

# grifo

escuela de literatura creativa universidad diego portales





# Desde allá, ¿hacia acá?

POR JULIETA MARCHANT


Dudo que exista un modo más alarmante de analizar la literatura que sólo desde la literatura. Ya suficiente nos dice de sí misma como para cerrar la puerta y dejarla enroscada en su pequeño trono. Esperando que atrás queden los textos analizando el verso por el verso, la estética por la estética, la técnica por la técnica, el narrador, el tiempo, los personajes; esperando que el espacio discursivamente manoseado de lo interdisciplinario se materialice y cobre sustancia, se pronuncia este número de *Grifo*.

No se trata de hacer de la literatura una imagen especular de lo real, sino de que, en tanto discurso y lenguaje, sus difusos bordes se crucen, toquen, entremezclen y forcejeen con otros discursos. Y estos “otros discursos” son –tal vez– un modo, un posible acceso al entendimiento de la literatura más allá de su propio ombligo. Si alguna función puede tener la literatura, ojalá no sea ser una isla.

Como menciona uno de los artículos, que se refiere particularmente a las relaciones entre historia y literatura, estas dos disciplinas –tan obsesivamente ubicadas por algunos en orillas opuestas– poseen un cruce fundamental: *la comprensión de lo humano a través del relato*. Siguiendo ese supuesto, esta breve muestra de artículos comprende la literatura, y sus componentes, desde *otros* relatos y *otros* discursos que amplían sus fronteras significativas superando el plano de los recursos que contiene. O, incluso en uno de los casos, buscan literatura donde otros se han esmerado en no verla.

Así, se provoca, más que una frontera que cerque estos textos y los enlace como ajustándolos a la misma línea reflexiva, un cruce con disciplinas que son a la vez otras y complementarias. Se sugiere, entonces, una ampliación de la literatura y, en consecuencia, una ampliación de estos relatos –en teoría externos a ella–: la antropología, la historia, la teratología, la ciencia. Estos, en tanto discurso y más allá de que cobren forma a través del lenguaje, son modos de imbricarse y hundirse en lo humano (y en sus interrogantes); esperemos que no sólo de explicarlo, sino también de desarmarlo.

La literatura con sus enormes raíces, se cruza y permite ser vista desde distintos espejos. De sobra sabemos que bajo su maquillaje hay un sinnúmero de rostros y capas que son posibles de descubrir y develar desde ángulos más allá de los propios.

Quizá no haya ni acá ni allá, y ya el título de esta aproximación sea erróneo. Quizá este afán de utilizar cajones y etiquetas nos deja en un callejón con salidas poco confiables. Lo cierto es que, nuevamente, llamamos a la sospecha frente a las fronteras gruesas y endurecidas. Quizá, si es desde allá o desde acá, da un poco lo mismo, y lo realmente necesario es la postura propositiva de generar un espacio que no sea pura orilla. 

## grifo

ISSN 0718-4786

GRIFO, número dieciseis, 2009, Santiago de Chile,  
Escuela de Literatura Creativa Universidad Diego Portales.

Directora Julieta Marchant  
Edición General Guido Arroyo, Javiera Herrera  
Editora Luz María Astudillo  
Edición General Grifo online Vivian Vidal  
Editoras Grifo online Pola Cárdenas, Bernardita Domange  
Productora General Isabel Suárez  
Encargados de Producción y Gestión Víctor Ibarra, Cecilia Gatica

Colaboradores  
Diego Alfaro Palma, Rodrigo Arroyo, Álvaro Bisama, Rodrigo Bobadilla Palacios, Cristián Cáceres Escobar, Ernesto Campos López, Alexia Caratazos Yametti, Cristián Cisternas Ampuero, Claudio Gaete Briones, Tamara Kamenszain, Andrea Kottow, Paula Martínez, Diego Milos, Sergio Muñoz, Carla Pinochet Cobos, Carolina Pizarro Cortés, Domingo de Ramos, Cristian Salgado Poehlmann, Bernarda Urrejola Davanzo, Camila Valenzuela.

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

Contacto griforevista@gmail.com  
Sitio web www.revistagrifo.cl

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





  
RANDOM HOUSE MONDADORI

*La segunda mano*, la nueva novela  
de Germán Marín

Una médium transcribe la historia de Patria y Libertad,  
y Germán Marín nos la hace llegar en  
esta novela donde están presentes la lucha  
y la violencia de esos años.

  
LITERATURA MONDADORI

---



# contenidos

- 5 **Pensamiento metafórico e imaginación antropológica**  
POR CARLA PINOCHET COBOS
- 9 **Lo que no se lleva el viento: sobre las relaciones entre historia y literatura**  
POR CAROLINA PIZARRO CORTÉS
- 11 **Los vicios de Chile: la sexualidad animal como amenaza a la civilización**  
POR ANDREA KOTTOW
- 14 **Inéditos de Tamara Kamenszain**
- 16 **Entrevista a Margo Glantz**  
POR EQUIPO GRIFO
- 21 **Teratología: sobre el "Atlas de monstruosidades" y La Rinconada de *El obsceno pájaro de la noche***  
POR DIEGO MILOS
- 25 **Traducción: Koulsy Lamko: Hiéroglyphes au feutre rouge (Jeroglíficos en plumón rojo)**  
POR CLAUDIO GAETE BRIONES
- 28 **La ruptura de la rutina urbana como experiencia trascendente**  
POR CRISTIÁN CISTERNAS AMPUERO
- 31 **Inédito de Domingo de Ramos**
- 36 **De la retórica en los siglos sin "glamour"**  
POR BERNARDA URREJOLA DAVANZO
- 40 **Crítica de libros**  
Punisher War Zone: *Textos de batalla*, Justo Pastor Mellado  
POR ÁLVARO BISAMA  
Número y fin: *Obra Completa*, Gustavo Ossorio  
POR DIEGO ALFARO PALMA  
Los odios del ausente: *Sobre la ausencia*, Carlos Droguett  
POR RODRIGO BOBADILLA PALACIOS  
Anticipación, encubrimiento y borradura: *Variaciones Ornamentales*, Ronald Kay  
POR RODRIGO ARROYO
- 44 **Reseñas**  
*Diagonales*, Maori Pérez  
POR ERNESTO CAMPOS LÓPEZ  
*Salones*, Felipe Moncada  
POR SERGIO MUÑOZ  
*Correr tras el viento*, Ramón Díaz Eterovic  
POR CRISTIAN SALGADO POEHLMANN  
*Pu llimeñ ñi rulpázuamelkaken. Seducción de los venenos*, Miranda Rupailaf  
POR ALEXIA CARATAZOS YAMETTI

# contenidos grifo online 2

## www.revistagrifo.cl

### Artículos

La nominación como única forma de subjetividad posible en el universo poético de Francis Ponge

POR LUCÍA ALBA G.

Aspectos de lo melodramático en la imaginería de María Luisa Bombal

POR CONSTANZA RAMÍREZ

Retrato de un Ex-país: la construcción del sujeto en conflicto y las apropiaciones espacio-textuales en la poesía de José Ángel Cuevas

POR NELSON ZÚÑIGA G.

*Bonus track:* Versión completa de “El libro es el poema: *Fragmentos de un biblioteca transparente* de Claudio Romo y Alexis Figueroa”, publicado en Grifo n°15

POR MARTÍN GUBBINS

### Ensayo

“Dicen las paredes”

POR VALENTINA ESCOBAR

### Poesía visual

Net.art

POR ISABEL ARANDA

Oclusiones en colisión

POR MAURO CESARI

### Artes visuales

Arte mural callejero

POR ROBERTO ARELLANO

Reconstrucción

POR SEBASTIÁN RIFFO

### La Gotera

Poesía: José Kozzer, Antonio Rioseco y Carolina Sepúlveda

Narrativa: José Miguel Léniz y Alia Trabucco Zerán

### La Gotera Escolar

Narrativa: Cristóbal Castro y Gaspar Peñaloza

### Columnas

La necesidad del villano: esa repelente fascinación

POR DANIEL CAMPUSANO

Neurodiversidad en serie

POR RICARDO MARTÍNEZ

La edad del pavo (Segunda Parte)

POR CARLOS VEGA

### Novela por entrega

Capítulo II

POR DIEGO ZÚÑIGA

Capítulo III

POR TRINIDAD CASTRO

### Traducción

Versión completa de Koulsy Lamko: *Hiéroglyphes au feutre rouge* (Jeroglíficos en plumón rojo)

POR CLAUDIO GAETE BRIONES

# Pensamiento metafórico e imaginación antropológica

POR CARLA PINOCHET COBOS

## 1. Los lugares metafóricos del otro: pensamiento mágico, mítico y salvaje.

Al enfrentarse a la multiplicidad de formas del pensamiento humano, la antropología clásica se sorprendió de la existencia de costumbres y esquemas ideacionales impensables desde las categorías occidentales. Los antropólogos del iluminismo observaron todo aquello que escapaba a la estricta razón desde el prisma de la ficción y la superchería, y atribuyeron pensamiento metafórico a la amplia diversidad de comportamientos que no se ceñían a los esquemas occidentales. Para el flanco iluminista, el lugar metafórico de la mentalidad salvaje permitió satisfacer holgadamente “el sentimiento estético” occidental, situando las formas de pensamiento no propiamente racionales en un estadio anterior de la historia humana. Así, la metáfora, como ficción, caracterizó tanto las aproximaciones de la teoría retórica a las figuras del lenguaje, como las de la antropología clásica a los dominios de la alteridad.

El movimiento inverso, de corte romántico, distinguió en las formas metafóricas un modo de tender puentes entre distintas formas de pensar y pensarse en el mundo. Ante la evidencia de experiencias inaprehensibles desde el lenguaje y cosmovisión de los antropólogos occidentales, se depositó la mirada en las innumerables situaciones en las que los cánones de racionalidad,

verdad y eficacia son definitivamente irrelevantes. Los aspectos metafóricos de la cultura empezaron a señalar la importancia de lo simbólico y lo arbitrario aun en nuestras propias sociedades, postulándose como una vía privilegiada –sino exclusiva– para la comprensión de horizontes interculturales, justamente allí donde el proceder científico y racional resulta insuficiente.

**El proceder metafórico, mágico o mítico no es en absoluto patrimonio exclusivo de la mentalidad salvaje, sino que alimenta la imaginación humana de forma transversal a nuestra historia y geografía.**

## 2. Metáforas para pensar la sociedad.

Sin embargo, la distinción que la disciplina antropológica trazó entre un pensamiento racional –occidental– y un proceder metafórico –primitivo–, poseía fronteras más lábiles de las deseadas. Pronto se hizo evidente que el pensamiento lógico característico de este lado del mundo se hallaba severamente permeado por múltiples formas no racionales. En este sentido, el trabajo de Johannes Fabian demuestra que la trayectoria de la disciplina encontró sustento en una política del Tiempo proyectada sobre el Espacio, implicando un correlato entre la secuencia histórica y la posición geopolítica. El evolucionismo sentó las bases de dicha construcción sobre los conceptos de secularización, generalización y universalización, dando lugar a una secuencia de desarrollo –la célebre





fórmula salvajismo/barbarie/civilización –traducible en términos espaciales. Según Foster, “el allí se convirtió en entonces, y lo más remoto se convirtió en lo más primitivo”. De esta manera, señala Fabian, “la antropología emerge y se establece a sí misma como un discurso alocrónico; esto es, una ciencia del hombre otro en un Tiempo otro”.

Aunque las tesis evolucionistas cayeron en descrédito, la concepción de la otredad en términos espacio-temporales permaneció intacta en las corrientes teóricas que le sucedieron: culturalismo, funcionalismo y estructuralismo continuaron operando de acuerdo a una “negación de la simultaneidad” que escindía a los sujetos investigadores de aquellos que son estudiados. En un sugerente ensayo, “Géneros confusos: la refiguración del pensamiento social”, Clifford

**Es posible ver en el gesto de deconstrucción de las categorizaciones occidentales una operación análoga a la que sostienen los teóricos interaccionistas respecto de la metáfora: no existe semejanza objetiva en las cosas que nos parece que van juntas. El acto mediante el cual las reunimos, instauro por sí mismo una semejanza que no existía antes. Es, en este sentido, que podemos hablar de la dimensión cognoscitiva de la metáfora.**

Geertz da cuenta del desplazamiento en los estudios sociales y culturales desde explicaciones causales a interpretaciones contextuales que, podemos agregar, se corresponde con un giro desde un tipo de metáfora –cientificista, naturalista–, a otra forma –humanista, social. A juicio de Lizcano, las metáforas popularizadas por las ciencias sociales funcionalistas expresaron las operaciones ideológicas subyacentes: al trasponer los rasgos de los organismos vivos a la sociedad, llevaron a cabo, por una parte, una naturalización de lo social y, por la otra, movilizaron la concepción biomédica de la salud en los organismos, que priorizaba nociones tales como “estabilidad” o “necesidades”.

Superada la analogía organicista, la producción antropológica ha adoptado nuevos recursos heurísticos más próximos a las humanidades, una transformación importante en los modos cómo los antropólogos entienden los elementos de la cultura, y el lugar donde se sitúa la dimensión simbólica en el análisis social. Este acento en la esfera simbólica ha conducido a la disciplina, según Geertz, a nutrirse de experiencias como el teatro, el juego y el texto para comprender el esquivo dominio cultural, sacando a la luz que el proceder metafórico, mágico o mítico no es en absoluto patrimonio exclusivo de la mentalidad salvaje, sino que alimenta la imaginación humana de forma transversal a nuestra historia y geografía.

### **3. La metáfora y el problema de las clasificaciones.**

Durante años, la retórica sostuvo la idea de que la operación metafórica consistía en sustituir un término por algún otro de naturaleza semejante, de forma que la comprensión de una metáfora radicaba en el descubrimiento del término sustituido. La irrupción de la teoría interaccionista, inaugurada por I. A. Richards, introduce un giro radical en esta concepción. Desplazando el análisis desde el nivel de la palabra hacia un examen del discurso, Richards define el tropo metafórico como el dominio que permite captar las relaciones inéditas entre las cosas.

Situados en una perspectiva interaccionista –o al menos, post-sustitutiva– de la metáfora, no tarda en hacerse evidente el vínculo entre el proceder metafórico y una problemática largamente discutida por la antropología: el origen de las clasificaciones. El principio que subyace a esta idea fue introducido, hace más de cien años, en el texto fundacional “Sobre algunas formas primitivas de clasificación”, de Émile Durkheim y Marcel Mauss. Los autores se apartan de las líneas hegemónicas de la época para señalar que las facultades de definir, clasificar y jerarquizar los seres y acontecimientos del mundo en géneros y especies han sido moldeadas por un principio social. Como la literatura etnográfica atestigua, la concepción occidental de la clasificación en



tanto ordenación de los objetos en grupos de contornos claros, fijos y distintos entre sí, es el producto de unas circunstancias históricas específicas que no pueden rastrearse más allá de Aristóteles. Adscribamos o no al resultado al que Durkheim y Mauss arriban, es posible ver en el gesto de deconstrucción de las categorizaciones occidentales una operación análoga a la que sostienen los teóricos interaccionistas respecto de la metáfora: no existe semejanza objetiva en las cosas que nos parece que van juntas. El acto mediante el cual las reunimos, instaura por sí mismo una semejanza que no existía antes. Es, en este sentido, que podemos hablar de la dimensión cognoscitiva de la metáfora y, de forma paralela, señalar que las concepciones culturales poseen un carácter creativo, en tanto no se limitan a reproducir realidades preexistentes en las cosas mismas, sino que las organizan de acuerdo a un modo particular y autónomo.

Tanto como en la comprensión intercultural, la noción de marco ha sido un importante aporte en el esclarecimiento de los mecanismos metafóricos. A pesar de que es posible identificar el desvío a nivel de palabra, la metáfora sólo puede ser comprendida a la luz del discurso. En este sentido, Max Black elaboró una distinción que permite graficar el procedimiento metafórico: siendo la metáfora un enunciado entero, nuestra atención debe fijarse especialmente en una palabra empleada metafóricamente, que sobresale entre los otros términos utilizados de forma literal. Aquella palabra recibirá el nombre de foco, mientras la frase en la cual está inserta será denominada marco. La operación metafórica no puede ocurrir si consideramos la palabra de forma aislada: sólo por la acción contextual del marco, el término focal puede adquirir una significación nueva e irreductible. Así, también la antropología ha detectado la necesidad de comprender los elementos de una cultura “enmarcados” en el sistema que los sustenta. Tanto, que los antropólogos han terminado por convertirse en una suerte de “contextualizadores” profesionales que, bajo la forma de peritos o mediadores, constituyen voces autorizadas para situar los elementos en sus respectivos lugares culturales.

#### 4. Metáfora y otredad.

Desde que el trabajo de campo, a comienzos del siglo XX, proporcionó a la antropología la identidad disciplinar que venía buscando, la práctica etnográfica se vio firmemente trenzada a la imagen del viaje. La disciplina ya no sólo abarcaba el dominio de la otredad, sino también, el de lo remoto. Según Clifford, el antropólogo comienza a ser aquel estudioso que “deja físicamente el hogar (...) para viajar, entrando y saliendo de un escenario bien diferente”. El mundo exótico dibujado en los anales etnográficos debe parte de su efectividad al viaje que los hizo posibles; la figura del periplo antropológico –aventurero, prolongado, intenso–, renovó las sugerentes imágenes que Occidente albergaba en torno a un mundo desconocido.

Es cierto que esta particular clase de viaje ha perdido centralidad en el ejercicio antropológico. Sin embargo, incluso cuando los nuevos objetos de estudio se encuentran en la propia ciudad del investigador, la imagen de la etnografía como viaje mantiene su peso simbólico. La comprensión de un universo cultural ajeno resulta más llevadera si

**La metáfora ha sido pensada como un desplazamiento. Al desestructurar las clasificaciones sobre las que descansa nuestro pensamiento, en la metáfora se enfrentan formas distintas de observar las cosas.**

nos distanciamos –tanto física como mentalmente– de nuestro mundo propio. Es quizás para marcar dicho distanciamiento que el cuaderno de campo suele tener inicio en aquel territorio liminal del desplazamiento, operando como una suerte de preparación espiritual para la experiencia etnográfica.

También la metáfora ha sido pensada como un desplazamiento. Al desestructurar las clasificaciones sobre las que descansa nuestro pensamiento, en la metáfora se enfrentan formas distintas de observar las cosas. El etnógrafo y el poeta buscan el encuentro de sistemas aparentemente



contradictorios, convirtiéndose en figuras mediadoras que se movilizan entre ellos. Las metáforas y los relatos etnográficos nos abren un camino hacia lo desconocido, que implica una predisposición a trasladarse junto con los símbolos, y un abandono de las categorías previas desde las cuales la nueva experiencia no puede ser vivida.

