.com
www.cuartopropio.cl

ensayos literatura
crítica cultural
género / sociología
política / filosofía
conversaciones
narrativa / poesía
cuentos infantiles
teatro

contenidos

- 4 **La tentativa Artaud: puro despertamiento**
POR PAULINA WENDT
- 7 **Inéditos de Carlos Cociña**
- 10 **Snuff movies: ¿Mito urbano o regreso posmoderno al Coliseo romano?**
POR TOMÁS HARRIS
- 12 **Entrevista a Juan Villoro: La naturaleza de enfermarse y narrar**
POR EQUIPO GRIFO
- 19 **Inéditos de Rafael Rubio**
- 23 **Cruzas, cruces, retazos: la poesía cubana como palimpsesto**
POR DAMARIS CALDERÓN
- 28 **El cine político y sus manifestaciones**
POR HÉCTOR SOTO
- 31 **Castración: Fotografías de Juan Sáez**
- 37 **Presentación de Ramon Dachs**
POR FELIPE CUSSEN
- 39 **Inédito de Ramon Dachs**
- 46 **Reseñas**
La sinfonía fantástica, Camilo Marks
POR MARCO QUEZADA
Silabario, Mancha, Marcela Parra
POR RODRIGO ARROYO
La política de las imágenes, Georges Didi-Huberman, Jacques Rancière,
Griselda Pollock, Nicole Schweizer
POR DANIELA DÍAZ
El fumador y otros relatos, Marcelo Lillo
POR CRISTIÁN PAVEZ DÍAZ

La tentativa Artaud: puro despertamiento

POR PAULINA WENDT

Kay/Artaud. Estas son las dos coordenadas que debemos tener presentes cuando hablamos de la instalación que se realizó hace tan sólo unos meses en el Museo de Bellas Artes y que, al rescatar desde la penumbra estos materiales, viene a alterar la historia que hasta el momento se ha contado de la nueva escena de los setenta. Al entrar en ella, resuena el principio del Teatro y su doble: la supremacía del acto por sobre la palabra como un lenguaje físico y concreto para los sentidos.

La sala oscura traspasada por 34 cajas de luz que muestran imágenes de la acción realizada en el seminario *Signometraje* dirigido por Kay, en el ya legendario Departamento de Estudios Humanísticos de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile¹. Eugenio García (G), Juan Balbontín (B), Catalina Parra (P) sentados en fila, descalzos, en un ático deshabitado frente a un televisor, frente a desconocidas máquinas grabadoras y micrófonos que rigen y despersonalizan el espacio. Se cumple la función de registro y de abrir, así, la posibilidad de reproducción al infinito, desterritorializando la acción.

Era la primera vez en el país que se integraba esa práctica con el efecto disolutivo, acarreado por la posibilidad de la reproducción y las controversias, en torno al valor fetichista dado a la originalidad. Se observan elementos como polietileno, scotch, tijeras, gasas, una pala, tierra. Un irreconocible Raúl Zurita (Z) yace con zapatos, envuelto completamente en plástico y con unos *head phones* puestos. En una condensación extrema, los cuerpos y los objetos estáticos transmiten una fuerte tensión.

Avanzamos por la pulcra muestra montada por Kay y las imágenes parecen repetirse desde distintos ángulos; de pronto una foto del televisor

con el rostro sonriente de una niña en primer plano: es un concurso juvenil sintonizado al azar. Cables y aparatos. Se ve a Z gritando. En la siguiente fotografía G, B y P vociferan, agitándose, y se liberan de las cintas y gasas que los ataban. Cada participante esculpe activamente el espacio con sus cuerpos, formando un objeto encontrado, un *ready made* para nosotros, a la vez que resignificando esos cuerpos vigilados para un tiempo-espacio otro. Finalmente, la escena desnuda, el plástico vacío, la tierra y la indiferencia de los aparatos abandonados. Es decir las huellas de la acción.

El hoy en el museo, recorriendo las simétricas cajas, se funde con el entonces. Al entrar a la *Sala Chile* nuestros cuerpos participan, concretando una nueva escena perturbada por el alma, de esa realidad irreal. Miramos y se nos mira. Nos apelan desde un espacio concreto, República 475, y un tiempo determinado, 1974. Un espacio que, ahora sabemos mientras miramos, fue después cuartel de la CNI y hoy Museo Salvador Allende; un tiempo donde recién se había perdido la libertad y también, la vida. La *Tentativa Artaud*, esculpida en el tiempo, y el tiempo esculpido por la *Tentativa*. La imagen montada para ser leída en el futuro. Ese espacio rasgado por la acción es, siguiendo a Duchamp, contrario a la abarcable imagen retiniana, siempre cerrada, originada en el momento de la creación. Aquí se propone a la sociedad un espacio creativo ilimitado; en palabras de Foucault, un punto de intersección de evoluciones y de historias que se cruzan, se enmarañan y se superponen. Su potencia explosiva continuamente reeditada en la mirada necesariamente desbordada por el dolor de la historia.

La *Tentativa Artaud* significó el inicio del contradiscurso artístico en el Chile de los años setenta, imposible de entender sino en el contexto de la



dictadura militar. El discurso asociado a esa situación política fue atacado, desde el arte, con la deconstrucción de los supuestos del arte tradicional –obra única, original, permanente, de autor, etc.– y sus instituciones, identificadas de alguna manera con el autoritarismo. Se corregía la estetización, que había convertido al objeto artístico en una parte neutra de la producción cultural, mediante el desmonte de su lenguaje y la exploración de nuevas posibilidades de soporte. Si bien esta materialización era estética, sus implicancias eran políticas; no sólo se trataba de experimentación artística, pues las performances intentaban corroer la noción de orden oficial, o al menos de éste.

La *Tentativa* diluye las fronteras entre el objeto y el proceso. Siguiendo a Artaud, conlleva una fuerza agitadora de sombras, unificando así el arte y la vida, ese centro frágil e inquieto que las formas no alcanzan. Los cuerpos, despojados de nombres y signados, tal como en Kafka, con iniciales que pueden ser cualquiera, se transforman en dispositivos que trascienden hacia el cuerpo

La “Tentativa” diluye las fronteras entre el objeto y el proceso. Siguiendo a Artaud, conlleva una fuerza agitadora de sombras, unificando así el arte y la vida, ese centro frágil e inquieto que las formas no alcanzan.

social con el fin de provocar cambios más allá de lo individual; es producto de un colectivo, es decir de un despojo participativo de las identidades y cuerpos individuales en pos de aquello por esencia sin rostro, un sujeto social o si se quiere un cuerpo social adormecido.

En este último sentido, cobra toda vigencia la relación de acción con activismo, de una emancipación política en y por el arte que no huye de la realidad sino hacia la realidad, como pide Wolf Vostell en *Lo que yo quiero*, autor cuyos principios Kay difundió en sus estudiantes:

“Arte como espacio, espacio como contorno, contorno como suceso, suceso como arte,

arte como vida, vida como obra de arte,
no huir de la realidad sino hacia la realidad”

Si bien el ático del Departamento de Estudios Humanísticos era un espacio descontextualizado de la clausura en la circulación de los discursos simbólicos, tal como la práctica llevada a cabo

El Golpe de Estado y la dictadura militar actuaron como un nudo en la teorización y abandono de los supuestos inherentes a la obra de arte tradicional que, de manera progresiva, se estaba gestando en Chile antes de 1973 (Vicuña, Langlois). La “Tentativa Artaud” es la partida desde la cual el arte posterior recuperará esa senda e intentará más que, como señala Beatriz Sarlo, “proporcionar respuestas articuladas y completas, rodear ese núcleo resistente y terrible que podía denominarse lo real”.

por Duchamp con el urinario o la rueda de bicicleta, los cuerpos de G, P, B y Z estaban internalizados de una parálisis producto de la censura y el miedo. El Golpe de Estado y la dictadura militar actuaron como un nudo en la teorización y abandono de los supuestos inherentes a la obra de arte tradicional que, de manera progresiva, se estaba gestando en Chile antes de 1973 (Vicuña, Langlois). La *Tentativa Artaud* es la partida desde la cual el arte posterior recuperará esa senda e intentará más que, como señala Beatriz Sarlo, “proporcionar respuestas articuladas y completas, rodear ese núcleo resistente y terrible que podía denominarse lo real”.

La *Tentativa* y acciones de arte posteriores como las de Leppe, el CADA, Zurita, Dittborn o Altamirano, funcionan desde esta perspectiva como discursos públicos en medio de la recomposición de las subjetividades y del orden simbólico: producen un efecto de reconocimiento y proporcionan, según refiere la misma Sarlo, “un modelo de reflexión a la vez estético e ideológico”. En la muestra escuchamos voces que repiten

como un mantra, las incomprensibles palabras “ratara ratara ratara / otara katara” y vemos escenas que atacan nuestros sentidos y no nuestras mentes. Como el lenguaje oficial es inservible, La *Tentativa* propone entonces no un lenguaje, sino sentidos ausentes y abiertos a través de la experimentación artística radical en un intento por liberar los cuerpos controlados. Se distancia del concepto idealista de obra de arte, pues crea otras acciones a partir de la experimentación de sensaciones: es una golpiza, a la manera del Teatro de la crueldad, que permite así una toma de conciencia nueva de la realidad.

Más allá de la pérdida de aura del arte contemporáneo, la *Tentativa* se une al desprecio por el supuesto, o al menos la problematización, de que las obras de arte sean una clase especial de objetos distinguibles. Resulta bizantino preguntarse la pertenencia al arte como lo alterno al espacio y tiempo de la vida cotidiana, pues aquí se borran las fronteras. La acción se vuelve dialógica por completo, un terreno de fuerzas que se interceptan y se confrontan, ya que es determinante significar emociones para esa comunidad en medio de una experiencia compleja. La *Tentativa Artaud* debió reestructurar lo vivido, desactivando la represión internalizada, enlazándolo con lo colectivo y aun con lo inconsciente.

Para situar finalmente esta instalación, es adecuado, entonces, decir que esa acción tuvo la capacidad de elaborar y cristalizar estructuras de sentimientos, antes de que otro discurso las fijara, y de ponerlas a circular en oposición al poder. Ellas, según Raymond Williams, representan “la cultura de un período, el resultado específico y vivo de todos los elementos de la organización social... el sentido realmente vivo”. El arte siempre puede captarlas a pesar de su volatilidad, pero esta práctica es aún más significativa considerando la escisión, producto del bloqueo, de la comunicación social y sus deseos². La *Tentativa Artaud* fue, en ese momento y ahora, mirada esculpida por el tiempo; como plantea Ronald Kay, puro despertamiento. ■



Carlos Cociña

(1950). Poeta y editor. En los setenta, junto a otros autores de la Universidad de Concepción, gesta y edita las revistas *Fuego Negro* y *Envés*. Entre sus publicaciones se encuentran los poemarios *Aguas Servidas* (1981), *Tres Canciones* (1992) y *Espacios de Líquido en Tierra* (2003). Ediciones del Temple acaba de publicar la reedición de *Aguas Servidas*, considerado un texto esencial de la neovanguardia ochentera.

ESQUINA

01

Los pájaros en vuelo marcan el aire cuando el calor y el viento desenganchan grandes ramas de los árboles. Un camión con bolones de río está en medio de la explanada. La luz del baño de los bebederos se enciende, el agua acumulada se descarga y los perros aúllan con las sirenas. Los otros son malos momentos.

02

Desde el puente escondido se perciben corrientes, caminos, vehículos, árboles; edificios desatados que vibran del aire, ondulan del agua. La creciente desmesura ya no tiene incidencia pues no se puede controlar el viento, la inestabilidad, la ausencia de precipitaciones, los grados de nubosidad que bajan la temperatura en parcialidades por el cerro. La ausencia es imprevista.

03

Las transferencias a lo cotidiano activan los ajenos, los intrusos. Son una orientación a los errores, una membrana que separa las fases, una osmosis inversa. Evitan identificar lo obvio. El transcurso no elimina, exacerba el desecho, despeja lo ausente. Los dolores de sangre nublan lo evidente. No se abre, se marchita.

04

Los aldeanos de las ciudades son altamente dinámicos; exploran otros intereses, conflictos y tendencias, las que de ninguna forma pueden expandirse en su orgánica. En cada momento se destruyen para marcar la diferencia, no contaminarse de sí, salirse, para en el rechazo, desbastarse entre los iniciados.

05

Aquellas marcas de olvido son impredecibles; dejan la casa en una calle sin sentido. Transparente, magra, en una planicie extendida por sonidos imaginarios, sola y disponible, en un sendero distinto. Desbordada en su energía se observa con la simulación, la máscara, lo cosmético, las prótesis y terapias.

06

El abandono al deseo impuesto ondula sobre las losetas radiantes, la flexibilidad sin olor sobre la superficie, presiona los desarrollados muslos posteriores, una extensión aovada y carnosa. Se deja caer pues no puede dominar ni influir en el vacío mal ensamblado, un cuerpo inconcebible de ceniza sin fuego.

07

El presente casi todavía no existe, un tropezón de la memoria donde los pasos precedentes adquieren otro sentido. El pasado sólo viene después, compromisos de combinación, opiniones transformadas en hechos que se reconfiguran en un ritual de pasaje. Y ahí aparece la narración en el lenguaje sangriento que no permite detectar el dolor de las cicatrices naturales de un barco enorme que se hunde interminablemente.

LEJOS DEL MUNDANAL

01

Vuelo en ellos; rapaces y carnívoros, diurnos y nocturnos, por los caminos laterales encandilados y eliminados. El bosque. Apuestan cómo ser atractivos y buscan las palabras que digan lo que a veces parece. Límites, extremos, áreas de perdición. Caminos de aire que se expanden, arriba y debajo de la evolución que no se detiene. Huecos en los árboles. Anidan. Cobijos líderes que se autorregulan. Postas donde van todos y crecen las dudas. Cajas de herramientas con llamados de acercamiento. Elementos de certificación, anidaderas, vigiladeros, perdidos en la extensión por los ríos.

02

La inmediatez de las plantas efímeras, saltarinas en los polvorientos lechos secos, apenas tocan la tierra, cautas y solitarias, vulnerables, se desplazan en la peor de las pesadillas, como invasoras, multiplicándose. Sobrevivientes devoradoras, sexualmente insaciables. Muy lentamente aspiran la savia, y en abstinencia inician la marcha hacia la copa, con destellos rojos en los costados. Bailan entre pastos densos y secos. Depredadoras con antenas, en los fríos nocturnos, se acicalan cantando, mientras brillan en la oscuridad con luz ultravioleta. Cubren un área diferente cada día, abalanzándose a la humedad de las madrigueras. Comienzan a salir luego, como parte del paisaje. Siempre vigilantes, ante las manchas en el cielo, bajan la temperatura dejando la soledad en los arbustos, como hembras dominantes en la arena caliente, sin comportamientos altruistas, ni tan inocentes como parecen.

MEXICANAS

01

Lo más honesto es cantar rancheras, en el silencio que le diste a mis palabras. Que sea de cinco balazos en el pecho amarillo del señor que alimenta gatos nuevos en la vereda, con mala confianza, para que muera en falsete. Como la peor mancha, la de vino en la camisa blanca, un ruedo de música se expande con el grito de amor a su aldea. Ya no estoy ahí, pero soy el ausente. Más voces que se entrelazan con la pérdida de la expansión, con el ruido de las cañerías de la casa vecina.

