



Crítica y análisis literario

Crítica & Parnaso

Casa Litterae Análisis Literario Latinoamericano ISSN 2452-6529

PARTICIPAN

Juan Cameron
Juliana Gómez Nieto
David Chávez
Soledad Fariña
Juan Zapata
Oscar del Pozo
César Valdebenito
Iván Baeza



Nuestra Misión, nuestra Visión, Nuestros Valores identificatorios

Nuestra Casa nace en los 80 en la ciudad de Temuco, Chile, en donde un grupo de escritores y poetas iniciaron un viaje que aún no acaba.

Somos un ente difusor de la literatura de habla hispana con una visión crítica que trasciende, a través del debate, una sociedad sitiada utilizando toda plataforma tecnológica u online a través de la cual sea posible llegar al lector nodal.

Promovemos, difundimos y renovamos el interés por la lectura, el análisis y la crítica literaria en las nuevas y recién llegadas generaciones de lectores usando los nuevos medios y redes sociales.

Valoramos la transversalidad, la divergencia, la disrupción, la búsqueda y la trascendencia a través de la literatura y especialmente de la poesía entendida como un lenguaje de desprogramación humana por excelencia.

Litterae

www.casalitterae.cl



*“¡Padre, tienes que ir!
aquí viene el obispo
bien vestido,
va a bendecirte
si puedes pagarle...
... ondea su viejo y divertido
palo*

*Hay una banda de luz a
través de sus ojos”*

*(El undécimo conde de mar
albúm Wind and wuthering,
Génesis)*



Crítica & Parnaso

DIRECTOR

Iván Baeza

EDITOR

Juan Carlos Pantoja Ibáñez

COMITE EDITORIAL

Gilberto Triviños
Luis Riffo
Pascal Tureuna
Franco Ibáñez Zumel

DISEÑO & MAQUETACION

Stephan Kliwadenko

FOTOGRAFIA

Waclaw Wantuch
Stephan Kliwadenko
Yang Xueguo
Anónimos

Crítica & Parnaso N° 01 | 2010

ISSN 2452-5529

Publicación latinoamericana, parte del conglomerado cultural y editorial CASA LITTERAE EDITORES©. Fundada en el año 1995 en la ciudad de Concepción, Chile y orientada a difundir el análisis, la crítica y la reflexión literaria internacional de habla hispana. a nivel internacional

Colo Colo 470 Concepción | CHILE

litterae@udec.cl

ANALISIS / Iván Baeza. Concepción-Chile: "Día escritura en espejo: El diario íntimo de José Donoso".

NARRATIVA / Juliana Gómez Nieto. Colombia: "Narrar desde la experiencia"

RESEÑA / Juan Cameron. Valparaíso-Chile: "Daniel Tapia Torres: civilización y barbarie, la contru de mi alma" .

RESEÑA / Soledad Fariña. Santiago-Chile: "El silencio de Claudio, una lectura".

CONTEXTO/ Juan Zapata. Concepción-Chile: "Escribir sobre el último diario de Enrique Lihn".

RESEÑA / César Valdebenito. Concepción-Chile : "El libro oculto de Franco Ibáñez Zumel, una lectura a los subniveles de Sobrevidas".

TEXTURAS / Oscar del Pozo. España: La loca historia de Mishima contada para locos de gimnasio"

RESEÑA / Iván Baeza, Chile: "Niño feo de Yuri Pérez, la deformación escritural"

A black and white photograph showing a man in a pinstriped suit and patterned tie in the foreground, looking slightly to the right with a serious expression. Behind him, a woman wearing a dark hat and coat is visible, looking towards the left. The background is a blurred crowd of people.

*“...y eso era todo
hubo cosas que fueron
invisibles a nuestros ojos*

*Lo supimos siempre
pero esperábamos
confirmación*

(Franco Ibáñez Z.)



Iván Baeza:

La escritura en espejo:

El diario íntimo de José Donoso.

“...Al iniciar este ensayo busco precisar algunos acercamientos teóricos en torno a la figura del escritor chileno José Donoso, basado en la escritura de su Diario íntimo, que se articulan de acuerdo a lo que en el título llamo una escritura en espejo ...”

De este enunciado surgen distintas ideas que revisaré a lo largo de esta reflexión. Antes de ello, una precisión. Acercarme a la lectura y a los pensamientos de los diarios íntimos, como género referencial, en general, y al diario de Donoso, en particular, ha suscitado un desafío intelectual, debido a la amplitud de temáticas desde las cuales se puede abocar la problemática. Para poder asir, por tanto, esta dificultad he previsto circunscribir el corpus diarístico a una época conflictiva en la vida del escritor: me refiero a los textos escritos en Madrid entre los años 1978 y 1980. Este periodo de tiempo es interesante porque se articula desde distintas perspectivas: la asunción económica del escritor en el extranjero y el retorno a su país natal; su preocupación por su economía; su placer en la imagen del mendigo, cual paseante y despreocupado, en contraposición a la preocupación por establecerse definitivamente en un lugar. En este periodo, además, escribe dos novelas: La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria (1979) y El jardín de al lado (1981), que funcionan como contracaras de los conflictos presentados en su diario. De la imagen proyectada como escritor, su asunción económica, la idea del mendigo y la pertenencia a un lugar puedo establecer una relación con la escritura en espejo y, específicamente, con la idea del doble, concepto que parte del mito y que decanta en la paranoia revisada por el psicoanálisis. Señalo que el vínculo producido entre vida y obra, o entre diario de vida y novelas, producen lo que nombro como escritura en espejo. Me pregunto entonces, ¿es toda escritura en espejo una textualidad narcisista?, y ¿en toda escritura narcisista persiste el miedo y la fascinación que provoca el doble? Dejaré estas preguntas en espera por el momento para abocarme al inicio de la cuestión.

Considero pertinente iniciar la reflexión remitiendo-

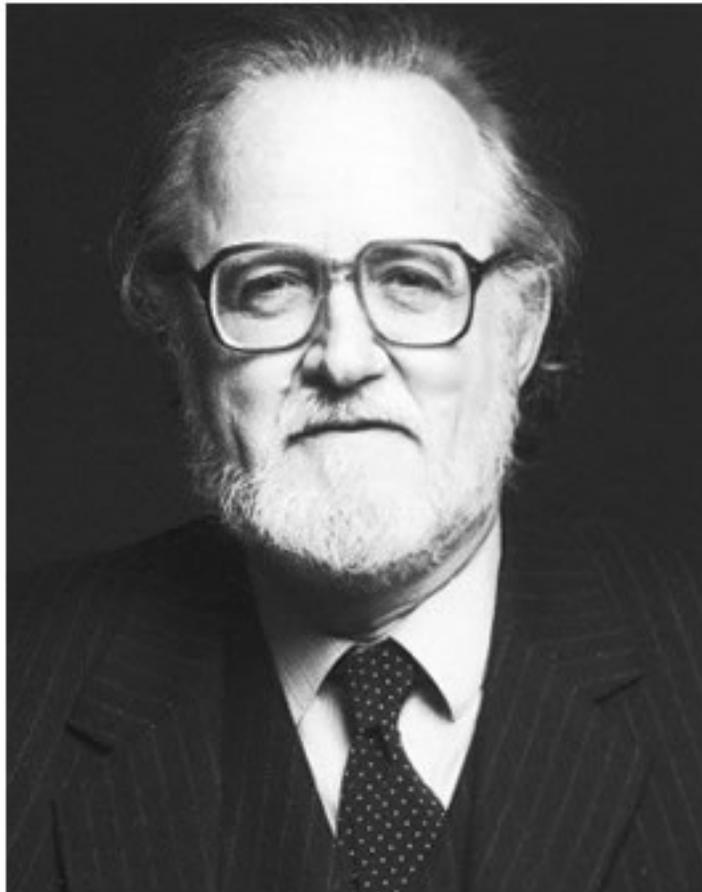
me a lo que se entiende por relato testimonial y que Leonidas Morales (2001) ha desarrollado en su libro La escritura de al lado. Géneros referenciales. Éste señala dos características importantes a destacar en torno a este tipo de discurso (que no puede ser considerado una tipología genérica) referidos a su carácter de transhistórico y de transgenérico. Esto quiere decir que el discurso testimonial no puede ocupar un lugar en la institución que regula los géneros, puesto que carece de independencia de actualización que sí poseen los géneros. A su vez, el testimonio necesita indefectiblemente un discurso genérico existente para ser actualizado, en la medida que actúa como ente parásito de otros. En ese sentido el testimonio puede ser llevado a cabo si es que se inserta dentro de otros géneros referenciales como la carta, la biografía, la autobiografía, la crónica urbana, el diario íntimo, entre otros más. Teniendo en cuenta que el discurso testimonial funciona como recurso subsidiario, no obstante que el contenido de los otros géneros referenciales converjan en la necesidad de entregar una información personal e histórica desde donde se precise el establecimiento de una verdad, debo abocarme al género que lo abarcaría y que es pertinente para este ensayo: el diario íntimo.

Como género referencial, en el diario íntimo deben darse ciertas características para ser considerado como tal. Los textos no deben ser ficcionales, “el sujeto de la enunciación remite a una persona ‘real’, con existencia civil, cuyo ‘nombre propio’, cuando los textos son publicados, suelen figurar como ‘autor’ en la portada de los libros que los recoge” (Morales, 2001: 25). Por su parte, el diario íntimo posee cualidades y requerimientos que lo diferencian de los demás géneros referenciales, cuyas características han sido analizadas por varios teóricos a lo largo de las últimas décadas. Han concordado éstos en que el diario íntimo se suscribe al calendario, cual maldición de la que el diarista no puede escapar, señala Blanchot (1996); así también que “[e]l primer elemento propio del diario íntimo es la ‘cotidianidad’” (Ribeyro, 2012: 27), puesto que debe ir marcando el día a día. Además, que dicho género discursivo exhibe una verdad o que se adscribe a un principio de veracidad, en el sentido en que es “ne-

cesario admitir a priori que los hechos consignados en el diario son verdaderos”, como expone Ribeyro a continuación de la cita anterior. Por consiguiente, la inclusión de anotaciones, bajo cierta rigurosidad y periodicidad, obrarán en que se almacene una cantidad extraordinaria de experiencias, repetitivas y variopintas, sobre los distintos temas que acaecen en la realidad y en los pensamientos de los diaristas. Esta cualidad y condición de escritura provocará, gracias a la posibilidad de poder ingresar al pasado datado, que se pueda “comprender las operaciones del espíritu, captar las relaciones de lo físico y lo moral, y conocer mejor al hombre”.

En otras palabras, y continuando con la misma cita de Alain Girard, “[l]a observación interior se transforma insensiblemente en examen de consciencia” (Girard, 1996: 33). Este punto es de real importancia porque da cuenta del examen al que accede consciente o inconscientemente el escritor de diarios al producir su obra: se ve imbuido en una autocrítica y un conocerse a sí mismo. Además del autoconocimiento al que se

puede suscribir un diarista, pensémoslo así, común; por la cantidad de experiencias de la cotidianidad reunidas en estas páginas, no puedo dejar de relacionarlo con el diario de Donoso, es decir, con el diario de un escritor. Puesto que, como señala Beatriz Didier, “[e]l diario es para el escritor lo que el cuaderno de croquis para el pintor. Para el novelista, en particular, todo puede ser utilizable algún día”



(Didier, 1996: 43). En este sentido, el diario íntimo y, específicamente, el diario de escritor, se propone como un receptáculo de narraciones o pequeños borradores novelables, que a la vez reflejan, en la medida que es una escritura íntima, o proyectan su realidad. Si el texto busca una visión autocrítica, se entiende inmediatamente que la necesidad de escritura íntima, puesto que este género tiene como sujeto enunciador y sujeto destinatario a la misma persona (el autor), sea producto de una crisis existencial, sentimental, duelo; dato precisado en el estudio que realizó Philippe Lejeune entre 1986 y

1996, donde menciona que “un número bastante grande de personas lleva un diario durante las crisis, o ciertos periodos, de su vida adulta (diarios de crisis sentimentales, de cura analítica, de duelo; diarios de embarazo; diarios de vacaciones, claro está; diarios de militancia o de vida profesional, etc.)” (Lejeune, 1996: 62). En este punto, un alto.

Antes de continuar quiero entablar la reflexión sobre el diario íntimo de José Donoso, viéndolo de acuerdo a las características que lo organizan y lo distinguen como el género referencial al cual pertenece. Entonces, en el diario de es-

critor, puesto que esa es la precisión necesaria para aquel compendio de textos: ¿existe una cotidianidad planteada y regida al calendario?, ¿los temas tratados son variopintos y se basan en la fragmentariedad?, ¿los hechos revelados funcionan para una autocrítica y, a la vez, sirven como antesala o borradores para posibles novelas? Evidentemente, sí. Pero, ¿qué sucede con la característica del diario

que se basa en el secreto, donde el enunciadore y el destinatario recaen en la misma persona, vale decir, en el autor?, ¿qué sucede si el autor mismo publica sus diarios, pierde este el carácter de veracidad al ser construido conscientemente para ser exhibido? Y, por último, ¿si el diario propone un discurso histórico e íntimo veraz, qué sucede con el diario de José Donoso en el momento en que su publicación se ve editada tanto por Patricia Rubio o, en la mayor medida, por su hija Pilar Donoso?... ¿estamos frente a un diario íntimo verdadero? Sí, puedo responder, pensando que las categorías que articulan al diario no son determinantes y que existen circunstancias donde el escritor diarista puede mostrarles sus textos a personas de gran confianza, manteniendo así el secreto dentro de un grupo selecto y confiable de personas. Si ampliamos esta pregunta a un plano de sociedad, puedo responderla al recurrir a los planteamientos de Fredric Jameson, quien entiende a la posmodernidad como una sociedad del espectáculo, en donde la exhibición y la ruptura de la concepción de espacio privado han marcado el comportamiento. En este sentido, se hace factible y hasta lucrativo ofrecer una intimidad, sobre todo si trata de un personaje público, a su valor de cambio. Mal que mal, y volviendo a las imposibilidades que veía Lejeune para estudiar el



diario íntimo, “[n]o se puede leer, en general, sino textos publicados” (1996: 57). De esta manera, cabría agradecer la posibilidad que nos otorgan tanto escritores como artistas de hacer visibles obras que sirvan para repensar la realidad.

