
Dossier 56

Los primeros
veinte años

20

Dossier 56

Editorial	3	¿Quién le teme al canon cuir?	44
Iván de la Nuez: Ojos que comen	4	Pedro Bahamondes Chaud	
Evelyn Erlij		20 escenas de un río	78
Niles Atallah: Cine multidimensional	11	Jonnathan Opazo	
Stefania Malacchini		20 cosas no obvias de Punta Arenas	83
Centenario de Blanca Varela: oscura charca abierta por la luz	16	Claudia Urzúa	
Vicente Undurraga		Qué hacer con 20 gramos de chocolate	91
Apocalipsis burocrático	21	Esteban Catalán	
Mario Verdugo		La contemplación de la obra	96
Colección especial	25	Cynthia Rimsky	
Megumi Andrade Kobayashi		Kubrick, adaptador de novelas: 20 apuntes	100
El giro gráfico: una nueva forma de contar la historia	32	Daniel Villalobos	
Cristián Castro		Historia de una expedición al Polo	106
Panceta de pepino de mar	36	Roberto Castillo	
Mercedes Halfon		¿Qué estás leyendo?	110
Escribeme, rebátame, peléame	40	Rayén Castillo, Javier Lefilaf, Carlos Medrano y Andrea Palet	
Cecilia García-Huidobro			

Revista Dossier N°56
2025

Facultad de Comunicación y Letras
Vergara 240, Santiago de Chile, 8370067
Teléfono: 2 676 2301
revista.dossier@mail.udp.cl

Directora

Marcela Aguilar

Editora

Andrea Palet

Consejo editorial

Álvaro Bisama

Alejandra Costamagna

Cecilia García-Huidobro McA.

Leila Guerriero

Rafael Gumucio

Alejandro Zambra

Asistente editorial

Florencia Doray

Alumno en práctica

Javier Lefilaf

Agradecimientos

Página 10: Celeste Rojas Mugica

Página 16: Mariella Agois

Páginas 25-31: Megumi Andrade

Páginas 32-34: Sebastián Calderón y Nicolás Jorquera

Páginas 21, 78, 83, 91: Mijal Melnick

Página 96: María Aramburú

Diseño

Rioseco & Gaggero

Impreso en A Impresores

ISSN: 0718-3011

Inscripción en el registro de propiedad
intelectual N° 152.546

revistadossier.udp.cl

Viajera en el tiempo

«Cómo sobrevivir a un presente donde las imágenes y las palabras sobran, pero no nos ayudan a narrarnos», se pregunta Iván de la Nuez en este número de *Dossier*. Tal vez ese narrarnos sea la secreta aspiración de esta revista que nació hace veinte años y que persiste, porfiadamente, en su versión de tinta y papel.

Dossier, que nació como un espacio de reflexión sobre el periodismo y los medios, rápidamente expandió ese registro a los vínculos entre el periodismo, la literatura y, más tarde, la publicidad y el cine. Nunca se ha obligado a abordar la contingencia, sino que se ha permitido la atemporalidad y lo gratuito. En *Dossier* las conversaciones son largas y no pocas veces se van por las ramas. Secretas obsesiones unen los ensayos de autores distantes en el tiempo y la geografía, convocados por Andrea Palet, editora de *Dossier* por casi trece años. Antes de ella estuvieron Javier Ortega, Andrea Insunza, Alejandro Zambra y Andrés Azócar, siempre bajo la dirección de Cecilia García-Huidobro, la fundadora.

Si hay que agradecer, merecen también sus nombres impresos las ayudantes de edición de *Dossier* a lo largo del tiempo –Cristina Varas, María Lucía Miranda, Daniela Rogel, Danay Mariman y Florencia Doray– y los creadores del diseño, Juan Pablo Rioseco y Constanza Gaggero, quienes han imaginado esta revista por más de una década.

Este número, el del año veinte, está cruzado por la idea del tiempo. «Esto es todo lo que hay, una constante, una vida que está siendo creada aquí y ahora», dice el cineasta Niles Atallah en su defensa del presente. «Vuelvo a tener ocho: huelo a frutilla con la nariz hundida en un libro ilustrado que acabo de raspar con una moneda de diez», escribe Megumi Andrade para traer esas sensaciones distantes a un ahora colmado de sus libros favoritos. «Orwell no creció lo suficiente para caer en alguna de las múltiples trampas que conlleva envejecer», conjetura Esteban Catalán, mientras cuenta los gramos de chocolate de los dulces chilenos que en su recuerdo parecían más grandes, seguramente más deliciosos. Jonnathan Opazo reúne veinte escenas de un río y cita el cuento más famoso de Juan Forn, el que nos enseñó que la muerte, ese espacio sin tiempo, es «como nadar de noche, en una pileta inmensa, sin cansarse». Cynthia Rimsky se detiene en el autor de una obra peculiar y observa cómo su propia ceremonia, el tiempo que dedica a su contemplación, la transforma en un objeto único. Mercedes Halfon aventura que toda crónica es falsa, porque pone en una línea de tiempo la experiencia que es más bien «como un globo, como una nube, como una pista de baile donde escenas, sueños, poemas nuevos y poemas viejos giran en círculos».

Ser una pista de baile: tal vez esa sea la secreta aspiración de *Dossier*.



Iván de la Nuez: Ojos que comen Evelyn Erlij

Cada época tiene sus palabras fetiche o incluso su diccionario privado. Hoy, por ejemplo, no alcanza con ser famoso o genial. No basta con que la última novedad sea sorprendente o con que una receta de panqueques sea sencillamente rica: ahora cualquier cosa o persona que destaque debe ser *icónica*. Lo es –según la prensa– Rosalía, el nuevo modelo de Renault, el traje que usó Julia Roberts en los Globos de Oro de 1990, los audífonos más recientes de Samsung, y en Chile incluso el Manjarate. En septiembre de este año, el *New York Times* se dio el trabajo de elegir *icónico* como la «palabra del día» y de contar en cuántos de sus artículos de 2024 aparecía: la encontraron en 1.730.

Una cifra, digámoslo, bastante *icónica*, que de una u otra forma nos dice algo sobre un presente

saturado de imágenes, un vertedero visual donde «da lo mismo si intentamos saber del tiempo o ubicarnos en el espacio, si queremos demostrar odio o simpatía: todo es cuestión de pinchar en el icono adecuado».

La cita es de *Iconofagias. Un diccionario del siglo XXI* (Debate, 2024), el último libro del ensayista, crítico de arte y curador cubano Iván de la Nuez (La Habana, 1964), quien, además de haber dirigido La Virreina Centro de la Imagen de Barcelona –uno de los espacios artísticos más relevantes de esa ciudad–, ha sido comisario de exposiciones como *De facto. Joan Fontcuberta 1982–2008*, la retrospectiva de uno de los grandes fotógrafos españoles de las últimas décadas; *Atopía. El arte y la ciudad en el siglo XXI* (2010), del CCCB Barcelona, sobre las formas en que

Es esa su sospecha: hoy somos incapaces de clausurar etapas y de inaugurar otras.

el capitalismo global ha transformado el espacio urbano y los modos de vivir; y varias muestras sobre el imaginario visual cubano, como *Iconocracia. El poder de las imágenes y las imágenes del poder en la Revolución cubana* (2015).

Iconofagias es una suerte de glosario que condensa algunas de las ideas que el autor ya ha desarrollado en torno al arte, la política, la ideología y la cultura visual en sus exposiciones y también en columnas y ensayos publicados en medios como *El País* y *Rialta*, y en libros como *El comunista manifiesto* (2013), *Teoría de la retaguardia* (2018), *Cubantropía* (2020) y *Posmo* (2023), en los que ha pensado con lucidez sobre el poder de las imágenes en un mundo saturado de ellas, y con los que se ha convertido en una de las voces latinoamericanas más incisivas para entender este desborde.

Su último ensayo funciona como un manual de época, un inventario de conceptos —desde *autofagia* hasta *Zoom*, pasando por *guerra cultural*, *museo* y *selfi*— de una era gobernada por la iconocracia, un régimen donde las imágenes nos rigen y lo dominan todo, una tiranía visual que es necesario combatir «siempre que la entendamos como un ecosistema de poder y contrapoder», apunta el autor. Su estrategia es clara: practicar la iconofagia, es decir, la ingesta crítica de las imágenes; engullir, mediante un «proceso de gestión y digestión», la iconografía que genera la cultura contemporánea.

«Cada vez que a mí me asalta una imagen, lo que me gustaría inventar es una palabra. Todavía más, pienso que las imágenes no sirven si no pueden escribirse (y no hablo de describirse). Creo que toda textura visual debe ser convertida en texto y que en esta revancha radica la forma literaria de la iconofagia», escribe en las primeras páginas del libro.

«*Iconofagias* tiene un punto de partida totalmente cotidiano, aunque solo sea por el hecho de que nuestra vida esté gobernada por iconos: nos levantamos y uno nos enciende el mundo, nos acostamos y otro nos lo apaga. Y esto es así para todo, lo mismo para comunicarnos que para hacer un café, para escribir y para fotografiar...

Pero el libro también tiene un punto de partida intelectual, marcado por un cambio de época o, si se quiere, por un cambio en la dirección del tráfico de nuestras interpretaciones sobre esta época en la que gestionamos y digerimos esos iconos», explica de la Nuez desde Barcelona, donde vive hace tres décadas.

En tiempos en que producimos más imágenes de las que podemos consumir, la idea de «comerlas» —seleccionarlas, procesarlas y metabolizarlas en lugar de tragarlas pasivamente— es un imperativo, dice, porque el exceso audiovisual funciona como el exceso de comida: puede empacharnos, aturdirnos y paralizarnos. En *Iconofagias*, de la Nuez lo formula con una comparación:

«Si la crítica de cine es un oficio del siglo XX, la iconofagia es una necesidad —fisiológica— del siglo XXI. Si la primera se comporta como un “oficio”, la segunda es, sencillamente, una obligación. La crítica de cine se escoge, la iconofagia nos escoge a nosotros. Un crítico de cine del siglo XX era un especialista, mientras que un iconófago no siempre está en posición de discernir. La crítica de cine plantea una lidia entre un sujeto y su objeto. En la iconofagia esa frontera se disuelve, y a menudo lo que trasluce es una batalla entre sujetos que se transforman una y otra vez en objetos de sus depredaciones mutuas».

En otras palabras, ya no somos solo observadores, sino parte de la cadena alimenticia de la iconocracia: publicamos selfies, mandamos memes, hacemos videos, creamos stickers, fotografiamos *ad nauseam*; devoramos imágenes y somos devorados por ellas. Frente a eso, el ensayista, que toma como inspiración el *Diccionario jázaro* de Milorad Pavić (1984), compone un glosario en base a fragmentos autónomos que, unidos, dibujan un mapa del presente.

Así aparecen la *selfi* como un gesto de autoconstrucción y autodestrucción, el *like* como la unidad mínima de poder, el museo como un lugar en crisis, la pantalla no como mediación sino como destino o la *democracia* convertida en un icono vacío. Detrás de todo —escribe el autor— resuena una pregunta al parecer sin respuesta: si

«En otros tiempos, el analfabetismo implicaba una carencia; en este, una sobreabundancia».

esta es la era de la imagen, ¿cuál sería la imagen de esta era? ¿Las Torres Gemelas, el niño Aylan en las costas de Turquía, el asalto al Capitolio?

«En este mundo, las imágenes no solo apuntalan o describen el poder, sino que son poder en sí mismas. Por eso la iconofagia es tan necesaria, porque no solo implica lo que esa cascada de imágenes muestra, sino también lo que oculta. No solo se ocupa de aquello que las imágenes revelan, sino de aquello que velan», dice el ensayista.

La idea quedó en evidencia tras el 7 de octubre de 2023: los terroristas de Hamás registraron sus masacres con cámaras GoPro e incluso transmitieron en vivo, y luego el gobierno israelí proyectó ese material para periodistas creyendo que las imágenes hablarían por sí solas. Pero el mundo ya no funciona así. Durante la guerra de Vietnam se decía que Estados Unidos la perdería por culpa de las imágenes que difundió la prensa, pero hoy llevamos años viendo atrocidades de Ucrania y Gaza, y nada cambia. O, peor: es como si las fotos alentaran la catástrofe. Frente a imágenes que ya no garantizan la verdad y que se volvieron infinitas y desechables, de la Nuez defiende la iconofobia: apartar la mirada para ver mejor.

«Tiendo a sospechar de las parábolas: ni Gaza es el nuevo Vietnam, ni la invasión a Ucrania es una vuelta a la Guerra Fría —dice—. Es más, pienso que esa creencia en el retorno forma parte de nuestra incapacidad de nombrar o describir nuestro tiempo. En Gaza está ocurriendo ahora mismo un genocidio que no se puede explicar como consecuencia del atentado de Hamás, por execrable que este sea. No es una respuesta, sino un viejo plan al que el terrorismo de Hamás le ha servido en bandeja una coartada. En este caso, las imágenes pueden actuar como una cortina que impide llegar al corazón de las cosas. Son decenas los fotoreporteros que han sido asesinados, en un genocidio donde persevera el deseo de un apagón visual que pueda tapar el horror. Con el uso del teléfono móvil, lo que ocurre es que, al igual que todos podemos ser iconófagos, todos podemos ser fotoreporteros.

Aquí el modelo de los periodistas de las novelas de Graham Greene o John le Carré ya no funciona».

El futuro es hoy

No es primera vez que Iván de la Nuez diagnostica una incapacidad de nombrar estos tiempos: en *Teoría de la retaguardia* advertía que la noción de «arte contemporáneo» había dejado de describir una etapa para convertirse en un estado perpetuo: un presente que se estira hasta el infinito, un reloj detenido —quizás el mejor *ready-made* de Duchamp—, un estado en que un artista muerto hace setenta años como Jackson Pollock puede ser «contemporáneo» de Damien Hirst. Lo mismo pasa con la obsesión actual por el prefijo *post* o *pos*, al que le dedica una entrada notable en *Iconofagias*: hablamos de posdemocracia, poscultura, posmodernidad, posverdad o poscapitalismo, como si la lengua se trabara al momento de inventar nuevos conceptos.

«Esa incapacidad está vinculada a este momento en el que la palabra “post” no prefija, sino que fija. Un “post” hoy no habla de algo que viene después, sino de algo que se atornilla casi para siempre. No antecede, sino que más bien se “cuelga”, se “pone”, y es un vehículo de expresión en sí mismo. Algo que abandona su valor como prefacio y tal vez traduce una idea de eternidad», explica. Esa es su sospecha: hoy somos incapaces de clausurar etapas y de inaugurar otras; no logramos salir de un *loop* donde el futuro no llega y el pasado no termina de irse. La pregunta, en todo caso, es cómo sobrevivir a un presente donde, a pesar de que las imágenes y las palabras sobran, no nos ayudan a narrarnos, a darle un sentido común a lo que vivimos. En vez de esclarecer, se multiplican como un ruido de fondo.

La entrada «Qué» de su diccionario explica con lucidez ese desajuste: «Un día, el “qué” se comió al “cómo” en la valoración de las obras artísticas en general y las imágenes en particular. Ese día, el periodismo fagocitó a la crítica, la noticia a la interpretación. La anécdota acabó con la hermenéutica». El resultado, dice de la Nuez, es un mundo saturado de columnistas

«Nos columpiamos entre la más absoluta relatividad y la más absoluta incondicionalidad».

aferrados a su opinión y de escritores publicando no ficción: «Todos y todas con una historia que contar, pero no necesariamente avezados en el cómo contarlas».

–Dices en el libro que «toda textura visual debe ser convertida en texto» y que ahí radica la forma literaria de la iconofagia. Pero para practicarla, para digerir una imagen, hay que aprender a leerla y pensarla, y tener los medios y la voluntad de hacerlo. ¿Crees que uno de los grandes peligros hoy es el analfabetismo visual?