02

En sueños, las piscinas mueven su agua por los filtros, evocando cascadas nocturnas. El canto viene de equipos apagados pero toca las fibras escuchadas, leídas e imaginadas de los durmientes. Impresiones duras y de primera mano que imparten lecciones de madurez, pero contaminan de estupidez y mentira todo lo realizado. Sin andar pidiendo permiso a nadie, aunque en posición incómoda, no paga todo los peajes de la época. Sin el compulsivo deseo de agradar, desconcierta e incluso defrauda en sus desproporciones, pero anexa nuevos dominios a la experiencia, que no vale.

CESTA

05

El hallazgo y la conducción de aguas, la cosmología, los relojes de sol, con la mecánica y los ingenios para olvidar, lograron el plano. Dejaron de ser fabricantes de telas, albañiles, zapateros y carpinteros. Así pudieron iniciar la construcción, obtener materiales, pintura y terminaciones, pensar en templos y órdenes de columnas, levantar edificios públicos, parques, casas y parajes. La causalidad es punto de fuga.

Las imágenes no figurativas pueden ser realistas pues el espacio visual existe y se puede medir. Representa, simboliza y significa una ausencia, similar a las manos en el lodo, cuando ejercen instintos paulatinos para hacer semejanzas con movimientos de mayor intensidad.

La tendencia al movimiento de la luz es el cómo, más que el porqué de la imagen especular. Esta es un recuerdo. Es la permanencia de una ausencia que se ve en sí con su rededor. Se puede prohibir ver o abrir los ojos, pero después de las inmensas caídas de imágenes, el aire lo anuncia un resplandor entre las piedras.

Es más que una sensación, percibe, capta y almacena información del vínculo entre piedras y palabras. Una pregunta otorga sentido a lo que se acumula, es una interpretación y una reconstrucción, un movimiento oscilante que no es independiente del cambio de material de la columna.

Con inteligencia óptica los volúmenes bajo la luz inician el trazado en proceso. Las proporciones se alteran cuando se derriban y disponen sus órganos en un aparejo que desplaza los pesos; la unión y el ensamblaje de los cuerpos producen una modificación artificial de los relieves.

No es un marco inocente el lugar de lo íntimo y de lo inhóspito, que vela o esconde un desarraigo. La imagen de cómo construir según la tradición no es algo meramente reaccionario, como la sencillez no es inocencia. El futuro que da sentido a las acciones de hoy es utilitarismo y tiempo final.

Visitar a otro es hacerse usuario de esa casa y patio. Ello individualiza el sistema que opera con pocas variables, las liga entre sí, y permite acceder a percepciones diversas de quien aloja allí, y se comienza a habitar.

El objetivo o destino es que suelos y techos tengan idéntica intensidad luminosa, donde la inversión de la modulación parece hacer levitar a las hojas que no llegarán jamás a la primavera.

La casa que cobija un racimo de uvas sobre un sillón tapizado, produce una vibración casi monocorde escuchada exclusivamente por uno. Cuando la familia como programa ha sido rechazada en los supuestos constructivos, espaciales y estructurales, sólo se mantienen como origen los mecanismos de control ambiental, patio de luz, temperatura, humedad y ventilación, en un presente continuo de deslumbrante, lúcida, instintiva y expresiva intensidad individual.

En la construcción artificial de naturaleza no hay cultivos, flores, fuentes ni pozos. Lo vegetal se emplaza para ver la sucesión de lo mismo, en una contemplación areligiosa que lleva a pasear por sí a través del ciclo continuo del horizonte.

Casas delirantes de materiales sofisticados, algunos arcaicos, envueltas en redes de información. Su intimidad es paradójica, contradictoria, misteriosa, vivificante, distensa y lúdica. Allí lo individual es algo abstracto como si el aire careciera de partículas en suspensión. Casas como máquinas de vigilar donde lo privado se expone, lo doméstico se anula, lo íntimo se castiga.

La casa de humo envanece en la ladera de la montaña, entre la pradera y el agua, resguardada del viento y toda exterioridad nociva. De su belleza sólo sabemos que es ligera, parece carecer de dificultad, gozo y densidad. Quien la cuida, cultiva y construye se niega a la sonoridad de la muerte, al tropezón de la memoria, al olar de la lluvia que puede venir, y viene, en las geografías, climas, economías, demografías, técnicas y comunidades que tienen lugar en la naturaleza del cuerpo transfigurado en su propia materialidad. No quiere ver y desconoce el aire como material técnico de construcción, y hace imposibles la costa, los puentes, la colina, los muelles, el llano, las autovías, el río, los cementerios, el musgo, los aeropuertos, la estación y la maternidad.



Snuff movies: ¿Mito urbano o regreso posmoderno del Coliseo romano?

POR TOMÁS HARRIS

Tal vez fue la ópera prima de Alejandro Amenábar, la genial *Tesis* –si bien no fue la primera en tratar el tema: *Peeping Tom* (1960) de Michael Powell, *Hardcore* (1979) de Paul Schrader o *Videodrome* (1982) de David Cronenberg son antecedentes notables– la que, en Chile al menos, llamara la atención sobre un sub-género cinematográfico más que heterodoxo, demencial: el *snuff*.

Desde un punto de vista formal, el *snuff* podría considerarse como la culminación de una modalidad icónica en permanente *crescendo*, la del cine de terror y el erótico, hasta sus manifestaciones más extremas, ya sean *soft core* o *hard core*. No es extraña y antojadiza esta mutua atracción, ya que sus orígenes los hallamos en la novela gótica del siglo XVIII, desde los textos libertinos del marqués de Sade hasta las cumbres de la novela negra como *El Monje* de G. M. Lewis o *Memoth, el errabundo* de Maturin, donde el pacto con el demonio unía ese modo narrativo que Tzvetan Todorov llamaría Extraño Fantástico, por la suspensión de la credibilidad producida en el lector, dado los extremos de crueldad y aberraciones sexuales, en un marco de referencia en que

éstas invocaban a lo sobrenatural. Y, sin duda, fue en la novela gótica –sobre todo el Divino Marqués, además de Restif de la Bretonne, quien acuñó el término *pornographe* en una obra de 1769, en la cual abogaba por un sistema de prostitución legal– donde el horror actual y también la pornografía, ya sea literaria o gráfica, encuentran sus cimientos.

En el presente, y ya lejanos a esos orígenes, es el cine quien se encarga de proporcionar las imágenes que el lado oscuro de la imaginación solicita. Ya son un sub-género del terror los llamados *splatter* o *gore*, que exhiben con una crudeza naturalista intestinos derramados, chorros de sangre, desmembramientos, torturas y mutilaciones. Si bien estas manifestaciones icónicas no son exclusivas del cine de terror –pensamos en *Intolerancia* (1916) de Griffith, *El acorazado Potemkin* (1926) de Eisenstein o *Un perro andaluz* (1929) de Buñuel–, no fueron las mutilaciones y el derramamiento de sangre las verdaderas protagonistas de estos filmes como sí lo han sido del *splatter* y el *gore*. Tal vez, sí un origen más espectacular y truculento sea el *Grand Guignol* francés del siglo XIX, donde se sometía al público a trucos sangrientos con argumentos mínimos e inexistentes, tal como en el *hard core* y, sobre todo, en la modalidad que nos preocupa, las *Snuff movies*.

En el *hard core* y el *snuff*, el punto en común es el estatuto de no ficción, de documental sin nada que documentar, salvo que los coitos y las muertes, en el caso del *snuff*, ocurren verdaderamente, y la cámara sólo se limita a registrarlos. Pero aún el cine pornográfico quiere mantener cierto estatus, como lo propone *Boogie Nights* (1997) de P. T. Anderson; el porno es una industria relativamente pesquizable, con directores y estrellas de renombre y atributos *ad hoc*, como Marilyn Chambers (conocida en el cine comercial en *Rabid* de David Cronenberg) o el mítico John Holmes, además de directores entre los que se encuentran, incluso, el inclasificable Jess Franco o el director de terror bizarro Joe D'Amato, fue-

Desde un punto de vista formal, el "snuff" podría considerarse como la culminación de una modalidad icónica en permanente "crescendo", la del cine de terror y el erótico, hasta sus manifestaciones más extremas, ya sean "soft core" o "hard core".





ra de títulos notables como *Garganta profunda* (1972), *El diablo y la señorita Holmes* (1973) o *Paraíso porno* (1975). Pero el corolario de la crueldad icónica son las *snuff movies*.

Leyenda o realidad fílmica, se comenzó a tener noticias del *snuff* en Nueva York a mediados de los 70, en los locales de la calle 42, donde el productor Alan Shackleton recicló el filme *Exploitation Slaughter* o *El ángel de la muerte*, rodado en Argentina, que narra las andanzas de un grupo de sicópatas, tipo Charles Manson, al cual se le incluyeron escenas de una mujer asesinada a cuchilladas por un sujeto al cual no se le ve el rostro y que viste una camiseta con el slogan “Vida es muerte”. Se le tituló *Snuff* y se lo distribuyó en 1974 con la publicidad “Filmado en Sudamérica donde la vida es barata”.

El *Snuff* sería entonces el género necrofilico y sádico por excelencia, ya que implica la muerte real de la víctima, supuestamente mujeres reclutadas en países del tercer mundo, sin la más mínima trama, ni tampoco escenas de violación o sexo, sólo la muerte cruda y vanal, como diría Hannah Arendt. “Todo iba muy rápido...”, cita Sarah Finger en un reportaje dedicado al subgénero al periodista francés Martin Monestier, quien aseguró haber visto un *snuff* a principio de los años ochentas, en la casa de un magnate de la mafia neoyorquina: “Eran raptadas por hombres a los que sólo se les veía la espalda. Luego eran desnudadas rápidamente y asesinadas con arma blanca. El asesinato, que no era precedido de

violación, era filmado muy de cerca sin ningún corte. Para el último plano, la cámara se alejaba del cadáver para filmarlo en plano general”. La diferencia con documentales, como los famosos *Mundos* italianos de los sesentas –*Mondo Cane* (1962) o *Africa Addio* (1966)– y la no menos famosa *Faces of Death* (1978), así como las filmaciones de los ex-marines Charles Ng y Leonard Lake, que grabaron en video torturas y asesinatos en una casa aislada de Wilseyville en San Francisco y cuya noticia se publicó en el *Newsweek* el 24 de junio de 1985, es que el *snuff* supone un filme realizado *ex profeso* y a encargo por una millonaria suma costeadas por adictos a esta anómala y extrema moda. Román Gubern, en su documentado y excelente libro *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas* (Anagrama, 2005), plantea acertadamente que “si existe esta lucrativa oferta sádica es porque existe un mercado potencial para ella”, que atraviesa la delgada línea roja de filmes *splatter* extremos como *Murder Set Pieces* (2004) de Nick Palumbo, al asesinato real para satisfacer el placer erótico del voyerismo cruel. Sólo que subsiste la pregunta de la veracidad fáctica del *snuff*, dada la dificultad para incautar material de esta índole por su clandestinidad criminal y el mismo hecho de que, para muchos, es únicamente una leyenda urbana. Algo así como el mito de los vampiros, el cual extrae su fuerza de una opinión generalizada: no existen.

El “Snuff” sería entonces el género necrofilico y sádico por excelencia, ya que implica la muerte real de la víctima, supuestamente mujeres reclutadas en países del tercer mundo, sin la más mínima trama, ni tampoco escenas de violación o sexo, sólo la muerte cruda y vanal, como diría Hannah Arendt.

Tesis (1995), de Amenábar, es, como síntoma de nuestros tiempos, más que inquietante: “El atractivo de las situaciones límites –concluye Gubern en la obra citada anteriormente– sustenta la lógica pulsional del *snuff*, encarnación del fantasma supremo, saciado con el placer de contemplar cómo el cuerpo sometido por su verdugo manifiesta su humanidad al perderla, primero con la súplica desesperada y finalmente, con su muerte. Se trata de un regreso posmoderno a los rituales del viejo Coliseo romano”. ◻

Entrevista a Juan Villoro: La naturaleza de enfermarse y narrar

POR EQUIPO GRIFO



Juan Villoro (México D.F., 1956) es sociólogo, profesor universitario y uno de los escritores latinoamericanos más reconocidos y prolíficos de la actualidad. Dueño de una pluma versátil, su producción literaria abarca la novela (*El testigo*, 2004), el ensayo (*Efectos personales*, 2000), la crónica (*Dios es redondo*, 2006), la literatura infantil (*Las golosinas secretas*, 1985) y el cuento (*Albercas*, 1985, *La casa pierde*, 1999 y *Los culpables*, 2007).

Agregado cultural de México en Berlín en la entonces R.D.A., guionista cinematográfico de la película *Vivir mata* (2006), periodista en diversos medios de prensa mexicanos, entre otros, lo autorizan a desarrollar temas contradictorios como el rock, el fútbol y la literatura, haciendo caso omiso de las clásicas divisiones.

De esto, sus gustos, influencias y otros temas, conversó con nosotros Juan Villoro en su visita a Chile. Lleno de lucidez y disposición.

Entre la oscuridad, la contención, lo desafortado

E.G. Hay una idea que se repite a lo largo de tu obra que invierte, en parte, lo tradicional: la idea del testigo que asume el rol de protagonista y narrador. Cuando esto sucede, ¿qué pasa con el protagonista?

J.V. Esa es una pregunta muy importante que nos hacemos cuando estamos contando: ¿Narro algo que sé o algo que me pasó? ¿Lo cuento como si me hubiera pasado, o desde una distancia?... En el caso de mi novela *El testigo*, el protagonista es una persona que ha estado mucho tiempo fuera de México, y a quien, al regresar, la gente lo empieza a ver como a un sacerdote sin sotana, confesándole cosas que se le dicen a un testigo, sólo por el hecho de que llegó de lejos. Pero hay veces en las que el testigo rompe ese cascarón y se convierte en protagonista: alguien que llegó curioso de los hechos y acabó protagonizándolos. Hay un cuento en *Los Culpables*, llamado “Amigos Mexicanos”, en donde quise jugar con la idea de los testigos; quise que de una manera deliberada se convirtiesen en falsos protagonistas al poner en escena toda una situación para que el personaje principal, un periodista estadounidense, pudiese hacer su crónica tremendista. Pero también quise volver de manera irónica al tema del testigo, que cree ver cosas reales. “Al fin estoy viviendo algo súper auténtico, estoy arriesgando mi vida, estoy viendo cosas tremendas”, dice el gringo, cuando todo no es más que un montaje.

E.G. En una entrevista señalaste que “se puede ser novelista sin una pedagogía de la novela, pero, implícita o explícitamente, los grandes novelistas han dejado constancia de su proceso de aprendizaje.” Si hablamos del cuento, ¿cuál sería ese proceso de aprendizaje?

J.V. A diferencia de la novela, el cuento se ha mantenido con reglas bastante firmes. Una de las cosas más sugerentes para el autor es la de la historia sumergida y potenciada en la superficie, la famosa “Teoría del iceberg” de Hemingway. Todos, en nuestra experiencia diaria, tenemos constancia de cosas que nos afectan y, sin embargo, no presenciamos. Nuestras vidas prosiguen en lugares donde no estamos; algo se está fraguando para nosotros, algo va a suceder... Y esa constelación todavía no vista, va a crear una trama, incluso una historia completa.