**La operación metafórica sirve de sustento a una teoría general de la imaginación, puesto que ésta encuentra su lugar precisamente sobre las ruinas de la interpretación literal: la imaginación es el proceso mediante el cual se suprime la distancia lógica que separa a distintos campos semánticos.**

Esta búsqueda de lo inexplorado ha sido formulada en ocasiones bajo el signo de una experiencia vedada a los ojos occidentales. La promesa de una iluminación mística, para el caso de la metáfora, y la “fantasía primitivista”, en el de la antropología, se han desarrollado al alero de una arraigada imagen de estos dominios como vehículos privilegiados para acceder a una dimensión pura, incontaminada de la experiencia. En definitiva, se trata de la esperanza antigua de recomponer, mediante la intercesión de la metáfora y la antropología, aquellas dimensiones de la experiencia que Occidente parece haber perdido para siempre.

Los postulados de Paul Ricoeur en torno a la metáfora esclarecen la íntima relación que la comprensión intercultural guarda con esta figura. La enunciación metafórica, resumible bajo la consigna de “ser como”, se caracterizaría por albergar una tensión desdoblada entre “ser” y “no ser”. La contradicción literal que presenta la metáfora evita que la diferencia sea anulada, de forma que lo “mismo” y lo “diferente”, a pesar de su actuar conjunto, preservan la oposición. Ricoeur señala que “el enigma persiste en el centro de la metáfora. En ella, lo ‘mismo’ opera a pesar de lo ‘diferente’”. Así también, cuando comprendemos esquemas ideacionales ajenos, la distancia entre

ellos y nosotros parece estrecharse. Ciertamente, la tensión que existe entre nuestra “mismidad” y su “diferencia” no desaparece y se mantiene, en algunos casos, una brecha de hostilidad. Sin embargo, cuando permitimos que estas formas otras de ver el mundo “sean como” las que gobiernan nuestros actos, tiene lugar una comprensión marcadamente metafórica.

## **5. Reflexiones finales: hacia una antropología de las metáforas.**

El conflicto entre identidad y diferencia es tan fundamental en la teoría de la metáfora como en la reflexión antropológica: hacerlo desaparecer de este análisis constituye una reducción tan lamentable como remitirnos al sentido literal en los enunciados. La operación metafórica sirve de sustento a una teoría general de la imaginación, puesto que ésta encuentra su lugar precisamente sobre las ruinas de la interpretación literal: la imaginación es el proceso mediante el cual se suprime la distancia lógica que separa a distintos campos semánticos. Dada la intrincada relación que se establece entre imaginación antropológica y metáforas, éstas se presentan como un objeto de estudio lleno de desafíos para la disciplina. En primer lugar, porque en las metáforas encontramos, de forma condensada, las ideas y categorías que conforman el universo de sentido de una cultura y, en segundo, porque su carácter abierto y múltiple permite recoger numerosas posibilidades de interpretación dentro de un universo cultural, ofreciendo una perspectiva no esencialista ni rígida de la comunidad de sentido.

Estas líneas buscan ser una guía embrionaria para trabajos futuros que exploren las posibilidades que las metáforas nos ofrecen para la comprensión de las culturas, pues el denso entramado de la metáfora permite un análisis microscópico, donde se reproducen a escala reducida algunas de las problemáticas que gobiernan a la cultura en general: la tensión entre tradición e innovación; entre el plano individual y el colectivo; entre lo pensable y lo insospechado. ■



# Lo que no se lleva el viento: sobre las relaciones entre historia y literatura

POR CAROLINA PIZARRO CORTÉS

Escribir acerca de las relaciones entre historia y literatura plantea algunos desafíos que van más allá de la revisión de una cuantiosa bibliografía, producida tanto por el bando de los estudios históricos, como asimismo de los estudios literarios, que tienden, en su conjunto, a enfrentar, a veces con poca sutileza, básicamente dos posiciones: o bien se apoya la idea posmoderna, pero de origen foucaultiano, que promueve la disolución de los límites entre las disciplinas, o bien se defiende a rajatabla y machamartillo una especificidad esencial que hace que historia y literatura permanezcan “saludablemente” separadas.

Escribir acerca de las relaciones entre estas disciplinas implica plantearse en un lugar de reflexión intersticial. ¿Cómo explicar en un breve artículo lo que toma meses de reflexión *in situ*, que se desarrolla a partir de ejemplos e interpretaciones, y que es permanentemente retroalimentado por voces nuevas? Vamos a hacer uso de la magia de la escritura, punto insoslayable de contacto entre ambos saberes.

Lo ficcional y lo real, la vocación de fantasía o el apego a la verdad, que son lugares comunes a la hora de separar historia y literatura, no son criterios intrínsecos a la realidad del lenguaje. En principio, lo que se dice sobre algo o alguien no es sino una re-presentación; una transposición de lo “efectivo” a las palabras. De allí que podamos crear a través del lenguaje mundos nuevos, no existentes en principio si atendemos a los datos

de la experiencia. Esto es plenamente válido para las voces que se lleva el viento (los decires que pueblan la Comala de Rulfo), y pareciera no complicarnos cuando lo referimos al lenguaje oral. Las dificultades surgen cuando aterrizamos en el plano de la escritura.

**Lo ficcional y lo real, la vocación de fantasía o el apego a la verdad, que son lugares comunes a la hora de separar historia y literatura, no son criterios intrínsecos a la realidad del lenguaje. En principio, lo que se dice sobre algo o alguien no es sino una re-presentación.**

Lo histórico y lo literario, en Occidente y desde hace una buena cantidad de años, se caracterizan por ser un producto textual, por vehicularse a través de un escrito o, mejor aún, de un impreso, lo que implica que la materialidad del lenguaje se impone como una versión que suele elevarse a la categoría de *la* versión. Atrás quedaron, al parecer, los tiempos del mito, madre común de la historia y la literatura, que se sustentaba en una especial versatilidad, en la variedad de sus versiones, las que estaban sujetas, por una parte, al conocimiento ancestral, pero, por otra, a la capacidad de relatar de quienes las transmiten. El conocimiento, al quedar atrapado en una versión escrita, pierde irremediamente esa movilidad. Desde el punto de vista literario, agradecemos la pervivencia incólume de las grandes obras



que volvemos a encontrar idénticas en las páginas que las constituyen. Pero, al mismo tiempo, consignamos esa red intertextual que hace que la “unidad libro” se nos revele a ratos como una fantasía. Desde el punto de vista de la historia, agradecemos la sensación de cuadro vivo pero a

**Tanto la literatura como la historia diseñan a través del lenguaje interpretaciones posibles de lo real, ateniéndose, claro está, a principios que en parte difieren, en cuanto la historia está sujeta a una metodología que no es indispensable en el campo de la producción literaria.**

la larga inmóvil, esa fijación de una imagen del pasado que nos permite atrapar lo que fuimos para entender lo que estamos siendo; sin embargo, buscamos también nuevas posibilidades interpretativas, y pedimos más. Una de las manifestaciones que busca llenar este vacío no provendrá de la propia disciplina histórica, sino de la ficción. Puede a veces más la novela que el relato histórico, sobre todo en las repúblicas de América, donde la historia oficial no se ha caracterizado precisamente por su compromiso con la realidad.

Hay un punto de contacto todavía más profundo que la naturaleza lingüística de los exponentes materiales de ambas disciplinas. Hay, en las dos, una búsqueda de sentido, una valoración del acto escritural, de la producción de discurso, como un ejercicio epistemológico. Cuando escribimos –nos escribimos, nos re-presentamos–, *conocemos*. Según Paul Ricoeur, damos cuenta, a través de la historia y de la literatura, de nuestra experiencia como seres *en* el tiempo. Tanto la literatura como la historia diseñan a través del lenguaje interpretaciones posibles de lo real, ateniéndose, claro está, a principios que en parte difieren, en cuanto la historia está sujeta a una metodología que no es indispensable en el campo de la producción literaria. Eso que en el campo crítico latinoamericano llamamos “nueva novela histórica” puede servir como una especie de puente ya que está en ínti-

ma discusión con las versiones estereotipadas del pasado, ubicándose en un lugar análogo al del discurso histórico.

Re-escribir, re-contar, ordenar nuevamente las palabras, reproducir otra vez los hechos, como si estuviésemos dándole una nueva forma a la historia, pero ahora desde aquello que llamamos ficción. ¿Es acaso una desmesura, como sugieren quienes defienden la pureza disciplinar? ¿Es quizás un movimiento propio de la posmodernidad, una suerte de banalización de la historia, en la que se descrea? Ni lo uno ni lo otro, porque estamos en el terreno del lenguaje que busca comprender y aprehender la realidad, el mismo lugar desde donde se escribe la mejor historia, la que no se cierra a una interpretación unívoca de los hechos y aboga en forma y fondo por una verosimilitud bien entendida más que por una absoluta verdad. Mi experiencia como intérprete de los escritos de varios historiadores e historiadoras contemporáneos me permite sostener que la buena historia es tan sugerente desde el punto de vista del manejo del lenguaje como la mejor de las novelas de tema histórico que hayamos leído. Esto no sucede porque los escritores y escritoras de la historia estén tratando de imitar los procedimientos de la literatura, sino porque le son “connaturales”, en tanto la historio-grafía nace y se hace a partir del lenguaje.

Ahora mismo, mientras escribo, uso lenguaje para hablar sobre el lenguaje, defendiéndolo como campo común que no sólo sirve de base expresiva, sino que implica un modo de comprender y ordenar lo real. Historia y literatura no sólo se encuentran en un intersticio; no se trata de escoger entre una novela histórica o una versión histórica novelada. Se trata de dar un paso hacia atrás y comprender ambas como modos de escritura que pueden compartir un fin común: la comprensión de lo humano a través del relato. ◻



# Los vicios de Chile: la sexualidad animal como amenaza a la civilización

POR ANDREA KOTTOW

A través de la simple sustitución de una denominación entendida como profesional por otra, Emile Zola despliega el año 1880 lo que sería su teoría de la “novela experimental”: ubicando, en lugar de la palabra “médico”, la de “novelista”, propone aplicar el modelo de experimentación científica del médico Claude Bernard al ámbito del escritor. La Europa decimonónica está marcada por una creciente confianza en la ciencia, vocablo que comienza a convertirse en sinónimo de verdad, razón y progreso, la tríada que quizás mejor resume los grandes ideales del siglo XIX. Uno de los nombres que ocupa un lugar privilegiado en este contexto es el de Charles Darwin, pues la teoría de la evolución, lejos de restringir su ámbito de influencia a las ciencias naturales, encontró eco en casi todas las actividades humanas. Sus modelos explicativos fundamentales —*natural selection*, *struggle for existence*, *struggle for life*— ejercieron una gran fuerza de atracción tanto sobre círculos científicos como no-científicos.

Así, el punto fundamental para entender la importancia que tuvo Darwin en la época, concierna quizás al lugar privilegiado que hizo de la biología el modelo de científicidad, posición que se vio destacada por los substanciales descubrimientos en el campo de la medicina.

La medicina se organiza cada vez más en torno al concepto de “normalidad”, que coincide con el modelo de “salud”: lo “anormal” es inmediatamente desplazado al ámbito patológico. Este sistema de correspondencias permite explicar la importancia del movimiento higiénico, estrechamente ligado al ideal de progreso, que profundiza el autodisciplinamiento: el ser humano debe administrar su propia salud. Los conceptos de salud y enfermedad, naturaleza y cultura, progreso y retraso empiezan a tener una presencia casi totalizadora en el siglo XIX.

Situados en este panorama, sorprende menos que al novelista Zola se le ocurra aplicar una teoría formulada por la medicina al campo literario.


Si los términos de progreso, salud y científicidad se encuentran atravesando gran parte de los discursos de las diferentes disciplinas humanas, y la medicina extiende su campo de poder sobre la mayoría de las actividades sociales, ¿por qué no utilizar sus métodos en la teoría de la novela?

Lo que Zola principalmente rescata del método experimental de Bernard es la objetividad del observador; sin ideas preconcebidas el científico debe acercarse a su objeto de estudio e indagar sus causas.

**El ideal es que un día el ser humano sea desmontado en todas sus piezas y armado de nuevo.**

El ideal es que un día el ser humano sea desmontado en todas sus piezas y armado de nuevo. El antiguo sueño cartesiano revive aquí: si el ser humano funciona como una máquina, es cuestión de tiempo y observación que logremos comprender su funcionamiento. Máquina compleja, según Zola, el ser humano no sólo está compuesto de elementos fisiológicos, sino





también emocionales e intelectuales. Si el método científico logra ocupar el lugar que Zola está reclamando para él, las hipótesis de filósofos y escritores abandonarán el plano hipotético para

**Los cruces entre medicina y moral no sólo los encontramos en Zola; fenómenos relativos a la herencia y el estudio del entorno preocuparon al mismo tiempo a médicos y novelistas. El gran denominador común es la victoria del racionalismo sobre el cuerpo.**

convertirse en saber positivo, en verdad científica. Zola imagina la omnipresencia de la ciencia: llegará un tiempo en que el hombre habrá esclavizado a la naturaleza pudiendo establecer sus ideales de libertad y justicia en la tierra. El campo a dominar por el novelista es moral; lo que debe ser controlado y guiado son las pasiones, y los factores más influyentes son, en este sentido, el entorno social y los elementos hereditarios.

Los planteamientos en torno a fenómenos hereditarios fueron centrales para la medicina del siglo XIX. A principios de siglo, Joseph Adams suministra la prueba clínica de que determinadas enfermedades o condiciones físicas del cuerpo pueden ser heredadas. Posteriormente, el médico francés Prosper Lucas desarrolla la hipótesis de que la existencia de ciertos rasgos psíquicos también podría ser explicada por esta vía. Sin embargo, permanece un vacío científico: ¿cómo

es posible que en familias que parecen gozar de completa salud, repentinamente aparezcan miembros enfermos? El psiquiatra Augustin Morel intenta explicar este hecho con una hipótesis que, regida según la denominada “ley Morel”, postula la progresiva degeneración de los individuos hasta su extinción. Partiendo de un prototipo sano, Morel dice que pequeñas desviaciones podrían transformarse en enfermedades más graves a través del proceso hereditario, agudizándose de generación en generación. Las influencias del entorno también jugarían un papel en este proceso; venenos ingeridos –alcohol, opio, tabaco– o, en general, la vida perniciosa, característica de las grandes urbes, contribuirían a la degeneración de los individuos que habitan en ellas. El paso decisivo que realiza Morel es la conversión del médico en autoridad capaz de juzgar enfermedad y salud en términos morales. Los cruces entre medicina y moral no sólo los encontramos en Zola; fenómenos relativos a la herencia y el estudio del entorno preocuparon al mismo tiempo a médicos y novelistas. El gran denominador común es la victoria del racionalismo sobre el cuerpo.

“Los vicios de Chile”, decía el subtítulo de una novela chilena publicada en 1902 por el escritor Augusto D’Halmar. La novela relata la historia de una “bastarda”, hija de una mujer humilde y un padre perteneciente a la alcurnia que desaparece para dedicarse a la política y a su familia. El prólogo del mismo D’Halmar anuncia su novela como un “estudio social”. La protagonista queda huérfana a los dieciséis años y la novela irá relatando su paulatina caída; un destino marcado por el desamparo en medio de un entorno que se vuelve más y más violento y moralmente despreciable. Del hogar de una tía beata, que ve en Juana la encarnación de los pecados de su madre, pasa a ser costurera en una casa de apariencia honorable. Sin embargo, ahí será acosada sexualmente por todos los hombres: “(...) la atmósfera toda de una casa como esa, trastorna el sentido moral menos débil; es el terrible *medio*, que en todo cuanto existe sobre el orbe, deja sentir su absolutoria influencia (...), esa intimidad de las rodillas, de los pies, de las manos febriles: temperatura anormal; ansia continua en el borde mismo del pecado, sin más freno que la falta de ocasión; todo contribuía a marearla, afirmando su convencimiento de que la existencia no era sino una cosa impura, repulsiva, cuyo ideal más elevado es la noche, la cama, el vicio.”

Las imágenes de enfermedad, lo patológico, funcionan en un doble plano: se trata tanto de la enfermedad física como de la patología moral, estrechamente intrincada con la sexualidad. Juana queda embarazada tras ser violada por el señor de la casa. Huye desesperada y es instalada en un distinguido burdel santiaguino. Su decadencia moral es reforzada con la locura que comienza a acecharla: la visión fantasmal de su madre la acosa, recordándole su pureza perdida. El ambiente de alcohol, sexo y cuerpos que febrilmente se enlazan se lleva las últimas esperanzas que tenía Juana de vivir la vida que había imaginado. Es obligada a deshacerse del hijo inoportuno que hace crecer su hermoso cuerpo y peligrar su finalidad lucrativa. El proceso de transformación de la joven queda metafóricamente clausurado por un segundo bautizo. Una de las prostitutas del burdel le propone un seudónimo artístico: “Nana... Jua-na... Na-na... ¿Qué te parece Naná?” La novela de D’Halmar invoca a la gran Nana de Zola, aquella prostituta del Segundo Imperio Francés que, con las delicias de su carnal apariencia, hizo perder la cabeza al París de la segunda mitad del siglo XIX. Juana, a través de esta identificación con Nana, entra en una paulatina esquizofrenia, cuya imagen cierra el texto: enloquecida, Juana deambula por los salones del burdel murmurando palabras incomprensibles.

Sin embargo, la referencia a una de las novelas del gran ciclo zolaniano (*Les Rougon-Macquart*), que se proponía retratar toda la decadencia moral del Segundo Imperio, no es la única relación que se puede establecer entre D’Halmar y el naturalista francés. D’Halmar concibió su novela como un “estudio social”, y los dos elementos que interesaban a Zola en la indagación escritural –la influencia del medio y los asuntos hereditarios– marcan, a su vez, el destino de su protagonista. El mismo complejo temático, en el cual coinciden los tópicos de sexualidad, enfermedad y decadencia moral, atraviesa a ambos autores. La Nana de Zola muere a causa de viruela, enfermedad altamente contagiosa, terminando la novela con una minuciosa descripción de las transformaciones patológicas de su cuerpo, el mismo que la había hecho subir en forma rasante en la escala social parisina.

En la novela chilena, Juana representa un destino individual que debe mostrar paradigmáticamente qué es lo que puede suceder cuando las fuerzas animales vencen a la razón. Libertad y justicia se verían amenazadas por la fuerza sexual si el hombre se entrega sin control a sus instintos. El cuerpo y sus pasiones no pueden ser guía en el camino hacia una sociedad civilizada. La razón debe llevarnos por el luminoso sendero del progreso. Tanto en la novela de Augusto D’Halmar, expresamente escrita en relación intertextual con

la novela naturalista *Nana*, como en el texto de Zola, la sexualidad vivida sin restricciones conduce a la enfermedad. La imagen de la patología, que encarna la pérdida total, cierra ambas novelas. La enfermedad es la marca física de los errores cometidos y, al mismo tiempo, el castigo final. En ambas novelas el cuerpo y sus pasiones están estrechamente vinculados a una atmósfera de decadencia moral en una sociedad desviada. Las descripciones de la urbe con sus movimientos, fiestas y reuniones sociales refuerzan la imagen de pérdida moral.