Creo que esa educación visual es muy necesaria, y a la vez creo que ya llegará tarde, tan pixelada como el asalto inmisericorde de tantas imágenes sobre nuestra experiencia. Esta era de la imagen es rea de la imagen –perdona el juego de palabras– y no se sostiene a pesar del analfabetismo visual, sino gracias a él. No hay nada que no apunte a la proliferación. Pasa con las opiniones en las redes y en todos lados.

Tampoco es un secreto que las editoriales siempre publican de más. Y así vamos, acumulando megas, kilómetros en las compañías aéreas, *likes*, *followers*, *haters*... En otros tiempos, el analfabetismo implicaba una carencia; en este, una sobreabundancia. Es complicado discernir, pero este es el modo en que funciona el sistema. Siempre más, hasta que implosione porque es un sistema que no puede parar, ni saciarse, ni dejar de hacerle pensar a la gente que en alguna esquina del mundo le espera esa panacea cuantitativa como solución a sus problemas.

–Alguna vez el historiador Pierre Nora dijo que el siglo XXI sería el siglo del olvido porque la memoria corre el riesgo de diluirse en un mar de información y contenido sin fin. ¿Cómo crees que recordaremos esta época en el futuro?

Yo creo que esto que vivimos es, en buena medida, el futuro. Y uno de sus principales bazas

es la cantidad, el volumen aplastante de lo masivo. Durante siglos, crecimos bajo la idea de la superación, pero esta época no parte de la superación, sino de la acumulación, que no deja de ser un síntoma significativo del estancamiento. Aquí el acto de cribar, la selección misma de lo que dejaremos para mañana, no parece posible. Basta con que cualquiera asuma que las cosas no son como nos la dijeron y se permita justificar que la tierra es plana o se dedique a alabar las bondades de cualquier tiranía. Nos columpiamos entre la más absoluta relatividad y la más absoluta incondicionalidad. Si te fijas en la política, te encuentras que el multipartidismo es ya una multiplicación de unanimidades. Vivo en España hace más de tres décadas y jamás he escuchado, en el Parlamento, a un diputado darle la razón al adversario. O al menos decirle que su idea es interesante y valorable.

–De hecho, da la impresión de que cada vez soportamos menos la ambigüedad, la zona gris, las incertezas. En la comunicación digital, llenamos las conversaciones de emoticones, stickers y otros signos tranquilizadores para ser lo más literales posible. ¿Qué crees que nos dice esto sobre el presente?

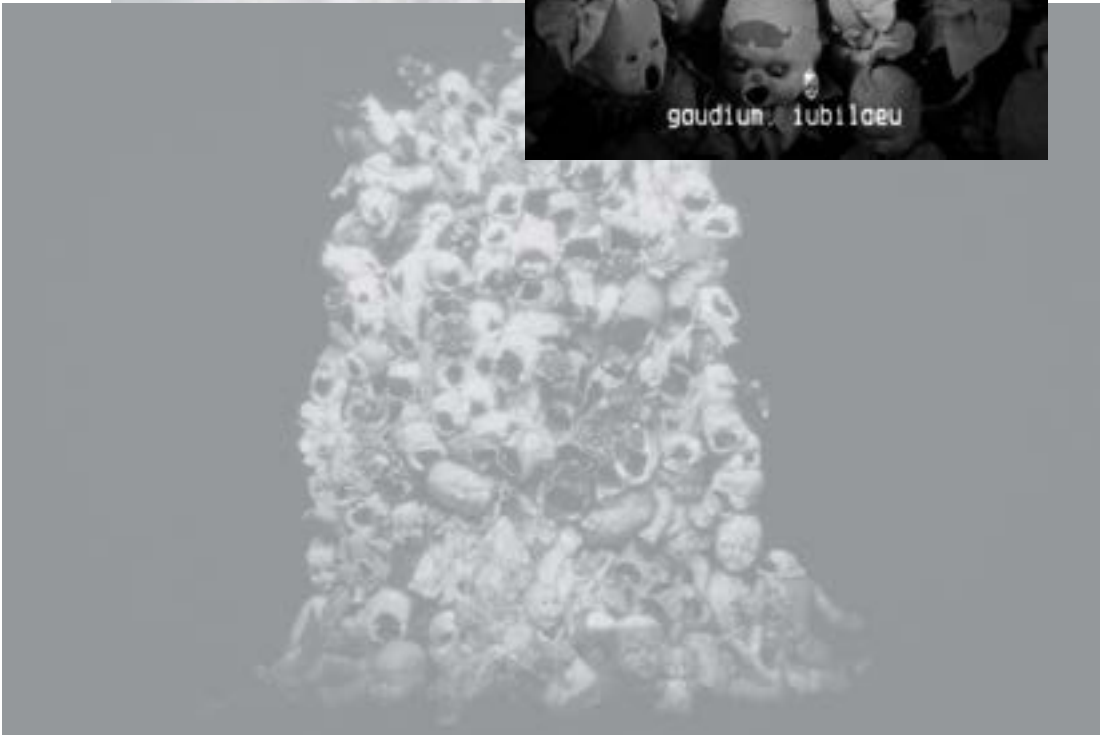
En estos tiempos blanquinegros, el poder impera desde esa abdicación que consiste en convocarnos, siempre, a jugar con las cartas marcadas. El «conmigo o contra mí», el «todo o nada», el «nosotros o los otros». ¿Quién gana con esto? Los ciudadanos de a pie, seguramente que no. La duda, seguro que no. La ambigüedad, tan necesaria en la vida o el arte, seguro que no. La eliminación de fronteras de todo tipo, seguro que no. La cultura, en definitiva, seguro que no. Yo me formé en Cuba bajo el *dictum* de un lema como «Patria o muerte», y esa zona dogmática es el lugar de donde vengo, no al que quiero ir.

–Hablando sobre literalidad, hace poco la escritora Namwali Serpell publicó en el *New Yorker* «El nuevo literalismo», un ensayo en el que

se quejaba de que las películas de hoy, todas, desde las premiadas hasta las más comerciales, son literales hasta la ridiculez, evitan a toda costa las metáforas. Y me pregunto cómo esto está afectando al mundo del arte, en particular, donde la forma tiene igual o más importancia que el fondo.

Tiene que ver con la pregunta anterior y es de lo más grave que le ha podido ocurrir a la cultura. El hecho de quedar convertida en noticia hasta el punto de que la crítica acabe transfigurada en periodismo, devorada por ese «qué» noticioso al que le importa bien poco la valoración de las obras. Esto es resultado directo de eso que [el teórico brasileño] Norval Baitello Jr. llama «la era de la iconofagia», con el consecuente apogeo del *clickbait*, y con esos titulares escabrosos lanzados a hacer crecer a toda costa el tráfico de Internet. Está claro que todo el mundo tiene una historia que contar, pero no necesariamente todo el mundo está entrenado en cómo contarlas. No hace mucho tiempo, un libro o una exposición o un concierto tenían, digámoslo así, dos momentos en un mismo medio: el primero, dedicado a la noticia; el segundo, dedicado a la crítica. El primero era la noticia (una presentación, un estreno, una inauguración). En el segundo se escrutaba eso que tanto preocupa a Coetzee: los mecanismos internos de las obras. En esos tiempos el qué y el cómo estaban compensados. Y esa compensación hoy nos suena como una especie de lengua muerta. ●

Evelyn Erlij (Santiago, 1984) es periodista y máster en Periodismo Literario, Comunicación y Humanidades por la Universidad Autónoma de Barcelona. Es la editora de la revista *Palabra Pública* de la Universidad de Chile.



Niles Atallah: Cine multi- dimensional

Stefania Malacchini

En el cortometraje *Merrimundi*, un grupo de querubines cantores se funden con el sonido de la decadencia mientras se despliega una utopía retorcida, creada por una máquina consciente del futuro que revela su propia versión del Paraíso. Su creador, Niles Atallah, cineasta estadounidense y chileno, viene de estrenarlo en Venecia y estará este año en FICValdivia, el tipo de festival que más disfruta porque se está «rodeado de estudiantes, cinéfilos y gente que quiere ver películas. Después vas y tomas cerveza en un bar, para conversar de películas». El mejor panorama para alguien a quien no interesan las luces o las alfombras rojas, pese a reconocer que circuitos como el de Venecia ayudan con validación y visibilidad para películas «raras» como las suyas.

Atallah tiene una consolidada carrera como cineasta, con largometrajes como *Lucía* (2010), *Rey* (2017) y *Animalia Paradoxa* (2024), y la serie de cortometrajes «Lucía, Luis y el lobo»,

realizados junto a Cristóbal León y Joaquín Cociña. Sus producciones son reconocibles por su estética y la mezcla de materialidades, texturas y técnicas. Aunque no nació en Chile, lleva más de veinte años aquí, y además de su propio trabajo colabora en otras obras chilenas con su productora Diluvio. «Incluso antes de mi llegada a Chile tenía familia acá, nací de una familia de inmigrantes en Estados Unidos y siempre estaba este Chile a lo lejos. Chile también era un puente porque mi familia venía de Palestina».

—Tienes una amplia filmografía, obras en distintos formatos y técnicas. ¿Por qué eliges el cortometraje como formato nuevamente en *Merrimundi*?

Muchas veces en el mundo del cine el corto se utiliza no tanto como formato artístico en sí sino como una carta de presentación, para

que puedas hacer un largo eventualmente. Así, no ves obras que son cortos porque *tienen* que ser cortos. En literatura, cuando lees un cuento de Borges dices «esto es un cuento porque quería escribir un cuento», no quería escribir algo para que eventualmente fuera una novela. Como una persona a la que le gusta leer, pienso en los cuentos de Cortázar, Edgar Allan Poe o Flannery O'Connor, que me han inspirado tanto, y noto un amor por el cuento. No se siente como si se hubieran reducido, sino que optaron por el cuento, lo eligieron. Yo creo que hay una especie de paralelo entre novela y cuento con el largo y el corto en el cine. En Estados Unidos existía el afán por elegir al escritor de la nueva generación, a quien iba a escribir *the great american novel*. Es como una necesidad de que cada nación tenga su escritor –habitualmente un hombre blanco que escribe una novela épica–, y que de alguna forma resuma la identidad de ese país. Y es como si solo la novela pudiera hacer eso, generar un todo, un imaginario épico. Ahí se da un paralelismo con el largometraje y el cortometraje, por la extensión y la producción que implica en términos de recursos: en general un largometraje es un emprendimiento más titánico para la industria, entonces también aparece una cosa capitalista. Creo que el cine de alguna manera ocupa ese lugar épico en las mentes de las personas, y un país que puede hacer muchos largometrajes bien de alguna forma domina ideológicamente el mundo. Dentro del mundo del cine, el corto queda relegado a una especie de carta de presentación o un trampolín para quienes quieren ascender esa escalera hacia esa cima hegemónica muchas veces.

–Pero el cortometraje permite libertades y logra ser más «de guerrilla» si se quiere, escapando de las lógicas de una industria que tiende a reproducirse a sí misma...

Es difícil generalizar porque hay largometrajes que son increíbles y hay cineastas que están trabajando el largo desde ese lugar, pero es verdad que el cine está profundamente ligado a los recursos y que el hecho de hacer algo de menos duración implica una menor necesidad de recursos y eso desprende al cineasta de ataduras que vienen muchas veces con el largometraje. En ese sentido, el corto ofrece un lugar de mucha libertad. Hay cineastas, como Tarkovski, que

han hablado de la belleza del cortometraje como una forma mayor, y que habría que manejarlo como tal [como un arte mayor]. En términos industriales e incluso en el circuito de difusión, el corto está visto como secundario porque no es un objeto de consumo lucrativo, pero es justamente eso lo que le permite volar bajo el radar. Su libertad tiene que ver con que no puede insertarse tanto en el mundo, ni ser consumido y comido por el mundo corporativo tan fácilmente. Esto es lo que a mí me interesa de los cortos, esa libertad que implican.

–Tanto en *Merrimundi* como en otros de tus trabajos mezclas texturas y técnicas de animación, *stop motion*, marionetas, *live action*, medios digitales. ¿Qué hay detrás de estas decisiones estéticas que ya hacen tan característica tu obra?

Esto tiene que ver con mi fascinación con el cine y su «multidimensionalidad». Cualquier obra de arte, como cualquier otro juego con el imaginario, tiene capas e implica multidimensionalidad. No hablo de capas de sentido necesariamente, sino literalmente de múltiples formas. El cine tiene esa gran capacidad de representación, de trasgredir fronteras; parte desde un lugar ilusorio total y por lo tanto cualquier aspecto de realidad que se ofrece ahí es una dimensión ofrecida, pero no es real. No tenemos por qué quedarnos en una capa si queremos, podemos tomar esa decisión porque ofrece un abanico de opciones para ir saltando entre dimensiones. Podemos estar siempre moviendo las cortinas del cine, y eso se refleja en mis decisiones de utilizar animación, video, 3D: para mí, son todos vehículos distintos de representación propios del cine.

Hay una idea dominante de que tienes que casarte con un modo de representación cuando haces una película: que si vas a hacer una película de animación, que si es documental, comedia, como sea, hay que casarse con una capa. Es válido profundizar en una sola dimensión de representación, pero es una decisión estética que debes tomar. Como cineasta tienes en tu abanico de herramientas todo lo que te ofrece el cine para trasgredir umbrales de representación. Entonces creo que la pregunta debiera ser al revés: en vez de trabajar con diferentes formatos y hacer películas «híbridas» –algo que para mí es el cine en sus bases como lenguaje–,

Me encuentro todo el tiempo en festivales teniendo que fundamentar por qué quiero explorar un lenguaje artístico.

¿por qué decides trabajar solo con uno? ¿Por qué trabajar desde un lugar monodimensional? No digo que no sea válido, solo que tienes que tener un fundamento estético personal.

—¿Crees que esa «monodimensionalidad» tiene que ver con producir obras pensando en cierto espectador, respuestas determinadas o incluso en la misma industria, que produce sus propias leyes de validación?

Sí, creo que los mismos cineastas se limitan, deciden meterse en una categoría y eso en el fondo es algo heredado. No es una exploración de un lenguaje artístico, es insertarse en las zonas de especialización industrial, que es lo que exige un ambiente capitalista, que necesita personas que aporten a la industria, no personas que están haciendo cosas raras, explorando lenguajes artísticos; necesita cosas para distribuir y vender.

Me encuentro todo el tiempo en festivales teniendo que fundamentar por qué quiero explorar un lenguaje artístico. Y esto es la base de lo que hace cualquier persona en el arte: quien pinta, baila, hace música, está explorando un lenguaje, decidiendo cómo trabajar. ¿Por qué un cineasta tiene que fundamentar constantemente por qué explora el lenguaje? Y luego eso se ve como una idea de élite, un deseo de hermetismo o de estar al margen. A veces el cine es demasiado pobre en términos filosóficos y artísticos. Hay cineastas que están haciendo cosas maravillosas, pero hablo en términos generales del ambiente. Esa cámara de ecos, de gente hablando y repitiendo las mismas cosas una y otra vez.

—En tus narrativas propones una suerte de descentralización del discurso para favorecer una concatenación menos lógica, más onírica o intuitiva. ¿Qué importancia tiene para ti la no linealidad del lenguaje?

Creo que hay un lugar para las historias lineales, a veces una historia debe ser lineal, necesita serlo. Pero a veces creo que sí hay una pobreza

narrativa en el cine y que el mundo de la literatura, por ejemplo, es extremadamente más diverso. El cine está repleto de gente que no tiene ningún manejo profundo de lo narrativo, y existe una prepotencia de creer que lo que se está contando es demasiado genial cuando a veces es solo redundante. Me parece que el cine tiene una gran capacidad narrativa y la lineal es una de las múltiples posibilidades maravillosas que ofrece. Cuando eres medianamente curioso y tienes receptividad y sensibilidad, en el momento en que comienzas a explorar en el cine te das cuenta de esas opciones, que no son lineales sino más oníricas y mucho más surrealistas, multidimensionales, más cíclicas o fractales.