E.G. Recuerdas algún ejemplo...

J.V. Me gusta mucho el cuento de Raymond Carver *Tanta agua cerca de casa*, que trata de unos personajes que van a pescar un fin de semana. Tres hombres encuentran el cadáver de una mujer en el río y piensan dar parte a la policía, pero uno de ellos dice que es totalmente impráctico, que ya no pueden hacer nada por ella, y que lo más justo, ahora, sería divertirse. Pasa el fin de semana y, cuando el protagonista regresa a casa, lo primero que le dice a su esposa es que había

HAY ESCRITORES PEDANTES QUE DICEN: "YO ME ESFUERZO MUCHÍSIMO EN ESCRIBIR MAL Y ESPERO LOGRARLO ALGÚN DÍA PORQUE MI APRENDIZAJE ES EL DESUICIO" Y COSAS ASÍ... Y LA VERDAD ES QUE NO HAY NADA MÁS FÁCIL QUE ESCRIBIR MAL. LO QUE SÍ ES MUY DIFÍCIL ES ESCRIBIR DE MANERA INQUIETA, FRACURADA, Y QUE SIGA FUNCIONANDO COMO LITERATURA.

una mujer muerta en el río. Entonces se manifiesta una metáfora oculta: a su esposa le parece un síntoma de bestialidad que se hayan podido divertir con un cadáver ante ellos. El lector, ante esto, sospecha que el personaje y su esposa tienen una relación sentimental rota, algo parecido a esa mujer sumergida en el río, y que lo que se estaba fraguando en el relato, no era la descripción de un día de pesca, sino la descripción de

un problema sumergido que no había aflorado. Con esto, quiero decir que en mi aprendizaje de cuentista, lo más difícil sigue siendo manejar esa segunda historia que va a potenciar a la primera, cosa que en la novela no es tan necesario. Allí la exploración es de otro orden, tienes muchas páginas a tu disposición, con espacios y niveles para jugar. Por esto, creo, es más difícil técnicamente escribir cuentos que novela.

HE ESTADO EN MUCHAS DISCUSIONES SOBRE LAS FAMOSAS DOSCIENTAS PÁGINAS QUE LE SOBРАН A "LOS DETECTIVES SALVAJES", PERO CREO QUE LO REALMENTE INTERESANTE ES DISCUTIR CUÁLES SON LAS QUE SOBРАН Y POR DÓNDE SE CORTARÍAN. ES FÁCIL DECIR QUE LE SOBРАН DOSCIENTAS O TRESIENTAS, LO DIFÍCIL ES EDITARLO.

E.G. ¿Dices, pues, que puedes ser más descuidado al escribir novelas que cuentos?

J.V. Respecto a esto hay escritores pedantes que dicen: "Yo me esfuerzo muchísimo en escribir mal y espero lograrlo algún día porque mi aprendizaje es el descuido" y cosas así... y la verdad es que no hay nada más fácil que escribir mal. Lo que sí es muy difícil es escribir de manera impura, fracturada, y que siga funcionando como literatura. Es muy difícil escribir como Roberto Arlt, por ejemplo, que es una escritura descuidada y al mismo tiempo interesantísima. Yo tuve una vez una discusión muy seria con Roberto Bolaño al respecto. Él decía que me afanaba demasiado en escribir novela con una prosa de cuento. Decía que mi prosa tenía que ser más llana, directa, más descuidada de la que yo estaba conteniendo. Creo que, sin estar totalmente de acuerdo en una escritura desaforada (que la de Roberto, a propósito, tampoco lo es), es posible admitir una fluidez narrativa donde no exista la presión de buscar la frase exacta, la frase perfecta.

E.G. Y en la literatura infantil que has escrito, ¿intentas aplicar el mismo cuidado?

J.V. Como soy una persona muy dispersa, no me puedo concentrar sólo en un género. De pronto me empiezo a ahogar en uno y la manera de salir es escribir en otro. Respeto la noción de géneros, y rara vez hago mezclas muy híbridas como las que ahora están de moda entre un género y otro. Me gusta mantenerme en ciertas rutas definidas.

En la literatura infantil, una de las cosas más complicadas es ser fiel a una exigencia de la imaginación infantil que es lo "desbordado", lo desaforado, la riqueza de la imaginación. La imaginación infantil es muy estrafalaria, tiene un rango muchísimo más amplio de verosimilitud que la imaginación adulta; la imaginación del niño cubre un territorio amplísimo, a condición de que todo lo que ahí suceda, sea profundamente lógico.

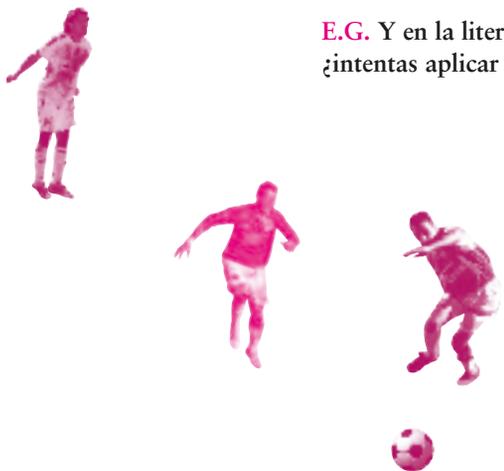
Por otra parte, los niños tienen una noción muy seria del juego. Un niño jugando no está haciendo algo irresponsable o inconciente. Al revés, es un proceso muy racional en donde establecen reglas y claves. Si notan, las preguntas infantiles son mucho más fundamentales; la literatura para adultos es una forma de entretenimiento intelectual, la gente lee en el doble sentido de entretenerse y distraerse, de buscar un mundo alterno. En cambio, un niño está continuamente preguntándose qué es la vida, qué es la muerte, qué es la amistad, qué es el amor, si existe o no Dios. El niño es la vuelta a lo fundamental.

E.G. Volviendo a la figura de Bolaño, ¿compartes las apreciaciones de que a *Los detectives salvajes* le sobran páginas?

J.V. Sí, aunque todo con matices y precisiones. He estado en muchas discusiones sobre las famosas doscientas páginas que le sobran a *Los detectives salvajes*, pero creo que lo realmente interesante es discutir cuáles son las que sobran y por dónde se cortarían. Es fácil decir que le sobran doscientas o trescientas, lo difícil es editarlo. La propuesta de *Los detectives* es una propuesta desaforada, una novela absolutamente imperfecta en ese sentido, que se propone voluntariamente ser un torrente narrativo. Y como se sabe, a un torrente siempre le sobre agua.

E.G. Al hablar del autor como padrastro de la obra, citas el caso de Cervantes y el *Quijote*. ¿A qué te refieres con esto?

J.V. Creo que es muy interesante cómo Cervantes no reclama los méritos de la autoría de su obra, pero sí ofrece los cuidados que debe dar el padrastro. Él es el custodio de esos textos, los hace



circular, los arregla de la mejor manera posible, pide disculpas cuando no encuentra un traductor a tiempo o cuando pierde los papeles. De esta forma, como autor, me interesa la idea de estar dentro y fuera del texto. Y el de tener, de paso, un pacto mucho más sugerente con el lector, en donde éste no está ante un hechicero que le ofrece un mundo perfecto, sino ante un hombre desesperado por organizar algo que no le compete del todo.

Nabokov decía que sus personajes “tiemblan cuando me les acerco”, o sea, los traía tan controlados que todos temían. Pero Cervantes es al revés. No es el gran tirano que inventa un mundo y pueda incendiar palacios, sino un soldado que finalmente está administrando lo que oyó en los campos de batalla. A mí me parece una interesante visión ética de la escritura, la de no considerarse padre de la obra sino padrastro. Quizá, también, esto deriva del hecho de que yo soy padrastro y quisiera verme en ese papel de forma positiva.

Latinoamérica dibuja su silueta (... y la mía)

E.G. En el ensayo “En la corriente del Golfo” comentas una carta de Italo Calvino explicando su preferencia por Hemingway y la literatura de los hechos; analogía del ratón de biblioteca contra el hombre en el bar. ¿Cuáles crees tú que son los pros y contras de cada posición? ¿Dónde ubicas tu literatura?

J.V. Esa carta fue escrita en la época en que Calvino participó del comunismo y en la resistencia de la II Guerra Mundial. Era muy joven, y lo vemos plasmado en sus primeros libros, donde hay una cercanía a esa manera de ver la vida. Luego, con el tiempo, se fue volviendo un escritor más especulativo, teórico. Ahora, hay narradores que le deben muchísimo a la experiencia de la vida y Hemingway fue uno de ellos, pero también hay narradores que le deben muchísimo a la especulación, como Borges, por ejemplo, quien dijo que el hecho esencial de su vida había sido descubrir la biblioteca de su padre.

A mí me gustaría estar en una relación equidistante entre ambas, porque evidentemente me interesa la lectura y las reflexiones, pero al mismo tiempo me interesa muchísimo la zona de la experiencia y lo que yo he escrito...

A veces, estoy más cerca de alguien que quiere cazar un león, si acaso se deja el león, y otras más cerca de un ratón de biblioteca.

E.G. Si hay quienes definen a García Márquez y a otros escritores latinoamericanos de chamanes y a sus obras como espejos de esta tierra salvaje y mágica, ¿cómo resuelve tu obra el concepto de “Latinoamericanidad”?

J.V. Me parece que García Márquez nunca pensó en ser un escritor típicamente latinoamericano. Él cuenta que su abuela decía “Cada vez que

DURANTE AÑOS DE LA VIDA QUE LAS AVITURES VIVÍAN EN ESTADO DE GRACIA, QUE ATANUECÍAN O MORÍAN DICIENDO FRASES CÉLEBRES YO ESO LO GUARDO. A LO MEJOR SENCILLAMENTE SE LE ENFATÓ LA VISTA Y DIJO: “LUZ, MÁS LUZ”, Y EL BIÓGRAFO PENSÓ QUE ERA UN RECUERDO DEL SIGLO DE LAS LUCES O ALGO POR EL ESTILO.

viene el electricista, la habitación se llena de mariposas amarillas”. Entonces, ella piensa: “Una cosa es causa de la otra, y las mariposas vienen con el electricista”. Ahí se le ocurrió la idea del personaje rodeado de mariposas. Pero no pensó “Esto le interesará a los turistas de la literatura y van a pensar que el mundo latinoamericano es mágico y desbordado”.

Yo creo que el peligro está en el querer ser exótico de manera deliberada, porque por definición nadie puede ser ni típico ni exótico para sí mismo. No me puedo levantar en la mañana y decir “Hoy amanecí súper mexicano”. A lo mejor, alguien pueda sentirse japonés, pero porque es una extrañeza. Lo que no puedes sentir mucho es tu naturalidad. No puedes postularla artificialmente, porque ésta siempre te define desde afuera. Por ejemplo, ahora que hablo con ustedes, quizás





notaron algunas cosas que delatan que vengo de otro país. Pero la verdad, en ningún momento pensé “Ahorita estoy sonando muy mexicano”.

E.G. ¿Pasa lo mismo con el castellano? ¿Puede ser algo exótico en México o en otros países de Latinoamérica, que mantienen lenguas precolombinas aún vigentes?

J.V. Una de las ventajas del escritor latinoamericano hacia el español es que tenemos una relación más débil e insegura con el idioma por el hecho de saber que hay lenguas previas que antecedieron al castellano. Pero al mismo tiempo, sabemos que hay muchos tipos de castellano. Por ejemplo, si un chileno traduce un libro, presupone que hay uruguayos y mexicanos. Y por esto para el escritor latinoamericano el idioma es siempre una construcción, en la medida en que trata de escapar de un regionalismo que puede aislarlo... Esta aparente inseguridad hacia la lengua, creo, mantiene muy alerta al autor latinoamericano y finalmente acaba siendo una ventaja.

E.G. Como una de las posibles defensas ante la inseguridad de lo propio, podemos ver un incipiente surgimiento de perfiles centrados en pequeños personajes, en pequeños sucesos y anécdotas. ¿Crees que se ha ido creando, finalmente, una bio-bibliografía latinoamericana, que siempre ha sido dejada de lado?

J.V. Coincido en que en América Latina no tenemos ni lo uno ni lo otro. Es un género que nos ha costado mucho trabajo, entre otras cosas, por la dificultad de lidiar con los discursos de la verdad, o los discursos de la no ficción que no hemos cultivado tanto.

EL PRIMER IMPULSO NARRATIVO QUE TUVE FUERON LAS CRÓNICAS DE FÚTBOL DE UN LOCUTOR QUE SE LLAMABA ANIBAL FERNÁNDEZ, UN HOMBRE QUE REINVENTABA LOS PARTIDOS A MEDIDA QUE LOS VEÍA. EL FÚTBOL MEXICANO ES BASTANTE HALO, SIN MUCHA BRAMA Y ÉL CONVERTÍA CUALQUIER PARTIDO EN LA GUERRA DE TROYA. SE ESTABA ACABANDO EL PARTIDO Y EMPEZABA A BRITAR: "¡SEGUINDE LA NAUVE! ¡NIÑOS Y MUJERES FUERON! ¡SÁLVASE QUIEN QUEDA!". AL ESTADIO AZTECA LE PUSO EL "COLOSO DE SANTA ÚRSULA". AL FÚTBOL LO LLAMABA "LA VOZ DEL AZTECA", Y AL JUEGO MISMO, SIEMPRENDIENDO A DESMONO NORRIS, "EL JUEGO DEL MONDRE".



E.G. Pero, ¿por qué crees que estas historias mínimas y sucesos han tomado tanta importancia?

J.V. Evidentemente creo que un autor debe juzgarse a partir de lo que escribe. Es muy sano cuando leemos un autor que escribe en otra lengua, ya que lo leemos sin saber qué ideología tiene, con quién se casó o cuáles son sus preferencias religiosas, cosas que nublan la vista al juzgar a los contemporáneos, especialmente en nuestros países. Así, por un lado, este ejercicio de ver al escritor en puro texto, me parece decisivo para entender su literatura, aunque al mismo tiempo, pienso que todo escritor depende de lo que se respiraba en su época, de lo que se pensaba y discutía. Entonces, en las biografías, creo que hay un grado de conocimiento del contexto del autor y de su vida muy favorable.

Recientemente, ha habido un proceso de desmitificación de figuras literarias que ha llevado a buscar, digámoslo así, los defectos de los grandes hombres. Hollywood inició esta tendencia, con el enigma de grandes pintores y poetas que fueron artistas sublimes y a la vez pésimas personas. Pero también es sólo una parte de la verdad, una más cercana. Durante años se creía que los autores vivían en estado de gracia, que amanecían o morían diciendo frases célebres. Yo eso lo dudo. A lo mejor sencillamente se le empañó la vista y dijo “Luz, más luz”, y el biógrafo pensó que era un recuerdo del siglo de las luces o algo por el estilo.

El fútbol como narración original

E.G. Muchas veces, cuando escribes crónicas, recurres al fútbol, elemento propio de la cultura popular. ¿Qué rol juega ésta dentro de tu tradición narrativa?