**Libertad y justicia se verían amenazadas por la fuerza sexual si el hombre se entrega sin control a sus instintos. El cuerpo y sus pasiones no pueden ser guía en el camino hacia una sociedad civilizada.**

Entre la novela de Zola y el texto de D’Halmar han transcurrido veintidós años. Santiago entra a principios de siglo a un proceso modernizador. La ciudad comienza a jugar un rol inusitado, las grandes avenidas, las alamedas y la vida urbana propiamente tal, se instalan en el escenario público. Este proceso modernizador está vinculado en la novela con la paulatina decadencia de la sociedad. Los grandes temas de la Europa decimonónica se encuentran en Augusto D’Halmar con ligeros desfases y énfasis distintos en relación al modelo. Sin embargo, he querido poner aquí el acento en las coincidencias, pues el siglo XIX –tanto en Europa como en Latinoamérica– se muestra como una era abogada por la razón, que ponía todos sus esfuerzos en dominar aquellas fuerzas que pudieran significar un peligro para el ideal de una sociedad cada día mejor, cada día más civilizada y progresista. ◻





# Tamara Kamenszain

(Buenos Aires, 1947). Poeta y ensayista. Ha publicado los libros de poemas: *De este lado del Mediterráneo* (Ediciones Noé, 1973), *Los No* (Sudamericana, 1977), *La Casa Grande* (Sudamericana, 1986), *Vida de living* (Sudamericana, 1991), *Tango Bar* (Sudamericana, 1998), *El ghetto* (Sudamericana, 2003) y *Solos y solas* (Lumen, 2005). Y los volúmenes de ensayo: *El texto silencioso* (UNAM, 1983), *La edad de la poesía* (Beatriz Viterbo, 1996), *Historias de amor y otros ensayos sobre poesía* (Paidós, 2000) y *La boca del testimonio* (Norma, 2007). Por estos libros obtuvo el Premio de Apoyo del Fondo Nacional de las Artes en 1973, el Tercer Premio Municipal de Ensayo en 1985 y el Primer Premio Municipal de Ensayo en 1999. Obtuvo una beca de la Fundación John Simon Guggenheim en 1989, el Premio Konex al mérito en el género poesía en 2004 y la medalla Presidencial Pablo Neruda en el mismo año. Imparte cursos, seminarios, talleres y conferencias en universidades de Argentina, México y Estados Unidos. Desde el 2007 está a cargo de la cátedra de Poesía Latinoamericana Moderna en la sede argentina de la New York University.

Estos poemas son parte del libro inédito *El eco de mi madre*.

Sentada al borde de la memoria de ella  
me archivo como puedo en ese olvido que la trabaja  
entre nosotras las palabras se acortan  
ella no habla yo dejo de decir lo que decía  
la dejo que no diga para no avergonzarla  
juntas vamos armando un presente que no dura  
en ese instante precoz mi madre se queda sola  
porque yo como los tontos elijo seguir de largo  
creo que a futuro todo me espera  
mientras nadie a ella le da esperanzas  
así separadas nos vamos juntando  
la que oyó mi nacimiento me sienta en el borde  
para hacerme escuchar por ella el anticipo de su muerte  
vienen y van nuestros pasados compartidos  
van y vienen nuestros futuros distanciándose  
ella no sabe lo que yo no sé me pregunta ¿yo qué hago?  
le contesto comé vestite dormí caminé sentate  
el chirrido de su robot le hace caso por hoy  
a ese minimalismo que habrá que reprogramar mañana.

“¿Sucederá que vea  
extenderse el desierto  
hasta que también le falte  
la caridad feroz de los recuerdos?”  
se pregunta Ungaretti en *El cuaderno del viejo*  
mientras mi vieja se aleja encorvada  
hacia el desierto público de su desmemoria  
desde la cabecera de la cama doble la interrogan dos retratos  
pero ella no encuentra la contraseña  
quiero guiarla pero se le suelta la lengua  
es tu mamá es tu papá  
¿te acordás cómo se llamaban?  
Avanza protegida por lo que no dice su amnesia  
y me pierde a mí en otro idioma  
nos encuentran sueltas nuestras maternidades adoptivas  
soy ahora por ella la hija que crece sin remedio  
para dejarla decrecer tranquila entre mis brazos  
así juntas nos vamos separando  
trabajamos hasta el borde un abismo de sonrisas  
porque hay otras fotos  
y ella bien puede no acordarse de mí pero no importa  
entre mi nacimiento y su muerte la de la alegría fotogénica  
ésa que me legó generosamente un parecido  
todavía está viva y nada le impide  
seguir siendo mi madre.

A ver, a ver, a ver, repetía antes de morirse  
como si algo le tapara la visión del otro camino  
ése que ella ya tenía delante de las narices  
pero que la dirección de su cuerpo aún se negaba a tomar.  
A ver, a ver, a ver, siguió insistiendo hasta el cansancio  
mientras los que rodeábamos su cama queríamos ver también  
si es que realmente algo visible,  
un ángel o cualquier otra aparición,  
metida de lleno en la asepsia de ese cuarto  
podía darnos la clave médica de que algo estaba por pasar.  
Después de que murió me sentí culpable  
de haberla confrontado con sus fantasmas  
a ver qué, mamá, a ver qué, a ver qué.  
Y aunque nada había para ver, eso es seguro,  
ella encontró, parece, el objeto que buscaba  
porque de un minuto para otro se quedó muda  
mientras yo con la pregunta en la boca  
me fui rumiando las razones de todos los asuntos del mundo  
que en la cadencia insoportable de su repetición  
no tienen, no tienen y no tienen  
ninguna respuesta.



# Entrevista a Margo Glantz: Tacones lejanos

POR EQUIPO GRIFO



Margo Glantz es una de las críticas y escritoras fundamentales de Latinoamérica. Entre sus obras de ficción más reconocidas, destacan: *Las genealogías* (Martín Casillas, 1981; Premio Magda Donato 1982), *Apariciones* (Alfaguara, 1996), *El rastro* (Anagrama, 2002; Premio Sor Juana Inés de la Cruz 2004), *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador* (Anagrama, 2005) y *Saña* (Sarita Cartonera, 2006). En cuanto a su extensa obra ensayística destacan: *Viajes en México. Crónicas extranjeras* (Secretaría de Obras Públicas, 1964), *Repeticiones. Ensayos sobre literatura mexicana* (Universidad Veracruzana, 1980), *La Malinche, sus padres y sus hijos* (UNAM, 1994) y *Sor Juana: La comparación y la hipérbole* (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2000).

En junio visitó nuestro país para dictar la conferencia “El viaje como autobiografía” en el marco de la Cátedra Bolaño. Margo, que se ha referido a sí misma como una *viajera impertinente y total*, ha hecho hincapié en el viaje interior y exterior como un modo de hacer literatura. Hija de inmigrantes judíos, creció viendo a su padre entrando y saliendo del aeropuerto con la fascinación de transformarse también en una gran viajera. Ya cumplido ese deseo, sus viajes se han imbricado en los hilos de su literatura, formando quizá el puente en el cual ficción y realidad van formando una trenza indivisible.

El viaje y los temas fundamentales de su obra fueron abordados por Revista *Grifo* en la estadía de la mexicana en Chile.

## A veces sobrepaso el turismo

**E. G.** ¿Cuál sería su relación con el viaje, y en qué medida se identifica con el turista o con el viajero, entendiendo que, mientras el viajero recorre la ciudad con un caminar azaroso, el turista supedita su viaje a los no lugares y a los monumentos histórico-culturales del *city tour*?

**M. G.** Yo ingreso en las dos categorías dentro de los textos de viaje que escribo. Unas veces soy turista, con tours y con esos guías insoportables que dicen “A la derecha el palacio tal y a la izquierda tal cosa”. Pero otras veces hago mi propia selección. Cuando no hay más remedio, viajo así; cuando puedo viajar de otra manera, viajo para encontrarme con ciertos lugares y escribir sobre ellos, porque necesito escribir sobre los lugares que visito. Evidentemente, estamos en una época en donde los viajes se masifican, en donde ya no corro peligro. Por lo general, ya no viajamos como los cronistas de Indias que naufragaban a cada rato. Ahora tenemos, de repente, aventuras como las del avión de Air France que cayó en el Atlántico. Esos son los peligros. Pero el viajero ahora viaja muy cómodamente. Yo estaría dentro de la categoría del viajero que no corre peligro y, así, mi escritura estaría en relación más bien con una problemática interior y lo que el viaje en sí mismo provoca en mí. No necesariamente tengo que manejar categorías muy definitivas en ese sentido, si soy turista o no soy turista. Evidentemente a veces lo soy y a veces pretendo no serlo y a veces sobrepaso el turismo.

**E. G.** Respecto a esto, Juan Villoro escribió en una de sus columnas: “La paradoja del viaje, es que nada resulta tan incómodo como un sitio congestionado por turistas. Sin embargo, aunque sean ellos quienes empeoran el entorno, observan a los demás como si acabaran de leer a Sartre: El infierno son los otros”. Entendiendo que tiempo atrás, en otra entrevista, se definió como una viajera muy turista, ¿se siente parte de esa masa que incomoda?

**M. G.** La verdad es que a veces digo cosas un poco absurdas. No me tomen demasiado en cuenta. Evidentemente, cuando uno viaja en condiciones parecidas a las que menciona Juan, uno no quiere sentirse parte de esa masa, pero, en una u otra forma, sí se es parte de esa masa. Por ejemplo, el año cincuenta y algo estuve en Asís, una ciudad pequeñita, pobre, en donde casi no había turistas. Uno podía recorrer las calles con tranquilidad. Volví como cincuenta años más tarde y era verdaderamente pavorosa, por la cantidad masiva de turistas —alemanes, italianos, norteamericanos—, que parecían de la misma raza, porque todos se vestían “como turistas”. La única diferencia era que hablaban idiomas diferentes. Pero en realidad actúan y se visten

de la misma manera, ante lo cual no podemos distinguirlos. Probablemente, yo entraría en esa masa también, pero trato de no participar en ella y pensar de otra manera. No sé si lo logro.

**E. G.** ¿Y eso ocurre sólo con las personas en calidad de turistas, o tiene que ver también con las situaciones que uno, como foráneo, vive en tal o cual ciudad?

**M. G.** Mi regreso a Asís, por ejemplo, fue dramático, tan dramático que me tocó un terremoto. Yo había estado en un castillo llamado Umbertide, en donde se suponía que tenía que escribir. Me aburría profundamente, salía del castillo y buscaba cómo llegar a otras poblaciones. Tomaba el tren y llegaba a Arezzo, a Asís, etcétera. La mañana que decidí ir a Asís tembló muy

*VIAJO PARA ENCONTRARME CON CIERTOS LUGARES  
Y ESCRIBIR SOBRE ELLOS, PORQUE NECESITO ESCRIBIR  
SOBRE LOS LUGARES QUE VISITO.*

temprano. Pero como ustedes y yo pertenecemos a países en donde suele haber terremotos, no lo tomé tan en serio. Tomé como tres trenes y llegué a Asís. Entré en la Basílica de San Francisco y pedí permiso para subir a la parte alta de la Basílica en donde una serie de personas, de sacerdotes, de curadores y de restauradores evaluaban los daños del temblor de la mañana. Me dijeron que no se podía. Hice un drama diciendo que venía desde México, que quería subir, pero no se pudo. Me fui de la iglesia muy triste hacia Santa Chiara. Estaba en Santa Chiara viendo el Cimabue, un crucifijo extraordinario, y empezó a temblar. Empezaron a caer guijarros y un sacerdote franciscano me dijo: salga usted a la calle. Yo me quería quedar en el resquicio de la puerta, pero no. Me pusieron en la mitad de la calle. Y







caían guijarros y veía cómo los contrafuertes de la iglesia se movían. Entonces, formé parte de una masa de turistas asustados.

**E. G.** Se hizo parte de *esa* masa...

**M. G.** Sí, en parte. Traté de irme a Asís. Me entré que la gente en la Basílica de San Francisco había muerto, que se habían destruido los cuadros de Cimabue y muchos de Giotto. Y bueno, lo que había era un caos en la ciudad, un caos de turismo desaforado, todos asustadísimos y no había transporte. Entonces, la ciudad que yo conocí en los años cincuenta, que era una ciudad totalmente cristiana, en donde uno recordaba los versos de Rubén Darío o recordaba a Santa Clara y a San Francisco y el lobo de Gubbio, todas esas cosas se mostraban ahora como una ciudad despavorida, en donde la gente no trataba de ver la Basílica o caminar por los Caminos del Santo, sino salir rápidamente de allí, porque, sino, no sobrevivía. Pero, extrañamente, en el momento del terremoto

YO ESTARÍA DENTRO DE LA CATEGORÍA DEL VIAJERO QUE NO CORRE PELIGRO Y, ASÍ, MI ESCRITURA ESTARÍA EN RELACIÓN MÁS BIEN CON UNA PROBLEMÁTICA INTERIOR Y LO QUE EL VIAJE EN SÍ MISMO PROVOCA EN MÍ.

dejé de ser turista. Hice un trabajo de adaptación a la situación, produje un escrito y luego me ayudó a escribir otro escrito, porque me fui luego a Turquía y, llegando, hubo otro terremoto.

## La lengua filosa

**E. G.** La figura de la escritora, en cuanto mujer, ha sido vista como literatura al margen comparada a la escrita por hombres, especialmente en tiempos pasados. ¿Cree usted que esta característica define a la mujer como escritora inmigrante, como alguien que siempre escribe desde un lugar equivocado, ajeno a ella misma?

**M. G.** Creo que hay muchas escritoras mujeres y todas son distintas, no creo que se puedan englobar en una sola escritura. Quizá una de las características de algunas escritoras sea esa calidad de inmigrante. Puedo decirlo en mi propio caso, porque soy hija de inmigrantes y estoy a caballo entre dos o tres culturas, las cuales siempre han incidido en lo que escribo. Pero podría ser la escritura de un migrante o de una migrante. Lo que sí siento es que, de alguna forma, la mujer ingresó tarde a la escritura. Pero eso no la hace más o menos inmigrante.

**E. G.** Ahora la llevaremos a una figura femenina que conoce... Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* define los conceptos de *chingada* como lo femenino, lo rajado, y de *chingón* como lo masculino, lo que raja. Así, podríamos establecer una relación entre la Chingada y la Malinche, en cuanto esta última habría sido "rajada" por Cortés, lo que Paz define desde la alusión a cuerpos sexuados, donde la mujer sería "víctima de su propia fisiología". Por su parte, usted habla de la Malinche como una figura de lengua filosa que "raja" el español, un lenguaje que no le pertenece, pero que, sin embargo, ella penetra. A la luz de esto, ¿podríamos decir que la Malinche posee la facultad de "rajar" lo ajeno y, por lo tanto y yendo más allá de la lógica sexuada de Paz, de transformarse en una potencial "chingona"?

**M. G.** Sobre la Malinche yo trabajo principalmente el aspecto que tiene que ver con las crónicas de la conquista de Bernal Díaz, de López de Gómara y de Cortés, quien la menciona muy poco... Es decir, trabajo a la Malinche tal y como aparece en las crónicas. Pero sobre esa figura que fue fundamental, no hay cronistas que la traten como algo fundamental; es un instrumento esencial para lograr conquistar México. Por ejemplo, López de Gómara —el secretario de Cortés que jamás fue a México—, dice que era una faraute, una embajadora entrometida y bulliciosa. El faraute era un personaje del teatro que funcionaba como mensajero, como heraldo, era el que traía las buenas y las malas noticias. Entonces, la Malinche se convierte en una caracterización que hacían los españoles, de lengua, de intérprete. Pero la Malinche no es sólo un cuerpo sexuado, sino un cuerpo intermedio entre los españoles y las diferentes etnias que fueron encontrando los españoles hasta llegar a Tenochtitlán. Y por esto es una





por otros. El parámetro de esos “otros” está regido por los diseñadores, las revistas y las películas, lo cual, sin duda, crea una conciencia torcida.

**E. G.** Y usted, ¿en qué parte de la balanza está?

**M. G.** Yo soy una esclava de la moda, una esclava modesta, porque no tengo los medios para ser una esclava verdadera. Pero me ha interesado mucho este tema y lo he trabajado en algunos textos. *La historia de la mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador*, por ejemplo, es una biografía, o autobiografía si se quiere, de una mujer con obsesión por los zapatos de moda, pero que pertenece a una clase baja. Entonces, se

HAY ALGO EXTERIOR A LAS TIJERES QUE LAS ESCANIZA  
Y QUE HACE QUE SU CUERPO NO LES PERTENEZCA,  
QUE SE VUELVA UN CUERPO MIRADO POR OTROS.

los compra imitados y eso le provoca problemas muy serios: juanetes y diferentes marcas en los pies. Ello produce que se vuelva un personaje irrisorio, que es lo que a mí me interesaba plantear en el texto: cambiar ese sentido dramático por un sentido humorístico donde la moda llevara a consecuencias trágicas para la protagonista, pero irrisorias para el lector.

**E. G.** La moda europea, comúnmente, fija los patrones de lo estéticamente aceptable. ¿Cómo ve lo que se está creando en Latinoamérica respecto a ella?

**M. G.** En América Latina somos coloniales y dependemos de la moda de Europa. Aquí se hacen imitaciones de los grandes diseñadores. Sobre todo en esta época de globalización, donde todas las mujeres se visten de Christian Dior o Armani porque se ha impuesto esta visión globalizada de la moda. Pero he notado una moda local impresionante. Por ejemplo, aquí mismo en Santiago encuentro que hay una artesanía muy elaborada que proviene o está influenciada, en gran medida, por artesanía tradicional. Y que se ha estilizado a un grado verdaderamente maravilloso, consiguiendo una enorme originalidad. Asimismo, he notado que en Argentina después la crisis del 2001, hubo una gran creatividad en todos los niveles, y que algo totalmente nacional ha sido creado, en donde la moda es, siguiendo los patrones originales, específicamente bonaerense. Eso lo encuentro una maravilla, una emancipación, una posibilidad de crear en ciertos ámbitos que son muy novedosos y valiosos. Aquí en Chile compré unos aros y unos collares sensacionales, de una inventiva excepcional: hechos de papel de origami y de plata con encaje.