Hay miles de formas geométricas posibles para explorar en términos narrativos el cine. Para mí el cine es más origamesco o mandalésco. Puede aparecer algo en primer plano y luego ese origami va desplegándose, se abre y va mostrando distintas facetas y creando otra forma tridimensional que no tenías idea que podía aparecer. El cine tiene esa capacidad porque sucede en el tiempo, como una pieza de música, entonces va desplegándose ante ti. ¿Por qué va a ser lineal esa forma de desplegarse, y por qué no va a ser como un laberinto o como un fractal?

—En ese sentido, una obra que va desplegándose de formas inesperadas ofrece un espacio abierto para el espectador que tú tampoco controlas.

Exacto, para mí el cine está muy ligado a querer ver cosas que no he visto o ver cosas que no he imaginado. Tengo la tendencia de querer expandir mi imaginación. Quiero llegar a un lugar donde mi propia imaginación sea desafiada, no quiero una película que me diga cosas que ya sé o que reafirme mi posición, mi pequeño mundo y los muros que he creado para mi propio mundo. Quiero ver una película que vaya destrozando esos muros y los vaya abriendo para mostrar paisajes y vistas que no me imaginaba y que subvierta mi propia imaginación. El cine

Para mí el cine es más origamesco o mandalesco.

logra meterse en nuestros imaginarios, porque habla el mismo idioma que nuestros sueños y pensamientos, que también son proyectados en imágenes en nuestra memoria. Cuando soñamos no lo hacemos como un texto en una página, no despertamos como después de una lectura. Nuestra memoria y sueños son cinematográficos en cuanto hablan con sonidos, imágenes, diálogos. Las cosas que recuerdo son fragmentos de imágenes y no son lineales.

Creo que el cine logra estar muy cerca de nuestros corazones porque de alguna forma es como una externalización de nuestra percepción activa de la vida cotidiana, pero también de nuestros sueños y nuestra memoria. Entonces el cine tiene otro rol muy importante: reprogramar nuestros sueños, nuestra conciencia y forma de pensar. Por lo mismo creo que es muy peligroso decidir seguir replicando discursos para llegar a un mayor público.

–El texto y la palabra son parte de los elementos propios del cine. En tus películas reúnes idiomas, lenguas antiguas, modernas, acentos y modismos. ¿Qué lugar tiene la palabra como materia en tu trabajo?

Es muy importante porque la palabra es algo profundamente humano. Hay algo místico en esto de «el verbo se hizo carne», como la palabra encarnada en Jesús, por ejemplo, en el cristianismo. Más que un simple modo de comunicación, el lenguaje contiene nuestras preguntas, determina nuestra forma de pensar y ver el mundo. El lenguaje es una tecnología que hemos creado –que incluso podría ser prehumana–, y nacemos y vivimos en un mundo profundamente lingüístico. Creo que eso tiene que ver con el pensamiento mismo, con cómo nos identificamos con nuestros cuerpos, cómo nos vemos y separamos del resto. El pensamiento en sí es muy textual: una especie de narración que todos vivimos en nuestra mente. A través del lenguaje llegamos a preguntas muy profundas sobre quiénes somos y qué es este mundo. Nuestra tendencia como seres humanos es externalizar nuestros

imaginarios y pensamientos y eso me interesa mucho: el uso de diferentes idiomas en una misma película, personajes que intentan entenderse pero no lo logran, no solo porque no hablan el mismo lenguaje en términos técnicos sino porque el lenguaje es también otra forma de pensar el mundo. El lenguaje lo cruza todo, y al replicar un código, estamos replicando una constelación de pensamiento, un patrón. ¿Somos capaces de subvertir el código que programa nuestra forma de vernos a nosotros mismos y el mundo?

–En *Merrimundi*, pero también en *Animalia Paradoxa*, propones un futuro postapocalíptico, un «futuro» que podría ocurrir mañana mismo, ¿cuál es tu visión de futuro?

Creo que el futuro no existe. Ni el futuro ni el pasado, y no lo digo en términos metafísicos, sino en términos muy concretos: nadie ha ido al futuro y nadie ha ido al pasado, no existen en realidad. Esto es todo lo que hay, una constante, una vida que está siendo creada aquí y ahora, y lo que no logramos crear aquí y ahora entonces no logra ser.

Hay que ponerse manos a la obra. El cine sirve para proponer esas preguntas y crear en este momento, intentar reimaginar y cocrear esta realidad. Las ideas de un futuro son válidas como dudas, preguntas e inquietudes, pero creo que el presente ya es distópico y mientras el presente sigue siendo distópico el futuro supuesto va a serlo también. Hemos vivido apocalipsis una y otra vez, quizás solo depende de la comunidad en la que uno vive. Si estás en Gaza es un apocalipsis, si fuiste mapuche en el siglo xvi fue un apocalipsis. Lo que está pasando ahora es parte del mundo colonial y nos preocupa que este orden colonial colapse aun cuando está construido sobre la base de genocidios y el robo de tierras. Entonces me parece que la única forma de cambiar ese supuesto futuro es cambiar el presente. Para eso ayuda fingir a través del cine y de la ficción que estamos en un futuro o en un pasado, fingir que podemos viajar a estos lugares y mirarnos desde diferentes perspectivas para decir «oye, hay que cambiar esto».

El cine ha sido un instrumento de colonización muy potente.

—Y, pensando en la ética o moral que subyace a la creación de discursos y de lecturas de mundo, ¿qué papel tiene el cine en el escenario político global?

El cine tiene un rol muy importante, porque tiene que ver con un arte que se hace cargo o debiera hacerse cargo de hacernos las preguntas de cómo vemos y escuchamos el mundo y a nosotros mismos. El cine tiene ese poder, independientemente de si estamos o no conscientes de ello. Eso es lo que es peligroso: si uno cree que su cine no tiene un aspecto político, corre el riesgo de replicar ideologías, formas de ver y prejuicios hegemónicos coloniales, porque el cine ha sido un instrumento de colonización muy potente. Decidir ser cineasta y no hacerse cargo de eso es muy poco ético. Esto puede estar movido por la ignorancia incluso, no digo que mucha gente lo haga de forma maliciosa, pero esa misma ignorancia termina siendo una herramienta de propagación de prejuicios. Creo que, en ese sentido, es nuestro deber preguntarnos ¿qué está operando acá, en este arte de conjugar imágenes y sonidos?

—¿Y qué espacio hay para el humor, la ironía y el absurdo? Porque tus películas también tienen mucho de eso.

La comedia es una de las mejores herramientas de subversión que hay, cuando está bien utilizada. La subversión tiene que ver con la frescura, tiene que ver con tirar una mólotov y proponer otra forma de hacer y mirar las cosas. Yo estoy muy inspirado por el dadaísmo, que nace después de mucha violencia, con un hastío contra la hegemonía, y por cómo esa respuesta evoluciona hacia el surrealismo y el juego con lo absurdo para subvertir normas y convenciones. El humor logra descolocar, crea paradojas y contradicciones, hace convivir cosas que no conviven. De hecho —y seguramente este pensamiento esté equivocado—, sospecho de aquellos cineastas y películas que carecen de humor, me parece una especie de flojera artística o intelectual, una pose.

Lo inesperado casi siempre tiene una dosis de absurdo, y a su vez un intento de dejar atrás los modelos establecidos y entrar en una zona desconocida que tiene el riesgo de lo ridículo, absurdo o naif.

—¿Qué literatura te inspira o qué te gusta leer mientras creas tus películas?

En general, me han inspirado mucho los cuentos de hadas y las fábulas. Encuentro que tienen un patrón arquetípico, algo muy sabio y antiguo que es muy profundo. Esa línea me fascina. Los cuentos de hadas tienen una síntesis muy potente. Amo a Borges porque me alucinan los laberintos a los que me lleva. Como comencé leyendo en inglés, tengo un especial amor por leer en inglés y por mis primeras lecturas de Faulkner, Steinbeck, Hemingway y muchos más. Creo que la literatura me ha dado esa perspectiva de lo que es posible hacer desde lo narrativo.

No sé si en el cine falta lectura, pero creo que hay personas que entendieron, como Fellini o Pasolini, cómo enriquecer las narrativas del cine a través de la lectura. Y no hablo del cine como extensión de la literatura o de importar cosas desde la literatura al cine, porque el cine tiene su lenguaje propio. Pero leer enriquece, tal como para mí escuchar música, que ha sido lo más fundamental para hacer películas, y sigo sintiendo que es el culmine de la expresión humana. Creo que atraviesa todo lo que hacemos y que fue lo primero: ritmos, vocalizaciones, sonidos.

Una cosa que me encanta de hacer cortometrajes es que siento que estoy haciendo piezas musicales. Creo que la forma de crear una película debiera ser mucho más próxima a como los músicos hacen música. ●

Stefania Malacchini (Santiago, 1989) estudió Economía para el Arte, la Cultura y la Comunicación en la Università Bocconi de Milán, Estética en la PUC y el magister en edición UDP. Ha sido curadora de las colecciones de arte Ojo Andino Chile, Perú y Bolivia; fue creadora y guionista de la serie infantil de televisión *Zander* y directora y guionista de *Petra y el sol*, cortometraje animado en *stop motion*, premiado en Tribeca y actualmente en festivales.



Centenario de Blanca Varela

La oscura charca abierta por la luz Vicente Undurraga

Una familia peruana, tres poetas: abuela, madre e hija. La primera, Delia Castro, le escribe en 1923 un poema a su hija («... alumbras todo lo que miras / con el fulgor que guardas tú»), y esa hija, Serafina Quinteras, le dedica un poema a su hija en 1940: «Tiene un algo de misterio. / Al mirarla se diría / que ella sabe / lo que nadie ha descubierto todavía». Y ella, la nieta, Blanca Varela, que efectivamente parecía saber lo que nadie descubre todavía, con ese saber salvaje y el filo de un decir que da la impresión de estar siempre estirándose, pero jamás alargándose, escribirá con los años ocho libros que harán de ella una de las grandes poetas peruanas de todos los tiempos.

Lo que es mucho decir si se considera que la de Perú es una de las tradiciones poéticas más generosas y radicales de la lengua. Autora de

una poesía concisa, mezcla alucinante de imaginación surrealista, concentración filosófica y precisión casi matemática, toda su obra —que ella, maestra del despojamiento, con los años se esmeró en ir reduciendo, tanto en sus nuevos poemas como en la reedición cada vez más abreviada de los anteriores— no supera las doscientas cincuenta páginas, con libros como *Ese puerto existe*, *Luz de día*, *Ejercicios materiales* o el sombrío *Concierto animal*, escrito tras la muerte de su hijo en un accidente de avión («Si me escucharas / tú muerto y yo muerta de ti»). *Canto villano* es el título de uno de sus poemas, de uno de sus libros y también de su poesía reunida, pero es sobre todo la descripción de un estado de la lengua en que el cantar y la villanía se arriman y se observan con fiereza.

¿Qué hace que su obra, con tan pocas páginas, signifique tantas y a veces tan opuestas cosas? Que a punto de cumplirse cien años de su nacimiento tenga cada vez más lectores y ediciones, antologías y traducciones. Que, por ejemplo, en Chile se la edite con esmero (en los últimos años, Komorebi ha reeditado dos libros suyos, y la Editorial Universitaria, una amplia antología) y que su obra reunida tenga tantas ediciones recientes: en México (UNAM), en Argentina (Gog y Magog), en España (Galaxia Gutenberg, Visor) y por supuesto en Perú (FCE, Casa de Cuervos). Que Carlos Martínez Rivas, leyenda de la poesía americana, le haya dedicado, como antes a Eunice Odio, un poema en el que, poniéndola en diálogo con Breton, la aluda como «la pequeña / peruana oscura» que hace fosforescer el ojo del capo surrealista. Y qué hace que, en fin, un escritor de inteligencia tan avanzada como Mario Montalbetti haya dedicado nada menos que un libro entero a indagar en un poema suyo de apenas once versos.

La respuesta, como no podía ser de otra manera, está en la singularidad de su decir. En la parquedad intensa, por llamarle de algún modo, que en sus páginas se despliega. La violencia en sus poemas siempre se muestra sin alardes tipo Dalí ni ademanes malditos —como diría René Char, el poeta deja indicios, no pruebas. La ferocidad de sus imágenes se lleva bien con el despojamiento radical al que fue tendiendo, y con cierta ironía que suele maniobrar. «Sus versos son como un gran bisturí que hurga en un cuerpo doloroso, en una superficie árida y seca», dijo Carmen Ollé. Es, en cierto sentido, una escritura de avanzada, lo que explica su especial llegada en los nuevos poetas. Se podría advertir, por ejemplo, que el uso que en unas contadas pero decisivas ocasiones hace del más sencillo inglés (en versos como «tea for two en la inmensidad del silencio») anticipa un recurso que la poeta chilena Malú Urriola usaría extensamente como un modo de salir al paso cuando la lengua se traba.

Ese estilo cortante, quirúrgico, cercano en ocasiones a lo despiadado, aunque nunca a la crueldad (como de repente se dice por ahí), le permitió sondear en rincones humanos y exhibir, para sus lectores, «la oscura charca abierta por la luz». Su poesía podría pensarse así, como una luz que no alumbra sino que remarca el fondo oscuro de los hechos. La tiniebla que subyace a toda claridad. Quizás por eso otro verso suyo dice que «el

suplicio comienza con la luz». No nos saca de la caverna ni del charco de los días y noches, Blanca Varela, ni viene a rescatar a nadie de nada, pero arroja destellos que permiten entrever cuánta cerrazón, penumbra o vacío puede haber alrededor, también cuánta maravilla o goce, de repente.

Cabría decir de Varela lo que a propósito de Hölderlin dice Pablo Oyarzún: «Hay también luces que opacan, que ocultan o queman». O bien, por qué no, describir el efecto de su poesía con las palabras con las que Gabriela Mistral hablara en su tiempo de ese otro modo de entender la negrura: «Tal vez nos engañamos creyendo que la luz multiplica las cosas y que la noche las unifica. La verdad sería que la tiniebla, fruto enorme y vago, se parte en gajos de rumores. Al agrandarlo todo, ella estira el ruido breve y engruesa el bulto pequeño, por lo cual vienen a ser muy ricas las tinieblas». Lo cierto es que la luz, su pensamiento y también su oposición son centrales en Varela, definen sus visos. Su poema más breve, «Reja», expone directamente lo movidizo de la materia:

Cuál es la luz / Cuál la sombra.

El primer libro de Blanca Varela es de 1959 y se llama *Ese puerto existe*. La historia, contada por la poeta en más de una ocasión, es que llevaba ya varios años escribiendo poemas que no publicaba, pero sí mostraba a ciertos amigos. A Octavio Paz, por ejemplo, que le insistía cada vez que se veían en que los publicara. Al cabo de varios encuentros, un día va y le dice que ya tiene por fin una cantidad de poemas que podrían ser un libro. Y que se llamaría «Puerto Supe». Junto con alegrarse con la noticia, Paz le advierte: «Pero, Blanca, ese nombre es horrible». Y ella, en réplica, puesto que Puerto Supe es una localidad costera en la cual pasó parte de su infancia, le dice: «Pero ese puerto existe». Paz saltó altiro para decir que ese era el título. Poeta es el que sabe dar, pero también recibir: Varela tomó el título para su primer libro («se lo agradecí y ahí quedó»), cuyo primer poema, en todo caso, conservó el nombre, «Puerto Supe». Y en sus versos podemos ya apreciar, de manera contundente, el despliegue temprano de una poética:

Está mi infancia en esta costa,
bajo el cielo tan alto,
cielo como ninguno, cielo, sombra veloz,

Su poesía podría pensarse así, como una luz que no alumbra sino que remarca el fondo oscuro de los hechos.

nubes de espanto, oscuro torbellino de alas,
azules casas en el horizonte.