J.V. La verdad es que para mí fue bastante fácil escribir de temas de cultura popular, porque cuando empecé ya se había roto el prejuicio de que lo popular no debía ser tocado por la escritura. En México estaba Carlos Monsiváis; en España, Manuel Vázquez Montalbán; en Argentina, Osvaldo Soriano y Puig, que trabajaba con la imaginación de la telenovela, con la cursilería latinoamericana del género. Y hubo casos de caricaturistas también, como Fontanarrosa, que al mismo tiempo era un grandísimo cuentista. Entonces, cuando yo empecé a escribir, ya resultaba lógico que alguien escribiera de rock o de telenovelas. Por esto, la relación se dio bastante natural y a mí siempre me ha interesado la cultura popular, entre otras cosas, porque crecí rodeado de ella... y porque vi mucha televisión. De niño yo no leí libros, pero vi muchísima televisión. Era



la época de oro de la televisión abierta, con programas de una imaginación totalmente estrafalaria como *Los Locos Addams*, *Mr. Ed*, el *Súper Agente 86*, *La Isla de Gilligan* y un largo etcétera. Esa fue la imaginación que a mí me marcó.

E.G. Y la escritura como tal, ¿cuándo?

J.V. El primer impulso narrativo que tuve fueron las crónicas de fútbol de un locutor que se llamaba Ángel Fernández, un hombre que reinventaba los partidos a medida que los veía. El fútbol mexicano es bastante malo, sin mucha gracia y él convertía cualquier partido en la guerra de Troya. Se estaba acabando el partido y empezaba a gritar: “¡Se hunde la nave! ¡Niños y mujeres primero! ¡Sálvese quien pueda!” Al Estadio Azteca le puso el “Coloso de Santa Úrsula”. Al público lo llamaba “La voz del Azteca”, y al juego mismo, siguiendo a Desmond Morris, “El juego del hombre”. El inventaba, al venir de la radio, un partido que nosotros vivíamos como si sucediese en realidad. Para mí, escuchar ese tipo de narraciones fue una escuela involuntaria, porque no sabía que después me dedicaría a eso.

Mucho tiempo después, hice una crónica con Fernández. Recién ahí me di cuenta de que era un hombre invadido por la narración, que no podía decir la verdad normal. Era un hombre enfermo de narración. ¡Enfermo! Yo le hablé por teléfono y me dice –con un timbre maravilloso, de esos timbres de los viejos locutores mezclado con el de ser el ídolo de mi infancia–: “Tu apellido me suena conocido. ¿A qué se dedica tu padre?” “Es profesor en la universidad, enseña filosofía”. “Ah” –me dice–, “es un amigo de Kant”. Él hablaba así.

E.G. ¿Ahí comenzaste a escribir, a cruzar tus referencias?

J.V. No. Después me pasé a los cómics, no a la “literatura”. Había un historietista muy bueno en México, Gabriel Vargas, que hizo una serie llamada *La Familia Burrón*. Eran historietas que hablaban de la vida en el centro de Ciudad de México. Y así, seguí viendo televisión y viendo fútbol, como casi todos los chavos de mi generación.

E.G. ¿Y seguiste viendo a Ángel Fernández o se quedó solamente en tu imaginación?

J.V. Ambas cosas. Nos hicimos muy amigos, por una circunstancia venturosa que a veces pasa en el periodismo, y es que Ángel se había peleado con las dos televisoras mexicanas. Es decir, ya no podía narrar partidos. Era un hombre invadido de narración que no podía narrar partidos. ¿Saben que hizo? Se reinventó como narrador de bailes. Un ex luchador que se llamaba “Doménico, el Audaz”, tenía una banda. Cuando este grupo tocaba, Ángel iba a los bailes y entre canción y canción decía: “He estado

viendo a esa pareja de una manera caftaspirínica”, inventando una manera de narrar bailes y la complementación de las parejas... Nos hicimos muy amigos, hasta su muerte en el 2006.

E.G. ¿Y no llegó a relatar ajedrez?

J.V. Ja ja, no. ¡Pero sí narraba billar! Es un juego muy concentrado y él lo narraba... era maravilloso. Era un prestidigitador y como buen miti-

ÁNGEL SE HABÍA PELEADO CON LAS DOS TELEVISORAS MEXICANAS. ES DECIR, YA NO PODÍA NARRAR PARTIDOS. ERA UN HOMBRE INVADIDO DE NARRACIÓN QUE NO PODÍA NARRAR PARTIDOS. ¿SABEN QUE HIZO? SE REINVENTÓ COMO NARRADOR DE BAILES.

ficador, por ejemplo, se quitaba la edad. Su pelo había pasado del negro al negrísimo y luego al súper negrísimo. Una vez, no sabría decir exactamente a los cuántos años, se le hizo un homenaje donde un narrador mexicano, el Che Ventura, era el anfitrión. En un momento nos formamos todos para darle un abrazo. Pero él, que necesitaba micrófono, lo tomó y comenzó a narrar los abrazos. Llegado el turno de un jugador que se llama Nibaldo Castro, dijo: “Cinco veces campeón de voleo, cuatro fracturas en la rodilla, el hombre de la sonrisa fácil”. Y así a cada quién. Como ven, cuando empiezo a hablar de él no paro, porque es mi máximo ídolo, puedo decir que me autorizó a delirar con las palabras. Por esto, cuando empecé a escribir crónica, que fue después de escribir cuentos, y vi que Monsiváis escribía de mambo, de María Félix, me pareció muy normal tratar temas del ámbito en que crecí. A los que no les parecía muy normal era a los editores, porque decían: “¿De dónde viene este tipo a querer publicar algo sobre fútbol?”

E.G. Pero algo de razón debían tener, porque tú mismo dijiste que es muy difícil hacer una novela de fútbol.

J.V. Sí, es verdad. El fútbol está ya muy codificado, carga con todas las mitologías. Pensemos, por ejemplo, en el Colo-Colo, en toda la mitología de la U. de Chile: cuando fue campeón, cuando dejó de ser campeón, los años de sufrimiento, el regreso. Así es muy difícil. Si quieres hacer una buena novela, tienes que reinventar un mundo.

Entonces, ¿cómo reestructuras eso, si el fútbol es su propia novela?

En cambio, se presta mucho para la crónica, que es contar otra vez lo ya sucedido, es buscarle secretos privados a lo público y eso es interesantísimo. También se presta para el cuento, porque el cuento da detalles de lo que no se ha advertido. Pero para eso están los escritores. A lo mejor alguien llega y escribe una especie de *Ulises* vinculado con el fútbol.

E.G. Sigamos con el fútbol. En una entrevista dijiste: “Nuestra capacidad de autoengaño nos lleva a reinventar el juego en las tribunas y hacer un carnaval aunque el equipo pierda.”, refiriéndote al hincha. ¿Crees que, en Latinoamérica al menos, existe una necesidad de carnaval por parte de éstos?

LEGAMOS AL FUNERAL PORQUE FALLECIÓ LA ABUELITA.
ESTAMOS TODOS JUNTOS Y LLORANDO. PERO YA QUE ESTAMOS
TODOS JUNTOS, EMPIEZA A CIRCULAR UNA DINÁMICA DE
FIESTA, DE CHISTES, DE BROMAS Y BRINDIS... Y ENTONCES
SE TRANSFORMA TODO: DEL PRETEXTO ORIGINAL, LA MUERTE
DE LA ABUELITA Y LAS LÁGRIMAS, NADIE SE ACUERDA MÁS.

J.V. No en el caso de los argentinos, pero hay aficiones y aficiones. Los argentinos tienen un sentido muy competitivo del juego. Martín Caparrós en la biografía de Boca Juniors, dice: “¿Qué sentirán los países que nunca tienen la oportunidad de ganar un mundial?” Y luego él mismo contesta: “No sé, porque nosotros los argentinos siempre tenemos una posibilidad real. Parte del juego es ver hasta dónde llegamos. Somos un equipo importante. Pero no sé por qué aquellos países que nunca pueden lograr nada se aficianan de ese modo.” Entonces, por ejemplo, los chilenos y los mexicanos incorporamos mucho más la imaginación que los argentinos, porque si nos confiamos sólo en los resultados no nos va tan bien. Otro ejemplo es tomar al hincha mexicano, quien a diferencia del argentino, no busca decidir el marcador porque, finalmente, no importa tanto y él mismo no se siente tan responsable de lo que está pasando. Él se mueve por la alegría y por la tribu-

na, lo que tiene que ver con un ceremonial muy mexicano, donde lo importante es la colectividad.

E.G. La fiesta del pueblo...

J.V. Sí, el pretexto que congrega a la colectividad. En México al menos, pasa que se borra una vez que empieza la dinámica de la fiesta. Llegamos al funeral porque falleció la abuelita. Estamos todos juntos y llorando. Pero ya que estamos todos juntos, empieza a circular una dinámica de fiesta, de chistes, de bromas y brindis... y entonces se transforma todo: del pretexto original, la muerte de la abuelita y las lágrimas, nadie se acuerda más, con suerte, hasta el otro día.

E.G. Dijiste que te interesaría una final del mundo entre Escocia y México, ¿por qué?

J.V. Pero como aficiones solamente, porque, por ejemplo, a los argentinos les parece horroroso como nos aficionamos los mexicanos al fútbol. El argentino es profundamente cursi para hablar de su equipo y tremendamente cruel para hablar del adversario. Nuestra manera de ver el fútbol les parece muy irresponsable, porque nos desentendemos del compromiso esencial, de tratar de decidir el juego. Estuve en un Boca-River hace muchos años, y un señor me reconoció por mi acento. “Ah, vos sos mexicano. Te quiero hacer una pregunta”, me dijo. “¿Es cierto que en México el equivalente a un hincha de Boca se puede sentar al lado de un hincha de River en el estadio?”. “Sí, pues. Así sucede”, le contesté. “¿Y no se matan?”, me preguntó profundamente sorprendido. “Es que somos bastante pacíficos.” Y de manera inolvidable, me dijo: “¡Pero qué degenerados!”. Yo pensé que me iba a decir “Qué bueno”, “Que civilizados”, pero no. Le pareció una degeneración.

Por eso prefiero las aficiones de Escocia y México, que brindan un espectáculo fuera del espectáculo.

E.G. ¿Y cuál de esos dos públicos lloraría más si pierden una final?

J.V. Yo lo postulaba como públicos ideales, pero con un criterio mexicano. Los escoceses se levantan las faldas en el estadio, y no usan ropa interior; llegan a la aduana con la cara pintada, se la despintan para poder cruzar y del otro lado se la vuelven a pintar. Es parte del código, aunque una pasión totalmente ridícula, carnavalesca y que no espera nada del equipo.

Creo que sería una final muy de juerga, donde el resultado importaría poco. Pero es una opinión mexicana y yo veo el juego como mexicano. ◻



El amor que yo tengo no cabe en la luz.
Porque por mí la tierra sube
Y se coloca encima de los aires
y es posible ver la tierra sobre el cielo
el labriego sobre el ángel,
el árbol sobre el pájaro
y el hambriento sobre el trono del rey.

Señor.

Yo soy la madre de todo lo creado, el útero y el semen
(el polen y el estambre)

la fuente inmaculada de la que todo brota,
yo soy la hermosa amada de san Juan, la paloma
que vuelve del otero,

cuando la luz es hambre

Y las ovejas descarriadas constituyen el florecimiento de la caridad,
el arrepentimiento del ciervo vulnerado (que voy de vuelo,
vuélvete paloma). Yo soy la emperatriz.

Mi belleza es la resurrección de la carne, el oro, el útero, el trueno, el oropel.

No hay tragedia más grande que la luz.

(La luz es una inmoralidad que no he de perdonar ni al más oscuro de mis hijos)

Mi amor no conoce la ley de gravedad
y he llegado a pensar que soy la tumba de un sol muy antiguo.

He vivido encerrada en una luz

que no cabe en el cielo:

una luz que me quema el corazón.

Porque una sola sacudida de mis alas bastaría
para esfumar el cielo

en un abrir y cerrar de ojos o pistilos.

Es tanta mi belleza que la luz se vuelve oscura
cuando digo yo soy la emperatriz,

tanta la pureza de mi lengua, que se derrumba dios cuando lo nombro.

Y el amor en mí es la muerte de la muerte.

La luz que da la muerte sobre el cuerpo
al entrar en otro cuerpo

La luz que alumbra el sexo de la avispa,
cuando el amor la llama tras la llama.

que alimentan las lenguas de los pájaros
detenidos ante el oro de las fuentes.

Y mi felicidad es el trueno y el relámpago reunidos en los ojos de los tigres

O el desencuentro definitivo entre la realidad y el deseo.

Mis ocelos son los ojos del tigre y la pantera.

Por ellas mira el sol cuando nos mira, por ellos

salen las lenguas rojas del monarca,
sus orquídeas que insultan y se enroscan por amor a la muerte
o por el odio que propicia el amor en ciertos hombres, en ciertas criaturas
Yo soy la emperatriz.
De mí dirán los pájaros que fui una quemadura
Dirán que estoy más loca que la luz,
y que el cielo es el espejo de mis llagas
Mi felicidad es el choque entre la luz y el oro, en mis labios se afilan las espadas
que sostiene el centinela de los templos.
No he visto sino lo que se ve
desde afuera de los ojos,
reclusa que se resarce
en el día de oro de la muerte.
Mis ojos reciben las semillas, ahí habrán de germinar.
Yo soy la emperatriz.
Pero si miran bien (entre mis piernas) verán que hay un pantano.
Un desierto en mi corazón.
Porque si bien estoy en la presencia del rey
(Y en mi alma hay una luz que es más grande que el alma.
y mi felicidad es un escándalo público
pintado en los muros de la capilla Sixtina.
para escarnio de los amigos y los enemigos de Miguel Ángel,
símbolo y profecía de la ferocidad
con que los hombres en un tiempo anterior a la carne
enterrarán la verdad en una urna de oro)

Dios, déjame decirte un par de cosas:
Sácame a bailar.

MONOLOGO DE LA CORDERA

Devuélveme la vista
ahora que me voy volando pura
Y que la luz me asista
si el aire me apresura
hacia la noche de la arboladura.

Y véanle mis ojos
cuando la luz se esfume con el vuelo
Y el valle se haga rojo
de puro gozo ¡Oh velo
del aire que al subir se vuelve cielo!

¡Y así me iré encumbrado
por hilos altos de fulgor agudo!
¡Y véanme los prados
alzar los ojos mudos
al aire zumbador que desanudo!

¡Que al irme revolando
desde mi sangre al aire de tan ida
me vuelva! ¿Pero cuándo
he de lamer, perdida
la luz llagada de mi cierva herida?

TEMPLO

Yegua es la hembra del caballo y lumbre
es la ira del sol.
-hambre de rayos-
El ala zumba. El ala alumbra. ¡Vibran
las breñas de ebriedad premonitoria!

¡Oh abrazo del relincho!
-Verdor, verdor que alumbra-

Y el cielo tiembla. El ala tiembla.
¡El aire!

SANTA TERESA

Acá, cordera, acá, en los peñascales.
anda suelta mi yegua por los riscos
allá en el cielo arisco
baja a beber el sol de los fanales
cuando la sed la alumbra
Y más allá el relincho se le encumbra
desde la misma rienda
que la refrena hasta que se le extienda
la lumbre de las patas engrifadas
allí en el abandono del estribo
sobre los pastos altamente vivos
en donde se revuelca la alborada!