**E. G.** ¿Algo más le hubiese gustado llevarse de Chile?

**M. G.** Bueno, esta mi parte frívola, pero me lo quería llevar todo. ☺



# Teratología: sobre el “Atlas de monstruosidades” y La Rinconada de El obsceno pájaro de la noche\*

POR DIEGO MILOS

El “Atlas de monstruosidades” es una muestra gráfica de los resultados de la teratología, ciencia de las monstruosidades, que fuera renovada por los Geoffroy de Saint-Hilaire entre 1822 y 1836. Las obras de Isidore y Etienne Geoffroy, hijo y padre respectivamente, pueden ser leídas como las voces de un mismo sujeto, las de un *heterópago*, dos seres pegados, que comparten, hasta cierto punto, cuerpo, voluntad e ideas. Pero si bien esta voz de la teratología autodefinida moderna constituye aquí un monstruo ficticio o figura retórica central, uno y otro se ubican en registros de enunciación distintos. Cada obra tiene una fecha de publicación y pertenece a un lugar científico determinado. Lo importante es que *Isidore y Etienne Geoffroy de Saint Hilaire, aquí, no son autores, son un corpus*. Aprovechamos la ocasión para poner en cuestión la clausura, la idea de que el universo monstruoso quede limitado a una cantidad fija de variedades. Tarea en cierta medida resuelta, pues en los mismos argumentos de la teratología se encuentra el germen de esa crítica.

Hacia 1836, el teratólogo se autodeclara independiente y ejerce su trabajo dando cuenta del plan de organización general de los seres vivos. Ese plan es el *animal trascendente*. No se trata de un árbol evolutivo de las especies o de su historia filogenética, ideas que comenzarían a condensarse luego del diálogo entre Darwin y Wallace, sino de algo que a la vez las antecede, contradice y supera en abstracción. Ya en 1820, la observación de las estructuras anatómicas de los insectos le había revelado a Geoffroy que los nombres de las partes eran trasladados de un cuerpo a otro, de una *especie* a otra. La distancia entre la metáfora y el nombre real es, para Geoffroy, estrecha, tal vez nula, al igual que la soberanía de los reinos clasificatorios. Esa pequeña aberración o desliz histórico es el asomo de una idea poderosa, una probable renovación filosófica de la ciencia. Existen nombres de lugares diferentes porque en realidad no se trata de lugares diferentes, sino de un sólo ámbito de conexiones entendidas como unidad.

Con la teratología se asiste a una corrosión brutal de la categoría *especie*. Lo monstruoso, en el

**El monstruo teratológico es una combinación de partes correspondientes a órdenes diferentes, no de individuos animales, sino de niveles de animales parciales. Para la teratología los monstruos son seres cuyo desarrollo en el periodo embrionario se habría detenido, alterado o acelerado, pero en ningún caso desviado de lo regular.**

sentido más amplio del término, ha sido entendido como “mezcla transgresora”, ya sea de las leyes morales o naturales. El monstruo teratológico, en cambio, es una combinación de partes correspondientes a órdenes diferentes, no de individuos animales, sino de niveles de animales parciales. Para la teratología los monstruos son seres cuyo desarrollo en el periodo embrionario se habría detenido, alterado o acelerado, pero en ningún caso desviado de lo regular. El monstruo sería una combinación excepcional de hombre y feto, la teratología, una embriología, y, la embriología, una síntesis de la variedad zoológica. El teratólogo, por tanto, deberá abstraerse de los rasgos que diferencian a la especie estricta (zoológica), abstraerse incluso de las partes normales (no desfasadas), y observar precisamente aquello que se encuentra bajo el grueso y fantástico rótulo de monstruo como fenómeno de impacto estético.

El principio de las conexiones, clave del edificio teratológico, se refiere a las relaciones abstractas entre los órganos equivalentes y los niveles de formación del animal universal. Por tanto, para referirse a la relación de las partes de un organismo se emplea el término de “asociación”. Dependiendo de la estructura anatómica del cuerpo, se dirá que éste presenta asociaciones más o menos eficientes para el cumplimiento de funciones fisiológicas. Existiría una correspondencia entre la organización de las partes de un cuerpo monstruoso y las circunstancias de su nacimiento y de su muerte; el nacimiento es una circunstancia, la muerte es una consecuencia. Se considera que *mientras más próximos*

\* Extracto del artículo “Sobre el cuarto tomo (o Atlas de monstruosidades) del Tratado de Teratología de Isidore Geoffroy de Saint-Hilaire” pronto a publicarse en <http://www.desclasificacion.org/anal2.html>







estén el nacimiento y la muerte, mayor sería la monstruosidad. Así, existirían cuatro niveles de monstruosidad definidas por su gravedad: las variedades, los vicios de conformación, las

**La Rinconada de *El Obsceno pájaro de la noche* es un monstruario también distinto al preteratológico y al fantástico, aunque en él se observen elementos de todos los registros monstruológicos, dispuestos en otros planos y según otras reglas. Un procedimiento de escritura como cercamiento, como asedio textual. Rodear al monstruo de cada vez más y más matizadas lecturas.**

anomalías, y las monstruosidades propiamente tales. Estas últimas son “muy graves”, en tanto tienden a impedir la sobrevivencia del organismo. El monstruo es clasificado por su incapacidad de sobrevivir y la teratología se define metodológicamente por ser una tanatología, en tanto el examen que permitirá definir la clase de monstruo es la autopsia. Aquí, el signo teratológico estará dado por la determinación de las fases en que los órganos quedaron pasmados, condiciones normales del feto que devinieron permanentes.

En 1822, antes de su trabajo de investigación masivo, Geoffroy señala que puede suceder que cada clase esté representada empíricamente por un ejemplar, único en su género. Aunque esta idea no queda nunca consolidada como principio teratológico, constituye una intuición brillante e indestructible: la de una malla clasificatoria *sui generis*. Cada sujeto observado podrá ser contado entre otros igualmente monstruosos, aunque estos no existan o no hayan nacido. Este aislamiento provisorio del individuo dentro del grupo virtual (la clase) se acentúa en la medida en que se avanza en la escala de monstruosidades (*a mayor monstruosidad, menor cantidad de monstruos*). Mientras más aparentemente deforme y arbitraria sea la organización del monstruo, dice Geoffroy, más el científico debe abocarse a su descripción.

Pero, ¿es posible establecer una clasificación finita en teratología? Si se establecieran de antemano todas las posibilidades de monstruos a haber, ¿coincidirían con ellas las formas de monstruos reales, es decir, nacidos? Por supuesto que sí. Esto es un eco tanto de lo que podría haber dicho Geoffroy como de lo que podría decir la genética contemporánea en el intento de determinar todas las combinaciones de trocitos de ADN que engendraran todas las posibilidades de aparición de seres vivos (un finito ilimitado). Tamaña precisión no era técnicamente pensable en el siglo XIX, pero siempre se pueden establecer criterios de observación y contar. Se puede hacer una autopsia o un cuadro tipo (hoy una ecografía, una foto), tantos como grados de transformación puedan imaginarse, y orientar los pronósticos en referencia a éstos.

## Fuga

Más que desentendernos del conocimiento autorizado sobre los monstruos, quisiéramos pasar —sin duda desviándonos— por un observatorio de esos conocimientos, abriendo posibilidades narrativas exteriores a la tradición de escritura clasificatoria. El monstruo en fuga puede ser rescatado como una figura agresiva, un error radical, el de un orden ininteligible para la teratología. Así, aparece un *recinto soberano* (retomamos aquí la figura de la hacienda La Rinconada de Donoso, 1970), un orden enunciado directamente en un plano categórico-alegórico, cuya narración se compone en un tejido de voces sobre el que se desplazan nombres flotantes (narradores, personajes). Nombres y voces coinciden y se confunden en una trama relatada por un mudo polifónico, narrador silencioso y omniparlante a la vez. La Rinconada de *El Obsceno pájaro de la noche* es un monstruario también distinto al preteratológico y al fantástico, aunque en él se observen elementos de todos los registros monstruológicos, dispuestos en otros planos y según otras reglas. Un procedimiento de escritura como cercamiento, como asedio textual. Rodear al monstruo de cada vez más y más matizadas lecturas. Una forma de recontextualización por

flancos. Una forma de aislamiento de la malla clasificatoria en tanto matriz-contexto del monstruo como objeto.

La escritura de esta recontextualización es una transcripción de voces, la reconstitución narrativa –siempre arbitraria– de un concierto que nos lleva inevitable y nuevamente al plano estético. No es posible edificar un *recinto soberano* de monstruos sin pervertir los criterios de belleza y subvertir el espanto. La belleza es un atributo de poder, razón por la que debe ser redefinida, refundada y refigurada de acuerdo a la apariencia de quienes deban ser sujetos de poder. Este es el punto de partida: el monstruo no puede producir desprecio por ser monstruo. Para concretar el nuevo plano estético, se invita a los monstruos del mundo a habitar ese recinto. De la guarida o del espectáculo al dominio soberano.

*El monstruo (...) [aquí], pertenece a una especie diferente, privilegiada, con derechos propios y cánones particulares (...) con la moral y la política y la economía y las costumbres que quisieran, con las trabas y las libertades que se les antojaran, con los goces y los dolores que se les ocurrieran, les daba plena libertad para que se inventaran un orden o un desorden propios.*

Los monstruos no tienen clase orgánica sino nombres y clases sociales, órdenes nivelados de dominación. Un orden social establecido en torno a un núcleo de poder y a una periferia como espacio-límite protector de este nuevo equilibrio estético: mantos de monstruos de segunda, tercera, cuarta, y quinta categoría al servicio de la categoría superior. Se trata de “submonstruos” no porque se encuentren alejados del polo de monstruosidad total en la gradiente teratológica, sino por encontrarse en una subordinación económica: panaderos, lecheros, carpinteros, hojalateros, peones, constituyendo “un cinturón aislante de

monstruos” que pudiera autoabastecer al recinto y proteger el núcleo duro de la élite monstruosa.

Pero junto con habitar el recinto, es preciso establecer un aparato de escritura y representación simbólica que fije la otra normalidad: esculturas de Apolo con nariz y mandíbula de gárgola, orejas asimétricas, labio leporino y genitales descomunales, y de Diana Cazadora jorobada, con las piernas torcidas y la mandíbula acromegálica; una medicina quirúrgica capaz de recomponer el funcionamiento de los cuerpos sin corregir sus aspectos físicos; una teratología-ficción que detalla gráficamente cuadros tipo de funcionamiento orgánico de acuerdo a los criterios de perfección dados por los monstruos presentes. Asimismo, se instituye una monstruografía, una crónica a fin de dejar testimonio justamente de las vidas de los monstruos. Esta escritura no es tanatológica, es etnográfica, histórica; es una crónica, otro anecdotario. La Rinconada se constituye como un campo de observación absolutamente cerrado: “un pre-

**La Rinconada se constituye como un campo de observación absolutamente cerrado: “un presente hechizado, el limbo del accidente, de la circunstancia particular, en el aislamiento del objeto y el momento sin clave ni significación que pudiera llegar a someterlo a una regla y, al cometerlo, proyectarlo a ese vacío infinito y sin respuesta”.**

sente hechizado, el limbo del accidente, de la circunstancia particular, en el aislamiento del objeto y el momento sin clave ni significación que pudiera llegar a someterlo a una regla y, al cometerlo, proyectarlo a ese vacío infinito y sin respuesta”.

Es la tierra de exilio del monstruógrafo, de su desarraigo y su ahogo, quien se constituye,





**El útero es un lugar de hechos teratológicos. En las coordenadas de la clasificación física, el retoño (embrión, feto, niño), constituye la unidad esencial de todos los consiguientes procedimientos de clasificación.**

además, como referente de lo “anormal”, de lo no monstruoso. Es el observador externo y el referente alterno y, la teratografía, una experiencia de terreno, una vivencia entre etnográfica y zoográfica que devora al redactor. Es un relato sobre el encierro, encierro que permite tanto la soberanía de los monstruos como la destrucción del cronista; un territorio para los primeros y una clasificación física y progresiva para el segundo. La experiencia de un mundo aislado es la experiencia del sujeto escritor, convertido en objeto por el objeto de su descripción. Los monstruos, despojados de su vergüenza, capturan al narrador, quien sin dejar de escribir es convertido en monstruo. La captura es una clasificación física del cuerpo, en este caso no diseccionado en unidades analíticas, sino delimitado en una celda hermética en permanente acorazamiento. Una celda *sui generis*. “Lo importante es envolver, el objeto envuelto no tiene importancia”, ésa es la máxima alegórica. Aislar, reducir la resistencia del fenómeno, neutralizarlo, abortar sus gestos de desclasificación o de emancipación, volverlos insuficientes, paralizarlo, tullirlo, convertir al cuerpo en una clase, generalizable o no, no importa, lo necesario es la sempiterna actualización del gesto de captura, parálisis y orden de aspiración atemporal, un retorno al útero como atestigua la voz de El Mudo:

*Me meten adentro del saco. No veo. Cosen, amarran más sacos sobre mi cabeza. Sordo, ciego, mudo, este paquete soy yo entero. Estoy guarecido bajo los estratos de sacos, no necesito hacer nada, no siento, no oigo, no veo nada porque no existe nada más que este hueco que ocupo. Mi cuerpo está encogido por la fuerza con que cosieron los sacos. No quiero morir, estoy débil, tullido, inutilizado. Muerdo, masco el saco que tapa mi boca, royendo y royendo, masco cordeles, nudos, parches, amarras, rompo pero nunca lo*

*suficiente, otro saco, otro estrato que me demoraré un siglo en conquistar, pero tengo que seguir royendo porque hay alguien afuera esperándome para decirme mi nombre y quiero oírlo y masco, muerdo y rajo. Yo rajo y muerdo, de nuevo cose y cose para reducir mi espacio. No quedan orificios: el paquete es pequeño y perfecto.*

El útero es un lugar de hechos teratológicos. En las coordenadas de la clasificación física, el retoño (embrión, feto, niño), constituye la unidad esencial de todos los consiguientes procedimientos de clasificación. El útero allí es considerado el envoltorio de esta unidad, y el cuerpo de la mujer, el envoltorio del útero. Es el recinto de producción tanto del sujeto como del objeto monstruoso, pero no necesariamente.

### ¿“Ex ovo omnia”?

La máxima posibilidad de monstruosidad, en la gradiente y las clasificaciones de la teratología, corresponde a la familia de los *parásitos*, seres anómalos del mayor grado, “monstruos verdaderos”, los más sencillos y a la vez más imperfectos. Aquí, se desperfila la muerte como indicador de monstruosidad, pues el monstruo en cuestión no tiene siquiera la necesidad de nacer. No se trata sólo de una alteración generalizada de la formación y el desarrollo en distintas fases, sino además de un desplazamiento. Geoffroy de Saint-Hilaire y otros médicos encontraron este tipo de fetos en trompas de falopio, ovarios y bajo otras formas de inclusión subcutánea abdominal. Esta desclasificación física de los cuerpos subvierte también la normativa temporal del desarrollo de los seres organizados. Los *parásitos*, en caso de nacer, no viven un solo instante, pero si no nacen, pueden seguir vivos más allá de cualquier ciclo prenatal, difuminando los límites de la monstruosidad en un devenir “embriones permanentes cuya gestación no termina jamás”. Es precisamente de esa simpleza y de esa subversión que la observación científica queda “casi inevitablemente sustraída”. ◻

# Koulsy Lamko: “Hiéroglyphes au feutre rouge” (Jeroglíficos en plumón rojo)

POR CLAUDIO GAETE BRIONES

Koulsy Lamko (Chad, 1959), poeta, dramaturgo, actor, cantante y gestor cultural. Ha escrito relatos y guiones. Entre sus numerosas publicaciones, destacan: *Le camp tend la sébile* (1993), *Comme des flèches* (1996), *Le mot dans la rosée* (1997), *La tête sous l'aiselle* (1997, teatro), *Regards dans une larme* (1992), *Dernières nouvelles du colonialisme* (2006, nouvelles), *Le repos des masques* (1995), *Sou, sou, sou, gré, gré* (1995, cuentos), *La phalène des collines* (2000, novela) y *Festin d'assassin* (1995), *Aurore* (1997, poemas). Destaca también el disco *Bir Ki Mbo, hommage à Thomas Sankara* (1997), compuesto e interpretado por Koulsy Lamko en colaboración con Stéphan Scott y Rémi Stengel.

En 1983, en medio de la guerra civil, Lamko se traslada a Burkina Faso, donde estudia artes y literatura. Aquí funda el Festival Internacional de Teatro y crea Kaléido Culture, una agencia de animación cultural con sede en Ougadougou. Entre 1998 y 2002 reside en Ruanda, donde dirige el Centro Universitario de las Artes y enseña literatura y artes dramáticas en la Universidad Nacional. Paralelamente, realiza un doctorado sobre “Las nuevas estéticas teatrales en el África Negra francófona”. Actualmente enseña dramaturgia e historia del teatro en el Instituto de las Artes de la Universidad Autónoma de Hidalgo, México.

Este poema fue publicado en *Revue Noire*, junio-agosto, 1994.