Ya precisados los conceptos de discurso testimonial y de diario íntimo, y antes de ingresar al texto en sí, vinculándolo con la novela *El jardín de al lado* en la relación de espejo que estimo se produce entre ambos textos, considero pertinente hacer alusión a un tema patente tanto en el diario como en la novelística donosiana, me refiero al “doble”. El doble como recurso literario y como mito se inicia en base al miedo irredento del ser humano a la muerte, es decir, el miedo hacia lo desconocido. Esta postura, que por lo demás la he desarrollado anteriormente referida a la literatura fantástica y que se aleja en cierta medida del diario íntimo, reconoce su base en la ruptura de la individualidad, debido a la imposibilidad de este hecho fantástico (al pensar que realmente suceda el desdoblamiento de un cuerpo). Por tanto, quiero acuñar un primer acercamiento, en vista de lo planteado, por David

Roas, teórico español de literatura fantástica, quien entiende este fenómeno en la medida en que,

El doble se relaciona directamente con lo más íntimo de nosotros mismos, con nuestra identidad.

La idea de un ser duplicado nos hace dudar ya no solo de la coherencia de lo real (el desdoblamiento es algo imposible), sino que rompe la concepción que tenemos de nosotros mismos como algo único, como individuos (etimológicamente, lo que no puede ser dividido). Al postular la ruptura del principio de identidad, desaparece la percepción unificada del yo. (Roas, 2011, 88-89)

Además agrega, añadiendo una postura psicoanalítica, que “Rank advierte que la sombra y el reflejo son representaciones de la inmortalidad del alma humana (como reacción narcisista contra el temor a la muerte)” (Roas, 2011: 89). Entonces, el miedo a la muerte y la ruptura del yo, como “ese factor complejo al que se refieren todos los contenidos de conciencia” (Jung, 1997a: 17), dan pie a que el inconsciente proyecte al exterior los comportamientos reprimidos que adoptan la figura del doble o de la sombra. En esta proyección, en esta imagen especular, en la sombra que “representa un problema ético, que desafía a la entera personalidad del yo, pues nadie puede realizar la sombra sin considerable dispendio de decisión moral” (Jung, 1997b: 22), se produce el conflicto que atañerá el problema clínico de la paranoia. Ésta, por su parte, es caracterizada según Freud como la que “engloba en ella no sólo el delirio de persecución, sino también la erotomanía, el delirio celotípico y el delirio de grandezas” (Laplanche y Pontalis, 2004: 270). Ejemplos de la presencia del doble en la literatura son recurrentes, ya sea por la necesidad de cuestionamiento y explicaciones a condiciones que supeditan la realidad humana, ya sea por querer generar el miedo en el lector. La primera concepción la realiza Jean-Paul Richter en 1776, en pleno Romanticismo, al nombrar la problemática del doble bajo el *Doppelgänger*. Señala Juan Herrero Cecilia que éste,

Se trata de la imagen ‘desdoblada’ del yo en un individuo externo, en un yo-otro. El sujeto se ve a sí mismo (autoescopia) en alguien que se presenta al mismo tiempo como un doble autónomo, o un doble ‘fantástico’ que produce angustia y desasosiego porque esa figura viene a perturbar el orden normal y natural de las cosas. Este desdoblamiento extraño percibido por la conciencia pone en cuestión los

fundamentos de la identidad del sujeto y de su diferencia frente al ‘otro’. (Herrero, 2011: 22)

Luego continúa exponiendo una larga lista de exponentes que han desarrollado el tema del doble en la narrativa, preferentemente. Entre los nombres más conocidos tenemos: El Retrato de Dorian Gray de Wilde, El doble de Dostoievski, Los elixires del diablo y El hombre de arena de E.T.A. Hoffmann y esto sólo es un muestreo pequeño de todas las elaboraciones al respecto. Recuerdo el cuento de Poe, “El retrato ovalado” cuya temática se asemeja a lo que proponía Oscar Wilde en su Retrato..., en dicho relato se narra a un sujeto que al ver un cuadro entiende los secretos de la creación artística y la fascinación que le producía, puesto que él “había descubierto que el encanto de la pintura residía en su expresión vital, en una rara espiritualidad oculta en la imagen” (Poe, 2003: 213). Luego rememora la historia contada en torno a la creación de la pintura, donde el artista se encerró junto con su esposa durante largas semanas en la torre de su castillo para poder encontrar el descanso y la concentración necesaria con la cual realizar una obra inigualable. No supo que con ello, que con cada pincelada que daba a la pintura, el influjo de vida se iba agotando en el cariz de su mujer. “No quería ver que los colores que ponía sobre las mejillas del retrato era extraídos de las mejillas de la que estaba sentada a su lado” (Poe, 2003: 214). Finalmente, cuando hubo concluido el retrato de su mujer y, totalmente extasiado, va a celebrar y a agradecerle el haber sido su musa, descubre que ella está muerta. “-¡Esta obra es magnífica, tiene todo el espíritu y la vida misma! Y se volvió para besar a su amada esposa, pero... ¡estaba muerta!” (Poe, 2003: 214). Esta historia, que la considero representativa de la temática propuesta en este ensayo, se relaciona con el Retrato... de Wilde en la medida que en ambos se produce, lo que en psicoanálisis llaman, una transferencia; al trasponer una identidad y figura en un objeto: en este caso la pintura. De esta manera el ser objeto del reflejo pierde todas las cualidades primigenias que son adoptadas por el doble que suplanta al original. En el caso de Poe, el cuadro cobra la vida que perdió su mujer; por su parte en Wilde, el retrato guarda la inocencia destruida y las marcas del paso

del tiempo que su cuerpo efebofílico se niega a asumir. Entonces, si pensamos que el tema del doble es un suceso recurrente en la literatura, ¿cómo no estar presente en la consciencia de un sujeto que se nombra a sí mismo como escritor? Y ¿es posible establecer una relación espejeante entre el diario de vida y la novela *El jardín de al lado* en el sentido que tanto la una como la otra adoptan y cristalizan la vida del escritor? De aquí siguen surgiendo preguntas con respecto a las características esbozadas en torno a la figura del doble, por casos, ¿estas características son visibles en el diario íntimo de Donoso como mecanismos de defensa ante los inminentes miedos a lo desconocido y a la muerte?, ¿se puede pesquisar un comportamiento paranoico tanto en su diario como en *El jardín de al lado*? Y, ¿esta condición paranoica es sintomática del miedo a revelar su secreto más oculto: su homosexualidad? Entonces, hay que revisar el diario.

Si me ciño al periodo de tiempo antes señalado y doy las directrices necesarias para poder relacionarlo con la novela, como escritura en espejo, debo necesariamente categorizar las distintas temáticas que registra Donoso en su diario, para luego hacer las respectivas vinculaciones. Las primeras cinco entradas en este periodo son cartas escritas a su esposa María Pilar donde le da ánimos por la muerte de su suegro, encareciendo que finalmente toda palabra es vana en el momento del luto y que solamente la presencia del otro sirve para aliviar el dolor. Le solicita en la segunda carta que traiga desde Chile “cuantas cosas BELLAS Y RARAS PUE-DAS” (Donoso, 2010: 202) de esas que no se pueden encontrar por allá. Además, Donoso deja entrever el miedo a que su mujer, quien tiene problemas de alcoholismo, caiga en una depresión. La tercera, la cuarta y la quinta carta hablan de cosas cotidianas: la enfermedad de su hija y las maneras en que se ha arreglado para mantener en orden todo en el hogar durante su ausencia; la necesidad que tiene de su regreso, al mencionar esa conexión “pero tú-yo, yo-tú es lo importante” (Donoso, 2010: 204) en donde se deja entrever, pese a todas las diferencias o problemas que tengan entre ellos, la dependencia de José por su esposa. También le comenta en otra carta sobre el plan de finanzas y su buen momen-

to económico que sin dudas les quitarán muchos problemas de encima. Entre estas cartas, Pilar Donoso incluye el extracto de su diario donde muestra cómo sobrelleva, ya en la intimidad del diario, el cuidado de la enfermedad de su hija y las labores domésticas. Es importante el juego de inclusiones que realiza Pilar pues va relacionando las dos versiones, el plano privado y el plano público, al incluir anotaciones de las cartas y del diario íntimo. O bajo los términos revisados anteriormente, son las dos caras, el original y el doble, de la realidad.

Luego de esta intromisión diarística, pues eso es lo que parece, se ingresan dos cartas más que atañen el tema de la vida cotidiana de su hija: la compra del vestido para la recepción y la primera confesión de enamoramiento de Pilarcita, como José la llama. A su vez, le da ánimos a su mujer por el difícil y nuevo problema al que se debe enfrentar, ofreciéndole también toda su confianza en su actuar al escribirle que “[e]spero que dejes todo eso bien atado, y todo controlado, directamente por tus manos” (Donoso, 2010: 206). Entre tanto ajeteo con el cuidado de su hija, con las labores domésticas y con la distancia física con su mujer, el escritor admite que realmente quisiera volver a Chile, quizá por la nostalgia producida por las cartas de María Pilar, que funcionan como aprobación, cual fascinación de una idea irredenta, que al instante censura y reprime al señalar que en realidad su vida está en España. Se instala de esta forma el germen del regreso, que lo seguirá durante los siguientes años hasta que pise el suelo nacional y se enfrente a sus peores miedos: el no ser reconocido.

Las cartas siguientes datan del 2 de diciembre de 1978 en adelante, luego de la fiesta de lanzamiento de su novela *Casa de campo*. En ellas relata la pomposidad de la velada, la muchedumbre que asistió, la importancia y los mambres de los asistentes, y, finalmente, que todos se hayan reunido para celebrar el triunfo de su publicación. Hecho que lo llena de orgullo y sublima sus ansias de fama producto de su narcisismo empedernido. Tras la velada y la fiesta vinieron las entrevistas en radio y televisión, que dan a entender el éxito de ventas que pueda tener. Le comenta además que Carmen Balcells le

trajo como regalo “la siguiente noticia: que Calmann-Lévy y Editions Du Seuil, en tiempo récord, han puesto cable que quieren mi libro” (Donoso, 2010: 207-208), con lo que ganará una fortuna. Luego, en la siguiente carta le menciona que “Mar-sé acaba de publicar un libro (Premio Planeta) que se llama La chica de las bragas de oro. Te imaginas el éxito popular que está teniendo, y yo verde de envidia...” (Donoso, 2010: 208-209). Los logros profesionales y la imagen que logra proyectar a través de sus obras son las que supeditan estos días de escritura.

Luego de una conversación con Leandro Silva sobre sus preferencias en la jardinería, comienza a gestarse una recurrencia en torno al tema de la nostalgia del pasado y de la infancia. En este primer caso, analiza cuál es el tipo de jardín que le fascina, que sin duda es la pieza seminal de la novela que después titulará El jardín de al lado, para luego pasar a la remembranza del jardín de su casa de infancia, el microclima chileno y el recuerdo de su padre en la casa familiar: “Sí, me lo imagino sentado en su sillón de mimbre bajo la sombra del palto, con un chal a cuadros sobre las rodillas, el bastón caído en el pasto, la cabeza ya perdida despertando, quizás, al fijarse en algún zorzal que salta entre la vincapervincas que yo planté y que ahora son un colchón inmenso bajo la araucaria” (Donoso, 2010: 2012). Desde el recuerdo de su padre pasa al de su casa en la calle Holanda, a su cuarto pequeño que daba al jardín interior y a los desayunos que le daba su criada Ema Cortés. Habla con tanta gracilidad de esa época que se permite la precisión al lector, o supuesto lector, de que “[e]l que lea esto pensará que estoy hablando de una especie de jauja. Pero no es así. El escenario burgués que describo estaba lleno dolores y tensiones, dependiente y definido por el afuera y sus relaciones con él (...) y, finalmente, como siempre sucede, por lo demás sucede, sólo en apariencia un microclima” (Donoso, 2010: 213) de bienestar. En este pasaje se puede percibir que la duplicación de caracteres, el doble por esencia, viene heredado desde su familia burguesa que le exigía llevar una vida pública abocada a la idea de felicidad y armonía, que distaba en sobremanera de lo que ocurría en el interior familiar. La misma

sensación de extrañeza la siente en el recuerdo que tiene al momento de volver a Chile para la muerte de su madre, donde ve todo “pequeñísimo, la casa, los sitios, las mentes, todo irreconocible, todo definido por parámetros” (Donoso, 2010: 213), que insertan la aversión frente a este Chile mediocre, pero a la vez que estas imágenes le salen al encuentro acosándolo y apoderándose de él. La dualidad de mirada, desde el afuera y el adentro, la preeminencia del qué dirán y de la imagen que debe proyectar y mantener en sociedad configuran su personalidad.

En las inscripciones siguientes se sigue manteniendo el tono anterior, la remembranza a situaciones de la infancia donde están presentes el padre y Miss Blake, una profesora particular de quien se enamoró; de la misma manera plantea un razonamiento sobre las experiencias de Marcel Proust tanto en el chisme como en su orientación sexual. No obstante, me quiero detener en una fiesta a la que asiste con el cineasta Luis Morales y sus amigos, ocasión en que se dio cuenta de algo que marcará al escritor: el paso del tiempo y la consciencia de la vejez y, por extensión, la cercanía a la muerte. Donoso señala que “estoy viejo. Un abismo gigantesco me separa de todos ellos”, y se cuestiona sobre la validez y pertinencia que tiene en la vida real su labor de escritor, “¿Hasta qué punto es válido lo que literariamente hago?, ¿Hasta qué punto no estoy trabajando y escribiendo para una generación que absolutamente no me leerá? No leen, no leen nada, ni les interesa. ¿Qué hago yo? Días muy críticos, muy duros, muy llenos de dudas” (Donoso, 2010: 224-225). De esta forma continua el cuestionamiento sobre su labor de escritor, pero más bien, lo que se percibe en estas líneas, más que la duda sobre su calidad narrativa, es si ¿será o no reconocido por sus pares o solamente tendrá, como muchos escritores no reconocidos en vida, una gloria póstuma?