Cruzas, cruces, retazos: la poesía cubana como palimpsesto

POR DAMARIS CALDERÓN

*El palimpsesto / De rostros que ahora soy
(Tiresias simultáneo / O Jano transparente
o indeciso centauro...*

Félix Lizárraga

*En tablán diferentes diálogos entre sí y crean
una especie de palimpsesto donde memoria y
eros son las marcas principales de su escritura*

Carlota Coufield

I
Deliberadamente he obviado los términos de reciente, novísima o nuevos poetas cubanos, entre otros, por la precariedad con que estos términos designan un proceso de producción, remitiéndose, fundamentalmente, a lo generacional. Además, sabemos con Marshall Berman que los tiempos actuales vuelven todo lo nuevo sólido, obsoleto. Si acepto el término de poesía cubana actual, en ella habría que mencionar a Virgilio Piñera, a Lezama Lima, a Gastón Baquero, etcétera, con una vigencia, actualidad, renovación y experimentalidad muchas veces más audaces que los así llamados novísimos.

Refiriéndose a la Generación del 50, donde ha sido enmarcado, César López dijo: “Siempre he sospechado que el término generación (...) es sólo un enunciado útil para entendernos y no embrollarnos demasiado en el estudio de la literatura y otros quehaceres similares. (...) Dicho esto, transcurridas varias décadas, y a pesar de que en algunos momentos mi actitud parecía la de un impenitente vocero generacional, todo eso de Generación del 50 o de los No Cincuenta, de la Revolución o de la No Revolución Triunfante, Primera o Segunda Promoción, me parece agua pasada, que, como se sabe, no mueve molino”.

Esa agua pasada, que en su momento movió molinos (y no de vientos), corrió bajo y sobre los puentes¹; hizo que los poetas, en nombre de generaciones y revoluciones, se trataran de un modo descalificador y beligerante, atendiendo a

la diferencia de poéticas e ideologías. Sin embargo, como la cabeza cortada de Orfeo, que seguía cantando y pronunciando oráculos después de su desmembramiento, la palabra poética ha podido vencer el olvido, la muerte cívica, temporal y física que padecieron muchos de sus autores².

II
La poesía cubana ha sido leída y releída con insistencia desde la insularidad, insertándose dentro de la utopía de las islas, ya sea con un

La poesía cubana ha sido leída y releída con insistencia desde la insularidad, insertándose dentro de la utopía de las islas, ya sea con un carácter paradisiaco o viendo en ella un carácter negativo de encierro, de entropía, de aislamiento.

carácter paradisiaco o viendo en ella un carácter negativo de encierro, de entropía, de aislamiento. Estas visiones se constituyen a partir de nuestros primeros testimonios literarios, por ejemplo con Silvestre de Balboa, frente a textos en donde se exponía el carácter negativo de la idílica condición insular. Como se sabe, en 1937, Lezama, en su “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”, esgrime el mito del insularismo, aquel que, según él, nos faltaba: una “teleología insular, algo de veras grande y nutrido”. Cintio Vitier, por su parte, en 1957 imparte en el Lyceum de La Habana un curso donde se encarga de mitificar esa fantasmagoría atendiendo a figuras y manifestaciones que, según su catalogación, corresponderían a esa esencia llamada Lo Cubano, que desmiembra en diez especies: “Esas diez especies, categorías o esencias de lo cubano reveladas en nuestra poesía



pueden nombrarse así: Arcadismo, Ingravidez, Intrascendencia, Lejanía, Cariño, Despego, Frío, Vacío, Memoria, Ornamento”.

Vitier excluía a Virgilio Piñera por su poema “La isla en peso”, que ofrecía otro rostro de la nación, absolutamente desmitificador, en donde la condición insular aparece como intolerable, asfixiante y donde rompe radicalmente con elementos hasta entonces considerados como emblemáticos de lo cubano y lo insular paradisiaco. Severo Sarduy, por su parte, clamó por la canonización de Piñera, cuya presencia hasta hoy es indudable no sólo en escritores como el propio Sarduy o Reynaldo Arenas, sino también en los autores más jóvenes, quienes empezaron a replantearse la insularidad y sus límites.

III

En la historia de la literatura cubana, y sobre todo después de 1959 por razones extraliterarias, muchos nombres quedaron excluidos, tachados, borrados del corpus cultural al que pertenecían. Se borra, se silencia, pero la escritura con sus signos rebeldes permanece, por más que se la intente invisibilizar, indeleble. La mano cava, pergeña sobre ella, redescubre los nombres; la mano se vuelve memoriosa, como otro apéndice, como la cabeza de una hidra tropical amputada

Es la labor del escritor devenido en filólogo, en arqueólogo del saber y del deber. Por eso he propuesto la lectura de la poesía cubana actual como el desciframiento de una especie de palimpsesto, escrituras sobre textos borrados que conservan, sin embargo, sus huellas anteriores.

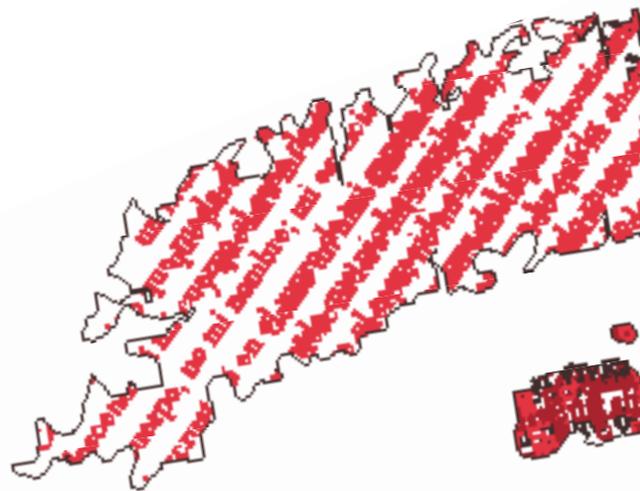
que renace no sólo al acto de escribir sino al buscar bajo la tachadura, al indagar, al reconstruir el rostro multiforme de una nación. Es la labor del escritor devenido en filólogo, en arqueólogo del saber y del deber. Por eso he propuesto la lectura de la poesía cubana actual como el desciframiento de una especie de palimpsesto, escrituras sobre textos borrados que conservan, sin embargo, sus huellas anteriores.

Uno de los nombres cuidadosamente excluidos de este palimpsesto fue el de Virgilio Piñera, uno de nuestros autores que con los componentes del miedo y el hambre, escribió una de las literaturas más sólidas y singulares. Juan Carlos Flores así lo deja escrito en el poema titulado “Virgilio Piñera”, perteneciente al libro *Los pájaros escritos*: “Animal de tiro o de parábola / cargaste todo el peso en omóplatos lo propio / y añadido: / (...) Extraño mercader / tus paños el más exacto, alucinado mapa del país / y un espejo no apto para los cazadores de fantasmas. / (...) Nos decían que no, que no nos acercáramos / nos mandaban a leer a Pita, a Guillén, a cualquiera de los otros / nos decían que no y tuvimos que escoger, que adelantarnos”.

Buscando, preguntando y cuestionándose un discurso afirmativo de lo insular como lo paradisiaco, tanto a un nivel poético como histórico y político, un grupo de creadores recomenzó, mediante las artes, una relectura del país. En la poesía se presentaron como un Retrato de Grupo donde, aclaraban, no se definían como una generación. Un año después, Gaspar Aguilera publica *Un grupo avanza silencioso*, refiriéndose a la poesía cubana más reciente en esos momentos.

Si hasta mediados de la década del 80, en Cuba, las generaciones poéticas se habían definido en relación a y con la revolución, tras este período ocurre un cambio importantísimo que hará que las artes y sus creadores entiendan que no sólo tienen el derecho sino también el deber de privar sus obras de una función ancilar, restituyéndole al acto creador la autonomía y dignidad que le habían sido despojadas.

Así, en este período irrumpe en el panorama un grupo de creadores, nacidos en general después del año 59, que se caracterizan por su carácter contestatario, polémico y cuestionador. Son los años en que jóvenes pintores cubanos –con escándalo y sobrecogimiento del discurso oficial y sus representantes– comienzan la revisión y





desmitificación de un país; la desacralización de héroes y mártires, alejándolos de la retórica que los deificaba. En ellos está presente la subversión de símbolos patrios y emblemas tradicionales, el rechazo a la linealidad y univocidad de un discurso oficial acuñado como el único legítimo para designar la realidad o su representación. Estos autores ponen en revisión la épica, sea gestada o escrita; polemizan con la Historia, utilizan la réplica, la parodia, la ironía, la subversión y la resemantización. En ellos está la desmitificación de un arcadismo social, geográfico, poético, político-social; asumen el replanteo de la identidad, de la Cubanidad, reaccionando contra todo intento de teleologización. La condición insular, en ellos, aparece con un valor semántico negativo.

El concepto de Patria no aparece ceñido o circunscrito a la tradición poética ni a un discurso político ni a la circunstancia geográfica específica. Se produce más bien un desentrañamiento y descentramiento del sujeto poético. Paulatinamente comienzan a recepcionarse, a ser rehabilitados por el régimen las voces de Lina de Feria, Arrufat, César López, entre otros, cercenadas en los 60. Reclaman para sí los nombres suprimidos, los pertenecientes al exilio y que ellos consideran parte legítima de su patrimonio cultural.

En el plano de la composición introducen novedosas variaciones: enfatizan, sobretudo, la radicalidad de la escritura en cuanto texto literario en sí, que se distingue por un marcado carácter intra e intertextual. Con ellos, los términos exilio e inxilio aparecen como entidades intercambiables: “Todo el que parte, regresa. / Todo el que regresa, arde”. “Pero el que nunca parte un doble exilio guarda. / Nostálgico de sí y de los otros / (...) El viajero es él”, escribe María Elena Hernández.

Luego del Quinquenio Gris que afectó a las artes cubanas, pero que puede extenderse hasta mediados de la década de los 80 y que Salvador Redonet ha denominado La Mala Hora, por “el mimetismo, [...] desvitalización y estereotipia creativa, redundancia informativa de todo tipo de esquematización”, después del éxodo de Mariel

en 1980, de la caída del Muro de Berlín y sus resonancias en el ámbito cubano, de la diáspora artística de los 90, de la crisis de los balseros, de la emigración y los intentos de emigración que

En ellos está la desmitificación de un arcadismo social, geográfico, poético, político-social; asumen el replanteo de la identidad, de la Cubanidad, reaccionando contra todo intento de teleologización. La condición insular, en ellos, aparece con un valor semántico negativo.

El concepto de Patria no aparece ceñido o circunscrito a la tradición poética ni a un discurso político ni a la circunstancia geográfica específica. Se produce más bien un desentrañamiento y descentramiento del sujeto poético.

se suceden hasta la fecha, la configuración política, social, histórica y literaria replantean no sólo nuevos mapas poéticos sino que una infinita cartografía geográfica que nos hacen salir de los márgenes de “la más hermosa”³.

IV

La tachadura y la exclusión la padecieron no sólo los autores que dentro de Cuba fueron eliminados cívicamente, sino las voces del exilio que resultaron inmediatamente suprimidas del corpus de la poesía cubana. Doscientos años de poesía cubana compila Virgilio López Lemus y sólo cinco nombres pertenecen a autores del exilio. Durante demasiadas y onerosas décadas se tendió a considerar como Literatura Cubana la producida únicamente dentro de Cuba. Luego, pasó a asumirse como de las dos orillas, como bipolar, los de adentro v/s los de fuera (Cuba v/s Miami, fundamentalmente). Recién en los últimos años han aparecido algunas anto-

logías que intentan reparar ese corte quirúrgico, artificial, inexorablemente doloroso, y tratan de restaurar una unidad: la poesía –la Literatura Cubana– como una sola.

V

En 1995, en Cuba, Rolando Sánchez publica *Mapa imaginario: 26 nuevos poetas cubanos*, donde todos son de dentro de la isla. Distintivo me parece que su mapa lo trace con la idea de “inventar un precario mapa de los imaginarios

La tachadura y la exclusión la padecieron no sólo los autores que dentro de Cuba fueron eliminados cívicamente, sino las voces del exilio que resultaron inmediatamente suprimidas del corpus de la poesía cubana. Doscientos años de poesía cubana compila Virgilio López Lemus y sólo cinco nombres pertenecen a autores del exilio. Durante demasiadas y onerosas décadas se tendió a considerar como Literatura Cubana la producida únicamente dentro de Cuba.

cubanos más recientes” y no desde “la férrea necesidad de la cronología”. La primera sección en que divide su antología “gira alrededor del origen, del *pathos* nostálgico por la Isla y su pasado”. La segunda, a partir de “la palabra lanzada desde el yo (o sus variaciones en un plural comunitario) [que] espera toparse con su otro”. La tercera sección, se conforma desde “la poesía como experiencia de escritura: las palabras pretenden ser producidas por el pensamiento, el género muta, la escritura se desdobra en una conciencia que da razón de su existencia”.

A esta antología pareció responder *Reunión de ausentes: Antología de poetas cubanos*, realizada por Germán Guerra, donde compila a poetas que “deambulan (...) y sobremueren las calles de Miami” ofreciendo “la más cruda resistencia a cualquier posible ordenación generacional, [... ya que] quien antologa, desgarradamente, es la distancia”.

En 1994, León de la Hoz publica *Las dos orillas*, mientras que Felipe Lázaro y Bladimir Zamora la antología *Poesía cubana: La Isla entera*. Al

asumir el proyecto, Lázaro comenta: “desgraciadamente, tanto en las antologías publicadas en Cuba como en el exilio sólo se antologan a los poetas de uno de los dos lados. Somos los unos y los otros –y viceversa– según de qué lado se esté. Esa monstruosa dicotomía, impuesta como reflejo de nuestra historia más reciente, conllevó a que se publicaran antologías parciales, surgiendo la tesis de las dos orillas. (...) Por lo tanto, hace falta volver a juntar las dos partes de un todo”.

En 1999, Jorge Luis Arcos da a conocer el volumen *Las palabras son islas: Panorama de la poesía cubana del Siglo XX*, en donde también aparece el intento de unidad como una “definitiva reparación de esa deficiencia histórica”. Con los reparos que se le puedan oponer a la antología de Arcos, como a cualquier otra, es la primera que, dentro de Cuba, recoge una variedad de nombres significativos pertenecientes al exilio, adhiriéndose a la idea de que “la cultura cubana es una sola”.

Interesante resulta *La isla en su tinta*, realizada por Francisco Morán, quien sigue un criterio cronológico, proponiéndose superar “la noción intrínsecamente perversa de las dos orillas”. Pero recordamos con Alan West “que la cultura cubana es diaspórica”: los artistas cubanos crean e interactúan con culturas que ya no se encuentran en los ejes de la bipolaridad Cuba-Miami, sino que se extienden a lugares diversos como España, Holanda, Chile, México, Canadá, Francia e Inglaterra, por sólo mencionar algunos. El concepto de Nación, territorialidad, identidad, cubanía, está en perpetua revisión por los artistas de la Diáspora. La Nación, pretendidamente encarnada en el Estado y su territorialidad, se ha astillado.