## JEROGLÍFICOS EN PLUMÓN ROJO

en la cola se enhebran cuerpos enfermizos  
bajo el mango fósil en el patio del hospital  
sobre el banco derruido aquí y allá quemado por una brasa de cigarro

oh tiempo cuánto tiempo y me entumo  
al fin la ficha –nos abalanzamos– la señorita de la sala impone el orden  
distribución de resultados del laboratorio de análisis  
el 21  
el 22  
el 23 fue al baño  
y es mi turno  
ella detiene su mirada sobre mis párpados hinchados de sueño  
oh tiempo cuánto tiempo y por qué  
por un instante creo conocerla desde siempre  
una criatura sublime para desfilarse en las galerías de moda  
más que para arriesgar la insolencia de su cuerpo en este nido de enfermos  
oh tiempo cuánto tiempo ella tiene entre sus dedos afilados el 24  
al fin me lo entrega y llama al 25  
dudo abro febril mi 24  
jeroglíficos en plumón rojo “VIH ++”  
mis ojos no pueden leer el arabesco que sin embargo descifro  
mi cabeza rehúsa comprender lo que sin embargo temo  
quiero levantarme quiero irme  
el banco se agarra a mi trasero como una lapa  
tengo cuerpo de granito

una hoja amarilla de mango cae sobre mis rodillas  
en el pedúnculo tiembla una telaraña  
cagadas de moscas se encostran en estigmas glaucos

en lo alto el crepúsculo barre con un haz púrpura  
el cúmulo indolente que se arrastra –se arrastra  
el cúmulo deja deshilacharse una madre en nube pizarreña  
la brisa empuja la nube –la madre suelta la muñeca delgada–  
la madre se estira –elongación encantadora en que se mutilan sus gracias  
ella se borra poco a poco  
el niño empuja una enorme cabeza de siluro  
y sus piernas se achican –se achican  
él se hunde en la masa informe del cielo

jeroglíficos en plumón rojo –sentido prohibido  
en adelante mi vida se conjuga en formas negativas  
ya no ponderar la deambulación de unas ancas calipigias  
las sandías gemelas meneando la infernal mecánica  
ya no mirar de reojo el pesado seno redondo  
que levanta la corteza de un encaje violeta bordado en oro  
ya no jadear gozosamente en ese cuerpo a cuerpo  
regado por una lluvia de sudores y ventilado por hálitos calientes  
cuerpo a cuerpo ritmado por borborigmos y sonidos desarticulados  
ya no visitar el instante en que el tiempo se vuelve museo –el tiempo  
se suicida y funde en su crecida la carne en espasmos volcánicos

sentidos prohibidos  
mi corazón será basalto surgido en un sismo  
mi corazón será la aridez del suelo calva roca rapada  
pues de hoy en más mi semen manchado por la muerte  
lleva la profunda impotencia plural

ya no vivir para amar y ser carne amada  
mi llama se apagará en el iris de los otros  
el péndulo de un destino de profeta huésped de las ánimas  
se oxida –ensordece sus campanas

volará la jaula de tejedores los amigos  
caeré en medio de los hombres como un escupidor  
un monstruo con cencerro y ponzoña lacrimógena  
un monstruo de flechas erizadas untadas en veneno fulminante  
nunca más dar la palma de la mano  
para acoger el saludo fraterno de la aurora  
yo profesión artista cómo entonces  
cómo entonces no gritar el tormento de las pasiones en el micrófono  
cómo sobrevivir en cuarentena de bailes  
en cuarentena de la irresistible melodía de las caderas arqueadas  
de las caderas torcidas en una lúbrica rumba  
avalancha de decibelios –embriaguez– nunca más nunca  
ya no encontrar al otro –nunca más nunca

sentidos prohibidos  
Arlette perderá la lengua el corazón la cabeza  
sin duda ella también alberga la bestia  
palpitante y en cuclillas ante el ripio charlatán  
mil vendedores de esperanza la hechizarán en vano  
enfermos de muerte enfermos y muertes aplazadas  
he visto uno solo, único espécimen de una rara especie



con la cual jamás oculté mi parentesco  
se acurrucaba en el ángulo nulo de una buhardilla abandonada  
ya no tenía ni madre ni compañero ni infierno ni cielo  
reunía sus huesos contra el gruñido del huracán en la lucerna  
apiñaba los huesos lamidos por diez generaciones de moscas verdes  
arrastraba su osamenta bajo el lardo hasta la calle muladar  
donde la casera le tiraba sin mirar el infecto relieve de un arroz dormido  
luego un día no vino más a la cita con la casera  
y las moscas verdes le hicieron un simpático réquiem  
con abertura de telón en espectáculo de pompas municipales  
el rastrojo cabía en una bolsa de basura  
y todo esto ante mi indiferencia

no a mí no –muerte– no a mí

los dedos gigantes de la araña tantean resbalan sobre la hoja amarilla  
se cuelan traidores –exploran– invaden  
un calofrío me sorprende –me barrena– me tuerce –me fija– me fulmina

no a mí no –muerte– no a mí  
pero entonces dónde atrapé a la bestia inmunda  
terror la tierra del creador en abstinencia absoluta de amor  
dónde pude desenterrar el indomable oprobio  
morir por osar celebrar la vida  
reventar sin sepultura por un culto a la materia  
cuajar el futuro sin riesgo de brotar  
una raza se paraliza en mí –eterno duelo

la cola de enfermos enclenques se fue  
premonición –en torno a mí el reino del vacío y lo incógnito  
la señorita de la sala me espía a través del vidrio del laboratorio  
en un último esfuerzo me levanto  
no sé dónde me llevan mis pies  
mi paso descansa sobre la suela de fosas que tapizan el sendero  
camino: la tierra no es sino fosas  
y el mundo una tumba sobre la cual deslizo mi sandalia.

# La ruptura de la rutina urbana como experiencia trascendente

POR CRISTIÁN CISTERNAS AMPUERO

La rutina es una modalidad de experiencia que surge de una percepción del tiempo existencial proyectado en los quehaceres recurrentes del sujeto, que excluye lo inesperado y se fundamenta en el refuerzo de contingencias comportamentales. La rutina forma parte de una visión de mundo que se centra en la idea de un cosmos

**El ethos de la modernidad, crea una fricción de conductas que entremezclan (y confunden) el ocio con la entretención, el trabajo con el desplazamiento, y la concepción de pertenencia y permanencia en un espacio y un tiempo que es estabilizante y enajenante a la vez.**

o naturaleza regulares, con leyes o ciclos repetidos: *el eterno retorno de lo mismo*. Desde una perspectiva filosófica, Giannini ha sostenido que “vista (...) desde su cualidad temporal, la rutina consiste en una suerte de absorción de la trascendencia del futuro, absorción en la normalidad de un presente continuo e idéntico a sí. Caricatura de la eternidad”. De esta profunda intuición, se debe destacar la cerrazón de la trascendencia existencial frente a la normalización de lo cotidiano. Su ruptura aparece como desviación, transgresión y extravío; ya veremos el valor novelesco del reforzamiento y la ruptura, dos polos de una misma modalidad de experiencia.

El *ethos* de la modernidad, a través de la superposición del tiempo productivo y mercantil sobre el tiempo cíclico o biológico, crea una fricción de conductas que entremezclan (y confunden) el ocio con la entretención, el trabajo con el desplazamiento, y la concepción de pertenencia y permanencia en un espacio y un tiempo que es estabilizante y enajenante a la vez. La rutina y sus rupturas están estrechamente ligadas a la noción intersubjetiva de lo cotidiano y lo normal. He dejado intencionalmente estos conceptos como equivalentes; discutir sus ramificaciones filosóficas y políticas nos llevaría muy lejos, y la recurrencia de la rutina se fundamenta precisamente sobre hipótesis sociales que predefinen las condiciones *homeostáticas* en que funcionan las agrupaciones humanas y, en general, el contrato que las sustenta. Dichas condiciones dicen relación con garantías

y seguridades que permiten la organización del tiempo, la inversión del dinero, los proyectos personales o colectivos, y la proyección a futuro del sujeto que aspira a otorgar un sentido a su vida.

Entendiendo la rutina tanto como la recurrencia de acciones y comportamientos como la imagen de sentido que justifica una cierta modalidad de existencia en la ciudad, definiré la *ruptura de la rutina* como *aquel punto y proceso dentro de la legalidad urbana, en que el sujeto representado experimenta un extrañamiento frente a lo recurrente y cotidiano, junto con la impresión de una modalidad de ser alternativa a lo que la rutina, el automatismo o la racionalización de la existencia le han impuesto*. La ruptura de la rutina es una experiencia existencial que, por sutiles o violentas gradaciones o degradaciones, puede hacer tomar conciencia al habitante urbano de su real situación en el sistema social hasta hacerlo desear un cambio profundo, una transformación o revolución, o incluso un retiro hacia espacios alternativos en donde el Yo pueda reflexionar y repasar el sentido de su existencia.

La ruptura de la rutina puede ser un suceso nimio en la vida del individuo o un hecho traumático para una sociedad o grupo humano. De acuerdo con diferentes ámbitos culturales y usos históricos, las rupturas son representadas de distinta manera, ya sea como cambios sociales, mejoramientos o catástrofes. A continuación, analizaré algunos momentos significativos de la novela *Hijo de ladrón* (1951), de Manuel Rojas, especialmente las secuencias relativas al motín de Valparaíso y la caminata que emprenden Aniceto y sus amigos. Tanto las escenas dedicadas al motín como la secuencia de bajada del cerro pueden leerse desde la perspectiva de la interpretación tradicional de la obra de Manuel Rojas: como *Novela de Iniciación*. En ambas, Aniceto experimenta la solidaridad de un desconocido que confirma su existencia como ser humano y lo reconforta al incluirlo dentro de un grupo social con un objetivo específico: sobrevivir. La escena del motín representa, para Aniceto, la primera posibilidad de ver con una mirada distanciada la sociabilidad



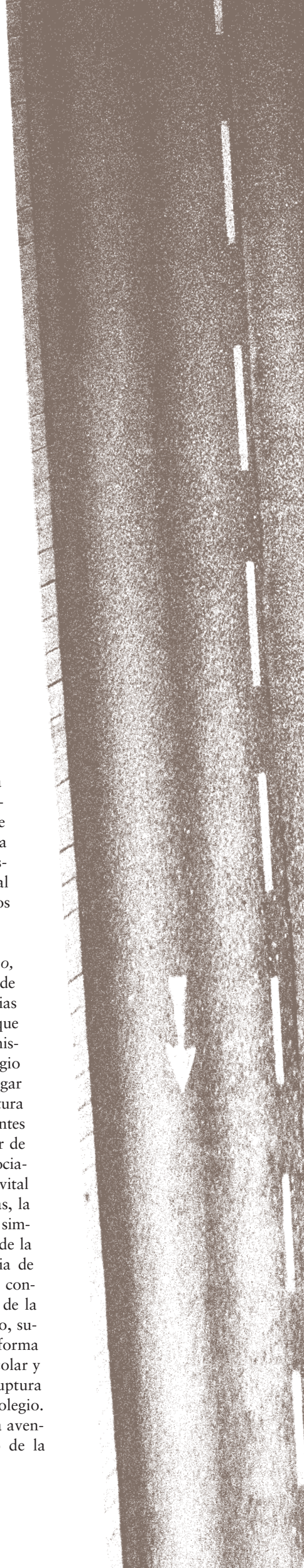
**Aniceto se siente libre, disponible para gozar del sol, el viento, el mar y el cielo, para dedicarse al ocio y a la pura contemplación; el aprendizaje existencial que obtiene en este punto dice relación con la epifanía de libertad que la ruptura del tiempo de la producción genera en el hombre autárquico y sobreviviente en los márgenes del sistema.**

perturbada de la ciudad. Al mismo tiempo, al huir de la carga de caballos de la policía, siente la simpatía de un desconocido que lo anima a escapar y a refugiarse con el grupo de los que protestan. Es a raíz de esta participación indirecta, que Aniceto observa y comprende los estallidos de furia social que concluyen en el volcamiento y quema de tranvías. La segunda posibilidad de sentirse incluido en la legalidad de una ciudad extraña es el enfrentamiento entre los obreros, liderados por el “hombre-mazo” y el lumpen, representado por los “hombres rata”. De manera intuitiva, Aniceto se acerca a los primeros. Su rechazo al lumpen es consecuente con su rechazo a los jóvenes delincuentes con quienes debe convivir en la cárcel. Es de notar que, durante el enfrentamiento de las dos facciones en pugna, el narrador básico (Aniceto maduro desdoblándose en su conciencia juvenil) emite una serie de opiniones que demuestran una conciencia social ya bastante formada. Una vez superado el incidente, Aniceto se dedica a vagabundear por la ciudad. Allí percibe el carácter festivo-carnavalesco en que ha derivado el motín. La ruptura de la rutina cotidiana ha entusiasmado a los participantes en la revuelta, quienes se vuelcan a bares y tabernas para beber y festejar. La jornada de protesta deriva en borrachera y la policía debe intervenir para despejar las calles. Mientras Aniceto está devorando un pescado frito, se siente progresivamente inquieto y molesto frente a la represión policial, hasta el punto de apedrear a un carabiniere. Toda esta secuencia está marcada por la *nocturnidad*, la horizontalidad de las avenidas, la huida y el refugio frente a la represión, y el descubrimiento de la carnavalización catártica de la ira social. La escena de la bajada del cerro, por el contrario, está marcada por la dinámica del descenso, la *diurnidad* y un sentimiento de disponibilidad rayano en la epifanía del cronotopo de la libertad.


En la tercera parte de la novela, Aniceto, el Filósofo y Cristián descienden por uno de los cerros satisfechos luego de almorzar y descansar. Una de las características de esta secuencia es la focalización interna en la conciencia de Aniceto, marcada por un discurso apelativo a los “otros”. Mediante el uso de paréntesis y

un discurso que tiende abiertamente al lirismo y a las imágenes visionarias, esta focalización representa una exaltación del estado de ánimo, disponible y vacante, generado por la marginalidad y la falta de ataduras sociales. El personaje refiere críticamente la condición de los trabajadores y dependientes del puerto que deben cumplir con las rutinas del trabajo, los horarios de la producción y los rituales del consumo. Frente a ellos, Aniceto se siente libre, disponible para gozar del sol, el viento, el mar y el cielo, para dedicarse al ocio y a la pura contemplación; el aprendizaje existencial que obtiene en este punto dice relación con la epifanía de libertad que la ruptura del tiempo de la producción genera en el hombre autárquico y sobreviviente en los márgenes del sistema. Aún más, esta epifanía ilumina una dimensión superrealista de la existencia, la percepción subliminal de un tiempo común y eterno para todos los hombres y todas las cosas.

Al igual que en *Hijo de Ladrón*, en *Calducho*, o *las serpientes de calle Ahumada* (1998) de Hernán Castellano Girón, las experiencias de iniciación o las situaciones-límite que van jalonando el aprendizaje del protagonista están asociadas con la ciudad. El colegio como un micromundo, la calle como lugar de la apertura hacia los rituales de ruptura o confirmación de las rutinas, los diferentes espacios que van adquiriendo el carácter de puestas en escena o teatros, aparecen asociados con la ampliación de la perspectiva vital del niño. A diferencia del libro de Rojas, la casa presente en *Calducho* es una parte simbólica importante de la estructuración de la personalidad de Nachito y, la presencia de Rosa con su habitar precario, sirve de contrapunto para la recreación memorial de la casa paterna. Frente al nómada urbano, sujeto que hace del viaje constante una forma de desafiación, la experiencia del escolar y su *capeo* abren una dimensión de ruptura de la cotidianeidad autoritaria del colegio. El *capeo* es un arte o un llamado a la aventura que implica el descubrimiento de la







ciudad y los rincones en que la fantasía –el cine, por ejemplo– abre su compuerta compensatoria para las primeras inquietudes de la adolescencia. Por otro lado, el “calducho” –espacio de libertad permitido por el profesor dentro de la

**Al igual que en *Hijo de Ladrón*, en *Calducho*, o las serpientes de calle Ahumada (1998) de Hernán Castellano Girón, las experiencias de iniciación o las situaciones-límite que van jalonando el aprendizaje del protagonista están asociadas con la ciudad.**

sala de clases–, desatasca las compuertas de la coprolalia, las actitudes farsescas y desacralizadoras que lo aproximan a una especie de pequeño carnaval. De acuerdo con la estructuración de la novela, los espacios del colegio, la casa y la ciudad funcionan como círculos concéntricos de un proceso de descubrimiento de los límites del espacio identitario, el barrio, el centro y los extramuros de la ciudad, que a su vez significan la inserción progresiva del sujeto narrativo en el sistema simbólico social, en los espacios de socialización que aportan una formación algo más auténtica, pero no menos mediatizada, que la entregada por la institución del colegio.

En relación con lo anterior, me interesa examinar la secuencia final de la novela, organizada en torno al espectáculo de Chasamán, un ayunador criollo, emulador de los faquires orientales, cuya presencia trae a Santiago expectación y aires de exotismo. La secuencia está estructurada por la ruptura de la rutina –la aparición de una mujer que enseña las piernas desnudas en público– y su transformación en nueva rutina que abre las

compuertas de la libido y el asombro en los escolares: de ahí la organización del ritual de los precoces capeadores, consistente en atisbar, aproximarse, toquetear y finalmente provocar a la mujer, promotora del espectáculo de Chasamán. Es de destacar que toda la última parte de la novela presenta como hipotexto el tópico clásico del “gran teatro del mundo”, transformado ahora en distopía moderna y simple adaptación criolla (“mapochina”) de los arruinados o elementales escenarios teatrales que ya encontramos en la narrativa costumbrista del siglo XIX. Así, la ruptura adviene bajo la forma de un gran incendio, a la vez terrible y purificador, que libera a las serpientes de calle Ahumada que, al escurrirse por las calles del centro de la ciudad, sin alterar la consuetudinaria apatía de los capitalinos, prefiguran una imagen simbólica de mundo que el desdoblamiento del narrador maduro sobre el yo infantil es capaz de leer como las eternas rupturas de la sociabilidad chilena y latinoamericana. Estas rupturas, bajo la forma de asonadas militares, convulsiones sociales y proyectos de gobierno fallidos, retornan cada cierto tiempo en nuestra civilidad latinoamericana y nos recuerdan que nada es constante, ni siquiera la acogedora rutina de lo normal y lo cotidiano, la que, por lo demás, siempre nos ofrece la sorpresa (el llamado a la aventura) de su ruptura y transformación. ◻



INÉDITO

# Domingo de Ramos

(Ica, 1960). Sociólogo por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Perteneció al Movimiento Kloaka (1982-1984). Publicó *Arquitectura del Espanto* (Asaltoalcielo Editores, 1988), *Pastor de perros* (Asaltoalcielo Editores/Colmillo Blanco, 1993), *Luna cerrada* (Asaltoalcielo Editores, 1995), *Ósmosis* (Ediciones Copé, 1996; Premio de Poesía Copé de Petróleos del Perú), *Las Cenizas de Altamira* (Ed. La Noche, 1999), (Primer Premio de poesía erótica Oquendo de Amat, 2004). Lanzó dos Cds multimedia de poesía y ha sido antologado tanto en el Perú como en el extranjero. Actualmente prepara sus obras completas para el Fondo Editorial del Congreso de la República.