De las dudas sobre la exhibición, la aceptación y el reconocimiento de su obra, tal como Julio Méndez se desvivía por concretar la novela de la dictadura chilena y tener el reconocimiento de sus coetáneos escritores, de la gente de Chile y de Núria Monclús, alterego de la editora Carmen Balcells; doy otro salto en el diario que trata sobre la gente que va cono-

ciendo en España, la muerte de su padre y su nuevo puesto de periodista corresponsal que si bien significan un movimiento, tanto físico como sentimental del escritor, no implican una verdadera afección en él. No así ocurre con el objeto depositario de sus recuerdos de infancia: su casa en la avenida Holanda. Donoso señala que, “[l]a muerte de mi padre no me significa mucho, porque había muerto hacía tanto tiempo. Pero la demolición de la casa de la Av. Holanda brought everything home: papá y mamá muertos y ya no soy hijo de nadie. Ahora me va a tocar a mí. Ya no tengo un sitio “mío” donde llegar a Chile” (Donoso, 2010:228). Con esta destrucción, además de suprimir el lugar de recuerdos de infancia, eliden la posibilidad de albergarlo al momento de llegar a Chile; de esta manera supone que tras la muerte de sus padres viene necesariamente la suya. Otra vez acecha el miedo a desaparecer de este mundo y ahora sin la posibilidad de un regreso al sitio inicial. Si bien antes ya había formulado sus deseos de volver a Chile, que fueron suprimidos al instante por su miedo al fracaso por un lado y por la estabilidad que estaba teniendo en España, por otro; que también esquematizó distintos recuerdos de infancia que produjeron una añoranza por la casa paterna, que luego fue destruida; estas condiciones provocarían un cuestionamiento en el escritor donde tendría que sopesar los pro y los contras sobre la idea del regreso a Chile:

¿Qué haría en Chile? Por un lado me emociona, por el otro, el lado negativo, me aterra y me ahoga. Regresar me produce la mayor claustrofobia posible: A) por la limitación de los chilenos a lo chileno, su aislamiento, el énfasis en lo nacional, que deteriora y quita imaginación y vuelo y libertad; B) fantasmas del pasado que me acosarían y quizás ahogarían, gente y recuerdos y hechos y reputaciones; C) imposibilidad de elegir una máscara de anonimato, como en el extranjero, cualquier máscara que me guste y que hago cursar como válida y que me resulta... Allá, no, no, las señas de identidad de toda clase me atarían a una sola posibilidad de ser, y no hay lifestyle, más que uno, que elegir; D) María Pilar tiene pocas raíces chilenas, ha vivido más en España y el extranjero que en Chile, pero ha vuelto de otro modo... y ve lo que nuestra hija necesita: un

entorno. (Donoso, 2010: 230-231)

No son estas limitaciones formas de elidir el miedo a la posibilidad al fracaso presentes en el regreso a Chile. En el extranjero, en los lugares donde no se tiene el mismo lenguaje ni los mismos guiños culturales, es más fácil elegir una máscara, como él la llama, con la cual proyectarse en la sociedad. No ocurriría así en Chile porque lo descubrirían, se darían cuenta del engaño y exhibirían su mentira. Pero por otro lado, se encuentra la necesidad de darle a Pilarcita el entorno familiar y estable en las raíces de su familia. Pero, ¿es posible que Pilar Donoso pueda generar raíces en un país que desconoce, en el cual no ha nacido ni con los que ha compartido vínculo alguno?, ¿Sucede acaso lo mismo entre Pilar y José, en su afán de otorgarle una identidad chilena repasada por la tradición; que entre Julio y Patricio, de El jardín de al lado, donde el hijo reniega la quejumbrosa letanía del golpe militar de su padre y se articula como hijo plurinacional o más bien, sin nacionalidad?, ¿Existe la misma relación entre Pilar y Patricio, como la que hay entre Julio y José, y entre Gloria y María Pilar?, ¿Cuánta ficción hay en la vida de Donoso y su familia o cuánta realidad se cuela en la novela El jardín de al lado? Finalmente, pienso que los miedos que impiden a Donoso regresar a Chile, con ello el fracaso y el temor a la muerte, son los mismos que se proyectan y se exacerbaban de manera antagónica en la imagen de Bijou, el joven de ambigüedad sexual que atrae a la vez que repele a Julio Méndez.

Tras las reflexiones sobre las ventajas y desventajas de regresar a Chile se cambia de tema, nos cuenta Donoso sobre las ideas que darán pie a su novela La misteriosa desaparición de la Marquesita de Loria, personaje que se repetirá en la mujer de la campana de oro que aparece en El jardín de al lado; sin embargo, no porque haya ingresado una nueva motivación de escritura sus reflexiones sobre la vida, en un sentido autocrítico, desaparecerían. Se hace patente en estos días su cualidad de desheredado, de no pertenecer a ningún lugar, “pensé en la lejanía de las raíces de todos los que tomábamos té de menta alrededor de la mesa. ¿Dónde colocarlos, después de tantos años en el extranjero, cuál

era nuestro ámbito, a qué pintura, a qué literatura adscribirnos?” (Donoso, 2010: 234). Aunque el regreso sostenga más impedimentos y miedos para Donoso es perentoria la necesidad de pertenencia a algún lugar. La idea de regresar a Chile, a la tierra que lo vio nacer, implica una castración a sí mismo y una sublimación del ambiente familiar que le quiere ofrecer a su hija. En esta ambivalencia de pensamientos le escribe a Pilar que, ahora que su mamá está dispuesta, están sorteando las posibilidades de un regreso definitivo a Chile. Ella no debe preocuparse porque con la educación que le han dado y su dominio en el inglés, que a él le ha servido muchísimo, no tendría problemas para adaptarse. Pienso en estas características que para Donoso eran gravitantes en la conformación de una persona para un mejor desenvolvimiento en la sociedad chilena, es decir, la educación y el dominio de idiomas, y no puedo dejar de relacionarlo con Patricio, el hijo de Julio Méndez, quien afrancesa su nombre a Patrick porque su dominio del idioma extranjero más que acercarlo a Chile y a sus costumbres, lo han alejado hacia un cosmopolitismo e hibridez lingüística. ¿No sería por analogía lo que ocurre en el caso de Pilar?, ¿Podría ser esta novela una extensión, cual escritura espejeante, de lo que le está pasando en la cotidianidad a Donoso y a su familia; o del modo inverso, la articulación y escritura de la novela no está supeditando un cierto comportamientos ficcional en la vida de ellos?

Creo necesario articular tanto el diario, como la novela tratada, a los conceptos de doble y de paranoia que he ido revisando a lo largo del ensayo. ¿Puedo entender la escritura de estos textos como una discursividad que funciona a través de los espejos, de reflejos, de paridades?, ¿existe el doble palpable que sea corolario de la realización de la novela más que mis sospechas y especulaciones?, y ¿esta constatación repercute en la clinalización de su narcisismo en su condición paranoica?

Las primeras dos preguntas las relacionaré con la siguiente cita del diario que sin lugar a dudas producen una relación, cual caída en abismo, entre la novela y el diario: quién lee a quién, se puede percibir desde acá:

Desde la ventana de mi estudio veo, en la tarde tó-

rrida, a la princesa alemana (...), con encrespadores y gritándoles a sus hijitos que juegan con conejos de felpa. Está leyendo un libro. Desde esta distancia y con el temblor de las hojas de los árboles inmensos, parece ser un libro de mi editorial. ¿Quizás un libro mío? Ella consume, yo produzco. Tengo que terminar este libro mío sobre ella antes que ella termine de leer mi libro. Gestos íntimos porque no sabe que alguien durante todo el día la mira y la ve y queda la crónica. La criada le lleva el té sobre una bandeja que deja sobre el pasto. Le pregunto más sobre ella al portero y fantaseo... (Donoso, 2010: 245)

Su afán de ser reconocido por la princesa vecina realza sin dudas su narcisismo, puesto que, en primer lugar, es una persona a quien admira quien cree que lo está leyendo, y, en segundo lugar, esta tiene una alta jerarquía otorgada por los grados de nobleza que le pertenecen. Si sumamos a eso la inclusión del doble del escritor y la relación existente entre la lectura de la princesa con la escritura de la novela, podemos vislumbrar que o bien se ficcionaliza completamente la realidad o bien es la ficción de estas palabras las que buscan su asidero en la realidad. Una doble implicancia se traduce en la escritura en paralelo de ambos textos que comparten experiencias en común. Si además pienso que el afán de ser leído por la princesa funciona bajo un sesgo persecutorio y engrandecedor (características que sugiere Freud para entender la paranoia) se patenta de esta manera la condición paranoica del escritor, tanto de la novela como del diario (y por qué no, el escritor que escribe la novela dentro del mismo diario, en un estado metadieético). Esta característica paranoica se ve acrecentada al momento de concebir su regreso a Chile como una realidad. Ve con terror las posibilidades de ser descubierto, desterrado y torturado. Pero imagina, con mayor pesar, que su obra es la que realmente puede ser coartada por la policía militar de la dictadura:

Estoy francamente aterrorizado. ¿Por qué atreverse a tener miedo a confesarlo? Sueño que no se atreverán a tocarnos. ¿O me estoy haciendo ilusiones pretenciosas de que siguiera vale la pena tocarme?

Tal vez el silencio en torno a mi vaya a ser completo o eso sea difícil de tolerar. ¿O no? No sé. La policía secreta crecerá. Habrá toques de queda, razzias, vigilancia, listas negras. Los pobres serán miserables y la nueva clase de ricos propiciada por el régimen tendrán la sartén por el mango. No creo que yo corra peligro personal. Pero, ¿Y lo que escribo? ¿No sería justamente el momento indicado para quedarme afuera y usando mi prestigio despotricar contra el régimen? Puede ser. Pero ya es demasiado tarde... (Donoso, 2010: 245-246)

Cabe precisar que el escritor, en su uso diarístico, es consciente de sus delirios persecutorios, pues menciona que tal vez se esté haciendo pretensiones de que él es un personaje importante y peligroso que produzca una amenaza para el régimen. Es notable el miedo patente existente en este párrafo que demuestra la construcción narcisista, y por ende paranoica, que tiene de sí mismo con respecto a la realidad.

A modo de colofón, considero que tanto en el discurso ensayístico como en el género narrativo, en El jardín de al lado, se produce una relación de doble implicancia o escritura en espejo, donde se puede precisar una ambigüedad donde la ficcionalización del género diario íntimo se acrecienta, a pesar de la veracidad que la caracteriza y su carácter histórico implícito, como también la analogía, que podría llamarse transferencia, de agentes históricos que son novelados en la obra tratada. Esta doble implicancia se sustenta bajo la teoría del doble antes citada, agudizándose bajo la paranoia y el narcisismo.

Considero, por último, importantísima una lectura acuciosa de este fenómeno en la escritura del diario íntimo y de la narrativa de un escritor como el de José Donoso.

Blanchot, M. (1996). El diario íntimo y el relato. En *Revista de Occidente*. Madrid, N° 182-183, junio-agosto. Pp. 47-54.

Didier, B. (1996). El diario ¿forma abierta? En *Revista de Occidente*. Madrid, N° 182-183, junio-agosto. Pp. 39-46.

Donoso, J. (1981). *El jardín de al lado*. Bogota: Espasa.

Donoso, P. (2010). *Correr el tupido velo*. Santiago de Chile: Alfaguara.

Girard, A. (1996). El diario íntimo como género literario. En *Revista de Occidente*. Madrid, N° 182-183, junio-agosto. Pp. 31-38.

Gubern, R. (2002). La sombra y el reflejo. En *Máscaras de la ficción*. Barcelona: Anagrama. Pp. 5-13.

Herrero, J. (2011). Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas. En *Cédille revista de estudios franceses*. N° 2, pp. 15-48.

Jung, C. (1997a). El yo. En *AION*. Barcelona: Paidós. Pp. 17-21.

--- (1997b). La sombra. En *AION*. Barcelona: Paidós. Pp. 22-24.

Laplanche, J. y Pontalis, J. (2004). *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.

Lejeune, P. (1996). La práctica del diario personal: una investigación (1986-1996). En *Revista de Occidente*. Madrid, N° 182-183, junio-agosto. Pp. 55-75.

Morales, L. (2001). *La escritura de al lado. Géneros referenciales*. Santiago de Chile: Cuarto propio.

Ribeyro, J. (2012). En torno a los diarios íntimos. En *La Caza sutil y otros textos*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales. Pp. 27-24

Roas, D. (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma





La belleza de la ciudad era, ni más ni menos,
la belleza de sus heridas. (Yukio Mishima)

“ Estos Polis han resultado ser muy agradables, cariño No son como los de Denton...”

Carta de Bonnie a Clyde,
Waco, Texas
3 de marzo 1930



A black and white close-up portrait of a woman with dark hair, looking slightly to the right. Her hand is raised to her forehead, with fingers spread. The background is blurred, suggesting an outdoor setting with foliage.

Juliana Gómez:

Narrar desde la experiencia

tores?.

La respuesta es afirmativa y aunque no cualquiera pueda lograrlo, existe un precedente en la literatura contemporánea, se trata de *Los Vagabundos del Dharma* de Jack Kerouac uno de los autores más influyentes de la generación Beat.

A mi modo de ver, lo más importante para poder escribir una novela en tan corto periodo de tiempo reside en saber con claridad cuál es la historia que se va a contar, cuál es el contexto en el que se desarrolla y quiénes son sus personajes.

Me atrevo a suponer que antes de sentarse a escribir esta novela, Kerouac, ya tenía claro lo que quería narrar y esto se debe al vínculo directo que tienen sus ficciones con su historia biográfica; ya que es él junto a sus amigos los protagonistas de historias que transcurren en su propio contexto histórico.