Junto a la gran morada sin ventanas,
junto a las vacas ciegas,
junto al turbio licor y al pájaro carnívoro.

¡Oh, mar de todos los días,
mar montaña,
boca lluviosa de la costa fría!

Allí destruyo con brillantes piedras
la casa de mis padres,
allí destruyo la jaula de las aves pequeñas,
destapo las botellas y un humo negro escapa
y tiñe tiernamente el aire y sus jardines.
(...)

Ya en estas líneas se deja ver esa convivencia de destrucción («allí destruyo la jaula de las aves pequeñas») y calidez («tiñe tiernamente el aire») que distinguirá siempre su escritura. Hacia el final del poema, que entre tanto ha rememorado las horas junto al río, un tiempo de «chorreantes dedos y aliento de pescado», y descrito amores y arrasamientos, noches y frutos muertos, se lee una escena donde origen y final, nacimiento y muerte, ambos contenidos en la ambigüedad de la palabra «lecho», se reúnen como las puntas de un hilo al cerrarse en círculo:

Aquí en la costa tengo raíces,
manos imperfectas,
un lecho ardiente en donde lloro a solas.

Luego vendrían siete libros en medio siglo. El último de ellos, *Falso teclado*, de 1999 (viviría todavía diez años, pero ya no publicaría más), culmina con un poema que cuestiona abierta y transparentemente por qué «nadie nos dice cómo / voltear la cara contra la pared / y / morirnos sencillamente». Entre medio, su poesía indaga el tránsito y la pérdida en un mundo arduo, una vida de «carne y peladura».

Quizás buscando ejemplo donde los antiguos fabulistas, aunque volteando su quehacer, pues aquí no hay moralejas, es que Varela hace de su escritura una suerte de albergue animal. Esto es significativo (en su primer poema hay unas vacas ciegas, en el último un elefante moribundo), siendo una poesía que por otra parte cada tanto enfrenta —es la palabra— a Dios. Dios por un lado, animales de todo tipo por otro, un bestiario nada encantador, en todo caso, más bien desquiciado, inquietante cuando menos. Es llamativa la presencia de animalejos de baja estofa o estima, arañas, ratas y muy principalmente moscas, «cagadas de mosca». Si Canetti indagaba el suplicio de las moscas y Sartre echaba mano de ellas para reconstruir la figura de las Erinias clásicas —esas diosas vengadoras—; si Nicanor Parra o Héctor Viel Temperley las fijan en poemas notables como la imagen misma del hastío o la inmundicia («yo nací y me crie con las moscas / en una casa rodeada de mierda», escribió el antipoeta, mientras el argentino: «Padre, si es de tu agrado / aparta de mi rostro estas moscas»); si, en fin, no faltan moscas en la literatura, y en especial en la poesía latinoamericana, en la de Blanca Varela, muy notoriamente, revolotean más que en ninguna parte, marcando con su zumbido este canto villano: «... observarme / observarte / o matar una mosca sin malicia / aniquilar la luz / o hacerla».¹

Pese a su brevedad, es una poesía variada que va, sin perder jamás un fuerte carácter propio, de cierto surrealismo inicial («Levantaron las piras, estructuras de metales blancos, incandescentes poliedros, orquídeas de sexo desmesurado...») al laconismo de los últimos libros, pasando (y en ese pasar se siente fuerte «el corcoveo del tiempo») por vales, diálogos literarios y ejercicios materiales, pensamientos y paradojas («Estréchame las manos, / la única luz que nos queda, / no me dejes olvidada / en la cima de una ola. / Aléjate»).

¹ *Canto villano*. Poesía reunida. FCE, 2023.

El editor Jorge Valverde Oliveros publicó en 2022 un voluminoso libro en el que se recoge la casi totalidad de las entrevistas que Blanca Varela concedió entre 1964 y 2007, dos años antes de morir.² Destacan algunas que le hicieron otros poetas, como una en sus inicios realizada por Enrique Verástegui, u otra de sus años finales firmada por la poeta venezolana Yolanda Pantin, que más bien escribe una crónica tras pasar un par de jornadas conversando con Varela, dándole voz. Precisa Pantin en un momento algo que en parte quizás explique la pregunta que nos hacemos acerca de su perdurabilidad y creciente influjo: «La mayor deuda que podemos tener con esta poeta es su riguroso ascetismo, su trato ético con las palabras, y la libertad de atreverse a ver más allá de las cosas, de los objetos, de los gestos».

No es necesario acceder a lo que un poeta piensa o conoce de los poemas que ha escrito, pero desdeñar ese saber al aproximarse a ellos sería pura religiosidad. Las reflexiones y confesiones de Varela (su amistad con Simone de Beauvoir, su predilección por Paul Celan, su gusto por las «figuras borradas» de Bacon), parca pero asertiva en sus respuestas como en sus poemas, y también como en ellos generosa, son agudas y dan ciertas pistas para merodear en sus poemas, para entrarles. Por ejemplo, de «Casa de cuervos», de *Ejercicios materiales* (Komorebi, 2024), donde se lee «y tú mirándome / como si no me conocieras / marchándote / como se va la luz del mundo / sin promesas», poema que tiene algo de lamento, pero de lamento doblemente eficaz por lo que hay en él de contención y dureza, cuenta en el libro de entrevistas que lo escribió cansada de ver pasar, indolente, desatento, a su hijo chico corriendo por el living de la casa sin tomarla en cuenta.

En una carta que le envió en 1986, el poeta Emilio Adolfo Westphalen le dice a Varela, refiriéndose a su relación con palabras: «Tienes la sangre fría de hacer su juego al borde del precipicio». Y que practica ese juego peligroso se comprueba al leer y releer su obra y ver cómo, en tan pocas páginas —en esto es comparable con el poeta venezolano de filiación surrealista Juan Sánchez Peláez y, de algún modo menos claro, con Eduardo Anguita, que también escribieron poco y hondísimo—, Varela desplegó una poesía que asombra cada vez que se vuelve a ella, que

extraña y desconcierta con la misma fuerza con que atrae y hasta, podría decirse, abrume.

A veces, en según qué derivas de su escritura, se vuelve cuesta arriba seguirle la pista. *El libro de barro*, por ejemplo, el sexto que publicó, un libro de poemas en prosa referidos torcidamente a Dios, a ella misma le parecía una rareza. Pero no fueron la facilidad ni la transparencia su apuesta, aunque nunca trafica rebusques ni opacidades porque sí. Más bien, creo, lo que se produce en su poesía tiene el signo no de la invención, ni siquiera del delirio, aunque lo pareciera a veces de tan imprevistas que son sus imágenes, sino del hallazgo. Y eso hallado, eso que se deja ver y oír si se la lee y se la relea con atención y detención, es el viejo fondo humano donde la crueldad, lo animalesco, lo corporal, lo deseante, lo mortuorio y lo enigmático pugnan por alzarse en uno. Por eso, al leerla, antes que comprender ese reflejo difuso, nos sentimos comprendidos. Se cumple, quiero decir, a cabalidad en su obra poética ese prodigio que George Orwell, hablando de Joyce y de Miller, dijera en 1940: si se leen cinco o diez páginas suyas, «se siente ese peculiar alivio que proviene no tanto de entender como de ser entendido».

Incluso en sus pasajes más lóbregos, o en ciertos pasos agramaticales que da (y que Montalbetti en *El más crudo invierno* observa con lupa admirable), Varela no pierde nunca un alto magnetismo que viene no se sabe bien de dónde, en parte del trabajo de sus ancestras, seguro; si recordamos los versos de su abuela, «alumbras todo lo que miras / con el fulgor que guardas tú», vemos cómo ya estaba ahí la idea de un alumbrar que, guardándose para sí el fulgor, da un nuevo acceso al mundo, a la totalidad de los hechos, oscura charca abierta por la luz. ●

Vicente Undurraga (Viña del Mar, 1981) es crítico y editor. Está a cargo de la colección de poesía de Lumen en Chile y en 2022 publicó el libro de ensayos breves *Todo puede ser*.

Punto seguido

**La narrativa estatal-
ministerial de Gonzalo Drago
y Kim Stanley Robinson**

Apocalipsis burocrático

Mario
Verdugo



En 2019, cuando se pone a escribir *El Ministerio del Futuro*, Kim Stanley Robinson ya ha ganado el Premio Hugo y el Premio Nébula. Dicta conferencias estupendas sobre el declive del capitalismo, lo consideran globalmente como un héroe ecológico y su tesis de doctorado ha sido guiada por el *master of disaster* Fredric Jameson. Vive en un condominio terraformador de California y está de lo más urgido, en simultáneo, por el ascenso presidencial de Donald Trump y el descenso poblacional del orangután de Borneo. La humanidad, a juicio del novelista, parece estar sufriendo por entonces un brote muy grave de síndrome de la rana: cierta torpeza patogénica –acaso sin cura– para percatarse de que habita una cacerola cuyos caldos no tardarán en ebullición merced a acelerantes como el SARS-CoV-2, «el

Son hermanos en el *craving* y en la fomedad metafísica, en el furor estatizante y en la defensa de las «psiques regionales».

timo de la IA» y un refrito presidencial aun más virulento, asorochado y simiesco.

En 1981, a casi seis mil kilómetros y cuatro décadas de distancia espaciotemporal, Gonzalo Drago Gac se entrega a la tarea de publicar la última de sus novelas, tal vez la más encarnizada y compleja de todas, a la que rubrica además con un título doble: *Los muros perforados (Papá Fisco)*. La envía a «un importante concurso metropolitano», aunque por razones misteriosas, probablemente delictuales, el manuscrito nunca llega a manos de los evaluadores. Imagina ahí unos personajes que al transicionar de la burocracia al arte son apodados «sobaco de intelectual». Por revolucionario lo han apartado de su cargo en la Braden Copper Company y en venganza se ha lucido sacando el habla en *El Rancagüino* y *La Voz de Colchagua*. Su sentido de pertenencia lo lleva a fundar el grupo poético Los Inútiles y, tal como el californiano Robinson, sostiene firmemente que el mundo –lo mismo si estamos en Pupilla o en Zúrich, igual si trabajamos para el Frente Popular o para la ONU– hay que enforcarlo desde una oficina pública.

Los protagonistas de *Papá Fisco* padecen un hábitat aletargado, opaco, chato, fomísimo. Se quejan en dos escalas: la del pueblito despreciable que los oprime y la del trabajo monótono que les impone un *soundscape* con «rezongo de calculadoras», «tecleo de máquinas» y «murmullo asordinado de contribuyentes». Qué no darían estos chupatintas –creemos– por un traslado a las arquitecturas estilosas de Kim Stanley, donde un cargo de medio pelo habilita para zamarrear a petromagnates y CEOs, para desplazarse en un dos por tres desde París a McMurdo y para proponer soluciones fotovoltaicas y geoingenieriles. *El Ministerio del Futuro*, sin embargo, logra a partir de estos materiales trepidantes una hazaña retórica que no se había catastrado ni siquiera en los mejores periodos de la casi siempre cansina narrativa chilena: hacer del fin del

mundo, y de la lucha heroica por salvarlo, una rutina con niveles de opacidad, chatura y letargo impensables hasta para el personal a contrata de la Tesorería Provincial de San Fernando. Paradojalmente –como pudo apuntar la crítica tanto en la costa Oeste como en la Región de O'Higgins–, Gaia comienza a incinerarse en un relato «para la siesta», mientras que los últimos *Homo sapiens*, o al menos los que lleguen al final del texto, no podrían sino asumir sus nuevos deberes de compostaje y descarbonización «con una cara de orto inextinguible».

Amenazados de tormento y exterminio por escobas, motosierras, licuadoras y, en fecha reciente, por tijeras privatizantes de podar, los empleados ministeriales resisten también ante el frío y la correlativa falta de estufas (en Drago) y ante las olas de calor extremo que fulminan a la India y Arizona (en Robinson). Si una ideología pérvida se empecina en achicarlos, mutilarlos o suprimirlos, su sola presencia resiliente implicaría hoy en día una especie de subversión, como afirmase el pensador pospunketa Simon Reynolds a propósito del trumpismo y sus eslóganes. *Papá Fisco* presenta en ese sentido una imagen nada servil acerca del Estado, emparentado a veces con un mausoleo o una galera o un monstruo despótico, pero en contrapartida los lectores pueden comprobar cómo un subalterno (con «cara de subalterno», «alma de subalterno» e inclusive «ropa de subalterno») se las arregla para disputarle un poco de su propia vida a la maldita preposición *sin* (*sin* horizonte, *sin* vacaciones, *sin* calefacción, etcétera). Por su parte *El Ministerio del Futuro* arriesga la propia eficacia literaria con tal de que los planes de salvamento climático fructifiquen. A bordo de un dirigible biosustentable donde se prodigan *crushes* y besos no patriarcales, y aunque el buen gusto repetiría que allí todo debe salir mal, el libro de Robinson se atreve a incursionar en la novela ecorromántica o rosa-con-verde, subgénero rara vez visto

Es como si *Los muros perforados* fuera una versión territorializada de *El increíble hombre menguante*.

en la biósfera y que ahora emerge, permacultura mediante, como el fruto más inesperado de un oficinesco y omnímodo gris.

Gonzalo Drago da señas de querer interpretar sólo al sufriente gremio del que participa. *Los muros perforados* se los ofrenda, sin ir más lejos, a quienes todavía no consiguen perforar el frío hormigón estatal, sus excompañeros «que laboran abnegadamente en todos los rincones del país». Por una no demasiado enigmática coincidencia de iniciales, se diría que su álter ego novelesco es «Gustavo Duarte», hombrón proclive a las barricadas y al *ennui*, empleaducho de la Sección Ingresos y con frecuencia ninguneado en los pasillos «por creerse poeta». Esta representatividad de suyo modesta contrasta con los designios universalistas de Kim Stanley Robinson. El Ministerio del Futuro, organismo supranacional que suministra el título para su *magnum opus*, se autodestina a ser la voz de los que (aún) no tienen voz, como las futuras generaciones antrópicas y, es de suponer, como los orangutanes, los ctenóforos y la totalidad de las especies vivas del presente y el porvenir, máxime si además de voz carecen de sinapsis y/o de voluntad de ser representadas. En el plano ficticio, dicha tendencia se amplía gracias a la gran habilidad de Robinson para asumir voces ajenas, de manera que a lo largo de la novela puede ir metamorfoseándose y haciéndose pasar en primera persona por toda clase de criaturas: «Soy el carbono» (página 412), «Soy un fotón» (p. 295), «Soy la historia» (484) y, en un monólogo no exento de lágrimas y de heces, «Soy el mercado» (242).