## Nataly

*“Comienzo a estar ya cansado del sol  
Quisiera ver destruido el orden de este mundo”.*


Macbeth

Y entonces Nataly  
Viene una canción incierta como un iceberg desde tus labios  
Viene esa nada que es tu revolución a tus formas  
Vienen tus piruetas que haces en las plazas  
tremolada por el errar del viento  
Que te tiende como una plataforma a  
Decirme que me vaya pero vuelvo a entenderte  
Vuelvo a desenterrarte Nataly  
Vuelvo a depender de tus quiebres de tus reclamos  
O cuando golpeas mi puerta como una loca vietnamita  
Dispuesta a volarlo todo  
¿Para qué tocar esta puerta muerta?  
¿Para qué subir sin bajar las escaleras?  
El hilo sin hilo de esta cosedura del día  
Estoy en el medio en la línea final listo para entrar salir o desnacer  
Morir la vida del otro vivir la muerte del otro  
Entrar en ti como un sol multifoliado  
Estar por meses pudriéndome o renovándome sin estación alguna  
Que defina mis colores pero no hay nada definido  
Barrenado en lo oscuro de este viaje espesándome vivamente  
almacenado en las bodegas de dios  
sacudiéndome de escamas del polvo primitivo  
la insolente sombra desenvainando algo amenazante  
como el piar de un pájaro rubio  
en tu escote que se desborda venerablemente  
en un encuentro que no llega  
como una boca con otra boca  
en silencio mejor que la lluvia o la tormenta  
dañando lo ya dañado  
como te sigo rumiando  
Como un luto imperdonable te sigo  
como un órgano a otro órgano  
me vuelco a ti  
en trencitas  
en menudencias  
en cuerda

No nací en octubre ni construí el muro que no te deja ver al otro lado  
Soy este hombre remolcándose hacia lo finito  
Puntiagudo en carnes magras como esos regimientos de 1917  
que se han puesto en marcha y que nunca más veré  
pero se quedarán como mi atormentado vestido  
que se aprietan y se agrietan como lijas  
en mi cintura donde cuelga una vieja pistola  
un retrato tuyo como un socavón en la cabeza  
y el héroe rojo que cayó en su propia música  
emboscado con cristales rotos al ritmo frenético de un Herbert von Karajan  
como un poema de Alexander Block con sus trece descolgando algo  
como perros o cerdos de un camal cualquiera  
Allá los muertos en las plazas y los pelos revueltos de Nataly  
Oh la revolución es negra como tus zapatos sin cordón  
Hay levantamientos de faldas y los comuneros exhaustos  
Por sus caballos de hierro y el paso de estos destructores  
Que han dejado este bloqueo de carreteras que me impide  
Estar a tu lado como un planeta inmóvil y descolgado  
Comprende que ya no somos jóvenes de casacas desteñidas  
Tenemos el dolor en los pies los cabellos cortos  
Hemos mirado al mar lo hemos navegado a nuestra manera  
Contra todo pronóstico y detectores de mentiras  
Corriente arriba corriente abajo  
Cincelando resquemores en cáscaras amargas  
Sin ninguna vergüenza ante el destino pero con miedo en el cambio  
Como pasa contigo ambidiestra saltando en la oscuridad  
Entre Oriente y Occidente entre  
comboyes de camiones que te conducen traqueteando por el campo  
mientras te bautizaban como una espía  
En una infinita frontera con caminos retorcidos  
Buscando un eco que será el inicio  
de esta forma de tu piel de tu cadera transformándose como una lolita  
Ahora colgado en *Youtube* desnuda como una curiosidad más  
En un tiempo yo recitaba versos de Boris Pasternak en esa universidad  
Donde tú en primavera cogías setos y otros abrojos  
A la espalda el gris edificio de la ciudad  
Trenes a punto de estallar ásperas flechas de gas hundiéndose  
En el patio donde está sentado un obrero de bronce señalando a la paja  
Y tú allí desparramando el arroz sobre la mesa  
Y leíste con profecía y cuervos alborotados  
Y esa era la señal una rebuscada curva entre las olas  
Mientras te recogías el pelo como si fuera una serpiente  
Y las caderas firmes como una Juanita de Ampato

Cómo pasa el tiempo Nataly  
20 años tus pómulos sonrosados en la nieve caliente de Moscú  
tomando café haciendo rosquillas de papel  
sobre la mesa y más allá tu padre muriendo entre alaridos  
en un hospital de la época de Josif Stalin  
y la mañana era tal vez  
esa recién empezada página en blanco  
en que dibujaste una rosa un puerto y la calavera  
que te tatuaste en tu hermoso hombro que ahora soporta un mundo medieval  
y dejaste entre los remolinos del mar esos bloques  
de edificios así como la cirrosis del padre el alcoholismo de la madre y hulla





amarga moviéndose locas como palmeras en marea  
Nataly esa fresca deleitación de los sentidos al son  
de los vapores que hace este barco al cruzar el rubicón  
de las estrecheces y la falta la inapetencia de ser mujer o gato  
y la orfandad de las banderas  
en la vieja historia de un Iván el Terrible  
llegaste por estas costas como una princesa  
pero América ya había sido descubierta tus manos  
acariciaban un mapa de líneas inseguras como un tesoro  
y compraste algunas posesiones presiones y neurosis  
y eso fue todo tu dote para tu reino  
y en este reino estaba claro que no era más que un espejismo  
una apretadera de tus senos una cerrada de piernas  
y el hilo se rompe por el lado más débil Nataly  
y la prostitución la cocaína el calentamiento global y tu retrato de Zarina  
en el cuarto meloso con las canciones de Tchaikovsky  
algunos versos de Pushkin en la pared  
y esa extraña manera de ladearte para hacer el amor  
Oh mi Nataly alta flaca como una pava  
rubor de zanahoria que veo en las noches cuando le canto con mi vihuela  
algunos trozos de romanceros cosacos a pesar del hielo  
del heno blanco que en tu memoria caen a pedazos  
y lloras y colisionan tus sueños como ballenas  
Y eras Extraña Extraña muy extraña  
pero la suerte ya estaba echada para ti Nataly  
la soledad mata  
mata la soledad  
la soledad mata Nataly no hay vuelo posible  
estas tierras Nataly donde hay animales raros  
que no estaban en tu geografía ni la dieta de tus antepasados  
te aprisiona dulcemente entre sus tirantes lunas  
entre sus playas cuando desnuda te bañas hablando en otro idioma  
que nombra las cosas nuevas ante tus púberes ojos que contrita mira  
un amanecer descarrilándose en tu pasado  
haz lo posible para que te vea a diario  
haz lo posible para que tu nostalgia que viene y va como un garabato  
no melle este encuentro ni jale la hidráulica de otras pesadillas  
y vengas conmigo a habitarme en esta casa  
que es como un Chernóbil abrigado donde estaremos solos  
comiendo papas y choclos y pájaros negros  
la vida es una enfermedad del espíritu  
la vida es una enfermedad del espíritu  
ya nada es importante Nataly  
sólo los boleros de Javier Solís  
a la hora de hacer el amor me conmueve  
Desafiarás el sentido con que viene la noche te arroparás de máscaras  
como una bella Lydmila en tus parajes azules  
Mas las estrellas alumbrarán el isba y por dentro habrá un pan negro  
que nadie come tus padres volverán del pasado y no hay forma de estar  
sepia tus labios balbucean nombres caras en ayunas y un sermón en ruso  
cae como una cruz gamada en mi lengua y desde ese instante  
tus palabras no eran más que unos árboles recogidos por el viento  
de una Gontcharova pintando un ángel desnudo  
Durísimos tiempos como si estuviéramos en el cuatrociento y sus mortajas  
La muerte entre agujas pestes ortodoxias



mi último juego contigo ya nada importa Nataly  
Estoy contigo te he recuperado mi mausoleo está lleno de ti  
Mi muerte sacudida pasa cambiante y ruidosa como orejeras huecas  
Hasta para un Domingo agónico y cansado un Domingo pálido y flaco  
Como las lágrimas de una cebolla y tu impávida cara tan falsa como falso  
es este país como los falsos con que nos drogamos a la mala sin mirar el ronquido silencioso  
del Rímac o el pacífico fluir del Moscovia donde arrojabas tus blondas  
tu primer pensamiento después de hacer el amor  
mas en tu camino Nataly  
se han cruzado con rebaños y gitanos y témpanos y muchos mujiks  
Y tú aquí vistiendo tu polo como un cartel que dice Golpea al blanco con  
el borde rojo desbordando la calle como un tren siberiano  
¿Pero quién no llega por azar al sitio que jamás pensó en llegar?  
escenas que allá no eran frecuentes Un perro caliente entre tus labios  
helados de aguaje molles inflorescencia puyas en lluvia  
guarangos neblinosos que bordean las carreteras los fósiles en los postales  
y tus largos silencios con la cabeza recostada en la ventana  
bajando al valle blanco de los perros  
Cargando en tus brazos los vientos como si fueran jacintos  
Y a lo lejos el alud que sepulta tu pasado lo gris de tus pisadas  
Que se desvanece se desvanece arrambladas por las orugas de los tanques  
Y oraciones inciertas y ciertas  
violentas y delicadas que zumban en tu techo algo cascaroso  
avejentado por la falta del presupuesto del socialismo  
yunques del nihilismo Tahafut al-tahafut  
Oh el timón del óxido  
Que asaltan las primeras planas del Sputnik  
Titilan así gruesas barras de hierro en tu mirada  
Y tus manos en el pasto segado del cementerio  
Ya nada te liga al pasado y ves en un aviso  
Que es como un futuro mutilado y tomas tu mochila  
“Estudiantes se aventuran al espacio” y tu cosmonauta corazón  
en las selvas del sur El Dorado por donde va tu quimerozo muslo  
como una Lara Croft en un video mambo donde repites “no pude  
no pude grité y me traicioné a mí misma te traicioné a ti traicioné todo”  
papeles amarillos una corza heráldica se pudre como un suplicio  
la ciudad se hunde con sus pesados puentes la niebla moja mi pelo  
me tomo un porrón de cafeína y el errante dormido sale en tu busca  
nielando la noche la noche como un hito rugoso ventosea en mi cara  
y allí te veo Estás como una matroshka en medio de un anuncio  
MUCHACHAS CALIENTES DEL EXTRANJERO una necia canción  
Se desliza suavemente por mi oído “nuestro amor fue tan grande  
que dejó de existir una copa más” y Adamo viene encebollado  
“maldigo el sol que se llevó tus juramentos y mi fe La noche”  
Pareciera que lloviese torrencialmente como en un cómic  
Rebusco los periódicos Las mezquitas bombardeadas por aviones  
¿Por dónde caer? manco el trueno aplaco mi alma al llegar a la cima  
Y la alucine virgen de las peñas impregnada  
En las rocas de mis ojos de huamán poma la alucine en adobe  
Como una ciudadela en mi espalda oh sensum sensum nígulus  
Copas en mis cimientos Nataly y el guía en jeans nos desvía por  
Allende selva Maestro ¿por qué nos desviamos?  
allá están las jarjachas y los leones los despeñaderos y las plañideras  
tomando cafés más amargos que ayer dixit el monstruo de la canción  
bajemos a los llanos sigamos las huellas de los zorros de las avionetas



y de los helicópteros que pasan rasando con sus violentas luces  
y el maestro nos cubrió con su poncho y nos hizo invisibles  
yo y Nataly como Adán y Eva andamos de la mano comimos manzanas  
tomamos ayahuasca y acariciamos víboras y el bello hocico de los jabalíes  
y el arcángel español que nos persigue como si fuéramos delincuentes  
¿Cuándo llegaremos Maestro?  
sobre estos caminos que se parecen a los nervios de las hojas grandes  
debemos andar con cuidado  
no hay caballos sino huellas de las hormigas pasto de aves y el croar de sapos  
infernales allá miren las fluorescentes almas  
en el lago allí está la sirena alocada por hombres sin cerebro  
pónganse estos lentes o visores de noche  
las mochilas calientes para rodear los ríos  
y zarpamos sobre los troncos de los árboles como si fueran  
la suave piel de los paiches  
y el delfín rosado acariciándonos los pies  
y al fin llegamos a un poblado pero el arcángel español nos seguía  
arcabuz en mano hieretico y fucsia saca de sus mangas los carteles  
con nuestras caras donde dice son infieles a la ley  
y estruja el papel y lo arroja con mano robótica  
escupe gasolina se saca el casco de Born to kill  
mientras nos alejamos con nuestro amor encendido  
y el Maestro en jeans y con báculo nos despide con una rama de  
huayruros en el cuello golpeándonos la espalda  
y Nataly le dice ¿a dónde vas? Y el Maestro le contesta  
voy a emboscar al arcángel español y se esfuma como la niebla  
de un valle y nos deja un paquete de PBC y otro de cocaína  
para nuestro regreso a la ciudad  
Y llegamos y las vendettas siguieron a nuestro avistamiento de la ciudad  
Batallas de arcángeles demoliendo las aldeas hay brillo en el cielo en tu pelo  
En el infierno de esa refrigeradora y el deshielo de tu mente  
Tu búsqueda de otras realidades me alejo de este amor a lo sonsonete  
Te seguí como una combi a un pasajero y ya no había amor  
Hice la ruta corta el daño lateral y ya no había amor  
Me hice seminarista actué como ermitaño y ya no había amor  
Amontoné tu nombre noche tras noche como un rompecabezas y ya no había amor  
Dirigí un avión a unas torres secretas y ya no había amor  
Y este terrible hecho de no saber escribir poemas de amor  
Las batallas de arcángeles me rodeo en una vejez submarina  
Oh claraboyas como tus ojos me has desprendido de estos  
huesos ambiciosos donde he requerido de vagos recuerdos  
Un perfume a vulva un punto de sal y esa sonrisa sin amor  
En ese rumbo aserrante de las calles y el aullido del bar  
Mas ya no tuve noticias tuyas sólo chismes y malentendimiento  
Aquí y allá Nataly Balas hachas trifulca aparición y muerte  
Y me sentí oscuro video entristecido ampliado  
En ese écran que era la pared con agujeros y pintas  
allí entre grietas donde desapareciste  
Me sentí oscuro Nataly  
Sin pedestal aupado en un balcón  
Donde escribo este testamento  
A una república que no existe  
Y ya no hay remedio  
No hay remedio Nataly  
no hay más remedio.

# De la retórica en los siglos sin glamour

POR BERNARDA URREJOLA DAVANZO

Hay textos fácilmente asociables con una u otra disciplina, encargada por lo general de su estudio y hay textos que casi ninguna disciplina quiere abordar. De estos últimos, un caso especial lo constituyen las “piezas” de oratoria (o retórica) sagrada que, pese a su estrecha relación con lo

**Particularmente grave es que, al enseñar retórica como parte de la formación literaria, queramos pasar de Aristóteles a Barthes y dejemos los siglos coloniales en el patio trasero de la Edad Media, como si después de los griegos no hubiera habido más que un enorme y prolongado silencio, culpa de la religión.**

divino, están bastante dejadas de la mano de Dios. Por oratoria sagrada me refiero a aquel ejercicio de comunicación oral realizado por un sacerdote frente a un grupo de oyentes y que, dependiendo de la ocasión, toma la forma de una prédica, un sermón, un panegírico o una oración fúnebre. Muchas de estas demostraciones oratorias, predicadas en los siglos coloniales hispanoamericanos, lograron reconocimiento en la época debido a su gran calidad retórica y, en consecuencia, fueron editadas e impresas, gracias a lo cual podemos consultarlas en la actualidad.

Lo que me interesa destacar es que, pese a que las piezas oratorias producidas entre los siglos XVI y XVIII constituyen grandes ejercicios retóricos, la teoría literaria no les hace mucho caso y la historia de la literatura suele considerarlas sólo en cuanto inspiradoras del *Fray Gerundio de Campazas* del padre Isla, que se burlaba de los predicadores de su tiempo. ¿Qué puede explicar tanta indiferencia? Probablemente, algo que mencioné al inicio: estas piezas no se ajustan fácilmente a una sola disciplina de estudio. En efecto, los historiadores considerarán que están repletas de juegos de lenguaje que dificultan la investigación, por lo que, de interesarse en ellas, preferirán centrarse en el rastreo temático y dejarán los recursos estilísticos para los literatos. Estos, por su parte, difícilmente verán en la oratoria sagrada un ejercicio “literario”, por mucha gimnasia retórica que ella exhiba, pues la disciplina adolece

desde hace tiempo de una *clerigofobia* tan fundamentalista como poco saludable. Por último, ni siquiera la historia de la religión abordará la oratoria sagrada más que como parte de la historia de la predicación; desde allí, importará que cumpla con el objetivo de conversión, salvación y salud de las almas, de manera que todos los recursos utilizados deberán subordinarse a esta noble misión.

Ahora bien; sé que el trabajo interdisciplinario no es sencillo, por lo que no propondré un acercamiento de este tipo a la oratoria sagrada, pero de ahí a que ninguna disciplina quiera estudiarla, hay una gran diferencia. Particularmente grave es que, al enseñar retórica como parte de la formación literaria, queramos pasar de Aristóteles a Barthes y dejemos los siglos coloniales en el patio trasero de la Edad Media, como si después de los griegos (bueno, a veces se menciona también a Cicerón y a Quintiliano, aunque generalmente se prefiere la versión masticada del incomprensible Lausberg) no hubiera habido más que un enorme y prolongado silencio, culpa de la religión. Pero resulta que no hubo tal silencio y por eso creo que no es posible hacer una historia absolutamente laica de la retórica sin caer en grandes imprecisiones, sobre todo si se considera que, por

**La “amplificatio” o amplificación, que sirve para acentuar algunos núcleos semánticos por medio de la enumeración intensiva o “iterativa”, que no es lo mismo que la acumulación de características, pues se construye variando ligeramente la perspectiva.**

muchos siglos, los religiosos la utilizaron más que los seculares. En efecto, desde sus orígenes, el cristianismo tomó elementos de la tradición grecolatina, como fue el caso de San Agustín, uno de los “padres de la Iglesia”, quien se basó en Cicerón para enseñar la predicación, en su *Doctrina Christiana*. Del mismo modo, mientras algunos continúan defendiendo una supuesta y repentina “secularización” del siglo XVI, no parecen percatarse de que, en la misma época y también basándose en la tradición clásica, Fray Luis de





**No olvidemos que, históricamente hablando, los textos coloniales son perfectamente “literarios”, pues la idea que hoy tenemos de la literatura como “arte” producido con finalidad estética y separado de otros campos del saber, no surgió sino hasta fines del siglo XVIII y principios del XIX**

Granada escribía su *Retórica Eclesiástica* e incluso el mestizo novohispánico fray Diego Valadés hacía lo propio con su *Rhetorica Christiana*. Entonces, ¿cómo ignorar, dentro de la historia de la retórica, la época en que ella estuvo asociada a la religión? Esto adquiere especial relevancia si se pretende estudiar ese complicado fenómeno llamado “barroco”, inconcebible sin la referencia religiosa y que presenta innumerables derroches retóricos que no me parece posible entender fuera del contexto de la Contrarreforma católica.

Pero vamos a lo concreto: tal como los oradores sagrados, que debían recurrir a argumentos sólidos para persuadir a la audiencia, yo no puedo ser menos. Presentaré a continuación un minúsculo ejemplo de la vigencia de los recursos retóricos utilizados por los predicadores coloniales, con lo que pretendo contribuir de alguna manera al rescate de la oratoria sagrada para la historia de la literatura. Si algún desconfiado lector me dijera ahora que de sólo imaginar el contenido “espiritual”, beato y pechoño de la retórica eclesiástica le da migraña (como si el mundo grecolatino no hubiera tenido dioses ni sacerdotes), yo le propondría un ejercicio: olvídense por un momento del contenido religioso y observe los recursos formales que funcionan en estos textos (no es tan fácil separar forma y contenido, pero sigamos el pacto de ficción); al obviar el peso doctrinal, usted verá, con gran sorpresa, cómo aparecerán muchos de los recursos que usted creía exclusivos de aquellos autores considerados canónicamente “literarios” y específicamente “líricos”.