“El narrador toma lo que narra de la experiencia; la suya propia o la transmitida...”.(Benjamin, 1936)

Kerouac más que un escritor de la imaginación es un escritor de la experiencia. Con su estilo demuestra que el uso de la primera persona es además de una decisión narrativa, una decisión política; ya que rompe con la dicotomía entre autor y narrador y es este aspecto, a mi forma de ver, lo que lo ha convertido en un escritor de culto.

De su libro se llegó a decir que era la biblia del hippismo y más allá de si es verdad o no, hay que reconocer que en su momento rompió las barreras que demarcaban lo literario; su influencia es ade-

más filosófica y política.

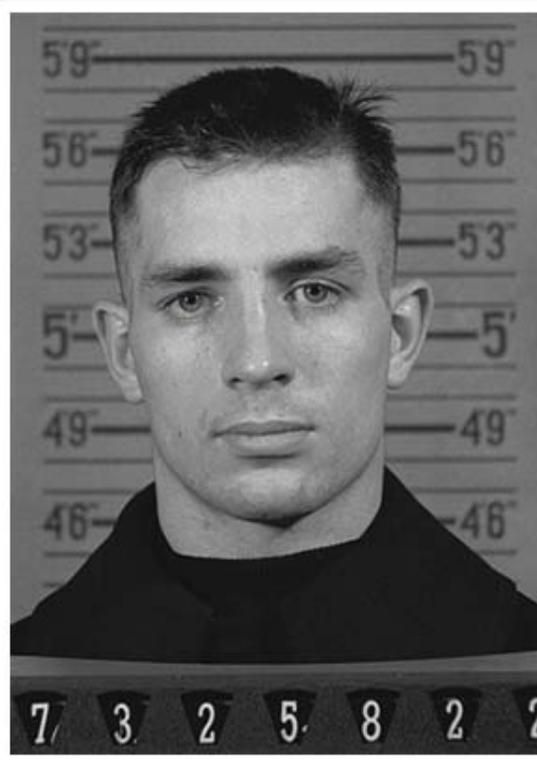
Para dar cuenta de ello a continuación un fragmento de la novela en la cual el protagonista da su punto de vista sobre su contexto histórico.

“Negándose a seguir la demanda general de la producción de que consuman y, por tanto, de que trabajen para tener el privilegio de consumir toda esa mierda que en realidad no necesitan, como refrigeradores, aparatos de televisión, coches, coches nuevos y llamativos, brillantina para el pelo de una determinada marca y desodorantes y porquería en general que siempre termina en el cubo de la basura una semana después; todos ellos presos en un sistema de trabajo, producción, consumo, trabajo, producción, consumo...”(Kerouac, 1998)

La novela es la historia de su propia vida, de sus búsquedas espirituales, artísticas y políticas. Y en efecto pone en evidencia, las búsquedas de una generación entera, que desencantada por tanta realidad fatalista intenta encontrar en las experiencias trascendentales y en el arte un motivo para vivir.

Existen escritores que narran historias sobre grandes viajes que nunca realizaron como es el caso de Julio Verne quien nunca salió de Francia, y otros como el autor de *En el camino*, que se recorrió Estados Unidos y México haciendo dedo en varias ocasiones, y es de estos viajes de donde él saca el material constitutivo de su obra. «Cuando alguien realiza un viaje, puede contar algo» (Benjamin, 1936)

Lo anterior no niega que Kerouac recurra a su imaginación para ficcionalizar ciertos pasajes y así lograr que tengan mayor potencia narrativa; lo que quiero decir es que su obra está sostenida por una experiencia real, que le otorga verosimilitud. En este sentido me atrevo a decir que de manera no con-



siente el autor aplicó la teoría del iceberg desarrollada por Hemingway ya que no nos cuenta todo lo que vivió en sus viajes, sino que hace una selección de lo más relevante; pero lo que no narra es lo que le ayuda a sostener la historia.

Ahora bien, no cualquiera que realice un viaje puede escribir un libro que influencie a miles de jóvenes de distintos lugares del mundo a lo largo de varias décadas. Se necesita algo más que experiencia, imaginación, talento y disciplina.

Personalmente, creo que lo que hace que los lectores se sientan atraídos por su forma de narrar, es su sensibilidad hacia el mundo la cual trasmite de forma vital en sus novelas. Tanto el autor como el personaje tienen características en común: eran críticos al sistema, buscadores libertarios, y a la vez personas llenas de contradicciones atrapadas en una cultura atravesada por el consumo, en un momento de sincretismo global, que les otorgaba cierta información que usaron tanto en la realidad como en la ficción para tratar de resignificar su existencia.

“Ni la cultura ni su destrucción son eróticos: es la fisura entre una y otra la que se vuelve erótica”. (Barthes, 1973)

En este sentido, la vida de los protagonistas de la historia, se encuentra influenciada por el budismo y el trascendentalismo: la primera es una filosofía propia de Asia que en los años cincuenta cuando Kerouac escribió *Los Vagabundos del Dharma* no estaba de moda en Estados Unidos como lo estuvo después de los sesenta. Por otra parte está el trascendentalismo literario norteamericano representado por Thoreau con su libro *Walden la vida en los bosques*; que narra la historia de un hombre que abandona la vida en sociedad y se refugia como ermitaño en el bosque durante un año para encontrarse consigo mismo.

La búsqueda por un camino de conocimiento y libre de sufrimiento que los budistas denominan *dharma*, y la conexión con la naturaleza despojada de la visión antropocéntrica, son los pilares filosóficos

que rigen la vida de los personajes del libro en su búsqueda por vivir la vida más allá de la superficialidad en la que el resto de la sociedad estaba sumida.

Sin embargo estos pilares no están plasmados en la historia desde el dogmatismo pues los protagonistas viven su vida cotidiana como vagabundos, cargados de contradicciones que ellos mismos no juzgan ni analizan. Así es como tienen prácticas que aparentemente son opuestas: meditan a la mañana y a la noche hacen orgías, leen textos sagrados orientales mientras se emborrachan con vino, hacen peregrinajes hacia la montaña y luego regresan a la ciudad y asisten a tertulias donde fuman marihuana.

Esta mezcla entre lo sacro y lo profano, entre una forma de vida marcada por el consumo, que tiene como polaridad la renuncia a lo material no es solo ficción; es el testimonio de una época de profundo malestar social y de replanteamientos por parte de la juventud.

Creo que Kerouac pudo escribir la historia en tan solo 11 días porque vivía intensamente cada instante en el que no estaba sentado escribiendo. Me atrevo a decir que para él, la escritura no consistía solamente en el hecho de estar sentado frente a la máquina sino también, en el tiempo que pasaba pensando en cómo capturar la esencia de esos momentos que vivía y que luego quedaron inmortalizados en forma de libro. De alguna manera supo hacer de su realidad una maravillosa ficción.





Definitivamente ya
está claro
que desde que alguien
empezó a usar
los pronombres
personales

Ya nadie es
responsable de sus
actos.

(Nicolás Miquea Cañas)



Juan Cámeron:

Civilización y barbarie, visión sobre obra
“La contru de mi alma” de Daniel Tapia
Torres

Que la poesía porteña contemporánea sea una expresión de clase, de eso no hay duda. El poeta responde a su origen y concepción del mundo; y también a un contorno generoso o esquivo según sea el caso. Quienes vienen de un ambiente acomodado son dados a búsquedas y experimentos a veces sin sentido; quienes provienen de la clase no beneficiada en el reparto económico expresan intensamente, como en el caso de Daniel Tapia Torres, su malestar ante tal barbarie. El reparto no es cuestión de inteligencia ni mucho menos, sino de fuerza. Por norma general los aciertos lingüísticos más notorios provienen de los marginados; lo observamos en este autor, en Priscilla Cajales, en Chirimoyano, en algunos recogidos en la recopilación de Juan Eduardo Díaz. En este punto la poesía refleja el país actual. En un medio derrotado por la ignorancia, pero mayoritario, los artistas resguardan la estética con el fervor de los monjes en la alta Edad Media.



“La contru de mi alma” es un viaje, un experimento obligatorio para el poeta forzado a trabajar de cuidador en una empresa tras haber sido vendedor de libros en un mall y, por cierto, tras haber estudiado cine y unas cuántas cuestiones más. La secuencia mostrará a un estudiante llegado de la capital, luego casado y padre, luego obrero y tras de ello, solo nuevamente, como garzón en el pretencioso barrio patrimonial porteño. Vive como en un cuento de Bukowski, anuncia: «Hago como que trabajo en una inmensa obra de construcción que recibirá a 840 familias en un sector periférico de Valparaíso/ Nue-

vamente como que soy guardia por unos cuantos morlacos más de los que me pagaban en la librería del mall/ Otra vez como si fuera mi destino hacer como que cuido que los trabajadores no roben».

El contacto con el mundo real interviene el lenguaje. Tapia no duda en registrar el habla aunque ello reduzca su auditorio; pues contiene lo verdadero y que escuche quien lo sepa hacer; aquí no hay contrato. Del mismo modo como la jerarquía laboral se expresa por el color del casco protector, el lenguaje define a su hablante y, además, lo vincula a él al enriquecer la experiencia. Ambos, sujeto y objeto, se legitiman.

No podrá, en consecuencia, ser guardián del lenguaje. La gramática del tedio se expresa a través de él y en él es que el patrón roba el esfuerzo del trabajador, el empleado su sueldo y el trabajador cuanto puede. El mundo exterior muestra su accionar verdadero, su apología del ventajismo,

su selvática ley de supervivencia: «Circularán por aquí/ como desde hace algunos años/ los miles de postergados/ obreros de mala paga y empleados de quinta clase/incluidos cabos de fuerzas armadas y pacos rasos/ gente de esfuerzo y aquellos que manan/ la teta verde dólar del estado».

No es un libro triste éste de Daniel Tapia Torres. Por el contrario, la fuerza y el tono poético de una constante eufonía -esquivada a ratos- conduce a ese placer estético entregado, muy de tarde en tarde, por el descubrimiento y lo verdadero.



«El pájaro rompe el
cascarón.

El cascarón es el mundo.

Quien quiera nacer, tiene
que destruir un mundo.

El pájaro vuela hacia Dios.
El dios se llama Abraxas.»

(Demian, Hermann Hesse)



*“En el fondo,
todas las
pasiones son
trágicas, todos
los deseos están
malditos, porque
siempre
consequimos
menos de lo que
soñábamos”.*

Irene Nemirovsky



Soledad Fariña:

“El Silencio de Claudio”, una lectura.

...de no hablar
sino cuando fuere preciso,
raramente despegaríamos los labios.

Epicteto

Al encontrarnos con El silencio de Claudio nos preguntamos ¿Es un drama? ¿un guión? ¿narrativa dislocada? ¿un poema compuesto de múltiples relatos? ¿una novela gráfica?

En principio no debería asombrarnos la puesta en escena de este texto que transgrede los géneros literarios. Asombra, sí, la anotación de “escritos post mortem” bajo el título del libro, lo que nos hace pensar ¿será una biografía del alguien, de algún amigo del autor que murió? Pero de inmediato pensamos que es otro guiño de Enrique Giordano, ya lo conocemos de El mapa de Amsterdam (la dedicatoria ¿es también parte de la ficción? Nunca se sabe...).

El epígrafe de Edgar A. Poe, nos alerta sobre el estrecho límite entre la vida y la muerte de quien es enterrado vivo. Esta primera reflexión, que más tarde se reflejará en la voz del protagonista (Aunque sé que estoy vivo Es probable que ésta sea la muerte) podría ser una línea de lectura, sin embargo a medida que avanzamos vemos que el texto despliega un abanico de sucesos que se reiteran, se contradicen, se refuerzan, se anulan. Los personajes-vozes corresponden a una familia -abuela, padre, madre, hermanos no sabemos si reales o imaginarios-.

Se inicia este -poema-drama fantástico-novela con este relato:

“Lo único que sentimos fue un ruido sordo, inesperado que nadie supo describir con exactitud cada vez que se narró y se volvió a narrar el mismo inci-

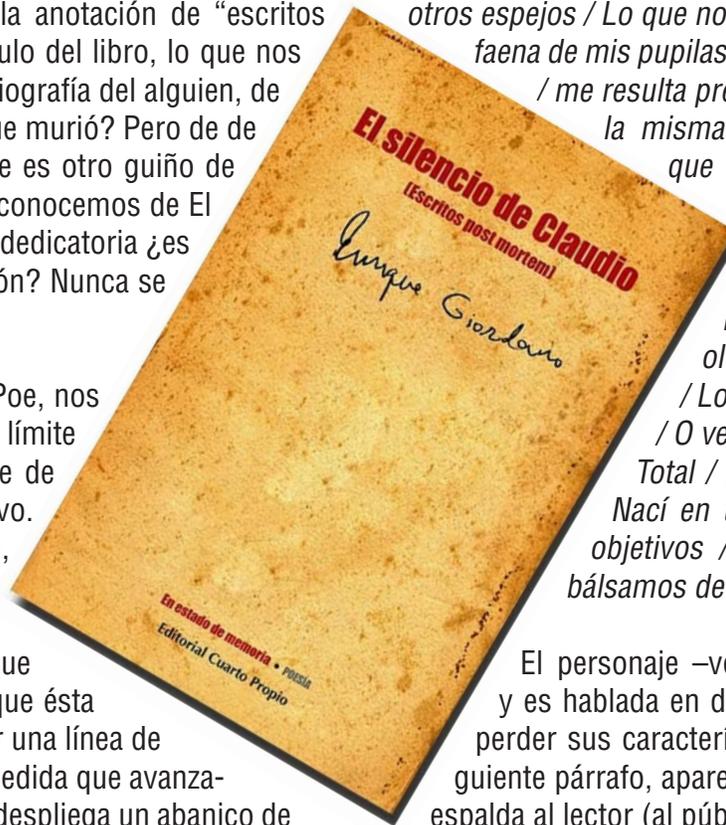
dente. La verdad es que nunca lo contaron mucho y quizás hubiera pasado totalmente desapercibido si no fuera porque Claudio—para ellos—nunca volvió a ser el mismo, o mejor dicho, el que se suponía que iría a ser el mismo.”