Frente al agujijoneo de lemas epocales estilo «Go vegan!» o «¡Hazte radical!», ambas obras procuran contestar a su modo qué es y para qué podría servir la política. En lo que a *Papá Fisco* concierne, la respuesta se vincula con el

lenguaje fotográfico, con las teorías de Charles Sanders Pierce y especialmente con la orden de ir a descolgar cada cuatro o seis años el retrato del presidente que se marcha y de corchetear/clavar/adherir en su reemplazo la faz hiperalumbrada del que llega. Lo político, para decirlo con mayor precisión, es en Drago aquel cuadrilátero seboso, piñiñento, destefinado, hueco y a la vez plagado de ácaros que se observa en la pared cuando un superior jerárquico manda quitar la foto de un/a mandatario/a. A espacios de tal calaña se confían las esperanzas de mejora salarial y termoambiental en algunas reparticiones colchagüinas, obteniendo de vuelta una ráfaga helada que Gustavo Duarte y sus colegas ven agravarse —durante los gobiernos radicales— por el mohín de la oligarquía hacia el racializado líder a quien apodan «roto» o «mulato» Aguirre Cerda. No es este estigma, ni el precio de la parafina, ni las esposas zurciendo calcetines ajenos a medianoche lo que complica al *cast* de Robinson. Su Ministry for the Future tiene que lidiar en cambio con enjambres de drones ecoterroristas y con cleptocracias que pretenden que se les pague por dejar de destruir la Tierra. Por fortuna, el plantel sénior manifiesta en una y otra novela similares afinidades con el pensamiento del alemán Karl Marx y —a nivel de la vivencia íntima— con el del sanmiguelino Jorge González Ríos, cuya intuición de que hay algo malo dentro de uno mismo termina revelándose tan lúcida y vigente como el planteo marxiano de que hay algo mucho peor (de pésimo tirando a podrido) en la dorada cabeza de nuestros empleadores.

Según lo declarasen o dejasen entrever sus autores respectivos, el problema del universo narrado en *El Ministerio* es que se produce una aceleración dentro de otra aceleración y, en *Papá Fisco*, que todo se vuelve a ralentizar cuando ya viene funcionando hace rato en una desesperante cámara lenta. A unos, los de Robinson, les podría

El Estado centralista relega a sus miembros infractores: los pateas lejos, los degrada y destierra utilizando la geografía como una herramienta de castigo.

caer encima una polvareda apocalíptica como la de *Interestelar*; a los otros, los de Drago, se les acumula un tipo de borra o pelusilla que suele ensañarse con escritorios y kárdex y que se llama «tamo». A los del futuro los balea un tecnofundamentalista cretino; a los del pasado los mata la cirrosis y, si no, la escarcha y la falta de doctores top. También los amenaza, en el primer caso, la insidia del Consenso de Washington con sus ganas de suprimir el «impuesto Piketty», y en el segundo la porfía de Ibáñez del Campo por reducir el aparato fiscal a un quinto.

Aquellos se congratulan por la milagrosa no extinción del caribú; estos se alarman por la sobreabundancia endémica de cucarachas, ratones, grillos y sapos. Hay, en la obra de Robinson, gente muy rica que quiere salvarse del Armagedón mudándose a Marte, y en la de Drago, gente muy pobre que sólo quiere regresar a su hogar en una micro libre de tufaradas. Nada ilógico se antoja que los héroes de Robinson ingresen a la «Sociedad de los Dos Mil Vativos», empeñada en bajar su consumo energético hasta esa cifra, como tampoco sorprende que los de Drago se adscriban a la «Sociedad La Tabla», que en el punto 4 de su decálogo exige adorar al chuico como símbolo esotérico y en el 6 hacer religiosamente una gárgara de vino local cada mañana.

Es como si, en algún sentido, *Los muros perforados* fuera una versión territorializada de *El increíble hombre menguante*. Gracias al guion de Richard Matheson vemos un cuerpo que se va empequeñeciendo hasta quedar a merced de un gato, luego de una araña y, ya *off-screen*, de un quark hambriento y otros predadores subatómicos. En Drago la mengua toma la forma de un traslado forzado hacia comarcas más y más tediosas, más y más lacias. Sea por abuso de sustancias o por disidencia doctrinal, el Estado centralista relega a sus miembros infractores: los

patea lejos, los degrada y destierra utilizando la geografía como una herramienta de castigo, de modo que es posible acabar «condenado» a marcar tarjeta en Cahuil, en Maullín, en Topocalma, en San Felipe o en un Pichilemu reaccionario y pre-surfer, donde la única salida no habría de concretarse de veras sino hasta las cercanías de 2025: ensueño —o delirio— de licencias y bikinis y comilonas y *dolce far niente* a unos cuantos kilómetros de la autoridad.

La irlandesa Mary Murphy, el hongkonés Huo Kaming, el chileno Estevan (sic) Escobar y los restantes paladines de Robinson jamás necesitan simular *burnouts* ni fantasear con arenas aspiracionales, habida cuenta de que su espacio laboral es en última instancia el planeta entero. Así y todo, resulta asombroso que el deseo de beber antes del mediodía los aceche con la misma intensidad que a los perdedores de Drago, y que el odio a la gran urbe y en particular a Los Ángeles, «ciudad de las estrellas», cobre para ellos tanta saña como el desprecio que en *Papá Fisco* se advierte por la comuna de La Estrella, al poniente de la provincia Cardenal Caro. Son, al fin y al cabo, hermanos en el *craving* y en la fomedad metafísica, en el entumecimiento y en la hipertermia, en el furor estatizante y en la defensa de las «psiques regionales», en la insurrección y en la certeza de que, si vas a ser ciudadano de Gaia, es porque también lo fuiste de Colchagua. ●

Mario Verdugo (Talca, 1975) es poeta, doctor en literatura y periodista. Algunos de sus libros son *La novela terrígena* (2011), *robert smithson & robert smith* (2017), *Glacis* (2022), *Arresten al santiaguino!* (2018) y *Curepto es mi concepto* (2022). Es uno de los fundadores del colectivo de escritores Pueblos Abandonados, y en 2023 obtuvo el Premio Manuel Montt y el Premio a las Mejores Obras Literarias del Ministerio de las Culturas, en la categoría ensayo.

Colección especial Megumi Andrade Kobayashi



La única manera en que podemos tomar apuntes en esta sala es con un bloc de hojas celeste y un lápiz de mina. Apilan los blocs, separan los lápices en dos cajas de cartón. Una dice *sharp*, la otra *blunt*.

Las letras de S-H-A-R-P son puntiagudas y temblorosas.

Las de B-L-U-N-T, toscas pero seguras.

La sala es una pecera rectangular de veinte metros de largo con un muro de vidrio que da al pasillo principal. «Bebestibles y alimentos deben quedar aquí» advierte un carrito metálico que, confiado en la efectividad de su mensaje, hace guardia en la puerta de la sala.

El primer día soy obediente. Registro mis cosas, saco una botella de agua, un pote de plástico con frutos secos y una manzana. Las pongo en el carrito, las reordeno como si fuera a pintar un bodegón: pongo la fruta arriba, muevo el ángulo de la botella, agito el pote de plástico, el sonido de las castañas de cajú.

La puerta de la sala también es de vidrio, solo se puede abrir desde adentro. Para ingresar hay que hacer contacto visual con la persona del mesón. La miro a los ojos, aprieta un botón que nunca veo, el botón desactiva una alarma y hace girar el seguro.

Una luz roja se vuelve verde por cinco segundos.

Entro. La mujer me saluda, me da instrucciones.

Dejo mi mochila, mi cuaderno, mi estuche, mi billetera, mi pasaporte en el mueble que me indica. Sin moverse de su asiento señala mi lugar: levanta la mano derecha con la palma hacia arriba, apunta al primer puesto de la primera mesa.

Antes de tomar asiento, elijo un bloc de hojas celeste a medio usar y un lápiz de punta afilada.

La sala abre de lunes a viernes de nueve a cinco. Una credencial roja cuelga de mi cuello: por diez días puedo pedir los libros que quiera. Solo tengo que buscarlos en el catálogo, asegurarme de que estén en la colección especial, y apretar *request*.



Entre los siglos XVI y XIX existieron escritores, poetas e impresores que exploraron el libro como un medio de expresión en sí mismo. Aun así, el género propiamente tal surge en el siglo XX, momento en que numerosos escritors que decidieron participar directamente en la producción de sus libros, y un conjunto amplio de artistas, vieron en ellos una vía alternativa al circuito artístico tradicional. En el futurismo ruso, el futurismo italiano, el constructivismo y el surrealismo se crearon libros emblemáticos que intentaron explorar otras vías de expresión visual, textual y sonora. En los sesenta, la experimentación libresco tuvo un desarrollo explosivo en el arte y el término se instala de manera oficial para designar a un tipo específico de obras.

Un libro de artista no es una publicación sobre arte o sobre un artista, tampoco el registro de una obra. Un libro de artista, dicen, es una obra artística en sí misma, concebida íntegramente, en la que forma y contenido resultan intrínsecamente indisolubles.

La emergencia y diseminación de estos objetos híbridos no responde a un solo ímpetu o a una sola intención programática. Se pueden esbozar hipótesis, sacar a relucir teorías, pero es un fenómeno más complejo de lo que parece a primera vista. Los intereses y las posibilidades creativas varían de tradición a tradición, caso a caso, libro a libro. Junto con tener en cuenta variables geográficas, políticas y sociales, hay que preguntarse por el acceso a tecnologías de impresión. ¿Qué máquinas? ¿Con qué insumos? ¿En qué espacios? ¿A qué costo? También mirar más allá del campo artístico y atender lo que ocurre en ese terreno difuso y cada vez más amplio en el que se entrecruzan la literatura, particularmente la poesía, con el diseño gráfico y el arte en sus múltiples manifestaciones. Si la creación de cualquier libro

1.
BOOK
The Muxlows
Carrión, Ulises
[Darmstadt]: Verlagalerie Leaman, 1978
CONTACT REFERENCE N7433.4.C318
M99 1978

2.
BOOK
Leggere
Anselmo, Giovanni
Torino: Sperone, c1971
CONTACT REFERENCE N6494.C63
A575

3.
BOOK
Universum
Nannucci, Maurizio
[S.l.]: Bianconero, 1969
CONTACT REFERENCE 91-B26310

Libro de artista.

Obra-libro.

Publicación artística.

Así llaman a los objetos que vine a ver hasta acá.

implica un cruce disciplinar, los libros de artista extreman dicho entrecruzamiento: su realización puede implicar un desdibujamiento de las fronteras entre una y otra y otra y otra disciplina. En ocasiones, esto responde a motivaciones estratégicas y autoconscientes por ampliar las relaciones entre lo que vemos con lo que leemos, lo que oímos y lo que tocamos.

Una explicación acerca del fenómeno (¿o género?), bien extendida aunque limitada en sus alcances, propone que surge en los sesenta gracias a la búsqueda del arte conceptual por promover una resistencia política a la extrema mercantilización del arte. Esta resistencia, algo ingenua, estuvo asociada al mito del «múltiple democrático»; a diferencia de un cuadro o una escultura, la publicación sería capaz de sortear las limitaciones de una obra única y circular con mayor libertad. Uno de los principios estéticos que sostiene esta idea plantea el libro como un objeto común y corriente que, potencialmente, cualquiera podría llegar a producir y consumir. Desde esta mirada, los libros de artista se habrían enfrentado a «las ediciones limitadas (...), escapar del contexto institucional de las galerías, desafiar los protocolos fotográficos y de impresión, y sortear el orden establecido del sistema del arte» (Drucker). Este mito se diluye rápidamente ante la lógica del mercado, pero su impulso utópico pervive hasta el día de hoy, con desvíos y reconfiguraciones.

Otra explicación la entrega Amaranth Borsuk: hacia fines del siglo XIX el libro (a secas) se volvió una mercancía, un «objeto eficiente, portátil, comercializable» que terminó por romper «la relación histórica entre la materialidad y el texto». La intensa experimentación con el formato libro que ocurre durante el siglo XX sería, precisamente, una respuesta a esta mercantilización

y producción masiva: ocurre una vuelta a sus dimensiones formales y materiales con un fin expresivo, un llamado de atención a su condición objetual. Estas producciones, dice Borsuk, «tienen mucho para enseñarnos sobre la naturaleza cambiante del libro, en parte porque subrayan la “idea” dirigiendo la atención, paradójicamente, al “objeto” que ya dábamos por sentado. Trastocan la concepción que tenemos del libro como un recipiente incoloro lleno de ‘contenido’ literario y estético y vinculan su forma material con el significado de la obra».

En la poesía, la experimentación libresco responde, en parte, a un interés por explorar la dimensión visual y sonora de la escritura. Esto se vinculó estrechamente a una experimentación con la secuencialidad convencional de las páginas así como con los materiales y técnicas asociados a su producción. Esta exploración, que tiene antecedentes en poetas como Blake, Mallarmé y otros, adquirió fuerza en las vanguardias: la escritura y sus convenciones fueron tensionadas a partir de dislocaciones sintácticas, experimentos tipográficos, el uso de palabras vaciadas de significado y otras estrategias en las que la producción de collages, libros y otras publicaciones jugaron un rol central.

4.

BOOK

Cover to cover

Snow, Michael

New York: New York University Press, 1975

CONTACT REFERENCE TR656 .S565

1975

5.

BOOK

Book

Brecht, George

[Cologne?]: Michael Werner, 1972

CONTACT REFERENCE N7433.4.B829

B72 1972



Los libros que vine a ver aquí fueron publicados entre los sesenta y los setenta, periodo especialmente prolífico, fundacional para el género. De este universo, me interesan algunos que comparten una particularidad específica: son libros que se apuntan a sí mismos. Se preguntan, directa o indirectamente, qué es un libro, cuáles son sus funciones, sus límites y posibilidades. A partir de

¿Qué es un libro de artista? ¿Un libro sobre arte, sobre un artista, el registro de una obra? ¿La obra?

distintas estrategias y características, son conscientes de ser un volumen encuadernado, saben que sus páginas construyen espacios que activan gestos y movilizan operaciones visibles o invisibles a las que estamos acostumbrados pero que tendemos a olvidar. Uno de ellos, *Book* (1972), de George Brecht, nos invita a percibir «ese libro que el lector tiene frente a sus ojos mientras lee, pero que usualmente pierde de vista —paradójicamente, precisamente porque lo está leyendo».

6.

BOOK

Night visit to the National Gallery

Tót, Endre

Cullompton: Beau Geste Press [1974]

CONTACT REFERENCE N7433.4.T717

N68 1974

La cantidad de funcionarios es casi la misma que la cantidad de personas que permiten entrar a la sala. Dependiendo del día, somos ocho o nueve por lado. Cada dos horas se entregan la posta del mesón. Se hablan al oído, apuntan hacia nuestro sector. Los que no vigilan, entran y salen a través de una puerta que da a los depósitos. Trasladan carros metálicos cargados con archiveros y carpetas color crema.

«AnDradE» dice un papel tamaño carta que alguno de ellos, me pregunto cuál, pegó en el carro que cada mañana me espera al costado de mi puesto. La tipografía es tosca, masculina, noventera. Soy la única con ese juego ridículo de mayúscula y minúscula. Mi apellido, un grito irregular.

«Davidson» es sobrio y atemporal.

«Reed», clásico.

«Porta», moderno y seguro.

7.

BOOK

Poemobiles 1968 1974

Campos, Augusto de; Plaza, Julio

São Paulo: Ed. de autor, 1974

Existen libros de artista grandes como una habitación, pequeños como una caja de fósforos, minimalistas en su diseño, escultóricos en sus dimensiones, únicos o múltiples, efímeros y también imperecederos. Existen libros hechos con papel, tela, plástico, acrílico, metal o materiales orgánicos. Pueden o no tener imágenes, textos ni páginas, lomo ni numeración. Hay libros de artista con tipografías sencillas y discretas, dispuestas a cumplir una función notacional. Hay otros en que la tipografía explora al máximo su condición de forma; letras y números visualmente expresivos, protagonicos, capaces de disolverse hasta ser ilegibles.

Existen libros de artista enigmáticos, esquivos a una interpretación contenidista, a un ímpetu comunicativo; demandan un acercamiento más sensorial que intelectual. Hay otros más sencillos y directos; buscan ser recibidos con una complicidad inmediata.