Sin pretender alzarme como una experta (por cierto, esta declaración corresponde a un recurso muy cínico, pero frecuentísimo en los oradores, llamado *diminutio*, o “disminución de sí”), me permito presentar a continuación el pequeño ejemplo que anunciaba antes, más pequeño todavía si se lo considera dentro del enorme conjunto de piezas predicadas entre los siglos XVI y XVIII en los virreinos americanos y en las olvidadas capitanías generales. Me refero al recurso preferido por los oradores sagrados: la *amplificatio* o amplificación, que sirve para acentuar algunos núcleos semánticos por medio de la enumeración

intensiva o “iterativa”, que no es lo mismo que la acumulación de características, pues se construye variando ligeramente la perspectiva. Esto sirve especialmente en un panegírico o en un elogio fúnebre, en que se quiere destacar los rasgos positivos de una persona (lo que en retórica clásica es parte del género demostrativo o *epidíctico*), mediante la insistencia sobre lo mismo, sin que sea exactamente lo mismo, como un *espiral* o *caracol* (algo muy barroco, como una columna salomónica). Además, este recurso busca que el receptor aprecie que el objeto al que se está haciendo referencia es único en su especie e incluso supera a todos los que pudiera haber en el mundo.

Veamos cómo funciona este recurso en una de las múltiples piezas oratorias coloniales: para referirse a la Virgen de Guadalupe, un orador podía amplificar su imagen diciendo que era “un suave rocío de la mañana, un delgado sudor del Cielo, un jugo, que humeda la noche, comunicó a las yerbas, y a las flores, unas gotas, que esparció la Aurora, una escarcha sutil, que baxó en copos, sin quaxarse nieve, una lluvia en polvo, que parece Pan, y sabiendo a todo, a nada se parece, y por último no se sabe lo que es, porque es el Manná” (Juan de Goicoechea, S.J., 1709, conservo la ortografía original). Como se ve, mediante pequeños matices, se elogia a la guadalupana, sin repetir sus características. Aunque podría dar muchos ejemplos más, mi intención es poner de relieve la pertinencia de estos recursos para los estudios literarios, de modo que mejor veamos cómo la *amplificatio* puede encontrarse en textos ya considerados “clásicos” de la literatura (y que no corresponden a las tradicionales descripciones realistas, bastante aburridas, por cierto): un típico caso de *amplificatio* es el famosísimo soneto de Quevedo que comienza con “Es hielo abrasador, es fuego helado, / es herida que duele y no se siente, / es un soñado bien, un mal presente, / es un breve descanso muy cansado...”, en el cual, sobre la base del constante *oxímoron*, se amplifica un sólo núcleo temático: la naturaleza contradictoria del amor. Se me podrá criticar que cite a un autor coetáneo de mis predicadores coloniales, lo cual pudiera explicar el uso de un recurso en boga. Entonces, contraargumentaré con ejemplos del siglo



XX, como es el caso del propio Nicanor Parra, quien en numerosas ocasiones amplifica, como se puede apreciar en su discurso “Aunque no venía preparada”, en que se refiere al difunto Luis Oyarzún como sigue: “El ensayista fuera de serie / El Decano Perpetuo de Bellas Artes / El Director Vitalicio / De la Sociedad de Escritores de Chile / El Viajero Total / El Ministro de Fé de su generación / El Orador Académico por excelencia”.

Se trata, en este caso, de un elogio fúnebre muy parriano, que presenta diversas características del muerto, muchas de las cuales subvierten eso de que “no hay finado malo”. Por su parte, Neruda usa este recurso en *Residencia en la Tierra*. Por ejemplo, en “Sistema sombrío”, amplifica las características de los días: “De cada uno de estos días negros como viejos hierros, / y abiertos por el sol como grandes bueyes rojos, / y apenas sostenidos por el aire y por los sueños, / y desaparecidos irremediabilmente y de pronto...”, lo que otorga un ritmo muy particular al poema, como de avance/retroceso/avance. Ahora bien, no se crea que la amplificación aparece únicamente en la (anti)poesía. Si bien quedaré debiendo ejemplos del género dramático, para la narrativa sirven los aclamados *Ejercicios de estilo* de Raymond Queneau, que constituyen una gran amplificación de un mismo argumento, iterado hasta el cansancio, con pequeñas variaciones.

Además de amplificación, en los sermones encontraremos intertextualidad (decenas de citas bíblicas y propias de la tradición clásica), alegorías, paralelismos, comparaciones, tópicos y una superabundancia de los famosos “tropos” que tanto gustan actualmente, de modo que, si queremos hacer una historia medianamente exhaustiva de la retórica e incluso de la literatura, debemos volver a leer textos de aquellos siglos poco glamorosos en que la religión era ley, aunque nos produzca urticaria su anclaje explícito al sistema ideológico católico (por lo demás, es muy iluso creer que hoy el lenguaje sí se libra de ideologías). No olvidemos que, históricamente hablando, los textos coloniales son perfectamente “literarios”, pues la idea que hoy tenemos de la literatura como “arte” producido con finalidad estética y separado de otros campos del *saber*, no surgió sino hasta fines del siglo XVIII y principios del XIX, antes de lo cual por “literatura” se entendía casi cualquier cosa hecha a base de letras. Por último, hay que tener presente que la retórica tiene una finalidad pragmática, pues apunta a producir un efecto en el receptor y esto caracteriza todo ejercicio de lenguaje, independientemente de la época y del estilo que esté de moda. ■



# Crítica de libros



## Punisher War Zone

*Textos de batalla.* Justo Pastor Mellado, ediciones/ metales pesados, 2009, 441 pp.

POR ÁLVARO BISAMA

El estado actual de la narrativa chilena cambiaría bastante si se incluyera a Justo Pastor Mellado dentro de su lista de autores. No en vano, desde hace años, Mellado viene publicando en su página Web ([www.justopastormellado.cl](http://www.justopastormellado.cl)) ensayos/relatos donde fustiga las prácticas culturales nacionales. Aquellos textos –y digo *textos* pensando en su indefinición estilística tan *melladiana*: notas sobre arte, fragmentos de su diario de vida y columnas políticas– se mezclan sin problemas en una especie de escritura en perpetuo desarrollo donde lo que sobresale es el ejercicio sin complacencias de su práctica crítica.

Algunas de esas entradas –páginas fechadas entre el 27/03/06 y el 27/01/09– son las que originan *Textos de batalla*, que relata la *screwball comedy* de equívocos, conspiraciones y desaciertos de la implementación de una futura Trienal de Chile, proyecto estrella de las artes visuales para el Bicentenario, pero que también habla de Francisco Vidal, de la renuncia a la carrera presidencial de José Miguel Insulza, de Royal Deluxe, entre muchos temas. Lo importante es el método: desde el mismo sitio del suceso, Mellado narra sus desplazamientos a partir de las cercanías, distancias y disensos con tales proyectos. De ahí

**Sólo vale la oscilación y la puntería y la sangre dado el deseo de escribir desde una línea de fuego donde chocan arte y política, reseña y confesión, figuración pública y drama privado.**

que tenga sentido leer a Mellado al lado de *Los libros de la guerra*, la suma crítica del argentino Fogwill, pues quizás ambos comparten un ánimo común: el profundo descentramiento de una escritura que no se permite bajar la guardia jamás donde “el arte es un campo de operaciones simbólicas que le permite a la sociedad civil demostrar y denostar la impostura básica sobre la que se erige la propia representación que la sociedad política tiene de sí misma”.

Como Fogwill, Mellado es serio pero no grave. Evita cualquier clase de estalinismo, ejerce la escritura desde el goce de un propio nihilismo

cultivado con rigor y deleite. Mellado siempre ha hecho autobiografía, pero eso nunca ha lucido tan claro como acá, donde esboza el andamiaje y las fisuras de gran máquina narrativa –la de la vanidad del Estado– cuya función es crear conspiraciones, relatos de la identidad que, en el fondo, distorsionan los discursos que la sociedad civil emite para legitimarse: “No es posible realizar en Chile un festival de performance alguno. Las artes visuales han sido sobrepasadas. Ante la performance televisual diaria que nos ofrece el Ministro Vidal no hay nada que resista. Él ha logrado convertirse en una metáfora corporal del país. Estamos frente a la imagen de un personaje incontinentemente cuyos labios no pueden retener la verborrea destinada a encubrir hasta lo más inverosímil”.

Híbrido, en *Textos de batalla*, Mellado toma notas para ficcionar de modo nervioso las líneas del plot confuso del Bicentenario. Mientras el texto sugiere –de entrada en entrada, de conflicto en conflicto, de disparo en disparo– que, en el fondo, el destino final o momentáneo del crítico es volverse un analista político, un agente encubierto del ejército de sí mismo que no teme a la parodia de los lugares comunes por medio de las imposturas necesarias de su escritura, leyéndolo todo como un juego de salón, como una triste comedia de vanidades. En esa comedia, sólo vale la oscilación y la puntería y la sangre dado el deseo de escribir desde una línea de fuego donde chocan arte y política, reseña y confesión, figuración pública y drama privado. En ese juego, *que no quede nada en pie* parece ser la consigna. No hay camuflaje. El show de la Trienal –la novela– que Mellado escribe acá, ironiza sobre los modelos con que se componen los precarios discursos de lo nacional desde el poder, al modo de una colección de chistes agrios cuya desazón se vuelve inevitable: “habrá que recordar que la Pequeña Gigante fue producida sobre los despojos escenográficos de una catástrofe de micros amarillos como si les hubieran pagado a la compañía francesa para venir a marcar la diferencia respecto a lo que debía ser el nuevo transporte público. Pero el fracaso del transporte público ya pretendían encubrirlo con más arte público. El Ministro Cortázar debía financiar Santiago a Mil, como aporte a la estrategia de banalización de sus miserias”.





## Número y fin

*Obra Completa*. Gustavo Ossorio, Beuvedráis Editores, 2009, 331 pp.

POR DIEGO ALFARO PALMA

De un tiempo a esta parte, las casas editoriales nos están acostumbrando a las “apariciones”. A uno y otro lado, los estantes, bibliotecas y librerías del país se pueblan de fantasmas. Winétt de Rokha, Alfonso Echeverría, Braulio Arenas y Gustavo Ossorio son el “vivo espejo presente” de lo que ocurre en la gran casona de la literatura chilena. Debería alegrarnos el hecho de que estos espectros serán bien recibidos, mucho mejor que un puñado de vivos, para los cuales el olvido ya

poeta, también a los demás “metaforones del ‘38”, como los llamó Parra, aquella generación tremenda, que también cuenta con otros inolvidables fantasmas: Jaime Rayo y Omar Cáceres. Y sería un grave error no leer a este autor sin la óptica y el rugido de Pablo de Rokha.

“Sus ojos que no veían las cosas absolutamente claras y que trataban de hallar una imagen de la existencia menos teñida de fatalidad y de tiniebla”, escribe Díaz-Casanueva el mes de marzo de 1949 que se llevó al poeta, producto de una tuberculosis. “El desorden conmovedor” de la obra de Ossorio parece estar calculado en esas palabras, nada azarosas. Me atrevería a decir que su poesía deambula como un fantasma, pues gran parte de *Presencia y Memoria* (1941) y *El sentido sombrío* (1948) se vale de un verso que muestra constantemente acciones en proceso de concretarse y, por otra parte, de evanecerse. Desde aquí podríamos hablar de una poética de lo inconcluso, en donde la realidad de las cosas espelnde más por su “poder ser”: “La despedida del que nunca partió / Y nuevamente la sombra / Sufriendo la ausencia de su litoral”. Una poesía “entre una gota y otra gota”, “ante el aire inconcluso”, con un hablante que se deshace por los elementos que lo rodean y que parecieran poseer mayor materialidad que él mismo: “No sé qué se puede desear / cuando a través de las paredes nace una soledad”.

El lector encontrará en esta *Obra completa* un testamento que adelanta una muerte dolorosa, una poesía que pareciera haber sido escrita por un niño. La pureza de Ossorio, su constante asombro por la realidad es, sin duda, una fortaleza de la que aún queda por hablar y situar en su justo puesto. Se agradece a los editores la investigación y el material inédito (poemas y acuarelas) reunido para recomponer cada uno de los acápites de un hombre y su obra, esta “música de horizontes que parten”. “El creador capaz de expresar la batalla del ser”, es más de lo que muchos pueden proponer hoy.

**El mayor miedo que nos puede producir la obra de Ossorio, es el que ésta caiga torpemente en la mitificación biográfica. Se sabe, no sólo por los poetas jóvenes, de este tipo de delitos.**

está a la vuelta de la esquina. “La permanencia de lo ausente”, como diría Ossorio, ocupa su espacio y toma cuerpo y, especialmente, el peso específico que debiera poseer toda merecida resurrección.

El noble Horacio, sobreviviente de las vicisitudes del joven príncipe Hamlet, tras la aparición del fantasma del padre de éste, consternado, se atrevió a confesar: “No sé qué pensar, pero creo que esto presagia algún extraño trastorno en nuestra nación”. El trabajo de los editores Javier Abarca y Juan Manuel Silva, y de la editorial Beuvedráis, hacen bien en preparar ese “trastorno”. Es posible que al mismo Borges la idea de una regresión editorial le quedara grande. No se trata ya de hacer la tarea generacional de publicar a los clásicos de ayer y hoy, sino, en nuestra situación, de posicionar obras –para nada despreciables– en nuestro panorama literario, tan sofocado por el calentamiento global y el bicentenario de la élite.

El mayor miedo que nos puede producir la obra de Ossorio, es el que ésta caiga torpemente en la mitificación biográfica. Se sabe, no sólo por los poetas jóvenes, de este tipo de delitos. Lo cierto es que, entrando en materia, la extrañeza que genera su obra no puede ser mediada. Si bien es cierto que Ossorio sólo publicó dos libros en vida, éstos no pudieron ser ni más ni menos que prologados por dos figuras que se yerguen con cierto parentesco: Humberto Díaz-Casanueva y Rosamel del Valle. Así, podríamos tomar la obra de ambos para categorizar a nuestro



## Los odios del ausente

*Sobre la ausencia.* Carlos Droguett, Lanzallamas Libros, 2009, 90 pp.

POR RODRIGO BOBADILLA PALACIOS

*“Si los que recibieron la investidura de la palabra se callan, ¿quién hablará por los mudos, por los oprimidos y los débiles?”*

Leon Bloy

Sitiado por la ley, acorralado por las encarnaciones del Poder, el bandido sólo posee la porfía de su disidencia y un lenguaje para llenar la noche: esa imagen, punto de fuga de su *Eloy* (1960), bien podría servir para encuadrar la figura de

**Su habla no cede en ningún segundo a la tentación de concebir un momento en el que las palabras dejen de ser actos, medios de acción, posibilidades de salvación.**

Carlos Droguett. Realizada y prolongada en la historia, es esa noche la que resuena en la conversación clandestina entre el escritor y el mirista Ignacio Ossa un sábado de 1975, también cercados por la bestialidad de un poder sicario. Publicada recientemente por el colectivo Lanzallamas, junto a la introducción de Roberto Contreras y un relato que el mismo Droguett escribiera en memoria del amigo asesinado, sale al fin de la clandestinidad *Sobre la ausencia*.

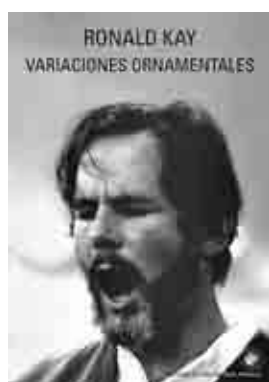
El prólogo de Contreras tiene el mérito de ofrecer al lector, además de la noticia documentada del curso fatal de Ossa, la apertura de una atmósfera donde el “diálogo clandestino” y el “relato censurado” que se enhebran en las páginas se corresponden mutuamente, se escrutan entre sí. El prologuista se pregunta si nosotros, auditores/lectores que llegamos con demasiado retraso a escuchar el diálogo inconcluso de esas voces, podremos reconstruir la escena en que dos seres perseguidos se aferraron a la tabla de salvación de la literatura. La respuesta, para alguien empapado del ímpetu *droguettiano*, sólo puede ser afirmativa: el propio rol de la escritura consiste en abrir una brecha en la fachada del olvido generalizado; en restaurar la dignidad de un cuerpo, el peso de un discurso.

También las ausencias asedian: tal podría ser la consigna que enmarcara esos ecos recortados del ruido de una grabación rudimentaria. Todo Droguett está allí: el tono arisco de un hablador insolente, que no escatima ironías a la hora de

fustigar a su interlocutor; la obstinación por afirmar la autenticidad de todo arte *realista* que involucre “al cuerpo y al espíritu del escritor”. Su habla no cede en ningún segundo a la tentación de concebir un momento en el que las palabras dejen de ser actos, medios de acción, posibilidades de salvación. Ajena a la tranquilidad de aquellos escribientes que se instalan en el lenguaje sin advertir en él la urgencia de un imperativo ético, la voluntad del escritor deberá estar moldeada por el *pathos* de un compromiso insobornable con el sufrimiento de los marginados, compañera de los mártires amputados por blandir un sueño de redención social.

Finalmente, el relato de Droguett, la larga digresión de la rabia. La mirada del escritor, obligada a detenerse en una fotografía que sintetiza la indignidad abierta por el 11 de septiembre de 1973, acude a la ficción para hurtarle a la mudez de esas figuras el sentido real que esconden. Tres ex Presidentes de la República comparecen como culpables junto a los militares golpistas, los secundan en una ceremonia pesadilleza. Un cielo caliente y vacío, surcado por el estallido de “persistentes disparos” y por el “ruido acuoso de botas”: es el espacio en el que la perversidad se congrega para bendecir al espanto. Pero la hipocresía no basta para engañar a quien padeció en la cruz por la redención de la humanidad. Apenas el obispo se acerca al Dictador para darle la comunión, un delirante milagro eucarístico clausura el rito bestial con una orgía de gritos y de sangre; el crucificado se desclava y se acomoda en su sufrimiento, adolorido y vociferante.

Podríamos decirlo así: cuando la historia deja de simular sus infiernos, la apuesta de un creador fidedigno deberá ser la de asumir un tono que se resista al espectáculo infernal, una inflexión que resuene más fuerte que el estruendo del horror. Una palabra que responda, sin ningún atenuante, a cada crimen con un alegato, a cada martirio con un grito de cólera. Como si el resto de su obra no bastara, *Sobre la ausencia* viene a demostrar que la voz de Droguett, escrita o hablada, se ajustó desde siempre a dicha exigencia. Lenguaje bárbaro en la medida en que se resiste a la barbarie, monstruoso en la medida en que afrenta a los monstruos visibles o velados de la historia. La literatura como un arma, como una pedagogía del odio, como un combate: son las cifras del arte de Droguett, el ausente.