En un nivel el del relato, el cuerpo queda tirado, pero en otro nivel, después del golpe, caída, ruido, Claudio queda encerrado dentro del espejo observando lo que sucede fuera, vive una vida fantástica -y a veces oscura- en sus galerías. El espejo, como variada metáfora, es un elemento esencial de la obra

El espejo configura ángulos al infinito / Anuncia otros espejos / Lo que no cabe en / la infatigable faena de mis pupilas / ya lo puedo imaginar. / me resulta predecible / Será siempre la misma repetición / Escalones que llevan al agotamiento de cada día / Al retorno inevitable hacia el calor de las sábanas húmedas / poder olvidar por un instante... / Lo veo todo / No veo nada / O veo muy poco Total / ¿a quién le importa? / Nací en una época de grandes objetivos / seductoras utopías / bálsamos de esperanza

El personaje -voz- de la madre habla y es hablada en distintos segmentos sin perder sus características. Al inicio del siguiente párrafo, aparece su imagen dando la espalda al lector (al público)

Mira hacia el mar / Extiende su mirada a lo largo de las olas / Quisiera destejer el pasado / Poder comprender / Cuando comenzó aquella travesía / Cierra los ojos / Y se sumerge en mundos más allá de toda distancia / Surgen constelaciones desconocidas / Donde ni el ruido ni el polvo entran / La más variada gama de colores / se entrelazan creando combinaciones inagotables / Viajará con su hijo por rayos de arco iris / Lo llevará de la mano mostrándole / todo aquello que carece de nombre



El personaje del padre, se desdobra en tres: hay un padre "real", temeroso, descrito por el hijo:

Mi padre desaparece en lo alto / ya no vuelve la mirada hacia atrás hace ya mucho tiempo que perdió toda esperanza/ ya no limpia la estela viscosa que mi cuerpo deja sobre de los peldaños

Está el padre torturador y el padre ideal. Por otra parte Claudio aparece vivo en el recuerdo su madre, pero inexistente en la realidad del padre. A veces Claudio es un monstruo que se hace real a la salida del espejo, tal vez es un fantasma.

La penumbra se divide en dos pedazos / Ante el grito desgarrado de mi madre / Mi madre ha gritado / Frente a ella / El Otro Claudio / Ese Claudio que todos temen / Reptando frente a ella / Jadeando con dificultad, / Mirándola al interior de los ojos (voz de Claudio)

Soy lo que han ocultado durante toda su vida / Aquello que quieren no ver / Aquello que prefieren ignorar / Saben que estoy aquí (estamos) / pero simulan no vernos / (A nosotros nadie nos ve) / Sólo así podemos seguir sobreviviendo (voz del Claudio-monstruo)

(es fácil olvidar / fácil pretender que la podredumbre no existe / difícil les ha sido borrar me / Limpiar para siempre lo que yace en las entrañas de esta casa no

quieren ver que se está hundiendo / sumergiéndose de a poco entre las miasmas / ratas muertas / cadáveres enterrados vivos cimientes podridas gritos petrificados / los crímenes nefastos que el miedo les llevó a cometer) (voz de Claudio monstruo)

Pero hay algo más, hay un doble, un gemelo, un hermano siamés de Claudio, se llama Lorenzo. Aparentemente muere a poco de nacer, pero finalmente es el doble de Claudio que ha vivido otra vida, la vida de afuera, de peligro, tortura, huida, y es imantado por un parque de eucaliptus que ha buscado toda su vida. Por su parte, Claudio, ha esperado tras la ventana a "su otro" -que es él mismo pero con otro nombre-.

Esta, la historia de Claudio, o de Claudios, de Lorenzo, de la madre, de los padres, abuelos, es la matriz o la base de un texto donde gravitan otros y cuyo final -o finales- son abiertos. El autor parece jugar con las múltiples posibilidades del relato. Pero a pesar de este juego -repeticiones, superposiciones,

ilustraciones- hay un elemento que conecta íntimamente a los personajes y sus acontecimientos a través de los distintos segmentos: es el tono. Es el miedo el tono que da unidad a las variaciones. Como puntas de un iceberg van apareciendo rasgos del entorno, del contexto, del tiempo:

Martes, 3 de la tarde... Golpean la puerta con vio-



lencia / Vuelven a golpear / El ruido hace temblar la escalera / Los fantasmas desaparecen / La casa cruje / Ventana rota / Violento ruido de vidrios / Han entrado con violencia! / A golpe de carabina las puertas / Los estantes / Los cuadros / Las fotos / Las cartas / Los cuadros / Las vidrieras / Los libros desparramados por el suelo / Empujan a mi madre por la escalera / Ella se enfrenta con un la ira irreprimible de tantos años de angustia / Con la fuerza de quien lo ha perdido todo / Que le han arrancado todo / Hasta los recuerdos

Es un tiempo de miedo, de peligro, de censura, muerte, allanamientos, desaparecidos. Un tiempo de silencio. Sin mencionarlo explícitamente el silencio de Claudio corresponde, en algunos segmentos, a la mudez que acompañó a las personas luego del golpe y la mayor parte del tiempo de la dictadura militar.

¿Cómo narrar el miedo en un relato coherente? ¿Cómo narrar el silencio, la mudez si nunca nadie habló de “eso”? Aun dada su complejidad para calificarlo este texto es, en parte, narrativo y podría ser homologado en algunas de sus características a las llamadas “narrativas de la postdictadura”, cuya premisa fundamental es que “la literatura postdictatorial está bajo la determinación del duelo y la decadencia del arte de narrar”, (Idelber Avelar, *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, p. 34. Editorial Cuarto Propio, 2000). Luego del golpe milita la derrota de muchos conlleva una pérdida (el lenguaje, el habla, la dignidad, la vida); esa pérdida requiere un duelo y ese duelo se hace —aquí— mediante la escritura. Pero hay experiencias tan extremas que no pueden escribirse y lo único que queda a la escri-

tura es hacerse cargo de esa imposibilidad. En este texto, el protagonista parece hacerse cargo, vemos la lucha de Claudio con las letras:

El centro del ojo escupe letras / Letras en cuajos de sangre / Cuajos de sangre / formando frases viscosas. / Sangre ciega / Mariposas carnívoras / Que se apoderan del aire / Letras que / surgen de la tierra para matar / A reducirlo todo a un pequeño sarcófago de palabras / Letras carnívoras que devoran tu respiración. Que te persiguen por cada pliego de tu pensamiento delirante.



La pérdida con la que la escritura intenta lidiar ha tragado, melancólicamente, a la escritura misma, dice el filósofo Pablo Oyarzún, comentando la tesis de Avelar, el sujeto que escribe se da cuenta que él es parte de lo que ha sido disuelto.

Dos segmentos de *El Silencio de Claudio*:

Las letras salen de sus escondrijos y permanecen en acecho / Saben que no puedes escaparte, Claudio / Observan cada gesto cada temblor de tus labios / Esperan la salida del sol para formar palabras / frases que irán avanzando lentamente hacia tu cuerpo / A comenzar la lucha diaria / a trabajar por tu perdición

Vio un mar de letras arrasando la ciudad: vio metrallas disparando letras mortales: vio letras

hundir puentes: vio letras estrangulando víctimas inocentes: vio letras carcomiendo como insectos las imágenes de las pantallas luminosas: vio letras confabular las extorsiones más infames: vio letras delatando nombres: inimaginables, infinitas mentiras grabadas bajo la infamia de las verdades y se vio a sí mismo en las más abominables metamorfosis Todas las gradas que van entre el ángel y el monstruo / entre el héroe y el anti-héroe / se vio subiendo aterradoras escaleras de letras / innumerables espejos de letras / edificios de letras desmoronándose sobre la tierra que tiembla implacable / cementerios tumbas de letras / Y así vio como se armaba y se desarmaba el mundo de afuera. Combinaciones incesantes de letras, capítulos históricos, aterradores genocidios, religiones, contra-religiones / Así se estructuraba el mundo / Génesis y apocalipsis de los cuales Claudio quedaría por siempre y para siempre desterrado

De los muchos aspectos que se tejen y destejen en este libro, hay otro que quisiera destacar y es la presencia del deseo, en segmentos mínimos y casi no reiterados está presente el deseo ferviente por la unión amorosa de los cuerpos: el primero es el deseo (aparentemente universal del varón) por volver al seno materno

Madre / Quiero volver a tus galerías tibias de humedad y cariño / para que nadie pueda interrumpir nuestra felicidad / para que nadie pueda interrumpir nuestra felicidad / para que nadie pueda interrumpir nuestra felicidad

Y el segundo es el deseo más irrealizable: la unión de un cuerpo con sí mismo. Hablamos del doble, del gemelo siamés, Lorenzo es el cuerpo del “otro sí mismo” intentando la unión perfecta que nunca se logrará: el tiempo y el espacio separan a estos dos seres en su paradoja que está lejos de ser narcisista: Claudio no ve su reflejo en el agua ni se ama a sí mismo. Claudio ama a su “otro” que hizo cosas que él, paralizado por el cristal del espejo, por el cristal de la ventana, no pudo lograr.

Tuve que cruzar la mitad del mundo hasta dar con tu ventana

*miras por los visillos / miras con insistencia /Sabes que estoy aquí
Sabes quién soy. No sabes mi nombre pero sabes quién soy.
Soy como el que ves en tus sueños / Noche tras noche*

Todas las heridas cicatrizan, mi amor. Mis dedos van por tus llagas cerrando ese dolor eterno que quiso separarnos. Las grietas se irán cerrando bajo la caricia de mi piel, el calor de mi sangre.

*¿ Hay final ?
¿O no lo habrá nunca?*

Pregunta el narrador omnisciente, o Claudio, o Lorenzo cuando es abatido por su padre torturador, poniendo en cuestión el final de la obra.

Quedan tantas entradas para abordar este libro de Enrique Giordano, tantos finales abiertos que yo, como lectora, elegiré uno:

Cuando volví a abrir los ojos comprendí que nunca podría volver a cerrarlos y que mi vida sería una eterna vigilia en la que nadie vendría a acompañarme. Como el enterrado vivo, sólo yo, y digo sólo yo, sabré la inmensidad de mi infortunio. Para siempre encerrado en este espejo, condenado a verlo verlo todo, todo, y lo peor... a no olvidar.

El silencio de Claudio de Enrique Giordano. Cuarto Propio, 2014, Soledad Fariña, Mayo 2014
Tomado del original en Letras.S5



*En la oscuridad nos sabemos
y en ella nos reconocemos*

-como en Auschwitz ¿recuerdas?

Somos parte del mismo clan

*Los que vivimos en función de la luz
pero sin la luz*

(Franco Ibáñez Zumel)



Juan Zapata:

“Sobre el último diario de Enrique Lihn

Cerca de los diecisiete años de la muerte de Enrique Lihn (en julio de 1988), escribo y recuerdo las últimas conversaciones con él, las que estuvieron relacionadas con mi viaje y estadía durante cinco años, como estudiante de doctorado, en la Universidad del Estado de Nueva York en Stony Brook, Long Island, a una hora, más o menos, de Manhattan. Viaje y estadía que, por lo demás, estuvieron patrocinados por él y producto de su amistad con Pedro Lastra, profesor en esos años de esa universidad. A fines de agosto de 1987, tomé el avión hacia Nueva York y el último trámite que realicé en Santiago fue visitarlo en su departamento de la calle Passy, en el límite de Providencia y Nuñoa, y donde en varias ocasiones habíamos conversado, pues me había ofrecido quedarme en su casa cada vez que fuera a Santiago desde Concepción. Ese día, era una tarde de sol y me dijo que en Stony Brook “estaban esperando a un chileno que hiciera las cosas bien” y que el lugar me iba a gustar; también, me sugirió que me hiciera de amigos lo antes posible, que no lo dejara para después. Ahora recuerdo que, en el primer invierno de allá, enero o febrero de 1988, desde una casa rodeada de nieve, en Port Jefferson, le escribí contándole mis primeras impresiones de lo que, hasta ese momento, había conocido de Estados Unidos y de la Universidad de Stony Brook; principalmente, de su biblioteca, en la que, finalmente había podido leer su novela *Batman en Chile*. Además, le pedía que me enviara un ejemplar de *La aparición de la Virgen*, que recién había publicado, lo cual hizo a través de Pedro Lastra; pero que, por intervención o interferencia de otro chileno, nunca llegó a mis manos. En esos mismos meses, Pedro Lastra me dijo que Lihn estaba teniendo algunos problemas de salud. Llegó la primavera a Long Island y, con ella, la posibilidad de volver por algunas semanas a Concepción. Al llegar a Santiago, lo primero que hice fue llamarlo y preguntarle por su salud. Me dijo que la situación era complicada y que, en ese preciso momento, estaba siendo acompañado y trasladado por unos amigos a Viña del Mar; pero, si yo iba a Santiago, lo llamara para reunirnos a conversar. Así, en el mes de junio de ese año, lo visité en su departamento de la calle Passy; pero, ahora, algo había cambiado: un aviso junto al citófono del edificio, dirigido a sus amigos, les informaba de su estado de salud.

De todas maneras, toqué el timbre y él se asomó en una ventana del tercer piso y me lanzó unas llaves para que entrara. En realidad, yo esperaba encontrarme con una persona moribunda en una cama; pero era el mismo Lihn de siempre: de negro, digno y de pie. Como lo consigna en su último diario, ahora la casa estaba ordenada y una mujer sirvió el almuerzo: comida china. Conversamos de cualquier cosa, menos de su enfermedad, y tuve que pedirle otro ejemplar de *La aparición de la Virgen*; le pedí me escribiera algo, como siempre lo hacía con los libros que me daba. Este ejemplar también desapareció y de él sólo recuerdo la dedicatoria: “Para Juan Zapata y que todo siga bien”. Nos despedimos sin dramatismo.