Así como no es posible establecer una explicación generalizadora de su emergencia, tampoco tiene sentido realizar distinciones tajantes entre lo que es y no es, entre lo que podría o no ser, un libro de artista, u obra-libro o publicación artística. Claro que hay tendencias, procedimientos recurrentes, búsquedas que se repiten, pero es infructuoso trazar líneas divisorias demasiado fijas. Si hay algo que caracteriza este tipo de obras es su tendencia a desviarse de las modos en que, en cada momento y lugar específico, hemos creído entender que son la lectura, el libro y la publicación.

8.

BOOK

Bean rolls

Knowles, Alison

[New York]: Fluxus [1963]

CONTACT REFERENCE 890164

(bx.187)

Por su expresión inquisitiva y segura, creo reconocer al jefe. Se dirige a sus subordinados con la

misma expresión con la que mira las cámaras de seguridad.

Para cuidar la conservación de los materiales, la temperatura de la sala ronda los quince grados.

No viajé preparada para un clima como este.

Me entumo, encojo mis hombros, froto mis piernas.

A mi lado, una mujer delgada y elegante envuelve su cuello con un pañuelo color mostaza.

A su lado, un hombre de bigotes se sube el cierre de la chaqueta.

Detrás de él, una señora de edad revisa nerviosa una caja con correspondencias. No parece tener frío ni tomar en cuenta que está en un lugar silencioso.

Ofuscada, camina hasta el mesón y grita: «¡Esas no son las cartas de mi padre!».

9.

BOOK

Throwing a ball once to get three melodies and fifteen chords

Baldessari, John

Irvine: Art Gallery, University of California,

Irvine, 1975

CONTACT REFERENCE

N7433.4.B1762 T53 1975

Desde hace diez años ha crecido notoriamente el interés por crear, vender, comprar, coleccionar, archivar y estudiar este tipo de libros. Un circuito nacional e internacional atrae a artistas, escritores, poetas, diseñadores, tipógrafos y aficionados autodidactas cuyas publicaciones se intercambian en librerías especializadas, en ferias o de mano en mano. Se entrometen, también, en ferias literarias o de editoriales convencionales en las que, dependiendo del público, son miradas con curiosidad, desinterés o sospecha.

Como todo boom, la calidad de los trabajos es desigual. Hay libros de artista poco provocativos, predecibles, de factura irregular. Como en todo boom hay procedimientos y fórmulas que se hacen pasar por novedosos y no lo son. En 1979 Ulises Carrión escribió: «Es verdad que las obras-libro comenzaron a producirse hace veinticinco o treinta años, pero la historia de nuestra conciencia y comprensión es menor a diez años. Y esta historia no se lee sin dificultades; tiene largos silencios, persistentes incomprensiones, omisiones, falsos héroes». Una de las razones:



«... la ignorancia de los artistas acerca de las tradiciones de hechura de libros; y por “hechura” no me refiero a la fabricación misma de los libros, sino también a su concepción». Más de cuarenta años después, el diagnóstico de Carrión sigue vigente, pero eso no impide que existan numerosos hacedores de libros que están impulsando proyectos editoriales estimulantes que, a la vez que exploran nuevas posibilidades creativas y técnicas, revisitan la tradición de manera crítica.

Estudí Literatura hace veinte años. Estudié en un momento en que lo que se enseñaba era cómo leer textos; analizábamos novelas, poemas, cuentos, tramas, figuras, personajes. Podíamos ocupar toda una clase en comentar un poema, dedicar un semestre entero a una sola novela, y nunca preguntarnos cómo esos contenidos llegaron a nuestras manos. Cómo fue que un manuscrito transitó de un medio a otro hasta materializarse en un conjunto de hojas impresas. Bajo qué condiciones se convirtió en un volumen con un lomo y una tapa que, con más o menos discreción, lo presentan al mundo, permiten su circulación bajo la forma de lo que reconocemos como libro.

Estos aspectos no eran considerados en las discusiones universitarias de ese tiempo. El enfoque de la carrera no era filológico ni editorial; eso explica, en parte, esta resistencia. Pero la historia

Afirmados a una perspectiva textualista, la gran mayoría de los libros que nos hacían leer no le daban protagonismo a las dimensiones formales y materiales del objeto libro.

de la literatura es abundante en casos que sí lo hacen: poemarios con ilustraciones, novelas con páginas marmoladas, diseños tipográficos explosivos, papeles desplegados, diagramaciones aleatorias. Afirmados a una perspectiva textualista, la gran mayoría de los libros que nos hacían leer no le daban protagonismo a las dimensiones formales y materiales del objeto libro.

Un día me enteré de que la primera edición de los *Veinte poemas para ser leídos en un tranvía* de Oliverio Girondo tenía un poco más de treinta centímetros de alto. El ejemplar que me había comprado –editorial Losada, Buenos Aires, 1997– tenía apenas diecisiete. Poemas para leerse en un tranvía; el formato establecía una relación irónica con el título. De golpe, como si el mismo Girondo me golpeará en la cara con un ejemplar, entendí que hay casos en los que lo literario habita en otros ámbitos, y que el tamaño de un pliego puede ser tan significativo como la imagen de un verso o la sonoridad de una palabra.

10.
BOOK
1971.7.4 : P.M.2.00-4.00
Yoshida, Hideki
Cranleigh: Beau Geste Press, 1976
CONTACT REFERENCE Z232.B371 A1
1976

La mujer a cargo del mesón deja su puesto. No la veo venir, escucho su voz en mi nuca: «The spine», murmura nerviosa. Mi inglés no es bueno, no entiendo, me distraigo imaginando el espinazo de una merluza en la boca de una gaviota.

Me doy vuelta, mira mis manos, las miro yo también.

El lomo.

Me sonrojo, me disculpo avergonzada. Con cuidado, dejo reposar el libro sobre unos triángulos de espuma negra que permiten que el volumen se abra sin dañarse.

Tomo notas.

1. Usa a su favor la secuencialidad propia del libro. Es consciente del paso-a-paso, del movimiento que hacemos con las manos, los ojos, la respiración.
2. Cruje; creo que soy la primera en abrirlo. Una sola palabra se repite de comienzo a fin: «Leer», «Leer», «Leer»... Progresivamente, la palabra se achica hasta que desaparece y cede su lugar al blanco de la página. De a poco crece, crece, crece, se agranda tanto que la «e» llena por completo la superficie del papel. Página negra.
3. Tiene dos lomos. No lo puedo abrir. ¿Un libro infinito?
4. La portada es una foto en blanco y negro de una puerta cerrada.

El libro es una casa a la que entra un hombre de espaldas.

Página a página, plano contra plano.

El hombre sale de la casa, se sube a una camioneta, maneja por la ciudad, se detiene.

El hombre entra en un edificio, camina por el vestíbulo, se encuentra con un libro en una mesa.

Lo toma, lo levanta, lo mira: la portada es una foto en blanco y negro de una puerta cerrada.

5. La tapa dice «This is the cover of the book».

Las páginas de guarda dicen «This are the end papers of the book».

La dedicatoria dice «This tells who the book is dedicated to».

La primera página dice «This is the first page of the book».

La segunda, «This is the second page of the book».

Y así.

6. Aparenta ser una guía de museo. Masaccio, Botticelli, Rembrandt, Caravaggio, Poussin, pero la reproducción de los cuadros ha sido reemplazada por siluetas negras de dimensiones variables. No hay santos ni dioses ni guardias ni pastores que mirar.

7. Necesito grabarlo para que no se me olviden las combinaciones cromáticas que se generan cuando muevo sus páginas.

Azul, blanco, rojo.

Amarillo, blanco, rojo, azul.

Azul, amarillo, rojo, blanco.

Amarillo, rojo, blanco.

Amarillo, azul.

8. Quince rollitos de papel impreso y cuatro porotos dentro de una caja metálica. Con mucho cuidado abro cada rollo. De izquierda a derecha, de izquierda a derecha.

9. Otra secuencia. Quince fotografías de un hombre lanzando una pelota fuera del plano.

La posición de cada mano indica la posición de dos líneas horizontales.

Una roja para la mano derecha, una amarilla para la izquierda.

La posición del pie izquierdo marca el lugar de una línea azul.

Alturas, variaciones, partitura.

10. Cada página es una foto de un rectángulo de arena en la orilla del mar. Las fotos fueron tomadas de dos a cuatro de la tarde.

Al comienzo, el cuadrado se mantiene firme pero el agua va y viene, hace que pierda sus límites. Primero los bordes, luego hacia adentro hasta que el rectángulo desaparece.

Pasan los minutos como pasan las páginas.

Un lápiz de punta afilada mide también el paso del tiempo; rasga o acaricia el papel, hace un sonido áspero cuando se arrastra. Murmulla «ahora», «ahora», «ahora» hasta que, tarde o temprano, se achata y enmudece.

Los libros que vine a ver me obligan a tomar en cuenta su materialidad. Por extensión, me acercan a mi cuerpo. Toco, doblo, escucho, huelo.

Algunos necesitan que me pare del asiento y estire los brazos. Otros, que me encorve, me vuelva pequeña y sujete sus tapas con extremo cuidado. Reconozco gestos que había olvidado.

Los recorro.

Mis manos no son las mismas con las que abro una puerta, tecleo en mi computador o leo una novela. Se inquietan, pierden fuerza y seguridad.

Vuelvo a tener cinco: abro por primera vez la enciclopedia Salvat de tapa azul y letras doradas que nos regaló mi abuela.

Vuelvo a tener siete: me asombro al descubrir que las páginas de un libro permanecen unidas solo con la fuerza de un hilo.



Vuelvo a tener ocho: huelo a frutilla con la nariz hundida en un libro ilustrado que acabo de raspar con una moneda de cien.

Vuelvo a tener diez: entiendo que si muevo rápido las hojas de *Historia de ratones* los personajes se mueven como si estuviera en el cine.

Vuelvo a tener trece: me entero de que mi abuela ha muerto, corro desesperada a su pieza, busco entre sus libros su letra y su olor.

En esta sala hago algo que no he hecho hace años.

Me detengo, me escucho, uso una punta afilada como reloj. Mi única preocupación es pedir, mirar y anotar lo que miro. Pero cuando anoto lo que miro también me desvío.

Al terminar el día, la devolución tiene que ser completa.

Lápices y blocs en el mesón. Tiro las hojas, el papel se arruga, se rasga por culpa de un prepicado mal hecho. Con las hojas mordisqueadas en la mano y mi mochila en la espalda, la persona de turno me abre con el botón que no veo.

Salgo, cierro la puerta, camino por el costado del muro de vidrio. Me sorprende mirando con envidia cómo han escrito el apellido en el carro de otra persona. ●

Megumi Andrade Kobayashi es académica de la Facultad de Artes de la Universidad Finis Terrae, donde dirige el Laboratorio de Investigación-Creación de Publicaciones Artísticas GPA. Es una de las fundadoras de La Oficina de la Nada, grupo de investigación enfocado en los vínculos entre literatura, artes visuales y música.

El giro gráfico

Una nueva forma de contar la historia

Cristián Castro



«Gallo Rojo/ la historia de José Efraín Cortez», de Sebastián Calderón

Durante la última década ha surgido una tendencia innovadora dentro de la historiografía contemporánea: la historia gráfica. O quizás tendría que decir su validación en un nuevo formato, porque, con antecedentes provenientes de distintas tradiciones culturales, la construcción de narrativas históricas basadas en imágenes nos ha acompañado desde hace mucho tiempo. El desarrollo de la ciudad, la consolidación de la cultura de masas, la estratificación del consumo y la revolución tecnológica son algunos de los procesos históricos que están íntimamente ligados a la producción de narrativas culturales como la historia gráfica. Aquí propongo que, lejos de ser una mera popularización del contenido histórico, la más reciente oleada de historia gráfica tiene el potencial de desafiar y renovar

las metodologías y epistemologías de la disciplina, abriendo la academia a nuevas audiencias y ofreciendo noveles formas de interpretar, representar y comprometerse con el pasado.

Desde los brumosos orígenes disciplinares, el ejercicio social de la construcción de narrativas explicativas del pasado ha estado directamente influenciado por los distintos contextos históricos o escuelas de pensamiento que han dominado la disciplina. Una suerte de relación dialéctica entre la realidad material objetiva que condiciona nuestra existencia y la superestructura ideológica que la imagina, sustenta y reproduce. Por lo tanto, la historia gráfica actual hay que enmarcarla en los cambios culturales que hemos experimentado como sociedad, pero también en relación con el desarrollo de la disciplina de la historia.

Si quisiésemos listar el desarrollo de distintos giros historiográficos en los últimos siglos, tendríamos el giro positivista en el siglo XIX, el giro de la historia de las ideas, el giro marxista, el giro cuantitativo, el giro de la historia social, el giro cultural, el giro lingüístico, el giro poscolonial, el giro de género, el giro transnacional/global y el giro ambiental; todos aportando formas de interpretar el pasado, con nuevos sujetos de estudio, herramientas y enfoques. En este sentido, la más reciente oleada de historia gráfica hay que entenderla en la materialidad que sustenta nuestras diversas experiencias de modernidad global actual, y por sobre todo en las nuevas formas de ciudadanía que hemos ido trabajando a partir de la incorporación de sujetos históricos no observados por la historiografía tradicional, como mujeres o minorías étnico-raciales que no solían ser protagonistas de narrativas históricas.

A esto hay que agregar que si bien la imagen siempre ha estado instalada en diversas culturas, con estatuas, pinturas o libros de historietas, la centralidad de la imagen en nuestra cultura contemporánea no tiene precedentes. El avance de la tecnología de los últimos treinta años masificó el uso de celulares, computadores portátiles y tablets, modificando así nuestras formas de comunicación y permitiéndonos compartir información /imágenes instantáneamente, y con ello confeccionar archivos personales impensados en el pasado, lo que sin duda repercute en nuestras formas de construir memoria y narrativas históricas. Se podría decir que pensamos en imágenes. El celular como extensión de la



mano modifica las formas de percibir, procesar y archivar la información. Por lo tanto, una historia gráfica dialoga mucho mejor con esas nuevas mentes que lo que podemos definir como textos tradicionales.

Así como la Escuela de los Annales introdujo nuevos objetos de estudio durante las décadas de los 50, 60 y 70 (clima, mentalidades, cultura material), la historia gráfica está abriendo nuevas perspectivas al focalizarse en historias que relatan la vida de sujetos históricos no hegemónicos como los mencionados. Al acto político de la elección de los protagonistas se suma la articulación de una forma renovada de contar esa historia. La imagen constituye una dimensión clave de la existencia, por lo que resulta fundamental la elección de imágenes que evoquen un contexto o significado para contar esa historia. La historia gráfica apunta a una ecuación ideal que combine imagen y texto de un modo que le permita comunicar incluso temas complejos a través de una representación más matizada de la memoria, el trauma, la temporalidad y el espacio. Al tratar de comunicar más allá del texto, la historia gráfica invita a negociar imágenes entre nuestras concepciones previas y las que plantean los/las autores/dibujantes.

Lo que denominamos académicamente el giro gráfico, por lo tanto, se nutre de los aportes que fueron relevando las distintas corrientes anteriores que de alguna manera prepararon el terreno para su desarrollo. Por ejemplo, los dos momentos importantes de la historia en su variante narrativa, primero en el siglo XIX y después en su resurgimiento en las últimas décadas del siglo XX, con el trabajo de autores como Jules Michelet en el primer caso y Hayden White en el segundo. Por otro lado, el giro cultural británico,

influenciado por intelectuales como Edward Palmer Thompson y Raymond Williams, empujó por instalar en el primer plano la cultura, la experiencia y las voces subalternas (desde las lógicas de clase). La llamada microhistoria italiana también aporta con esa relación entre lo particular y lo global que alimenta muchas de las actuales agendas intelectuales de la historia gráfica, y que propugna conectar memorias/historias personales con contextos históricos más amplios, creando un espacio donde la experiencia individual se encuentra con la historia colectiva local o global. Al retratar cómo la gente común experimenta la historia, las propuestas gráficas dan protagonismo a perspectivas de historicidad «desde abajo» que democratizan el registro histórico y resuenan con el énfasis del giro cultural en la creación de significado, la identidad y la construcción narrativa.