En esta cartografía diaspórica, José Kozer –judío, cubano, postalita a caballo entre Estados Unidos y España, cubanísimo– establece su Centro de gravedad:

“Mi Patria es la irrealidad. / Un cuervo se deshace y tiene cuatro albergues: nido, hamadríade, sustento del espantapájaros y espantapájaros. / Soy ese cuervo, natural. / Me llamo Cuervo, por entero, [...] / Doy un ejemplo, la guía de teléfonos (¿habrá mayor desolación?) / Aves cernícalos de la guía. / (...) no es posible alterar nada, se nutre de la / muerte y en la guía, Gran Guía (¿de teléfonos?) / el número sigue instalado, cambian las letras: / otro es el nombre, son otros los apellidos / para el 544-9097. / Mi Patria era ese número (...) Es el cero mi Patria. / Parece nueva, y es la más vieja acera de todas, y es la más vieja calle de / adoquines. / (...) Chino, todo cambia, cambió la cosa, cámbiame / la de mamey por la maceta de vicarias, las dos / bolas de mango por las dos sillas vacías de / enea en la terraza. Esa materia no se derrite, / ¿Y qué va a ser de la Patria de mi materia?”.

Lingua franca, poemario de Omar Pérez, combina una musicalidad casi a lo Guillén con versos escritos en lenguas disímiles que se alternan en un mismo texto, dando señales de que lo cubano no es algo que nos es dado sino también una construcción, un imaginario, o para ser más precisos, muchos imaginarios que tienen una perenne movilidad que no puede ser codificada. Los discursos cubanos no pueden ya reducirse a tres, como algunos han propuesto: el de la Isla, el del Exilio y el de la Diáspora, sino a una multiplicidad de discursos que conforman distintas aristas provocadas por circunstancias, vivencias, experiencias que el escritor transmuta en literatura.

Por lo tanto, Cuba no será, no es, la Isla infinita, como pretende Vitier sino, quizás, se acerque más a la Isla imaginaria que señalaba Benítez Rojo, la que tendrá que enfrentarse con la otredad que genera el discurso de una diáspora. “La revolución cubana ha instituido una sintaxis del olvido” que los jóvenes creadores (poetas, ensayistas) intentan deshacer y restaurar. Somos un palimpsesto, “el rostro de Jano”.

Otra postura, no menos inflexible ante el mismo punto, es la de quien, frente a la hostilidad de otra cultura, asume la biculturalidad, el bilingüismo: escribe en inglés sobre la presencia (o la ausencia) de lo cubano; no andamos, pues, como pensaba Heberto Padilla, con dos casas, dos nostalgias, sino más bien a la intemperie, nómades.

VI

Para lograr la aspiración de que la cultura cubana sea una, ésta tendrá que recoger esa poesía, ese carácter fragmentario, de palimpsesto. Deberá reconstruirse con todos sus pedazos dispersos, despojándose de la mirada entrópica, insular.

Dulce María Loynaz, quien dentro de su literatura nos dejó espléndidos poemas sobre la isla, antes de morir, en una caligrafía temblorosa, legó a la revista *Encuentro de la Cultura Cubana*, un poema que deviene testamento y la voluntad de esta unidad. Su nombre es bien explícito: “Isla Entera”: “Si me quieres, quíereme toda: / no por zonas de luz o sombra. / Quíereme día; / quíereme noche... / ¡Y de madrugada en la ventana abierta! / Si me quieres, no me recortes: / quíereme toda... / o no me quieras”. Y añadía: “Aquí va mi saludo a todos los escritores cubanos que van a unirse bajo el bello lema de Isla Entera”. ☐



El cine político y sus manifestaciones

¿Qué queda de estas aventuras?

¿Quiénes son los cineastas que portan la antorcha en la actualidad?

¿De qué manera los cineastas pueden ayudar a cambiar el mundo?

POR HÉCTOR SOTO

En los años 70, cuando todavía era posible entender lo que quería decir, Jean Luc Godard, quizás el más brillante de los cineastas europeos de su época, dijo que lo importante no era filmar películas políticas. A su juicio, más interesante que eso era filmar políticamente los filmes. Al expresarse así, el director de *Sin aliento* y *Masculino-Femenino* quería expresar su rechazo a ese cine de vocación supuestamente rupturista, pero que apela a las peores convenciones expresivas no sólo del viejo Hollywood, sino también de la moderna publicidad, para ponerse al servicio de

causas presuntamente *progres*. Quería expresar, también, su respeto a ese cine que, rechazando de plano esas convenciones, porque tiene una aproximación muy diferente a la realidad, renuncia a manipular las emociones y percepciones del espectador con el repertorio de trampas de encantamiento propias del zorro oficiando de vendedor.

La frase de Godard, desde luego, no aborta la posibilidad de un cine político. Al contrario, tiene el mérito de ayudar a deslindar sus horizontes y también a disipar muchos malentendidos que campearon durante buena parte del siglo XX y que, en menor grado, han persistido hasta hoy.

Al final, ¿quién es más político? ¿Será un Oliver Stone (*Pelotón*, *JFK*, *Alejandro Magno*) u otros demagogos como él, que no se pierden ninguna entrada a la conciencia políticamente correcta de estos tiempos, con películas previsibles y sesgadas y que ya eran viejas cuando se estrenaron? ¿No será quizás más político el iraní Abbas Kiarostami (*El sabor de la cereza*, *ABC*, *África*, *Ten*), que con sus realizaciones, al margen de toda charlatanería, abre nuevas perspectivas para entender el dolor o la injusticia, el sufrimiento o la crueldad en esta época?

Las mistificaciones en torno al cine político vienen de antiguo y están asociadas tanto al talento de una generación de cineastas rusos excepcionales (Eisenstein, Pudovkin, Vertov) como al vértigo de la revolución soviética. El propio Lenin vio en el cine un instrumento poderosísimo de pedagogía y adoctrinamiento social, y Stalin advirtió después que también podía funcionar como arma de control. Luego de una etapa heroica, marcada por sucesivas ráfagas de inventiva en el plano expresivo y de furor en el plano político, que dejó un singular legado de obras maestras, el cine soviético siguió el triste destino que el stalinismo tenía preparado para las artes y cualquier expresión de creatividad autónoma, convirtiéndolo en una suerte de escolástica patrioter, obediente y vetusta, de gran refinamiento formal pero con cero atrevimiento.

El nacionalsocialismo alemán fue mucho menos agudo cinematográficamente hablando que la Rusia soviética de los inicios. En la Alemania nazi no hubo ni la décima parte de las teorizaciones, estudios y experimentaciones fílmicas que tuvieron lugar diez o quince años antes en la Unión Soviética. No obstante las intuiciones de

Dr. Goebbels para levantar un formidable tinglado propagandístico en torno al régimen, el cine nazi tuvo a veces una cursilería y un candor que nunca cuadró muy bien con la naturaleza del III Reich (mucha película sentimentaloides, mucho énfasis en el género de la película de montaña, mucho héroe bobalicón y puro, mucha reivindicación de la vieja mitología germana). Es más, el cine de contenido explícitamente político habría sido aún mucho más escaso de no mediar la obra de una cineasta inspirada, bellísima y salvaje como Leni Riefenstahl, quien, reclutada como propagandista, filmó dos títulos notables: *El triunfo de la voluntad*, sobre el congreso del partido nazi del año 33 en Nüremberg, y *Olympia*, sobre los juegos olímpicos del año 36 en Berlín. En ambos, los historiadores del cine rastrearon una explícita apología del nacionalsocialismo. La realizadora reconoció haber tenido simpatías iniciales por el nazismo, como millones de otros alemanes, pero después de la guerra rechazó la acusación de haber sido parte del brazo cinematográfico del régimen. De hecho, nunca se entendió bien con Goebbels –aunque tal vez sí con Hitler– y, si bien tras la derrota alemana se salvó de la cárcel, en 1948 perdió todos sus bienes y tuvo que cambiar de oficio, pues no hubo estudio que la contratase o financiara sus películas. Tozuda y de carácter fuerte, la realizadora se reinventó como naturalista y como fotógrafa excepcional y cuyo trabajo sobre los Nubas –singular etnia que habita en las regiones montañosas de Sudán– llamaría la atención años después, dando motivo para que Susan Sontag escribiera un célebre ensayo donde afirmaba que la obra de Riefenstahl seguía estando anclada a los viejos conceptos nazis de pureza racial.

Si sobre las potencialidades políticas del cine se discutió mucho a fines de los 30, en particular en la Francia del Frente Popular, y más tarde en Italia, con ocasión del proceso de industrialización, sería en América latina, a fines de los años 60, cuando el tema del cine político se convertiría para gran parte de los cineastas de la región en sueño, objetivo y epopeya misional. La gran oleada de cine político latinoamericano reivindicó en esos años el inmenso legado del cine neorrealista italiano, las lecciones que impartía el documentalista argentino Fernando Birri desde la Escuela de Santa Fe y las directrices que imponía la revolución cubana. El estribillo de la época asumía que, al despertarse todos los días, el cineasta latinoamericano tenía sólo dos opciones

históricamente decentes: o empuñaba la cámara para denunciar las injusticias y enfrentar al imperialismo, o empuñaba el fusil para combatir a tiros el orden establecido.

Nunca se intentó hacer un catastro más o menos exacto de la cantidad de jóvenes cineastas que se quemó las alas en esta aventura heroica, imposible y disparatada –disparatada porque, después de todo, las películas son sólo películas y la superchería en boga sobredimensionaba abierta-

Si sobre las potencialidades políticas del cine se discutió mucho a fines de los 30, en particular en la Francia del Frente Popular, y más tarde en Italia, con ocasión del proceso de industrialización, sería en América latina, a fines de los años 60, cuando el tema del cine político se convertiría para gran parte de los cineastas de la región en sueño, objetivo y epopeya misional.

mente el alcance del cine como canal de agitación revolucionaria–, pero lo cierto es que algunas de las piezas acuñadas al calor de esos días afiebrados todavía tienen fuego y conservan combustión. Es el caso de ese enorme documental reinterpretativo de la historia argentina que realizó Fernando Solas, *La hora de los hornos*, de algunas de las obras de Jorge Sanjinés en Bolivia (*Yawar Malku*, *El coraje del pueblo*) y del cine fundacional que hizo Glauber Rocha en Brasil,



en un registro oscuro, excesivo y demencial (*Dios y el diablo en la tierra del sol*, *Tierra en trance*, *Antonio das Mortes*).

Con la declinación del prestigio de la revolución cubana a partir de los años setenta, y a diferencia de lo que ocurrió con Patricio Guzmán (*La batalla de Chile*, *Salvador Allende*), que persistió en el documental comprometido, varios de los profetas del cine político latinoamericano –Solanas y Miguel Littin, entre otros– evolucionaron a proyectos menos ambiciosos, más moralizantes que verdaderamente críticos, de formato bien convencional, aunque siempre receptivos a la sensibilidad de izquierda. En ese nicho, sobrevivieron realizadores tan distintos como el propio Solanas (*El exilio de Gardel*, *Sur*), Luis Puenzo (*La histo-*

Al final, esta gente no se plantea el dilema de la cámara o el fusil. Se plantea un dilema que para ellos tiene más pertinencia. La disyuntiva es hacer un cine conectado a las verdades del mundo o hacer películas sólo para seguir repitiendo fórmulas y marcar el paso.

ria oficial), Adolfo Aristarain (*Lugares comunes*, *Martín Hache*), Tomás Gutiérrez Alea (*Fresa y chocolate*, *Guantanamera*) o Héctor Babenco (*Pixote*, *El beso de la mujer araña*). Duro es decirlo, pero en general casi todos ellos lograron calificar mejor en la taquilla que en el plano estrictamente expresivo sus películas, que a veces tienen su poco de gracia, y si políticamente son obras que le hacen el juego a la industria, cinematográficamente, en rigor, son caldos recocidos.

Está claro que los vientos del cine más provocativo política e intelectualmente de estos momentos jamás soplaron por ahí. Porque –nadie sabe para quién trabaja– el cine con mayor filo político en la actualidad no responde a los viejos parámetros de la manipulación y el embotamiento de las percepciones. Tampoco a los gimoteos de una izquierda testimonial y vencida. Por la inversa,

responde a la disciplina de la observación contemplativa; pareciera que la revolución no consiste en el asalto al Palacio de Invierno, consiste en mirar de otro modo. Lo que hizo Kiarostami en el cine iraní, lo que están haciendo los cineastas orientales, lo que hacen un Pablo Trapero (*El bonaerense*) o una Lucrecia Martel (*La niña santa*) en Argentina, tal vez no se inserta en una corriente de inspiración subversiva, pero son trabajos que están demoliendo las viejas estructuras y muletillas del cine de género y que están contrariando las imposturas de la sensibilidad actual.

Al final, esta gente no se plantea el dilema de la cámara o el fusil. Se plantea un dilema que para ellos tiene más pertinencia. La disyuntiva es hacer un cine conectado a las verdades del mundo o hacer películas sólo para seguir repitiendo fórmulas y marcar el paso.

De los cien años del cine, no menos de la mitad estuvieron tensionados por los desafíos del cine político. Y, a pesar de eso, seguimos a este respecto entre ignorantes y confundidos. Nadie sabe muy bien qué tanta gravitación política tiene el cine. Tal vez es mayor de la que suponían los maestros del cine clásico norteamericano, pero de seguro menor de la que presumían los cubanos después del triunfo de Fidel.