De regreso a Stony Brook, ya no vivía en la casa de Port Jefferson, sino en Stony Brook Village. Allí, una mañana, recibí una llamada telefónica de Jaime Giordano para que fuera a su departamento en Manhattan. Me trasladé hasta allá y durante una mañana estuvimos recorriendo la ciudad, visitando museos y galerías; así, en una exposición de trabajos plásticos deconstructivistas, me dijo que Enrique Lihn había muerto.

En múltiples ocasiones Enrique Lihn reflexionó en torno al sentido de la poesía y de la relación de ésta con la vida. En el ensayo “Enrique Lihn: Dossier Literatura” (*Revista Cal. Santiago, Chile*, No.3, 1979, p. 18) es donde, quizás, más claramente expone sus ideas al respecto. Allí señala el carácter complementario que tienen entre sí ambos espacios: poesía y vida, escritura y realidad, que se traduce en la imposibilidad de suplantarse mutuamente, debido a que su existencia se basa en la alteridad, a su diferencia mutua: esto lo lleva a puntualizar que: “Los muertos no escriben. Escribieron” y a agregar, citando a Nietzsche: “Allí donde termina el reino de la palabra, -el pasado llegaba hasta suponerlo- acaba también el de la existencia”.

Estas observaciones, en una lectura superficial, suponen verdades obvias; pero, en realidad, implican un profundo problema teórico y filosófico, y sintetizan el sentido de la escritura y edición póstuma de su libro *Diario de muerte*. Los cincuenta y cuatro

textos que lo componen fueron reunidos y transcritos por Pedro Lastra y Adriana Valdés, y publicados en una cuidada edición, la que, en diversos sentidos, hace referencia a la experiencia límite de escritura que es este libro. Su título invierte una forma básica y subjetiva de expresión literaria: “Diario de vida”; la portada es el cuadro “La isla de los muertos” de Arnold Böcklin; hay espacios en blanco en algunos poemas, y ellos tienen un carácter fragmentario, otros son de una extrema brevedad; la edición del libro por sus amigos habla también de una ausencia. Se incluyen, además, facsímiles de los manuscritos de los poemas “Buenas noches, Aquiles”, “La ciudad del yo” y “La mano artificial”; dos reproducciones de cuadros de Andrea Mantenga y Max Klinger ilustran a los poemas “Contra los pensamientos negros” y “Qué otra cosa se puede decir...”, respectivamente.

En una “Nota Preliminar” y en una “Nota Explicativa”, los editores entregan datos que guían al lector para la comprensión de los textos. La “Nota Preliminar” informa de la propia percepción que Lihn póstumamente quería de su trabajo escritural, del concepto de poesía situada que define a su poesía y de la cercanía de sus textos, particularmente los de Diario de muerte, con experiencias semejantes de escritura: Experiencia de la muerte de Paul Ludwig Landsberg y los Diarios de Kafka. En la “Nota Explicativa” se entregan referencias bibliográficas específicas, como la procedencia de las obras pictóricas aludidas y títulos de obras literarias y citas provenientes de un contexto literario en lo esencial vinculado a la vanguardia poética: Baudelaire, Rimbaud, Huidobro.

A las vías de acceso a la lectura sugeridas por los editores, se pueden agregar otras. Así, puesto Diario de muerte en relación con el resto de la obra escritural de Lihn, es necesario hacerlo con las dos variantes que ella tuvo: la reflexiva y la creativa. Su labor reflexiva sobre el arte, la literatura y la poesía siempre estuvo al tanto de las teorías más avanzadas al respecto; por ello, en su último libro es perceptible la presencia de las teorías de la Lingüística Estructural, de conceptos del Estructuralismo en literatura, de la Semiótica y del Psicoanálisis. De esta

manera, la pregunta por el sentido de la vida adopta la forma de una reflexión sobre las insuficiencias del lenguaje humano y la necesidad de otro lenguaje, más allá y más acá de él, como en el texto que abre el libro: “Nada tiene que ver el dolor...”:

“Nada tiene que ver el dolor con el dolor
nada tiene que ver la desesperación con la desesperación

Las palabras que usamos para designar esas cosas
están viciadas

No hay nombres en la zona muda (...)

Un muerto al que le quedan algunos meses de vida
tendría que aprender para dolerse, desesperarse y morir,
un lenguaje limpio que sólo fuera accesible
más allá de las matemáticas a especialistas de una
ciencia imposible e igualmente válida...”.

Del mismo modo, en el texto “Limitaciones del lenguaje” hace presente las teorías del lingüista francés Emile Benveniste y conceptos del Psicoanálisis en “Caballeros inflados de ego”, “El yo de los demás no te dará ninguna luz...”, “La ciudad del yo”, “Autocine”.

En el contexto de la relación con su obra creativa poética, una serie de textos de Diario de muerte, formalmente, siguen el procedimiento de escritura de la “expansión”, definido por Lihn como “una cierta repetición distinta de lo mismo”. En libros anteriores, poemas escritos según este mecanismo son “La pieza oscura”, “Beata Beatriz”, “Pena de extrañamiento”, y, en Diario de muerte, más claramente, “Nada tiene que ver el dolor...”, “El aprendiz del arte de morir”, “El yo de los demás no te dará ninguna luz...”, “Día de los muertos”: textos que tematizan el sueño, la memoria, el amor, la muerte, el tiempo; instancias percibidas en un mismo nivel. Respecto a la actitud crítica y desmitificadora de Lihn ante los diversos discursos sociales, y que expresó en todos los géneros literarios y formas artísticas, ella se manifiesta en diversos textos que instauran, mediante una interpelación directa, a destinatarios específicos: representantes del discurso religioso, en “Estoy tratando de creer”; de la ciencia, en “Nada tiene que ver el dolor”, “¿No sería deseable recibir una comunicación?”, “Recuerdos de un cirujano”, “Pido a la medicina”; otro conjunto

de textos se dirigen a representantes de la actividad literaria crítica y creativa chilena: “Te dimos demasiada importancia”, “Lo llamaremos a la Academia”, “A N”, “La mano artificial”, “No te desasosiegues”. El lugar de Diario de muerte en el contexto de la tradición poética chilena, según el sentido que organiza al texto; es decir, la experiencia límite de escritura, la búsqueda de una forma de expresión más allá del lenguaje verbal, la experiencia límite para el sujeto y para la poesía, significaría llevar aún más lejos el proyecto poético de Juan Luis Martínez, iniciado con La nueva novela (1977), cuyo sentido es el vacío, la nada, la abolición del sujeto, y llevado a su extremo en el libro-objeto La poesía chilena (1978).

Finalmente, la trascendencia de Diario de muerte responde a su inscripción en una forma de literatura definida por Julia Kristeva en el capítulo “Poesía y negatividad”, del libro Investigaciones para una semántica (Paris: Du Seuil, 1969), como un espacio de “escritura paragramática”, una escritura ambigua, en el límite del sentido, que exige una lectura doble o más de una lectura, y en la cual el sujeto se eclipsa; su desaparición implica la del lenguaje, la de la escritura, y el advenimiento de los fenómenos “secundarios” o “marginales”: el sueño, la poesía, la locura; algunos de los temas de Diario de muerte, escritos por “un sujeto zeroológico”, equidistante de todo, un no-sujeto, que asume a un pensamiento que se anula. El hecho de escribir, y como lo señalara Enrique Lihn a propósito de su poema “Porque escribí”, es así un acto de autoafirmación, idea que expresa en los primeros versos de aquél poema: “Ahora que quizás, en una año de calma,/ piense: la poesía me sirvió para esto:/ no pude ser feliz, ello me fue negado,/ pero escribí”.

Homenaje:

Antes
de que yo también pierda la memoria
por la película de Harrison Ford
en el avión de la United
entre New York y San Francisco
y aquí
por el brillo opaco

de la antena sobre el cerro
los libros que no te citaré
el paraguas que no te protege
por la Diagonal
un poco de tristeza
porque es imposible
como la mirada de la pantera
en la película de Natasha Kinsky
“Ahora sí que tú y yo estamos más lejos uno
del otro
que dos estrellas de diferentes galaxias”,
como escribió el poeta
y como dijo el filósofo
sin lágrimas.
No pasamos
por la calle del poeta
aunque como la poesía
parece que nos une.
El metro que avanza
hacia la Cordillera
sobre Vicuña Mackenna
se parece al de Brooklyn y Queens.
Aferrada al fierro
en el centro del vagón
pienso que es difícil
dejarte caer.

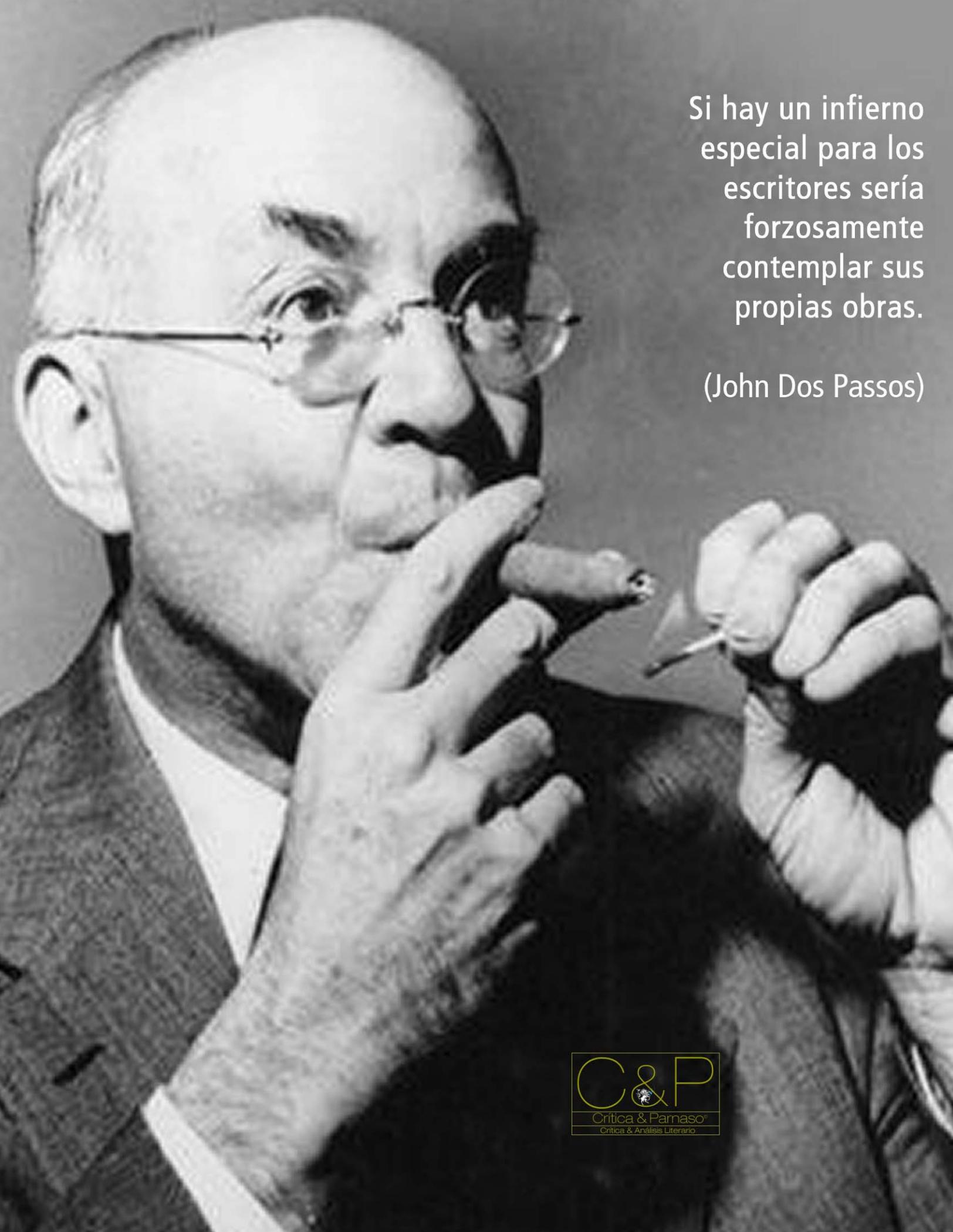
NOTAS:

- (1) Publicada en la Revista de crítica literaria latinoamericana. Año XVII- No. 33. Lima-Perú. 1er. Semestre 1991. pp. 326-327.
- (2) Publicado en Ecos del Silencio. Antología de poesía de Concepción. Patricio Novoa & Gabriel Aedo Editores. Concepción: Ediciones Malaface, 1998. p. 90.
- (3) En Enrique Lihn: “Ahora sí que tú y yo...]”, Diario de muerte, p. 52.
- (4) Inédito.

"...Era un escritor francés, se decía "sociólogo". Lo conocí en la rue du Dragon. Articulaba muy bien el francés. Yo le dije que el mío no era muy bueno, pero que la fonética podía funcionar. Me respondió: "Serás muy fonético, pero no fonológico". Y nos empezamos a reír. Siempre nos reímos. De eso y de todo. Era Roland Barthes..."

(Severo Sarduy)





Si hay un infierno
especial para los
escritores sería
forzosamente
contemplar sus
propias obras.

(John Dos Passos)

FRANCO IBAÑEZ ZUMEL

Sobrevidas

Serie Cofradía

César Valdebenito:

“El libro oculto de Franco Ibañez Zumel, una lectura a los subniveles de “Sobrevidas”

Sobrevidas es un poemario dividido en cuatro partes que nos introducen en un universo textual de la hipnosis colectiva del mundo actual, mostrándonos las brechas de la posmodernidad; allí emergen habitantes (como en estado de hibernación o prácticamente muertos en vida) que se desplazan por las calles, la ciudad, la urbe, aparentemente sin esperanza de cambiar el estado de las cosas expresando esto el autor como si fuera parte de su existencia y lo hace como es debido, pues no se detiene a narrar o “mostrar” lo que ha sucedido (como dice Aristóteles en su poética), sino que reconstruye lo que podría suceder, y lo posible.

En ese universo se nos desvela la naturaleza humana.