Si revisamos los catálogos de las editoriales universitarias de prestigio global podemos percatarnos de cómo los historiadores e historiadoras profesionales han incursionado en este ámbito, investigando y relevando historias que merecen ser contadas y absorbidas por audiencias especializadas, pero por sobre todo por el público general. En este sentido, la historia gráfica contiene en sí misma una declaración política que busca reivindicar la narrativa histórica como el producto de una excelente investigación, pero además disfrutable y entretenida. Si un artículo o libro académico exitoso es leído por una cantidad importante de pares, esos números empalidecen al ser comparados con el público potencial de una buena historia gráfica.

Es importante destacar, entonces, que la historia gráfica no es solo una herramienta didáctica sino que replantea las formas de comunicar el conocimiento histórico. *La odisea de Juan Bautista Túpac Amaru: Un testigo de la era de la revolución*, del historiador Charles Walker, ilustrado por Liz Clarke, revisita un periodo de la historia ampliamente investigado por los especialistas colonialistas, pero lo hace con una mirada fresca, focalizándose en actores que la historiografía tradicional no calificó como lo suficientemente relevantes, y los sitúa en un contexto local y global, mapeando sus trayectorias y explicando a través de ellas cómo operaba el poder a finales del siglo XVIII y principios del XIX.

En *Battle Lines: A Graphic History of the Civil War*, el historiador Ari Kelman indaga en una de las temáticas más estudiadas por la academia estadounidense, la Guerra Civil, pero lo hace con una prosa y una selección de imágenes que transformaron el libro en una de las más originales formas de visitar lo que los estadounidenses consideran el episodio más dramático de su historia. Desde el sur global, el autor de cómics y profesor brasileiro Marcelo D'Saete publicó *Angola Janga: La historia real de los esclavos huidos y el reino que crearon en el Brasil del siglo XVI* (Premio Eisner 2018), que recuenta la historia del quilombo más grande de la historia de Brasil desde la mirada de un intelectual negro consciente de la importancia de relevar la presencia de los afrobrasileros en una sociedad que, a pesar de ser predominantemente negra, sigue limitando su rol en la esfera pública, en la educación universitaria y en las investigaciones



«Transformación y catarsis/ una historia gráfica de la violencia política en México (1989-1994)», de Nicolás Jorquera.

Una historia gráfica dialoga mucho mejor con esas nuevas mentes que lo que podemos definir como textos tradicionales.

históricas. Otro buen ejemplo es el caso de Paco Roca, historietista e ilustrador español que ha indagado en temas históricos complejos como la memoria histórica sobre la Guerra Civil Española y el exilio en *Los surcos del azar*.

Todos los textos mencionados de alguna manera apuntan a tratar temas sociales estructurales de cada una de las sociedades en cuestión. El mejor ejemplo de que el formato permite un tratamiento serio de temas complejos es la clásica novela gráfica *Maus: Relato de un sobreviviente*, de Art Spiegelman, quien relata la historia de su padre Vladek, quien sobrevivió al Holocausto, dibujando a los judíos con cabezas de ratones y de gatos para el caso de los nazis.

Hoy, la mayoría de las editoriales universitarias más respetadas del mundo tienen colecciones de historia gráfica, sin mencionar las editoriales comerciales que ya «descubrieron» su potencial económico.

En Chile también hemos visto un auge en la publicación de historias gráficas en los últimos años, pero lo que me parece más interesante es la generación de tesis de licenciaturas en Historia para las cuales los estudiantes han elegido la historia gráfica como formato y herramienta de desarrollo. Sebastián Calderón y Nicolás Jorquera, estudiantes de Historia en la Universidad Diego Portales, escribieron e ilustraron sus innovadoras tesis en forma de narraciones gráficas que se hacen cargo de lo que hemos planteado. Calderón, en su tesis «Gallo Rojo: la historia de José Efraín Cortez», indaga en la vida de José, un chilote «chasquilla» que emigra a Estados Unidos en búsqueda de mejores oportunidades durante los años 20 del siglo pasado; vive la crisis económica de 1929 en Nueva York y posteriormente viaja a España para unirse a las Brigadas Internacionales durante la guerra civil española. Por su lado, la tesis de Jorquera, «Transformación y catarsis: una historia gráfica de la violencia política en México (1989-1994)», explora en la cultura popular y sus implicancias para entender la violencia política durante parte del periodo neoliberal en el México contemporáneo. Ambos

autores asumieron todas las tareas de un producto de este tipo: la investigación, la escritura, el dibujo —para el cual tenían habilidades— y finalmente el montaje gráfico de todos los elementos de una narración histórica ilustrada.

En las temáticas seleccionadas por ambos tesisistas se puede apreciar la influencia en las nuevas generaciones de investigadores de perspectivas historiográficas como la historia transnacional, la microhistoria o la historia cultural, pero en principio el formato de la historia gráfica no tendría por qué limitarse a ellas. Una de las grandes potencialidades de la historia gráfica es la capacidad de visitar estilos más clásicos de narración histórica, pero actualizarlas para nuevos públicos.

En síntesis, la actual historia gráfica académica no debe entenderse simplemente como un formato alternativo de contar historias, sino como la manifestación de nuevos paradigmas historiográficos que reconsideran las fuentes de la historiografía tradicional desde una lógica visual, replanteándose la forma en que contamos la historia, y para quién, esto es, reforzando el acto político de llegar a la mayor cantidad de lectores posibles. ●

Cristián Castro es director de la Escuela de Historia UDP. Es doctor en Historia por la Universidad de California, Davis, y algunas de sus áreas de interés son la historia de Brasil, la historia de las personas afrodescendientes en América y la historia de la prensa.

Viñeta

Panceta de pepino de mar

Mercedes Halfon



uno Hace cuatro meses me llegó una invitación a un festival de poesía latinoamericana joven en China. Sonaba raro, poco verosímil. Si bien la poesía es el género con el que empecé y del que nunca me separé de todo, no es en versos como vengo escribiendo en los últimos años. ¿Sería una confusión? Ni hablar del calificativo «joven», que hace por lo menos una década dejó de definirme. Aun así, ahí estaba mi nombre en el encabezado. Quizás para una cultura milenaria como la china una poeta de cuarenta y pocos aún es una aprendiz, un pequeño saltamontes.

Es llamativo cómo el nombre de un país trae aparejada una serie de prejuicios, estereotipos y hasta usos lingüísticos. China como lo lejano, lo más distante posible —«de acá a la China»—, o lo complicado, dificultoso —«un plan chino»—. Este último apelativo se hizo realidad cuando empezaron a llegar las demandas de la asociación organizadora. Además de mis datos personales, fotos, *scans* de documentos, una biografía corta, había que escribir unos textos para la ocasión. Un poema sobre la juventud y un ensayo cuyo tema era «The Local and Global Dimensions of Poetry», para dentro de seis días. Desde la escuela primaria que no escribía un poema con un tema asignado, aunque podía intentarlo. Pero el ensayo sí me parecía inabarcable y no solo por su asunto. Argentina en 2025, con Milei de presidente, es un espacio-tiempo digamos que particular, donde quienes trabajamos en cuestiones vinculadas a la cultura —y quienes no, también— hemos tenido que aceptar cuatro o cinco trabajos más para que, incluso así, alrededor del quince del mes ya no quede dinero en la cuenta bancaria. No exagero. ¿Cómo iba a hacer para escribir, entre medio de mis seis clases semanales y los encargos pendientes, un ensayo semejante?

Lo medité quizás demasiado poco y mandé un mail de respuesta a Sue, mi interlocutora de la Asociación de Escritores Chinos, diciéndole que en Latinoamérica trabajábamos demasiado, que no tenía tiempo para nada más y que no iba a llegar a escribir el ensayo. Fue mandarlo, salir de mi casa apurada y arrepentirme completamente. ¿Cómo se me pudo ocurrir, cómo me atreví, en qué cabeza cabe decirle a alguien que vive en China que yo trabajo mucho? Fui dimensionando mi error mientras caminaba rumbo al encuentro de una amiga pintora que

había hecho una residencia de varios meses en Beijing. Me convencí de que tenía que disculparme con Sue y escribir el texto. No podía ser tan difícil. Quizás lo global y lo local podían aparecer como una metonimia, reflejados en mi itinerario como lectora. Que fuera un texto unidimensional. Mientras aspiraba las emanaciones levemente tóxicas de los óleos de mi amiga artista y ella me contaba exaltada su experiencia china, fui delineando en mi mente el texto. Lo escribí esa noche y mandé a la mañana siguiente. Sorprendida por cómo, bajo presión y atenazada por la culpa, podía escribir rápido, incluso ser mi mejor versión.

dos Acabo de volver de China. Fueron diez días de una intensidad tal que se sintieron como veinte o treinta o setenta. El festival transcurrió en las ciudades de Xi'an y Beijing, la antigua capital del imperio y la actual de la República Popular. En cada una incluyó la visita a sus lugares célebres: en la primera el mausoleo del primer emperador, Qin Shi Huang, donde yacen los imponentes guerreros de terracota; en la segunda la Gran Muralla, también iniciada por el primer emperador de la China unificada, y la famosísima Ciudad Prohibida, residencia de los emperadores hasta el último, peripecia narrada de forma espectacular en la película llamada precisamente *El último emperador*. A esos paseos matutinos en jardines, mausoleos y palacios se sumaban extenuantes tardes de ponencias y lecturas en distintas universidades. Los cuarenta poetas latinoamericanos de la comitiva empezábamos el día a las 8 a.m. subiendo a un micro y terminábamos a las 8 p.m. bajando de otro. Cada minuto se subdividía, amplificaba, distorsionaba; tendía a confundir lo que había ocurrido esa mañana con la jornada anterior. Todo esto, claro, fogueado por el *jet lag*, el extrañamiento del idioma, la sensación de que el día y la noche estaban juntos adentro mío.

No pasaron ni veinticuatro horas en Buenos Aires y ya me siento a intentar escribir esta crónica, antes de que las imágenes desaparezcan de mi mente. Todavía no decantó la experiencia, pero creo que esa es la mejor manera de describirla. Con las imágenes en movimiento: unas bajando por su peso y otras ascendiendo como burbujas. Y es curioso, porque en ese preámbulo al viaje el pensamiento alrededor de cómo nos constituye lo que leemos se resignificó en mi

Seguía rara, perpleja, pero esos versos venían a explicarme algo, mi propia relación con la poesía.

estadía. También mis dudas en torno al trabajo que hago, si excesivo o deficitario. Al lado de la capacidad de trabajo que vi en China, soy una diletante o directamente una vaga sin redención. Lo que sigue es el inicio del ensayo al que vengo haciendo referencia, que como si anticipara, hablaba de las lecturas como un viaje:

Toda genealogía es falsa. Cuando se arma un mapa, un itinerario de lo que nos fue llevando de un lugar a otro, inevitablemente se cae en iluminar algunas zonas y oscurecer otras. Qué nos llevó a leer, qué nos llevó a escribir, son buenas preguntas, diría que fundamentales, pero el origen no deja de ser siempre algo un poco misterioso. Es como preguntarse por qué una es quien es. Intervienen tanto situaciones contextuales como otras más indeterminadas, casi diría regidas por el azar. Ves en el colectivo a alguien que lee extasiado. O a tus padres leyendo y te preguntás qué es eso que hacen, qué hay ahí. Recuerdo aun la envidia que tenía hacia mi hermano mayor cuando él aprendió a leer y yo todavía no. Con esa astucia que suelen tener los mayores, me dijo que podía decodificar esos signos porque era mago. Ahora, tantos años después de ese momento, creo que coincido con él. Hay algo de magia en eso que se produce en el pasar de la letra a la palabra, de la palabra escrita a la imaginación. En la adolescencia, me fui encontrando con las lecturas iniciales, cálculo que las mismas con las que se encontraba cualquiera de mi generación: Borges, Cortázar, Pizarnik. No sé si entendía en su totalidad esos textos. Sin embargo, los leí, persistí, me sentí atraída por esas palabras. Creo que no entender es una parte inseparable de la lectura. Tanto por el desafío que implica como porque nos enseña para la vida, nos baña de humildad, nos hace confirmar que hay un mundo por fuera de nuestra pequeña comprensión y siempre es bueno saber los propios límites. Lo que se ignora, lo que se desconoce, lo que está más allá de nuestro campo de visión, queda impregnado

como una sombra que atrae, que nos convoca a buscar, a preguntarnos más.

Me asombra haber hablado de un viaje a través de lo que se lee, del misterio que implica la lectura y de la incomprensión. Buena parte de la experiencia en China tuvo que ver con no entender. Desde el principio sabíamos que los idiomas oficiales del evento serían el español y el chino. El inglés solo para las comunicaciones «extraoficiales», para conversar con los poetas locales, aunque muchos no lo dominaban y teníamos que manejarnos con el traductor del celular, que muchas veces arrojaba frases que solo acrecentaban la extrañeza, como «panceta de pepino de mar» o «el niño negro en cuestión».

Para todas las actividades nos entregaban un microfonito que teníamos que colocarnos en la oreja para la traducción simultánea. Una visita al Museo de Historia de Shaanxi, por ejemplo, o al de la literatura moderna china, con el auricular acoplado, no hacía más que complicar las cosas. Los idiomas se mezclaban, la traducción no lograba acortar la distancia, había que hacer un enorme esfuerzo de interpretación. Los objetos antiguos me atraían, aunque no desentrañara su sentido o a qué dinastía pertenecieron. Por suerte estaban nuestros ángeles, jóvenes estudiantes chinas hablantes de español, de gran simpatía y amabilidad, incansables, que volvían la experiencia más cálida, nos acercaban fragmentos de su cultura que intentábamos unir en nuestra mente. Mareada, extasiada, pensaba en los bazares chinos, en los fuegos artificiales, en las cosas que conocía de China antes de llegar a China. Algo así de hermoso, así de atiborrado, así de complejo y brillante, es lo que veía también allí.

tres

Me adelanto un poco para decir algo sobre las lecturas. Me sorprendió ver la relación cotidiana que tienen con la poesía en China. En una de las jornadas inaugurales, un funcionario presente citó de memoria versos de Li Bai, se entusiasmó con los textos que se

habían leído esa tarde y contó que antiguamente, dentro de los exámenes que realizaban para entrar en el gobierno, se los evaluaba en poesía. En otra lectura, el rector de una universidad, emocionado por lo que estaba escuchando, pasó al frente y leyó unos poemas que había escrito hacía unos días a su hija. Pero creo que el momento más significativo fue cuando el poeta chino Li Heng, parte de la comitiva local, pasó a leer su poema sobre la juventud. Todos, mayormente exjóvenes, habíamos tenido que hacer uno, pero él fue el más sincero:

2025. 39 años
 Envejezco más despacio
 Di un giro en el laberinto de la mediana edad y
 regresé a la juventud
 Viajo sin cesar, leo libro tras libro veo películas,
 bebo vino
 Sueño mucho
 más lo olvido antes de despertarme
 Como si dormir no fuera para descansar
 sino una obligación
 Como si visitar lugares extraños
 para ver historias ajenas no fuera
 porque «ha nacido una belleza horrible»
 sino porque me acerco a la nada
 Me acerco a la nada como
 pasado y futuro se acercan al ahora
 Tan pleno como mi hambrienta plenitud

Leerlo fue como ordenar mi interior. Seguía rara, perpleja, pero esos versos venían a explicarme algo, mi propia relación con la poesía, con el viaje, con la juventud. La sensación de que todos, o casi todos, los que estábamos ahí nos preguntábamos por qué. Incluso los chinos. ¡Entonces todos los poetas eran parecidos! Cansados, hambrientos, ansiosos, huyendo de la madurez, vagos y trabajadores, conscientes de la propia inadecuación. Repaso mis anotaciones y confirmo que tengo muy mala letra y que no puedo condensar. Pero diría que la única certeza del viaje fue que con los poetas chinos teníamos en común mucho más de lo que pensaba. El momento clave fue la lectura de Li Heng. El resto, como imágenes que pasan por la ventanilla de un tren en movimiento.

cuatro

El ensayo que casi no le envié a Sue se titulaba «Toda genealogía es falsa». Y ahora agregaría que toda crónica también.