La gravitación del cine, quizás, pueda medirse mejor en la lentitud de los procesos culturales que en los arrebatos inmediatistas del ciclo político. Se mide mejor en términos de décadas que de semanas o de días. Los tiempos del cine, como los de la historia, son más lentos que los de la política. ▣



Castración

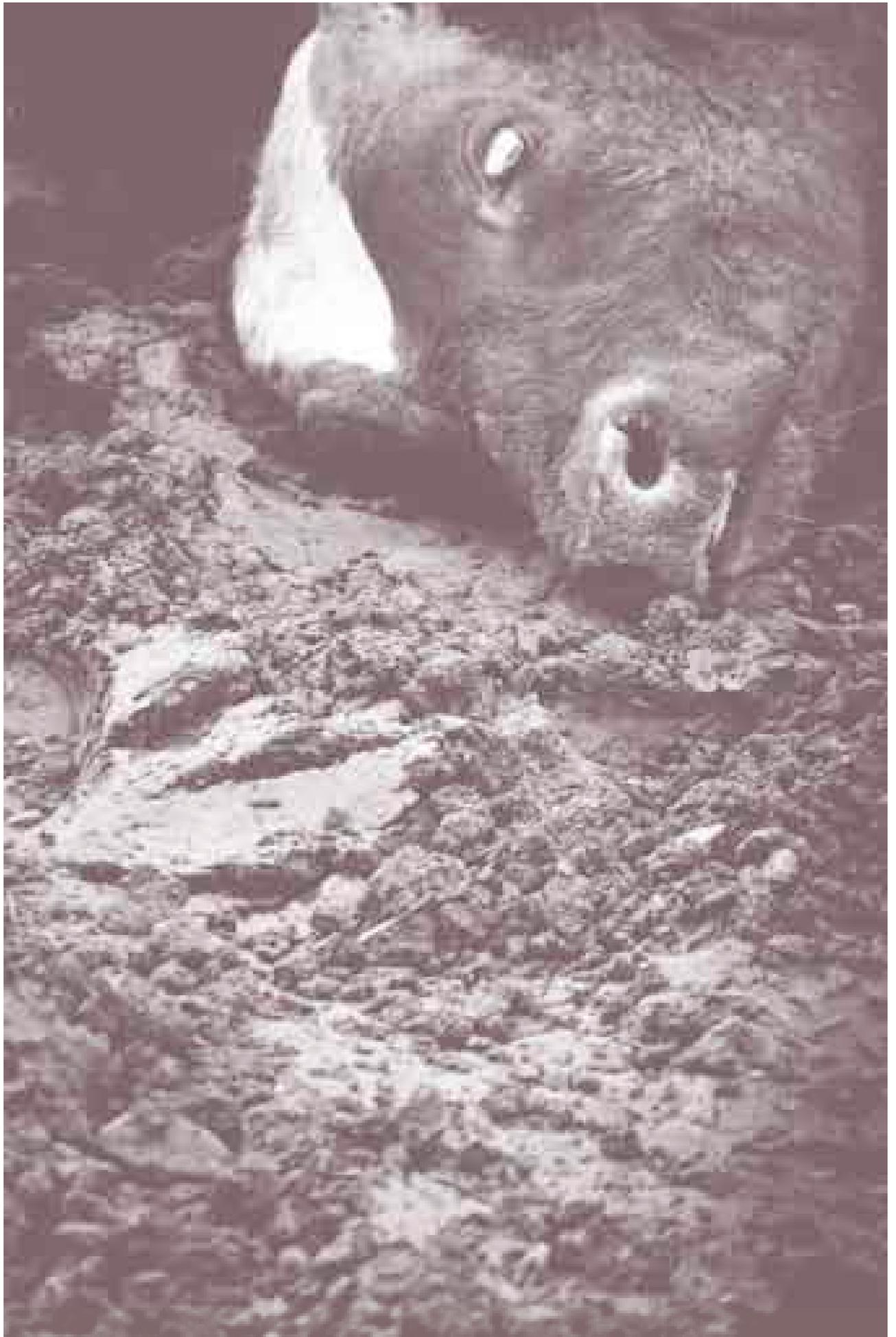
Fotografías de Juan Sáez

El trabajo de Juan Sáez (Osorno, 1985) consiste en buscar lo remoto, encontrar lo anónimo en bosques australes. El capador espera, el animal cae, luego la castración. La imagen es un viaje adentro de Chile desde la casualidad fotográfica. Viajes y descubrimientos de rincones con que el artista ha orientado su experimentación.

En el año 2006, la Unión de Reporteros Gráficos y Camarógrafos de Chile seleccionó el montaje de Sáez entre los mejores registros de prensa del año.

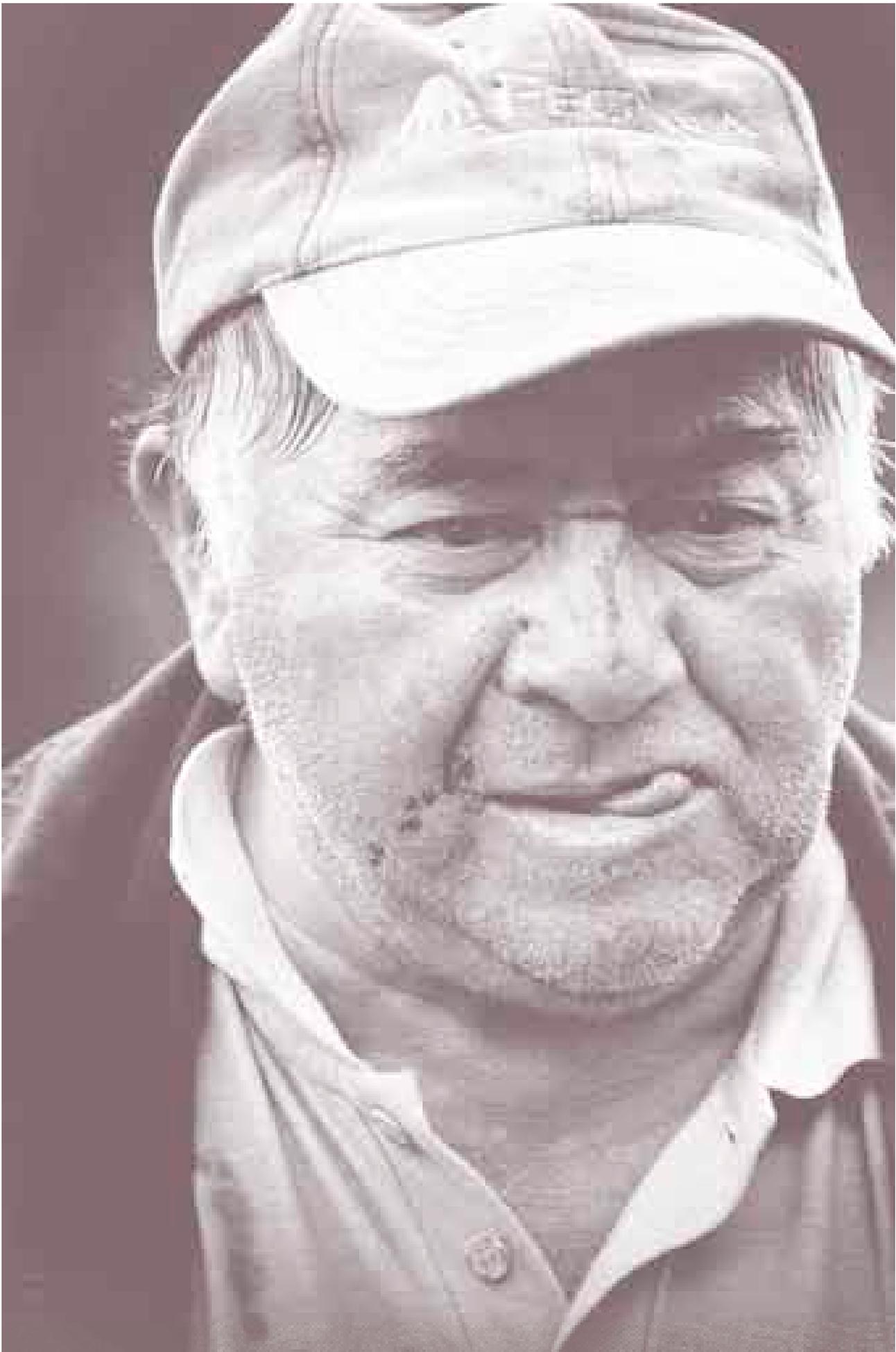












Presentación de Ramon Dachs

POR FELIPE CUSSEN

Cuando inicié mis estudios en la Universitat Pompeu Fabra, no sabía que el rostro amable de uno de los encargados de la biblioteca era el de Ramon Dachs (Barcelona, 1959), cuyos *Poemas mínimos* ya había leído en la excelente colección de bolsillo de Plaza&Janés. Tampoco sabía que ese conjunto de breves poemas correspondía apenas a una fracción de un proyecto mucho más amplio, del que sólo unos años después conocería en su primera gran recopilación, *Eurasia: palimpsesto lírico mayor: 1978-2001*. Recuerdo haber leído con fruición este volumen en el que se incluían textos muy diversos, acompañados de imágenes, notas y reflexiones teóricas, pero también recuerdo que no me animé a conversarle a su autor durante aquellas semanas en que se acababa mi período de estudios. Recién me animé cuando, luego de haber descubierto otros proyectos suyos, como la versión en Internet de los poemas mínimos (*Intermínimos*), volví a verlo en las Jornadas de Poesía Experimental de la Universidad Nacional de Córdoba, en las que dictó una conferencia sobre poéticas no lineales, y expuso su Escritura fractal.

Hace algunos meses, cuando volví a Barcelona, tuvimos la oportunidad de compartir un café y, además de regalarme uno de sus últimos libros, el poema aleatorio *Tarot de Marsella*, me refirió en detalle la ambiciosa aventura textual en la que se ha embarcado.



Lo que más sorprende al escucharlo, o al leer sus entrevistas y ensayos, es el completo control y conciencia que tiene sobre las distintas etapas, variaciones y ediciones de su producción, actualmente concebida como *Eurasia/TransEurasia*: lejos de la profusión arbitraria y desbandada de otros poetas, Dachs parece haberse propuesto armar, pacientemente, un puzzle cuyas piezas aún está construyendo, pero que ya sabe que siempre calzarán. Cada una de estas piezas responde a temas, técnicas e intenciones divergentes, ora líricas, ora minimalistas y hasta puramente geométricas. En cada una, también, se escuchan ecos de diversos autores y culturas (galaico-portuguesa, francesa, china, japonesa, etc.), confundiendo su voz con el homenaje y la traducción, y esta mutación se prolonga en las versiones y reescrituras que él mismo hace de sus poemas. Del mismo modo, el rango de formatos de larga data (como los *juejus* o las cantigas de amigo) o técnicas experimentales –que van desde la combinatoria de Ramon Llull hasta el uso del hipertexto–, vuelven inútiles, en su caso, las distinciones entre tradición y vanguardia. Aunque en principio parecería difícil encontrar la unidad al interior de este ciclo, es evidente que cada una de sus partes tiene un rol definido y forma parte de un complejo juego de relaciones que avanzan en la que sería, a mi parecer, la intención superior: la expresividad excéntrica de todos los rasgos culturales, técnicos y emotivos como un modo de disolución, de vaciamiento de la identidad.



Sin saberlo, Ramon pronto respondería mi intuición. Cuando le solicité una colaboración para esta revista, me propuso que publicáramos estos 6 cuadros de correspondencias pertenecientes a su libro *Blanc. Topoèmologie*, recientemente editado en Francia y que en una entrevista reciente califica como “un tejido donde las identidades del autor y el lector se desvanecen. Un telar de nadie”.

En el libro original, esta triple serie de monótonos permite múltiples direcciones de lectura al disponer cada línea en catalán, seguida por las versiones en castellano y francés, por lo que puede leerse horizontalmente (siguiendo sólo los versos en el mismo idioma) o verticalmente, como un singular *haiku*. Pero luego, la serie se repite dos veces más, alternando el orden de los idiomas (en la segunda serie va arriba el castellano; en la tercera, el francés), fomentando en el lector un sugerente mareamiento de correspondencias y disonancias que finalizan siempre en el perfecto poema de Ungaretti: “m’illumino d’immenso”. En las tablas que aquí leemos se nos ofrece otra posibilidad: recoger esta red y convertir lo que simplemente sería un índice en una obra completa. Para leerlo, creo, deberíamos hacer igual que si escucháramos una pieza orquestal en “reducción” para piano. Es decir, imaginarnos el despliegue en las páginas de cada uno de los idiomas como si fueran distintos instrumentos, distintos colores en contrapunto. El contrapunto, además, podría ser una definición ideal de la propuesta de traducción que aquí se practica, pues la alternancia produce que la supuesta jerarquía del original sobre la versión se anule y que, a su vez, como sabemos, el desplazamiento de un idioma a otro muchas veces no es exacto, rompiendo así la idea de la traducción como una simple equivalencia. En torno a esto, me llaman mucho la atención algunas transposiciones del catalán al español como “nit” / “nada”; “desert” / “nada”; “blanc” / “nada”. Tal pareciera que esta “nada” es capaz de resumir tanto la suma como la ausencia de colores, el vacío y la plenitud.

En la entrevista ya citada, Ramon Dachs explica que este libro también indica una dirección geográfica: “*Blanc* es la Antártida desierta final, el lugar donde se cruzan las líneas meridianas de mi orbe poético provenientes todas de *Eurasia* y *Transeurasia*”. Y es allí donde viajará en febrero próximo como escritor invitado dentro de una expedición científica. Si la suerte lo permite, también pasará por Santiago, donde podremos reencontrarnos gracias a este diccionario trilingüe que enseña a perderse en tres idiomas a la vez.



Páginas web:

<http://www.uoc.edu/in3/hermeneia/interminims/castellano.htm>

<http://www.uoc.edu/in3/hermeneia/intertarot/>

http://www.uoc.edu/in3/hermeneia/exposicio_ramon_dachs/esp/index_2.htm

BLANC O NADA
TOPOEMALOGÍA

TRILINGÜE

Ramon Dachs

con citas
de
M.A. Riera
J. Manrique
F. Villon
y
G. Ungaretti

----- aquesta transparència	-----	tan callando -----
---- arriba'm /blanc /desert	01-08	heme /blanca /nada -----
----- assolit, desolat	02-07	desolada, asolada -----
----- blanc, set pura	03-02	alba, sed sola -----
----- blanc suspès en blanc	04-15	nada toda -----
----- blau cel ingràvid	05-04	azul sin fin, ingràvido ----
----- buidor sonora	06-23	soledad pura -----
----- cim blanc, blau sol	07-06	cima blanca, azul solo ----
----- còsmica apetència	08-01	absoluto fervor -----
----- depuradíssim blanc	09-13	nada apurada -----
----- desori foll de llum	10-03	alucinante luz -----
----- imminent, la nit	11-10	inminente, la noche -----
----- incessants, les ones	12-09	incesantes, las olas -----
----- mar, mort blava	13-11	mar de ultramar -----
----- migdia cec de llum	14-05	cenit ciego, sol -----
----- mort, nit verge	15-12	mortal marea -----
----- nit nítida	16-14	nada neta -----
----- nival blanc, calm	17-16	nival, perpetua nada -----
----- pulcritud d'aigua	18-17	pulcritud ácuea -----
----- retorn, ressò	19-18	retorno, reposo -----
----- reverdiments trèmuls	20-19	reverdeceres trémulos ----
----- riu, terra fluent	21-20	río, tierra fluente -----
----- sal, set tota	22-21	sal, sed blanca -----
----- salina, si de l'alba	23-22	salina, sí del alba -----
----- victoriosa llum	24-24	victoriosa luz -----
----- neiges d'antan	-----	m'illumino d'immenso -----

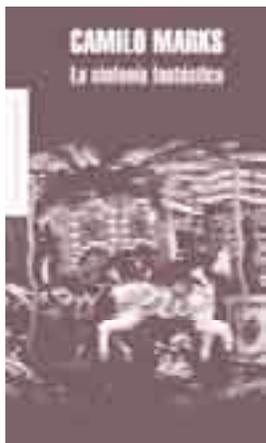
----- aquesta transparència	-----	neiges d'antan -----
---- arriba'm /blanc /desert	01-01	arrive /moi /désert -----
----- assolit, desolat	02-02	assouvi, desolé -----
----- blanc, set pura	03-04	blanc, soif pure -----
----- blanc suspès en blanc	04-05	blanc sur blanc -----
----- blau cel ingràvid	05-06	bleu fluctuant, sans rive --
----- buidor sonora	06-24	vacant sonore -----
----- cim blanc, blau sol	07-14	mont blanc, bleu seul -----
----- còsmica apetència	08-08	envie du tout -----
----- depuradíssim blanc	09-04	blanc finissant -----
----- desori foll de llum	10-07	clarté éclatante -----
----- imminent, la nit	11-09	imminente, la nuit -----
----- incessants, les ones	12-10	incessantes, les ondes -----
----- mar, mort blava	13-12	mer d'outremer -----
----- migdia cec de llum	14-15	midi sans cesse -----
----- mort, nit verge	15-15	mort, flot montant -----
----- nit nítida	16-16	né net -----
----- nival blanc, calm	17-17	névé, si vierge -----
----- pulcritud d'aigua	18-11	limpidité d'eau -----
----- retorn, ressò	19-18	retour, repos -----
----- reverdiments trèmuls	20-19	rive reverdissant -----
----- riu, terra fluent	21-22	torrent, terrain fluent ----
----- sal, set tota	22-21	sel, soif blanche -----
----- salina, si de l'alba	23-20	salant, dedans de l'aube ---
----- victoriosa llum	24-23	totalité sans ombre -----
----- tan callando	-----	m'illumino d'immenso -----