Sobrevidas es un título desolador y su contenido si se quiere es trágico; allí se nos exhibe a la humanidad (obsesionada con el éxito y el consumo) en fase terminal y por lo tanto sólo hay que esperar el desenlace, sin embargo, por otra parte, creo que este libro es más profundo, va mucho más allá que llorar las penas y angustias de una raza. Cada página, en el fondo, quiere ser un grito para que los habitantes de la ciudad (esos muertos en vida) perciban la nueva visión de los bastos espacios de su existencia.

Es ahí donde encontramos un poco el espíritu de Shakespeare, el hablante es una especie de bufón o de loco, como una de esas escenas en cuyo acto final el rey, abandonado por todos, deambula declamando su desesperación, señalando que la demolición de nuestros dolores ha sido incompleta.

Ibáñez Zumel nos entrega una poesía sensible y reflexiva, a veces difícil y mágica, la que nos habla de la muerte, del desarraigo y la alienación de los seres humanos en el mundo moderno. La ciudad se nos presenta como territorio doloroso y las calles como un espacio ominoso.

La vida en la urbe es como una especie de pesadilla o mejor dicho no es vida más bien es un sueño, un terrible sueño como lo señalan los versos del poema “Atardeceres en otro sitio”:

“La vida transcurre en otro sitio -menos aquí-
Los automóviles se deslizan
sobre las calles mojadas
mientras todo esto parece ser un sueño
en blanco y negro”

En ese escenario el amor sirve como cura, como lo expresa el autor en otro texto:

“El amor aquí tiene una función terapéutica
lo que no quita el hecho de que sea un juego
peligroso
No es la cura
-nunca lo será de nada aquí-
esto es demasiado encierro
pero sirve para olvidarnos lo que quieren que
olvidemos...”

O una cura que se expresa a través del amor, como una comunicación intensa con el otro, transgrediendo la comunicación puramente verbal de la poesía y lo hace como un Jesús que puede despertar de la muerte a los seres amados, como el poeta lo señala en “Leyendas infantiles”:

“Si veo tus ojos cerrados por el horror
te los abriré con un beso como un día lo prometimos”

Son versos íntimos en su textura, figura y colores que que te respiran en la cara.

La voz del hablante zigzaguea entre el discurso emotivo y la introspección de carácter filosófico, entendida en el mejor sentido de la palabra, aquí surge un alma casi Platónica. También la poesía de Ibáñez Zumel es moral, flagelante y redentora. Lo relevante consiste en trazar las diferencias y las distancias; las que median entre filosofía y poesía. De filósofos y poetas debe decirse lo que Hölderlin expresó en unos versos célebres: “Juntos están, los más amados, en las más separadas montañas”. Por lo mismo en la poesía de Ibáñez Zumel el concepto permea la experiencia humana y los latidos de la vida, y nos lleva de la mano junto a aquellos temas o debería decir junto a aquellos seres; nos lleva hacia un universo de fantasmas.

Es una poesía tan volátil, tan caprichosa, tan original conceptualmente que nos exige sumergirnos en el conocimiento de su lengua para poder acceder a sus claves y al final a su esencia.

En algunos poemas el poeta enarbola la palabra como un escritor ciudadano, un escéptico casi underground y es en ese momento cuando aparecen entre líneas, entre verso y verso, los seres alienados o zombies como dice el poema “Urban zombies”:

“Somos los muertos vivos

resultado de algunos negocios desagradables

Los que estamos bien cuando deambulamos”

Pero esa realidad se destruye o cambia a medida que avanzamos en el libro, pues nos damos cuenta que estos seres también son capaces de reflexionar, de sentir que están llegando a su fin o que están en un nuevo comienzo como lo expresan muy bien los textos sagrados: la muerte es el inicio de la vida, y aunque en algunos texto el poeta nos diga que los seres están perdidos o muertos, en otros textos nos señala que en realidad están muy vivos, más vivos que nunca, vivísimos y añoran un pasado que ya no existe y viven en un presente en el que se sienten alienados y por lo mismo el hablante es capaz de decirnos que la ciudad es un cárcel como si la humanidad viviera la profecía que nos enseñó Orwell en 1984 donde los seres están anestesiados o como si se hubiera convertido en “Un mundo Feliz” de Huxley, en donde las hordas marchan sin descanso hacia la hoguera de su fin último. Así se manifiesta por ejemplo en el poema “La calle”:

“Miro desde la ventana un desfile de seres humanos
como hormigas buscando algo que no saben
y miro la ciudad que los aprisiona con sus tenazas”

A veces nos encontramos con poemas cuyo discurso y factura es de una dimensión absolutamente terrenal y actual, en donde acusa y contextualiza la marginalidad de la modernidad como “Welcome to

the machine”, “Kukulcán city”, “Sin embargo aterrados”, “Urbe et urbe”, “Chinatown”, en estos textos acecha la nostalgia y su intimidad amenazante, también la incertidumbre y vacío existencial. Todo escrito con una musicalidad acompasada, casi aterciopelada como si escucháramos el susurro de Edit Piaf o como si asistiéramos a una tragedia griega, pero una tragedia griega en tiempos modernos. Por ejemplo, en el texto titulado “Llueve en las calles del Bronx” nos encontramos con la estatua de la libertad, con un desfile de vagabundos y esquizofrénicos, con una silueta sentada frente al Hudson, allí se nos presenta un mundo doloroso y angustioso, pero la imagen y el aire recuerda a una plaza cualquiera del sur Chile y eso nos da una cierta esperanza de que las cosas no son tan malas, no son el infierno de Dante, más bien la esperanzadora poesía de Whitman y esta relación se nos presenta con toda su hondura.

En fin, el poeta reclama para sí su parentesco con poetas de la talla de William Blake, Bob Dylan y Allen Ginsberg, dos poetas campeones de todas la libertades, poetas primitivos y soñadores como el propio Zumel, como si el propio Zumel se hubiera convertido en una sombra errante de Shakespeare.

Esta es una poesía oculta de un poeta under, multicultural, quíeránlo o no, es un intelectual en el sentido más clásico que persigue la buena escritura, una poesía que se alza como un contundente testimonio humano de nuestro tiempo, una poesía sólida y eficaz, un libro que a muchos les va a gustar, que va a generar asombro ante el goce del universo poético creado.

Chile, septiembre 2016.

Título original: El libro oculto de Ibáñez Zumel: una lectura a los subniveles de “Sobrevidas”

Revista litterariedad .co, Colombia, 2016

Escribe con nosotros

casalitterae@gmail.com



"Yo no
pongo mi
ignorancia
en un altar
y la llamo
Dios ..."

(Bakunin)

casalitterae@gmail.com

WWW.CASALITTERAE.CI

Entrevistas

Crítica literaria

Ensayo

Reseña

Análisis

Reflexión

Metaliteratura



A black and white photograph of a muscular man, Oscar del Pozo, holding a sword. He is shirtless, wearing a necklace and a watch, and looking directly at the camera with a serious expression. The sword is held vertically, with the blade pointing upwards. The background is a plain, light-colored wall.

Oscar del Pozo:

“La loca historia de Mishima contada para locos de gimnasio”

Se pasó los últimos quince años de su vida machacándose en el gym. Cuando empezó a verse lo suficientemente musculado, no dudó en hacerse fotos sin camiseta, en la mejor tradición selfie-Instagram (en una posaba como San Sebastián, atravesado por las flechas). Y despreciaba a los plumillas, a los que dedicó lindezas tipo “la cara del intelectual cuya juventud es historia me horripila: es fea e incivil”. ¿Cristiano Ronaldo? ¿Zac Efron? ¿Sergio Ramos? ¿Chris Hemsworth? Frío, frío: se trata de Yukio Mishima, escritor prolífico, personaje bigger than life y pionero de un estilo de vida que casi nadie en su sano juicio pretendía seguir a mediados del siglo pasado.

Cuarenta y seis años después de su muerte prematura, lo que entonces era una excepción, hoy es la norma.

Así que, si nos miramos en el espejo de Mishima, tal vez nos veamos reflejados a nosotros mismos.

“Los músculos se han vuelto virtualmente superfluos en la vida moderna. Aunque sigan siendo vitales para el cuerpo humano, son obviamente inútiles desde el punto de vista práctico, y una musculatura conspicua es tan innecesaria como lo es una educación clásica para la mayoría de los hombres prácticos. Los músculos se han ido convirtiendo en algo similar al griego clásico”. Así veía el japonés el

asunto en su ensayo *El sol y el acero*: la corpulencia le parecía tan inservible como una lengua muerta. Estamos en 1968 y Yukio explica por qué, a pesar de ello, se ha convertido en un pionero de nuestros vigoréticos, obsesionado con las rutinas del gimnasio: “Para una muerte románticamente noble son imprescindibles un físico imponente y una musculatura escultural. Toda confrontación entre una carne débil y fofa y la muerte me parece ridículamente inapropiada”.

La estética ante todo: faltan dos años para que



Mishima se suicide abriéndose el vientre con una espada (en un ritual salvaje conocido como seppuku, que concluyó con su decapitación), pero aún no está preparado porque no marca la ansiada tableta abdominal. Décadas después, los Adonis

del mundo se encontrarán con un problema similar ante la inminencia de sus vacaciones en Ibiza o Barcelona: deberán entrenarse fondo para poder quitarse la camiseta en Ushuaia o el Circuit.

Lo que no imaginaba el autor de *El templo de oro* es que la musculatura dejaría de ser útil para trabajar en el campo o la fábrica (el mundo laboral se estaba mudando a la oficina), pero pasaría a ser un criterio en la competencia narcisista en la que vivimos inmersos más o menos desde que se comercializaron

la píldora y el condón, Studio 54 abrió sus puertas y se estrenó Fiebre del sábado noche. En nuestra sociedad erótico-publicitaria, que Mishima no llegó a conocer, el sexo se ha convertido en un campo ultracompetitivo y el tamaño de los músculos en uno de los criterios de evaluación. En aquel momento, su objetivo era muy distinto: Yukio quería dejar de ser el típico hombre de letras sedentario y solitario, que solo aspira a hipertrofiar la mente. “Cuando me contemplo en el espejo me detesto, pensando: ‘Mira este tipo pálido y enfermizo que solo sabe hablar de literatura’. Me he ido convirtiendo en un ser raro y despegado de todo y de todos, a quien solo le importa escribir”, confesaba en una temprana carta a un amigo.

El anhelo del creador de Confesiones de una máscara era convertirse en un hombre de acción. Él creía, con toda la razón, que el cinismo con que los intelectuales juzgan el espíritu de lucha se explica por su sentimiento de inferioridad física. Mishima estaba convencido de que, si su físico mejoraba, su carácter y estilo literario también mejorarían. “Las emociones endebles se me antojaban músculos flácidos, el sentimentalismo un estómago fofo y la impresionabilidad excesiva, una piel blanca y en exceso sensible”, escribía en El sol y el acero. Ese objetivo se convirtió en una lucha titánica contra su propia naturaleza: solo con esfuerzo, sin ayuda de creatina ni de proteína en polvo ni mucho menos de anabolizantes, dejó de ser un joven débil y enfermizo que suspendía educación física y se convirtió en un chulazo “de piel tostada y lustrosa y músculos potentes y delicadamente torneados”, según su propia definición.

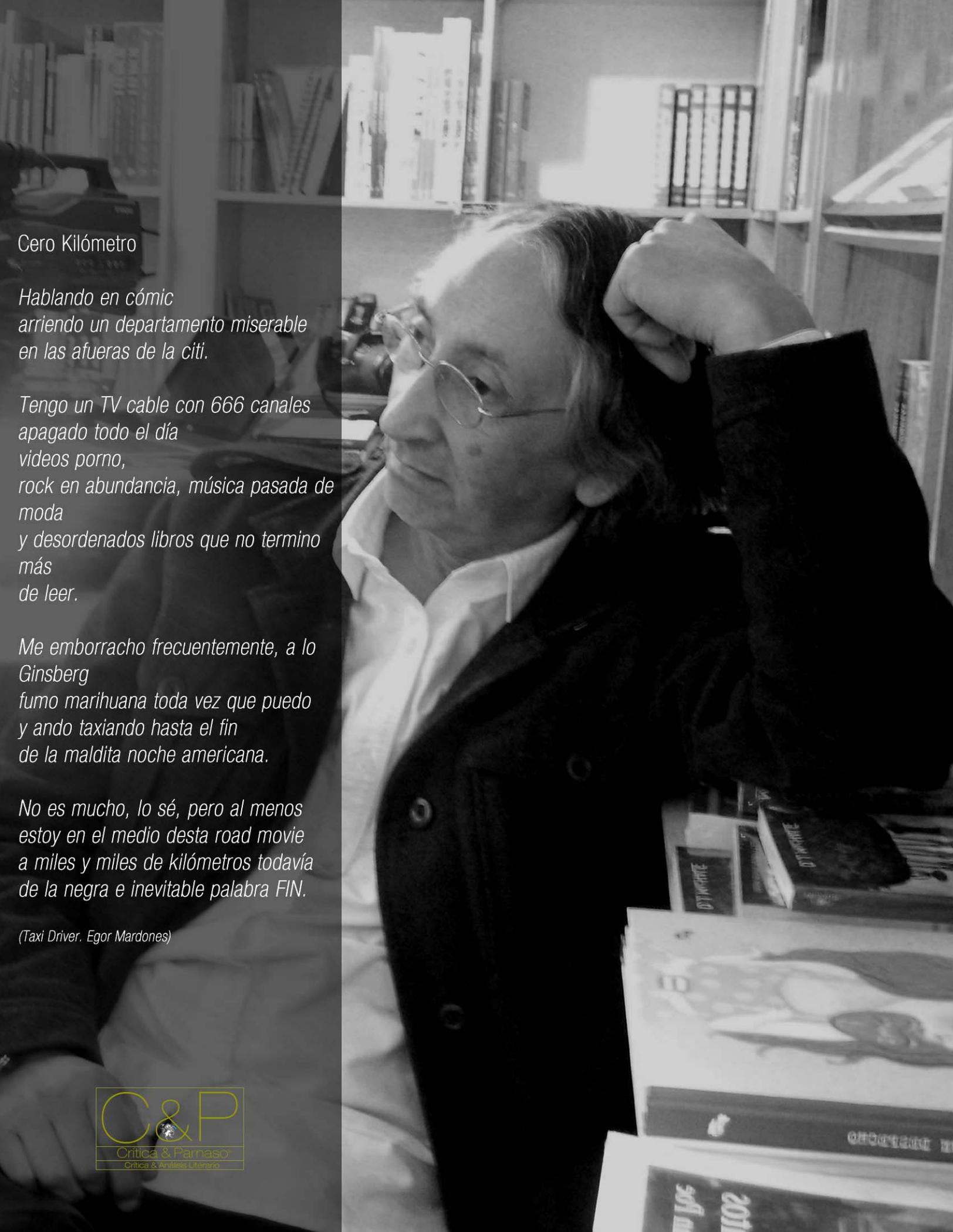
Culminada la tarea, con cuarenta y cinco años recién cumplidos, a Mishima solamente le quedaba esperar la llegada de la decadencia física. Pero esa perspectiva le aterraba. “Por muy prolongado e intenso que sea el adiestramiento, el cuerpo, en el fondo, va progresando poco a poco hacia la ruina”. En una de las entrevistas que incluye un libro que acaba de publicarse en España, Últimas palabras de Yukio Mishima, decía que no se resignaba: “Vivir sin hacer nada, envejecer lentamente, es una agonía, es desgarrarse el propio cuerpo. Todo esto me

ha llevado a pensar que, como artista que soy, debo tomar una decisión”. Esas palabras eran un aviso de su suicidio ritual, que tuvo lugar en 1970. Entonces nadie lo entendió. En Japón, una sociedad que respeta y venera a sus ancianos, Mishima les pareció un loco de remate. Pero en nuestra sociedad contemporánea, tan narcisista y tan obsesionada con la juventud, resulta fácil entender que no soportara la perspectiva de su propio declive.