## Anticipación, encubrimiento y borradura

*Variaciones Ornamentales*. Ronald Kay, Ediciones Universidad Diego Portales, 2009, 34 pp.

POR RODRIGO ARROYO

“La distancia que separa la lengua fuente, de la lengua receptora es el tiempo”.

Richard Wilhelm

Quizá toda asignación de valor a una obra se vea regida, desde el momento de su creación, por la anticipación de un tiempo en el cual dicho trabajo administrará su propio valor o sentido como mercancía. Así, es difícil no coincidir en lo moderno con Jean Clair, quien lo definía como “lo que guarda medida, lo que queda contenido en la noción de reciente (...) moderno es aquello que encuentra la medida justa entre el tiempo que acaba de discurrir y el tiempo por venir” y en paralelo, con Néstor García Canclini, que postulaba que “hoy percibimos con más claridad que lo posmoderno no clausuró la modernidad”. Al pensar en la reedición de un libro, en este caso, *Variaciones Ornamentales* de Ronald Kay, se abre, ya desde el gesto de volver a circular, una discusión, entre otras cosas, sobre lo moderno. Creo entonces que no es posible iniciar un acercamiento a este libro, sin fijarnos en estos detalles, porque suponen un riesgo –latente en estas *Variaciones*– que es el de una escritura poética que se visualiza a sí misma en cuanto alude o se vincula al valor que una escritura puede otorgar a otra escritura, a una imagen; digo esto pensando

**Quitar protagonismo a la pintura no es menos relevante que pretender que la visualidad no es imagen sino discurso. Borraduras.**

do en Ronald Kay como productor de textos críticos sobre arte chileno. Y si me detengo en esto es porque Kay nos invita a esta detención, en sus *notas* a la presente edición.

Raúl Zurita señala, desde el prólogo, esta preocupación, pero más bien parece encubrir –no podemos ser ingenuos– el riesgo. Dice: “porque esta escritura es ya una interpretación: nosotros no la interpretamos, ella nos interpreta”. Claramente nos interpreta; pero la causa de su interpretación toma otro sentido: la administración discursiva de la imagen de un periodo determinado del arte chileno. El ensayo de Kay sobre teoría fotográfica y algunos trabajos de Eugenio

Dittborn: *Del espacio de acá*, es prueba de ello; la tesis que la fotografía es la primera en registrar el paisaje en desmedro de la pintura en Chile, puede ser leída ahora en relación a este texto. Quitar protagonismo a la pintura no es menos relevante que pretender que la visualidad no es imagen sino discurso. *Borraduras*.

De este modo, la anticipación a los hechos sociales posteriores a la escritura de este libro no son sino la metáfora de un posicionamiento. Así podemos comprender la bajada de un epígrafe a un subtítulo, cambio que sufren los textos de Rimbaud, de Gertrude Stein y de Jean Cocteau. El trueque simbólico entre texto e imagen produce una borradura, pero no es una borradura entre ficción y realidad, sino más bien, algo cercano a un *campo desenfocado* –como dice Kay en su poema “Bajo una especie de incógnito”–, donde la borradura entre texto e imagen (que tal vez podríamos llegar a aceptar como realidad y ficción) produce tal efecto, cumpliendo de paso la anticipación en cuanto alude a la imagen del *campo*, que cobrará sentido en Chile en un futuro cercano a la escritura (no la circulación) de las *Variaciones*.

A modo de resumen, es efectiva la alta visibilidad que este libro posee en el más amplio sentido del término, acotándome a la escritura, pero estableciendo una conexión con lo dicho anteriormente. La visibilidad es puesta en entredicho como una condición natural: “la mano experta de un retocador profesional”, nos dice Kay en el poema “Fuera de alcance”, evidenciando algo que atraviesa este libro: la imagen es discurso y modificación, borradura de un origen incierto.





## Diagonales

Maori Pérez, Editorial Cuarto Propio, 2009, 143 pp.

POR ERNESTO CAMPOS LÓPEZ

Tras sus libros de cuentos *Cerdo en una jaula con antibióticos* (2003) y *Mutación y registro* (2007), Maori Pérez (1986) nos presenta su primera novela llamada *Diagonales*. Un relato que consta de tres historias disímiles, desplegadas en el Santiago del siglo XXI, que terminan entrelazándose en los avatares de la vertiginosa capital. El hilo central se sustenta en la relación que establecen cinco jóvenes en un metro que va rumbo al suicidio, por lo que cada uno comienza a manifestar sus propias problemáticas existenciales. Por medio de este devenir, un taxista y un suicida, aparentemente inconexos entre sí, se mezclan con estos jóvenes para unir en un mismo punto el significado de la muerte y la esperanza en la vida.

Maori Pérez es un narrador con una prosa transgresora, donde el caos que suscita la ciudad parece corresponderle a la falta de ilación y a la deslocalización que adquiere el relato. Este joven autor logra retratar y fusionar los arquetipos de la posmodernidad chilena, tratando de aniquilar la fragmentación que envuelve a los personajes. Las calles y el metro, lugares donde todo pasa tan rápido, se transforman en las instancias decisivas para abarcar la complejidad humana en un espacio donde nada parece real, como si todo fuera un gran sueño imposible de evadir.



## Salones

Felipe Moncada, Manual Ediciones, 2008, 26 pp.

POR SERGIO MUÑOZ

Es relevante mencionar que los dos últimos libros de la obra de Felipe Moncada (1973), *Músico de la Corte* y *Salones*, ocurren en espacios acotados que presentan varias características comunes: son espacios culturales reconocibles, que cargan una gran tradición. Espacios cerrados en donde el concepto de tiempo, y de útil, se hallan transfigurados gracias al desarrollo de expresiones artísticas que ocurren en su seno. Así, advertimos en estas concreciones del lenguaje –por contraposición a su obra anterior– la ausencia, o más bien la presencia velada o silenciada de la naturaleza. La entrada en un mundo más bien conceptual, donde lo relevante ocurre no sólo en un plano descriptivo, sino, sobre todo, en un plano imaginativo.

La articulación del libro viene dada en parte por aforismos en prosa, numerados, donde se avista una cierta “comunidad” de conceptos, donde confluyen pintura, fotografía, literatura, música y física.

Finalmente, los agradecimientos del libro, entregan una especie de mapa afectivo y conceptual posible de verificar en la tonalidad y en el desarrollo de *Salones*. Allí aparecen obras y autores que vienen a desenredar la madeja de citas y los nudos más o menos apretados que conforman el texto.



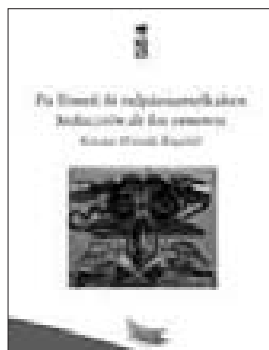
## Correr tras el viento

Ramón Díaz Eterovic, Lom ediciones, 2009, 228 pp.

POR CRISTIAN SALGADO POEHLMANN

La novelística de Ramón Díaz Eterovic (1956) se asocia predominantemente al género policial, con su recordada saga del detective Heredia. Además, junto a Diego Muñoz Valenzuela, publicó dos antologías esenciales que dieron forma al autodenominado grupo Nueva Generación del 80. No obstante, con *Correr tras el viento* (publicado por primera vez en Argentina, 1997, Premio Planeta Argentina de Novela), Díaz Eterovic incursiona en el género de la novela histórica. Construye una narración ambientada en su natal Punta Arenas, ciudad atestada de inmigrantes y afectada, en su condición de puerto, por los albores de la Primera Guerra Mundial. Yaco Rendic, croata, arriba a la ciudad para operar como espía de los alemanes. Changa, un chilote, se transforma en su fiel ayudante. Rendic conoce a Martina, codiciada prostituta de la cual se enamora. Las dificultades surgen con la aparición de Camargo, jefe de policía local, quien se enemista con Rendic y abusa de su posición para lograr sus objetivos.

*Correr tras el viento* resulta una novela bien estructurada y de ágil lectura, pero sombría. Sus personajes e intrigas se erigen a partir del desamparo, la marginalidad y la imposibilidad: personajes destinados a desaparecer. “Usted es un fantasma”, le dicen a Rendic, quien responde: “lo que haga o diga ya no interesa”. Sólo queda el recuerdo y su condena: la infertilidad.



## Pu llimeñ ñi rulpázuamelkaken. Seducción de los venenos

Roxana Miranda Rupailaf, Lom ediciones, 2008, 98 pp.

POR ALEXIA CARATAZOS YAMETTI

Roxana Miranda Rupailaf (1982) sorprende y conmueve con su poesía, y *Seducción de los venenos* no es la excepción. Adoptando un lenguaje sumamente corporal que apela, la mayor parte del tiempo, a esa relación natural que existe entre la tierra y el cuerpo femenino, nos interna en un mundo que, a pesar de ser el más primitivo de todos, puede llegar a parecernos muy ajeno, porque estamos cada vez más lejos de lo originario. Entonces, llega poesía como ésta que nos agarra del pelo y nos hace retroceder, volver a lo primero mediante un lenguaje que parece ser también el primero.

Que el libro esté escrito en versión bilingüe (mapudungun y español) también habla del afán por recobrar una identidad perdida –o por diluirse– de Miranda, lo que se ve encarnado, además, en el límite constante en el que se encuentran cada uno de los poemas que componen este libro, así como también el poemario en su conjunto. Un límite descrito mediante venenos que se apoderan del lenguaje a través de diversas serpientes, habitantes de distintos mundos. Es en aquellos instantes, entonces, cuando el cuerpo largo y suave de los reptiles serpentean alrededor del poema, cuando nos encontramos frente a conceptos primigenios (la tierra, el cuerpo, el idioma) que están en serio riesgo de verse envenenados u olvidados por completo.

ALFAGUARA

PRESENTA



[www.alfaguara.cl](http://www.alfaguara.cl)

Para más información escribe a [prensa.aguilar@santillana.cl](mailto:prensa.aguilar@santillana.cl)

## ¡Nuevas editoriales en Catapulta!

Damos la bienvenida a las nuevas editoriales presentando algunos de sus títulos

Ediciones Tácitas  
*Catulo/Marcial*  
Ernesto Cardenal



Editorial Mansalva  
*¡Burundanga!*  
Edgardo Cozarinsky



Das Kapital Ediciones  
*El viento es un país que se fue*  
Oscar Barrientos Bradasic



Encuentra esto y mucho más en Catapulta Libros y Videos  
[www.catapulta.es.tl](http://www.catapulta.es.tl) (página Catálogo)  
Pedidos a: [catapultalibros@gmail.com](mailto:catapultalibros@gmail.com)

  
**CATAPULTA**  
Libros y Videos



## Colaboran en este número

### **Diego Alfaro Palma**

(Limache, 1984). Egresado de Letras y Literatura de la Universidad del Desarrollo. Ha publicado en las revistas *Lasiaga* (Barcelona), *La Quetrófila* (Buenos Aires), *Cyber Humanitatis* (Santiago) y *Antítesis* (Valparaíso). Fue antologado en *El mapa no es el territorio*, de Ismael Gavilán. Actualmente termina su tesis de pregrado sobre Enrique Lihn y es editor de la revista virtual *Cuarto de Revelado* ([www.cuartoderevelado.cl](http://www.cuartoderevelado.cl)).

### **Rodrigo Arroyo**

(Curicó, 1981). Licenciado en Artes Visuales por la Universidad de Playa Ancha. En el año 2002 formó parte del Taller de Poesía del centro cultural La Sebastiana. Participa del Seminario de Reflexión Poética que se efectúa en el mismo lugar desde el año 2004 hasta la fecha. En el año 2008 publica su primer libro de poesía: *Chilean Poetry* (Ed. Fuga), y obtiene las becas de Creación Literaria del Fondo del Libro y del taller de la Fundación Neruda, La Chascona. Ganador del Concurso Literario Grifo 2008, mención poesía. En el año 2009 publica su segundo libro de poesía: *Vuelo* (Ed. Inubicalistas). Como artista visual cuenta con dos exposiciones individuales: *Untitled* y *Traslados*, y ha participado en varias exposiciones colectivas. Actualmente se desempeña como profesor de Artes Visuales.

### **Álvaro Bisama**

(Valparaíso, 1975). Escritor y profesor de literatura. Ha desempeñado la labor de crítico en *La Tercera* y *Qué Pasa*. El año 2007 fue finalista del premio Herralde de Novela y fue incluido en Bogotá 39 y en su antología correspondiente (Ediciones B, 2007), selección de los escritores jóvenes más relevantes de Latinoamérica. Ha publicado las novelas *Caja negra* (Bruguera, 2006) y *Música Marciana* (Emecé, 2008), y los libros de crónica y ensayo *Zona cero* (Edición del Gobierno Regional de Valparaíso, 2003), *Postales urbanas* (Aguilar, 2006) y *Cien libros chilenos* (Ediciones B, 2008). Actualmente es columnista de “Revista de Libros” de *El Mercurio*.

### **Rodrigo Bobadilla Palacios**

(Santiago, 1986). Egresado de Letras y Literatura en la Universidad del Desarrollo. Ha participado en la organización de ciclos de poesía, presentaciones de libros, homenajes y coloquios académicos. Se desempeña como editor y redactor adjunto de la revista virtual *Cuarto de Revelado* ([www.cuartoderevelado.cl](http://www.cuartoderevelado.cl)).

### **Cristián Cáceres Escobar**

(Rancagua, 1987). Estudiante de Licenciatura en Diseño, mención Gráfico, en la Universidad de Chile. Ha participado en el encuentro latinoamericano de diseño 2007 (Palermo,

Buenos Aires), y diseñado el arte y fotografía del grupo folclórico Umbral (Rancagua). Colabora en revista *Grifo* en la elaboración de afiches y apoyo visual.

### **Ernesto Campos López**

(Chillán, 1986). Estudiante de Literatura de la Universidad Diego Portales. Fundador del taller literario “Los bizarros de Chillán”. Actualmente se encuentra incursionando en los géneros lírico y dramático.

### **Alexia Caratazos Yametti**

(Santiago, 1985). Cursó sus estudios de Literatura y Pedagogía media en Lenguaje, en la Universidad Diego Portales. Ha participado en diversos proyectos y antologías poéticas, entre ellas *Cantares. Nuevas voces de la poesía chilena*, de Raúl Zurita (Lom ediciones, 2004). Actualmente se desempeña como docente y trabaja en nuevos proyectos literarios.

### **Cristián Cisternas Ampuero**

(Santiago, 1969). Licenciado, Magíster y Doctor en Literatura Chilena e Hispanoamericana. Ha publicado el material “La ciudad como espacio vivencial, estético y comunicacional” para el MINEDUC. Recientemente se han publicado cuentos suyos en *Colección Géneros* (Editorial Contrabajo, 2009). Es creador y conductor del programa radial “Revolución 78” de la Radio Universidad de Chile.

### **Claudio Gaete Briones**

(Valdivia, 1978). Realiza junto a Guillermo Rivera la edición y prólogo de *Ennio Molledo. Obra poética* (Chivato, 2005). El mismo año publica *El cementerio de los disidentes* (Ediciones del Temple). Ha traducido del francés *Las fachadas y los habitantes* de Imane Humaydane-Younes y *End of the world* de Anne Marie Talvaz. Estudia literatura comparada en la Universidad de París 8.

### **Andrea Kottow**

(Santiago, 1975). Profesora Asociada del Instituto de Literatura y Ciencias del Lenguaje de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso y autora del libro *Der kranke Mann. Medizin und Geschlecht in der Literatur um 1900* (El hombre enfermo. Medicina y género en la literatura alrededor del 1900), Campus Verlag, 2006.

### **Paula Martínez**

(Santiago, 1986). Egresada de Licenciatura en Artes de la Universidad de Chile.

### **Diego Milos**

(Santiago, 1981). Antropólogo y traductor. Ha publicado varios trabajos en el campo de la antropología y de la historia.

**Sergio Muñoz**

(Valparaíso, 1968). Poeta y Licenciado en Música. Ha publicado los libros *Lengua Muerta* (Ed. La Trastienda, 1998); *27 Poemas-Lengua en Blues* (Imprenta Herrera, 2002) y *Lengua Ósea* (Edición del Gobierno Regional de Valparaíso, 2003). Co-dirige el Taller de Poesía y el Seminario de Reflexión Poética de La Sebastiana.

**Carla Pinochet Cobos**

(Santiago, 1983). Antropóloga social por la Universidad de Chile y Maestra en Ciencias Antropológicas por la Universidad Autónoma Metropolitana, México. Ha abordado problemáticas vinculadas al arte y la cultura popular, y en la actualidad se encuentra trabajando acerca de las relaciones disciplinarias entre la antropología y las artes visuales.

**Carolina Pizarro Cortés**

(Santiago, 1969). Licenciada en Letras y Magíster en Literatura por la Universidad Católica de Chile y Doctora© en Literatura por la Universidad de Konstanz (Alemania). Para obtener este último grado ha escrito una tesis en el área de literatura hispanoamericana contemporánea, abordando las particulares relaciones entre discurso literario y discurso histórico. Ha publicado diversos artículos sobre este tema y también sobre

narrativa femenina. Actualmente, es profesora de planta de las Universidades Diego Portales y Andrés Bello, y se desempeña como docente en el programa de Magíster en Humanidades de la Universidad Adolfo Ibáñez.

**Cristian Salgado Poehlmann**

(Santiago, 1982). Estudiante de Literatura de la Universidad Diego Portales y profesor del preuniversitario EPUK. Ha participado en talleres de cuento dictados por el escritor Diego Muñoz Valenzuela. Actualmente participa de un taller literario libre.

**Bernarda Urrejola Davanzo**

(Santiago, 1977). Licenciada y Magíster en Literatura por la Universidad de Chile. Actualmente cursa el Doctorado en Historia en El Colegio de México. Sus áreas de trabajo e investigación se vinculan a la literatura colonial y a la teoría literaria.

**Camila Valenzuela**

(Santiago, 1985). Egresada de Literatura y Magíster en Edición UDP. Durante el año 2008 se desempeñó como editora en la revista *Grifo*. Actualmente cursa sus estudios en fotografía en la Escuela de Fotoarte y el Magíster en Historia del Arte en la Universidad Adolfo Ibáñez.





"NO HAY UNA SOLA MATERIA CIENTÍFICA QUE, EN UN MOMENTO DADO,  
NO HAYA SIDO TRATADA POR LA LITERATURA UNIVERSAL:  
EL MUNDO DE LA OBRA LITERARIA ES UN MUNDO TOTAL EN EL QUE  
TODO EL SABER (SOCIAL, PSICOLÓGICO, HISTÓRICO) OCUPA UN LUGAR."

Roland Barthes  
"EL SUSURRO DEL LENGUAJE"