----- tan callando	-----	aquesta transparència -----
----- absoluto fervor	01-08	còsmica apetència -----
----- alba, sed sola	02-03	blanc, set pura -----
----- alucinante luz	03-10	desori foll de llum -----
---- azul sin fin, ingràvido	04-05	blau cel ingràvid -----
----- cenit ciego, sol	05-14	migdia cec de llum -----
----- cima blanca, azul solo	06-07	cim blanc, blau sol -----
----- desolada, asolada	07-02	assolit, desolat -----
----- heme /blanca /nada	08-01	arriba'm /blanc /desert ----
----- incesantes, las olas	09-12	incessants, les ones -----
----- inminente, la noche	10-11	imminent, la nit -----
----- mar de ultramar	11-13	mar, mort blava -----
----- mortal marea	12-15	mort, nit verge -----
----- nada apurada	13-09	depuradíssim blanc -----
----- nada neta	14-16	nit nítida -----
----- nada toda	15-04	blanc suspès en blanc -----
----- nival, perpetua nada	16-17	nival blanc, calm -----
----- pulcritud ácuea	17-18	pulcritud d'aigua -----
----- retorno, reposo	18-19	retorn, ressò -----
----- reverdeceres trémulos	19-20	reverdiments trémuls -----
----- río, tierra fluente	20-21	riu, terra fluent -----
----- sal, sed blanca	21-22	sal, set tota -----
----- salina, sí del alba	22-23	salina, si de l'alba -----
----- soledad pura	23-06	buidor sonora -----
----- victoriosa luz	24-24	victoriosa llum -----
----- neiges d'antan	-----	m'illumino d'immenso -----

----- tan callando	-----	neiges d'antan -----
----- absoluto fervor	01-08	envie du tout -----
----- alba, sed sola	02-04	blanc, soif pure -----
----- alucinante luz	03-07	clarté éclatante -----
---- azul sin fin, ingrávido	04-06	bleu fluctuant, sans rive --
----- cenit ciego, sol	05-13	midi sans cesse -----
---- cima blanca, azul solo	06-14	mont blanc, bleu seul -----
----- desolada, asolada	07-02	assouvi, désolé -----
----- heme /blanca /nada	08-01	arrive /moi /désert -----
----- incesantes, las olas	09-10	incessantes, les ondes -----
----- inminente, la noche	10-09	imminente, la nuit -----
----- mar de ultramar	11-12	mer d'outremer -----
----- mortal marea	12-15	mort, flot montant -----
----- nada apurada	13-03	blanc finissant -----
----- nada neta	14-16	né net -----
----- nada toda	15-05	blanc sur blanc -----
----- nival, perpetua nada	16-17	névé, si vierge -----
----- pulcritud ácuea	17-11	limpidité d'eau -----
----- retorno, reposo	18-18	retour, repos -----
----- reverdeceres trémulos	19-19	rive reverdissant -----
----- río, tierra fluente	20-22	torrent, terrain fluent ----
----- sal, sed blanca	21-21	sel, soif blanche -----
----- salina, sí del alba	22-20	salant, dedans de l'aube ---
----- soledad pura	23-24	vacant sonore -----
----- victoriosa luz	24-23	totalité sans ombre -----
----- aquesta transparència	-----	m'illumino d'immenseo -----

----- neiges d'antan	-----	aquesta transparència -----
----- arrive /moi /désert	01-01	arriba'm /blanc /desert ----
----- assouvi, désolé	02-02	assolit, desolat -----
----- blanc finissant	03-09	depuradíssim blanc -----
----- blanc, soif pure	04-03	blanc, set pura -----
----- blanc sur blanc	05-04	blanc suspès en blanc -----
-- bleu fluctuant, sans rive	06-05	blau cel ingràvid -----
----- clarté éclatante	07-10	desori foll de llum -----
----- envie du tout	08-08	còsmica apetència -----
----- imminente, la nuit	09-11	imminent, la nit -----
----- incessantes, les ondes	10-12	incessants, les ones -----
----- limpidité d'eau	11-18	pulcritud d'aigua -----
----- mer d'outremer	12-13	mar, mort blava -----
----- midi sans cesse	13-14	migdia cec de llum -----
----- mont blanc, bleu seul	14-07	cim blanc, blau sol -----
----- mort, flot montant	15-15	mort, nit verge -----
----- né net	16-16	nit nítida -----
----- névé, si vierge	17-17	nival blanc, calm -----
----- retour, repos	18-19	retorn, ressò -----
----- rive reverdissant	19-20	reverdiments trèmuls -----
--- salant, dedans de l'aube	20-23	salina, si de l'alba -----
----- sel, soif blanche	21-22	sal, set tota -----
----- torrent, terrain fluent	22-21	riu, terra fluent -----
----- totalité sans ombre	23-24	victoriosa llum -----
----- vacant sonore	24-06	buidor sonora -----
----- tan callando	-----	m'illumino d'immense -----

----- neiges d'antan	-----	tan callando -----
----- arrive /moi /désert	01-08	heme /blanca /nada -----
----- assouvi, désolé	02-07	desolada, asolada -----
----- blanc finissant	03-13	nada apurada -----
----- blanc, soif pure	04-02	alba, sed sola -----
----- blanc sur blanc	05-15	nada toda -----
-- bleu fluctuant, sans rive	06-04	azul sin fin, ingrávido ----
----- clarté éclatante	07-03	alucinante luz -----
----- envie du tout	08-01	absoluto fervor -----
----- imminente, la nuit	09-10	imminente, la noche -----
----- incessantes, les ondes	10-09	incesantes, las olas -----
----- limpidité d'eau	11-17	pulcritud ácuea -----
----- mer d'outremer	12-11	mar de ultramar -----
----- midi sans cesse	13-05	cenit ciego, sol -----
----- mont blanc, bleu seul	14-06	cima blanca, azul solo ----
----- mort, flot montant	15-12	mortal marea -----
----- né net	16-14	nada neta -----
----- névé, si vierge	17-16	nival, perpetua nada -----
----- retour, repos	18-18	retorno, reposo -----
----- rive reverdissant	19-19	reverdeceres trémulos -----
--- salant, dedans de l'aube	20-22	salina, sí del alba -----
----- sel, soif blanche	21-21	sal, sed blanca -----
---- torrent, terrain fluent	22-20	río, tierra fluente -----
----- totalité sans ombre	23-24	victoriosa luz -----
----- vacant sonore	24-23	soledad pura -----
----- aquesta transparència	-----	m'illumino d'immenso -----



La sinfonía fantástica

Camilo Marks, Mondadori, 2008, 469 pp.

POR MARCO QUEZADA

La última entrega de Camilo Marks, *La sinfonía fantástica*, trata de un crítico solterón y heredero de la más furibunda amargura; de una profesora y su estudiante estrella, quienes caen presos de una atracción mutua, pero reprimida, y que despotrican y confrontan perspectivas con otras voces acerca de este mundo no tan ficticio referido por el autor.

La ópera, el cine, la ética del mundillo literario chilensis, la literatura clásica, la moderna y los *best seller* son algunas de las temáticas que atraviesan *La sinfonía fantástica*, novela que resulta un tanto esperable, debido al perfil que su autor desarrolla frecuentemente, donde todo es susceptible de crítica. Por esto, en sus páginas vemos desfilar referencias a los más variados registros artísticos, desde las novelas de James Baldwin y las diferentes interpretaciones de *Aída*, hasta una película hollywoodense vista al pasar.

Por medio de una prosa a veces exagerada, que insiste en adjetivos y explicaciones que redundan y dejan poco espacio a la inventiva del lector (el primer segmento de la tercera parte explica, por ejemplo, la relación título-novela), se traza a los personajes de *La sinfonía fantástica*. Eso sí, sin dejar jamás el humor de lado, convirtiendo a éste en un eje de la novela.



Silabario, Mancha

Marcela Parra, Ediciones del Temple, 2008, 62 pp.

POR RODRIGO ARROYO

Silabario, Mancha es un libro que se define, ya casi desde el título, con los materiales que lo constituyen, deshaciendo el velo que aleja al intelecto de la realidad -Wittgenstein-, pero que aquí, a contrapelo, vemos que si ha de ocurrir algo, esto no ocurre en el poema, pues “el mundo está en otra parte”, como dijo Rimbaud.

Marcela Parra logra condensar un imaginario que no se restringe: el sustrato poético habita junto a uno visual, y nombres como Eugenio Dittborn, Diego Maquieira, Eduardo Correa y Juan Luis Martínez, entre otros, cohabitan en un espacio delimitado calculadamente.

Silabario, Mancha es un espacio donde aflora la fractura, la pérdida y la nostalgia que aparece a modo de un leve susurro, recordándonos la inocencia perdida. Pero la poeta no cae en el juego, no intenta recuperar lo irreparable -como haría Teillier-, sino bien, asoma una réplica a Celan, quien preguntaba: “¿Por qué escribir poesía y si se escribe, por qué publicarla?” Parra, quizá sin quererlo, esboza una respuesta segura que tensiona su propia obra: “tanto metarrelato, tanto metatexto, tanta metáfora / Tanta meta que le pusimos a la vida / Y no le sacamos nada.”



La Política de las imágenes

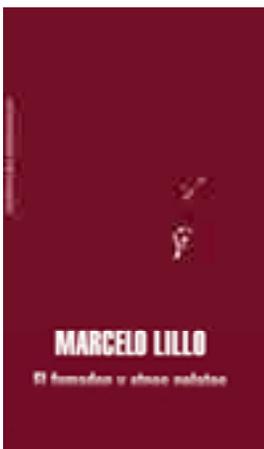
Georges Didi-Huberman, Jacques Rancière, Griselda Pollock, Nicole Schweizer, Metales Pesados, 2008, 130 pp.

POR DANIELA DÍAZ

La Política de las Imágenes emerge como la traducción al castellano de los ensayos de Didi-Huberman, Griselda Pollock, Rancière y Schweizer, incluidos en el libro-catálogo de la muestra “*La politique des images*”, presentada el 2007 por el artista chileno Alfredo Jaar, en el museo Bellas Artes de Lausanne, Suiza.

Los ensayos se sostienen en diversas instalaciones de Jaar, a la par que analizan el tratamiento al que se someten las imágenes visuales y el efecto que provocan en la sociedad contemporánea. La pregunta sobre cómo representar lo irrepresentable en un terreno cegado y mortificado por imágenes, minado de retratos incapaces de transmitir el sentido de la historia que cargan, conduce la lectura a lo largo de todo el libro, la cual es dilucidada inteligentemente desde distintas perspectivas.

Los autores –filósofos, semiólogos, historiadores del arte y curadores–, proponen diversas relaciones entre Arte-Imagen y Arte-Política. Y de esta diversidad se despliega un extenso campo reflexivo, óptimo para reavivar el estudio y la percepción ante las nuevas composiciones artísticas frente al inevitable bombardeo mediático del que somos objeto diariamente.



El fumador y otros relatos

Marcelo Lillo, Mondadori, 2008, 130 pp.

POR CRISTIÁN PAVEZ DÍAZ

Hace dos años, Marcelo Lillo prometió demoler su cerebro con el disparo de una Colt 45 si no lograba conseguir el éxito literario. Comparado odiosamente con Chejov y Carver, es posible percatarse de que el autoexilio de Lillo ha rendido frutos desde su propia perspectiva. Más que su Colt 45, la mejor arma del autor chileno es la frustración reflejada en boxeadores, alcohólicos de pueblo, escritores que venden sus propios libros puerta a puerta, matrimonios al borde del quiebre y recuerdos nostálgicos de la infancia. De una u otra manera, el escritor hace un homenaje al perdedor que todos llevamos dentro y lo inserta en una cotidianidad siempre adversa, que brilla por su tono agotadoramente inerte.

Paradójicamente, el alejamiento de Lillo del convulsionado mundo de la vorágine, nos habla de una realidad que existe y que bien se esconde tras las máscaras de la prosperidad. En este sentido, el libro se configura como un manual de traumas y sinsabores, en donde se percibe aquel miedo consignado por Lillo en su fatal promesa. Gracias a *El fumador y otros relatos*, el autor no tendrá licencia para matarse.

Colaboran en este número

Fe de erratas: El número anterior de *Grifo* no contó con la reseña de la colaboradora Isabel Suárez. Nuestras sinceras disculpas y, a continuación, la pertinente reseña.

Isabel Suárez
(Santiago, 1984). Licenciada en Literatura UDP.

Rodrigo Arroyo
(Curicó, 1981). Licenciado en Arte de la Universidad de Playa Ancha. En la actualidad, es becario de la Fundación Neruda en Santiago. Es autor del poemario *Chilean Poetry* (Editorial Fuga, 2008).

Constanza Bustos
(Santiago, 1989). Ilustradora. Estudiante de Psicología en la Universidad de Chile.

Damaris Calderón
(La Habana, 1967). Escritora, académica y pintora. Entre sus publicaciones se encuentran *Duras aguas del trópico*, *Se adivina un país*, *Sílabas. Ecce Homo* (Premio Revista de Libros de El Mercurio, 1999), y la muestra de poesía cubana *Cercados por las aguas*.

Daniela Díaz G.
(Santiago, 1989). Cursa segundo año de Literatura en la UDP.

Tomás Harris
(La Serena, 1956). Escritor y docente universitario. Premio Pablo Neruda 1995. Entre otros reconocimientos, en 1993 obtiene el Premio Municipal de Santiago por su poemario *Cipango* y, en 1996, el Premio Casa de las Américas –Mención Poesía– por su libro *Crónicas maravillosas*.

Cristián Pavéz Díaz
(Santiago, 1984). Estudiante de Publicidad UDP. Productor del Concurso Literario de Revista Grifo.

Claudio Ponce
(Santiago, 1982). Fotógrafo y publicista. Actualmente asiste al taller de fotografía dictado por Luis Poirot. Colaborador permanente de Revista Grifo.

Marco Quezada
(Santiago, 1983). Es Licenciado en Literatura UDP. Co-Editor General de Revista Grifo.

Héctor Soto
(Valparaíso). Crítico de cine desde fines de los años 60, en la actualidad también es columnista político. Su libro *Una vida crítica: 40 años de cinefilia* apareció a comienzos del 2008.

Paulina Wendt
(Santiago). Doctora © en Literatura Chilena e Hispanoamericana de la Universidad de Chile. Sus ámbitos de investigación preferente son el cruce entre artes visuales y literatura, la masculinidad en ficciones latinoamericanas y el cuento norteamericano.