Poco después de su muerte, la industria del entretenimiento empezó a hacer apología de la juventud, y en ello sigue. No tardaron en popularizarse los gimnasios, primero en algunas grandes ciudades europeas y norteamericanas y, luego, en absolutamente todas partes. Y la adolescencia dejó de ser una fase para convertirse en un estado en el que muchos viviremos hasta el final, mientras vemos deteriorarse poco a poco nuestro cuerpo. Hoy, todos tenemos terror a envejecer. La gente se obsesiona muy pronto con la edad y luego no hacen más que empeorar. Por eso, visto ahora, el suicidio de Mishima no fue únicamente una majarada: fue un acto poético sublime. Lo que hizo el escritor fue asumir la brutalidad de vivir básicamente bajo parámetros de juventud, fuerza y belleza, y responder de forma igualmente brutal.

Oscar del Pozo, España





Cero Kilómetro

*Hablando en cómic
arriendo un departamento miserable
en las afueras de la citi.*

*Tengo un TV cable con 666 canales
apagado todo el día
videos porno,
rock en abundancia, música pasada de
moda
y desordenados libros que no termino
más
de leer.*

*Me emborracho frecuentemente, a lo
Ginsberg
fumo marihuana toda vez que puedo
y ando taxiando hasta el fin
de la maldita noche americana.*

*No es mucho, lo sé, pero al menos
estoy en el medio desta road movie
a miles y miles de kilómetros todavía
de la negra e inevitable palabra FIN.*

(Taxi Driver. Egor Mardones)



David Chávez :

“El papel del dinosaurio”



“Desde la aparición del dinosaurio de Augusto Monterroso sobre la faz del papel la literatura ya no es la misma. Al menos la narrativa”.

Deslindado como un nuevo género, la aparición del minicuento marcó la pauta en cuanto a formas, contenidos y vistas a lo que podríamos considerar como “paleontología textual”, al menos en el caso particular del minicuento o la ficción breve. Desde entonces un sinfín de autores, investigadores, teóricos y analistas que le han sabido proporcionar, como Javier Perucho (2009) señala, “canon, un panteón, un calendario cívico con efemérides y una nómina de autores y obras célebres”. Lauro Zavala, entre ellos, indica como norte literario el territorio mexicano, así como las incursiones de Juan José Arreola, Julio Torri y Augusto Monterroso en los renglones del brevísimo sin descontar los territorios hispanoamericanos donde ha llegado a florecer con éxito.

Al mismo Zavala se suman varios otros estudiosos de la microficción, de entre los cuales destacan Francisca Nogueroles, Graciela Tomassini, Stella Maris Colombo, Dolores Koch, Violeta Rojo, David Lagmanovich, Nana Rodríguez, Juan Armando Epple, Ángela María Pérez Beltrán, entre otros, quienes han teorizado sobre los aspectos de este nuevo género. Motivo de invaluables ensayos y análisis han sido sus características, su brevedad, axiomas, rebeldía genérica, contenido, alterabilidad y habilidad para emparentar e inmiscuirse en la posmodernidad y al mismo tiempo con los clásicos literarios.



Sin embargo, este panorama digno de atención y estudio no podría estar completo sin una breve guía no para reconocer al minicuento, como la que propone Violeta Rojo, o los antecedentes que sobre las características de la microficción existen, elaborada por Zavala (2000) en “Seis problemas para la microficción, un género del tercer milenio: brevedad, diversidad, complicidad, fractalidad, fugacidad, virtualidad”, sino como un mapa completo para quien se inicia en las fruiciones del cuento breve y desee adentrarse en el laberíntico panorama hispanoamericano donde se desenvuelve.

Podemos ver tal propuesta en *Dinosaurios de papel*, cuyo autor, Javier Perucho, se convierte a la vez que crítico en guía, historiador, antologador y poseedor del conocimiento faltante: exhibir a detalle a autores de microficciones de diferente nacionalidad. Su historiografía se suma y completa la que ya se ha realizado antes, con la diferencia de que añade datos hermenéuticamente importantes debido a la ubicación que pretende darles.

Así, los temas de dichos escritores, los libros en que reúnen su obra minificionera, el tratamiento de la información sobre aquellos que escribieron en México sin haber nacido en este país (llamados “de la diáspora”) corresponden al estilo “peruchiano”: ser didáctico al tiempo que se es ameno. La academicidad del autor no está peleada con la exposición teórico-crítica que hace de los cuentistas breves. Comprende, además, una suerte

de “arqueología” textual, más inclinada a lo que vendría siendo la paleontología, como dijimos con anterioridad. El quehacer de Perucho se asemeja a esta ciencia, encargada del estudio e interpretación de lo antiguo, en el sentido en que rescata a los clásicos, los canónicos del género; los revitaliza y recontextualiza, situándonos en un panorama definido en el cual podemos apreciar la riqueza y aportaciones que hace cada uno de ellos al minicuento mediante los ejemplos que se muestran a lo largo de la edición.

Ese conocimiento del dinosaurio de papel se extiende a la reconstrucción de anécdotas, orígenes, los cambios que el género ha sufrido, sus variantes, la intertextualidad y los enfoques teórico-analíticos de los que han sido objeto para su estudio, la propuesta que se hace para realizar tal actividad tomando en cuenta entornos, contextos, procesos de transculturación que influyen en ellos, extinciones –como data en el caso de las greguerías de Ramón Gómez de la Cerna-, apariciones, mezclas e influencias que se han dado como caldo de cultivo para su fuerte y massmediático desarrollo como uno de sus elementos integradores: “El microrrelato no es la cruz indiscriminada de los géneros, sino un género nacido en la modernidad, el cual se gobierna con reglas intrínsecas a él, cuya extensión forma un rasgo supeditado a las normas de la composición literaria, heredadas de la cuentística tradicional”, nos dice Perucho.

Dinosaurios de papel, además de tal recuento de texto y autores (desde México hasta Chile, saltando a España), contribuye con serias y considerables muestras del panorama que se avizora. Y marca, también, la pauta en los estudios literarios que se han desarrollado a la par de género: “en el mar de las industrias narrativas, se ha forjado un espacio indisputable, pues ya dispone de un público, el orbe editorial promueve sus antologías, la tradición académica lo ha vuelto objeto de sus acosos críticos y confecciona programas educativos y, finalmente, la república literaria se solaza en y con él”, indica el autor. Este saurio genérico, visto desde la perspectiva peruchiana, compone el logro que generaciones

literarias anteriores obtuvieron con significativa importancia. Llegado a tierras americanas en navíos españoles, camuflado entre cartas de relación, bitácoras, crónicas y relatorías, pasó su adolescencia aprendiendo modales coloniales genéricos hasta vivir independencias, nacionalismos, vanguardias; sobreviviente del “boom literario”, pasó por encima de McOndo hasta integrar su madurez: su cuerpo es Hispanoamérica misma y la posmodernidad es cosa que utiliza a su antojo: espejo que refleja a otro espejo en el que él se refleja hasta el infinito.

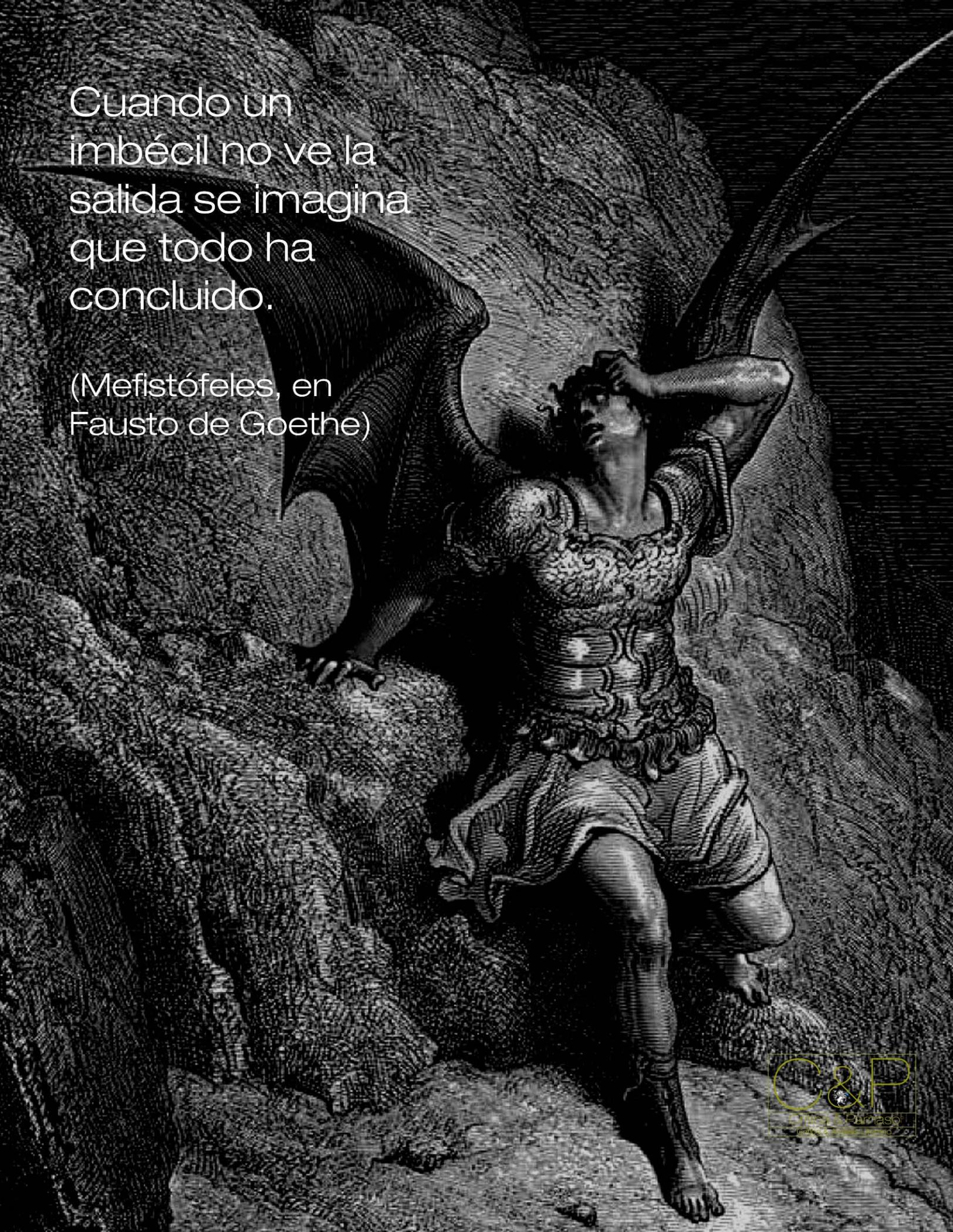
La tarea por venir ya está indicada y es cuestión de acometerla. “La historia y la antología del microrrelato latinoamericano se convierte en una tarea apremiante; las condiciones documentales, infraestructura y financiamiento ya están dados para llevarla a cabo, si se propone la tarea desde una institución de educación superior”, subraya Javier, y agrega que “una de las próximas tareas que están por realizarse consiste en estudiar la evolución particular en cada uno de estos países, sus mutuas influencias y desarrollo paralelo. Si embargo, es una tarea que debe realizarse luego de que se hayan establecido las historias respectivas del género en Argentina y México, polos de la microficción contemporánea en español”.

En resumen, hay que seguirle los pasos la criatura monterrosiana, su rumbo, los intentos por domesticarlo, por determinar su nacionalidad, su *modus vivendi*, pero sobre todo, su alimentación, su futuro: su sangre transculturalizada, enriquecida con tinta, lo mantiene vivo y coleando fuertemente en la República de las Letras. Tal es el papel de Javier Perucho con este dinosaurio.



Cuando un
imbécil no ve la
salida se imagina
que todo ha
concluido.

(Mefistófeles, en
Fausto de Goethe)





C&P
Crítica & Parnaso
Crítica & Análisis Literario



Publicación Internacional, parte del conjunto cultural y editorial CASA LITTERAE EDITORES®. Fundada en el año 1995 en la ciudad de Concepción, Chile y orientada a difundir el análisis, la crítica y la reflexión literaria internacional de habla hispana.

2016



Casa Litterae
www.litterae.cl