Porque pone en una línea de tiempo, en una diacronía, lo que sentimos más bien de forma simultánea, todo al mismo tiempo: como un globo, como una nube, como una pista de baile donde escenas, sueños, poemas viejos y poemas nuevos giran en círculos. Cierro con un fragmento más de ese texto obligado, finalmente profético. A veces, bajo presión china se escribe mejor:

Creo que la lectura no es solamente aquello que hacemos con los libros. También leemos mientras viajamos, mientras caminamos por la calle, o mientras descubrimos un poeta nuevo. Quiero decir que todas las experiencias, todas las personas que conocemos, todas las canciones que nos hicieron llorar, todas las películas, todos los amores fallidos, todos los presidentes, todos los vecinos, todos los cortes de pelo que nos hicimos, todos los lugares de vacaciones, todos los trabajos, todos los jefes, todos los medios de transporte en los que viajamos, todas las amigas, todas las compras innecesarias, todas las veces que nos quedamos sin dinero antes de fin de mes, todos los bares desde donde miramos por la ventana y de pronto escuchamos una campana a lo lejos y eso nos recuerda un pensamiento que tuvimos a la mañana, antes de salir de la cama y eso nos lleva a pensar en una frase que nos dijo alguien antes de ayer, bueno, todo eso, como una jarra loca va a parar a lo que escribimos.

Y a esta crónica también. ●

Mercedes Halfon (Buenos Aires, 1980) es periodista y curadora en artes escénicas. Ha publicado *Vida de Horacio* (2023), *Extranjero en todas partes* (2023), *Diario pinchado* (2020), *El trabajo de los ojos* (2017) y *Hebilla de pasto* (2012). Dirigió junto a Laura Citarella la película *Las poetas visitan a Juana Bignozzi* (2019).

Escríbeme, rebátame, peléame Cecilia García- Huidobro

* Palabras de la curadora de la exhibición *Mario Vargas Llosa y José Donoso: una amistad postal*, que estuvo disponible en la sala patrimonial de la Biblioteca Nicanor Parra entre el 18 de agosto y el 10 de octubre de 2025.



Esta exhibición podría ser considerada una posdata o post scriptum, como se acostumbra a consignar las líneas que se agregan después de que una carta fue escrita. La muerte de Mario Vargas Llosa parece haber puesto punto final a todo un fecundo ciclo, tan polémico como aplaudido de nuestra literatura. Y digo parece, porque en realidad no hay punto final, más bien todo lo contrario, estamos en el momento de un nuevo comienzo a partir de una mirada renovada, de relecturas, tanto de una producción creativa asombrosa, que desbordó la narrativa de nuestro continente y la puso en el mapa mundial, como de la sensibilidad de esa también asombrosa época.

Y la prueba de ello es esta exposición: *Mario Vargas Llosa y José Donoso: una amistad postal*, en ese orden, puesto que el primero en romper el silencio fue el peruano en 1967, y lo hizo para agradecer el envío de las novelas más recientes del chileno, *Este domingo* y *El lugar sin límites*, que Vargas Llosa no escatima en calificar como «dos libros formidables que te sacuden los huesos».¹ Una demostración de que se leyeron detenidamente, con fruición y escarnio al mismo tiempo. A pocos meses sería el turno de Donoso, que se declara boquiabierto con *La casa verde* debido a las «formas que logras (...), esas simetrías me parecen sencillamente magistrales», pero agrega: «Es curioso, me gusta más la estructura, la idea, las formas abstractas que logras en tu novela (...) que la mayoría de los personajes que siento, muchas veces, inacabados o ineficaces».²

Una correspondencia cruzada como la que esta exposición rescata desde luego abre una novedosa aproximación a uno de los momentos estelares —para usar la expresión de Stefan Zweig— de la narrativa latinoamericana, como fue la década de los sesenta. Es como mirar por el ojo de la cerradura y a la vez acceder al patio trasero donde transcurre la dimensión más cotidiana de la vida, así como donde se atiborran todo tipo de trastos que nadie quiere mostrar. Es el boom antes del boom, es participar en tiempo real de su gestación y, más sorprendente aun, es la constatación de que no fue esa maquinaria maquetera, esa perfecta operación comercial que sus detractores insistían en denunciar. Leyendo

esta y otras correspondencias es evidente que fue mucho más que eso. Si no fue un colectivo, al menos se nutrieron de toda la expansión cultural que se estaba llevando a cabo y es evidente que leían con y contra sus colegas, incluso que escribían con y contra sus pares... En un momento Donoso le pide a su amigo, reacio a escribir cartas, a diferencia de él, «escríbeme, rebátame, peléame».³

Lo primero que llama la atención es justamente cómo los rasgos de Vargas Llosa y de Donoso emergen a través de este cruce de cartas, cruce en el que cada uno retrata al otro apuntando coyunturas, planteando inquietudes, trasluciendo obsesiones de su remitente, y al hacerlo dibujan sus propios rasgos, manías, urgencias. A mediados de 1968, cuando Donoso cree que por fin ha terminado *El obsceno pájaro de la noche*, le señala en una carta:

«¿Te conté que terminé el *Pájaro*? Después de tres meses y más de nervous breakdown, prrrrum, de repente, salí y lo terminé en 20 días. Ahora me falta lo entretenido, armar la novela, que no compromete mis delicados sistemas nervioso y gástrico. Les ruego que con Patricia se tomen un vaso de vino a la salud del Pájaro y nuestra...», comenta ufano.⁴ Si hay que brindar, será con este compañero de ruta, pues en su diario íntimo no consigna ningún momento de festejo cuando termina este notable novelón que lo ha absorbido diez años.

La configuración de estas dos grandes figuras de la cultura latinoamericana, así como el escenario en el que se mueven, es algo así como la epidermis de lo que esta exposición revela; un «desde», podríamos decir. Porque el trabajo que aquí se expone es una expresión de la riqueza de la labor de archivo que estimula hallazgos en campos que muchas veces creíamos conocer bien. Abre la cancha, y posibilita pliegues de mayores densidades biográficas y escriturales. Algo que Mario Vargas Llosa y José Donoso comprendieron bien, como se desprende de la arraigada vocación de archivo que cada uno demostró.

Como bien sostiene Javier Guerrero, los archivos, al albergar lo inacabado, lo desechado, lo borroneado, posibilitan que esos escritos sigan

1 Mario Vargas Llosa, carta del 21 de febrero de 1967. Colecciones Especiales de la Biblioteca de la Universidad de Princeton.

2 José Donoso, carta del 19 de julio de 1967. Colecciones Especiales de la Biblioteca de la Universidad de Princeton.

3 Íd.

4 José Donoso, carta del 20 de julio de 1968. Colecciones Especiales de la Biblioteca de la Universidad de Princeton.

«¿Te conté que terminé el *Pájaro*?»

su curso, adquieran sentidos ignorados que propicien lecturas y publicaciones diferentes. Es posible esperar que —como ya ha ocurrido con José Donoso, del que luego de su muerte han aparecido alrededor de diez títulos bajo su firma— surjan nuevas vidas autorales como las que hemos empezado a conocer con esta correspondencia.

Si los papeles de José Donoso fueron una suerte de primera piedra para la formación de la que es hoy la mayor y más exhaustiva colección documental de escritores latinoamericanos en la Biblioteca Firestone de la Universidad de Princeton, una alianza con nuestra universidad ha hecho posible que el material de José Donoso sea progresivamente puesto en línea, un hecho inédito en el campo cultural latinoamericano y que augura la proliferación de estudios, debates y perspectivas desconocidas, donde esperamos que esta muestra sea apenas un tentempié para futuros banquetes y venideros platos de fondo.

Y es que el archivo, más que pasado, es futuro. «Es una cuestión de porvenir, la cuestión del porvenir mismo, la cuestión de una promesa y de una responsabilidad para mañana», Derrida *dixit*.⁵

Por último, la labor de archivo es también uno de los territorios más fértiles para el trabajo interdisciplinario y de equipo. En esta ocasión confluyen la colaboración de la Universidad de Princeton, y no podría dejar de mencionar el apoyo irrestricto del profesor Javier Guerrero y el entusiasmo permanente del director del archivo Fernando Acosta, los que, sumados a la Dirección de Archivos de la Biblioteca Nicanor Parra y la innovadora línea editorial impresa por Alejandro Martínez, más el creativo trabajo de la Escuela de Arte, encabezada por Andrea Josch, han dado forma a esta exposición que será el primer reencuentro de muchos con Mario Vargas Llosa y José Donoso. Así lo ha comprendido su nieta y albacea, Natalia Donoso, cuyo respaldo ha sido fundamental.

Acaso ya lo había intuido su abuelo, puesto que

en la dedicatoria de *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*, el último libro que publicó en vida, escribió: «Éste es un tributo para las mujeres de mi descendencia, PILAR, NATALIA y CLARITA, para que no se olviden y lo vuelvan a contar y a inventar otra vez más».

Posdata —ahora sí—: ese volver a contar y volver a inventar es nuestro reto como archivo y como universidad, y esta exposición es solo el comienzo.

Cecilia García-Huidobro es académica y exdecana de la Facultad de Comunicación y Letras UDP. Autora junto a Paula Escobar de *Una historia de las revistas chilenas*, ha editado varios volúmenes fundamentales de José Donoso, Vicente Huidobro y Carlos Morla Lynch.

⁵ Jacques Derrida, *Mal de archivo*. Trotta, 1997, p. 44.

Centrales





¿Quién le teme al canon cuir?

Pedro
Bahamondes
Chaud

¿Existe un corpus imprescindible de la literatura LGBTIQA+ chilena? La pregunta divide. Para algunos se trata de un listado necesario –aunque aún en construcción– de obras y nombres clave; para otros, una categoría con un sesgo académista y excluyente. Lo cierto es que el recorrido por estas letras disidentes revela una evolución significativa: lo que comenzó como una corriente de voces aisladas y alusiones veladas en la primera mitad del siglo XX ha derivado en un repertorio local cada vez más diverso, con narrativas lésbicas, trans y cuir que exploran el cuerpo, el género y la identidad trazando un mapa del deseo que, impulsado por mayores libertades civiles, se aleja de aquellas primeras escrituras cifradas.

La voz sobreviviente

Con la imagen de un prominente y fálico juguete sexual en portada, la editorial Gay Sunshine Press, que editaba entrevistas a figuras como Tennessee Williams, Jean Genet y Christopher Isherwood, publicó en 1983, en San Francisco, la antología *My Deep Dark Pain Is Love: A Collection of Latin American Gay Fiction*. La selección a cargo del editor Winston Leyland reunía a autores fundamentales de esta parte del mundo como Manuel Puig, Reinaldo Arenas, Néstor Perlongher y Luis Zapata, y a un chileno, Jorge Marchant Lazcano (1950), con el cuento «Matar a la dama de las camelias».

El relato abre con una cita de *Los niños terribles* de Jean Cocteau –«Jamás divulgan los oscuros ritos de su religión»– y narra un tenso y confuso

episodio entre dos estudiantes, el narrador y un compañero de apellido Santa María en las duchas del colegio. Durante la clase de gimnasia, Santa María es humillado públicamente por su torpeza al saltar el caballete y ridiculizado por el profesor, quien lo llama frente a todo el curso «la dama de las camelias», en alusión a la trágica heroína de Dumas. De vuelta en el vaporoso rincón de los camarines, el narrador —un adolescente obsesionado con su cuerpo, la masculinidad y la aprobación paterna— descarga su rabia y le da una paliza a Santa María. Lo notable es que Marchant narra con la voz del agresor, no de la víctima, y así revela una tensión latente entre el odio y la fascinación, el mandato de la hombría y una atracción que no se nombra.

Fue entonces cuando crucé el baño y lo agarré a puñetazos. Y cuando pensé que ojalá se muriera.

Jorge Marchant Lazcano,
«Matar a la dama de las camelias» (1983)

Aún en la resaca de la redada al bar Stonewall, cuando el VIH empezaba a inscribirse como una condena física y moral en los cuerpos de los hombres homosexuales, la publicación de aquel relato fue un acto de exposición radical. Marchant, como tantos de su generación, optaba por el silencio sobre su persona y solo la literatura era el espacio de libertad, un lugar donde podía decirlo todo. Con 33 años, ya había publicado *La Beatriz Ovalle* (1977) y *La noche que nunca ha gestado el día* (1982). *La Beatriz Ovalle, o cómo mató usted en mí toda aspiración arribista* (como iba a titularse originalmente) apareció primero en Buenos Aires, fue bien recibida y tres años más tarde fue reeditada en Chile por Nascimento. Narrada a través de cartas, diarios íntimos y múltiples voces, es una novela de formación que retrata a una joven burguesa educada en un colegio de monjas, que oscila entre la frivolidad, el anhelo de ascenso social y una profunda represión afectiva.

Su candidez infantil —«Cuando yo sea grande me voy a casar con mi papito», «Estoy enamorada, pero no de un chiquillo. Estoy enamorada del amor y de la música»— delata no solo su desconexión con la realidad sino una sociedad que reprime y deforma. Con humor ácido y una estructura novedosa, Marchant diseccionó el arribismo, las tensiones de clase, sexo y género en un Chile profundamente conservador, y, contra

todo pronóstico, logró un pequeño suceso: la primera edición se agotó en cuestión de días, hecho insólito en una época de censura y escasa actividad literaria.

Las opiniones no tardaron en dividirse: Marta Blanco la calificó de «novelita gansa», buena para escribirla a los veinte años pero no para publicarla. En la revista *Araucaria* fue reducida a una «obra generacional». Pero con el tiempo la novela fue ganando aprecio y lectores. Jaime Quezada destacó su aporte a la «más nueva narrativa chilena», Darío Osés valoró su retrato irónico de la alta sociedad santiaguina, y autores posteriores la reivindicaron como una adelantada a su tiempo.

Para Alberto Fuguet (1964), «Jorge Marchant Lazcano es un escritor que es cuir de varios modos: por su sexualidad, su discurso público, su interés por lo pop, por haber trabajado en otros registros (telenovelas, teatro), por la temática de algunos de sus libros y, quizás lo más interesante, por la mirada cuir, a veces camp, de novelas que tal vez no parecen serlo tanto, solo por la trama o los personajes. *La Beatriz Ovalle*, por ejemplo, es ultra cuir sin ser gay».

«En la literatura chilena habría que distinguir entre la aparición de lo que llamamos “sexualidades disidentes” —como personaje o fenómeno— y aquella literatura permeada por la identidad de un autor o autora que escribe desde su propia experiencia como homosexual o lesbiana», complementa el periodista y escritor Óscar Contardo, autor de *Raro. Una historia gay de Chile* (Planeta, 2011). «En cualquier caso —añade—, el lugar que ocupará será el que tiene en la sociedad: la marginalidad, la periferia, la clandestinidad y el conflicto anímico o psicológico».

En *La noche que nunca ha gestado el día* (Cerro Santa Lucía, 1982), el autor apuesta por otra mirada: esta vez sus personajes son «más pueblerinos y cándidos, pero conocen lo que sienten, intuyen lo que son y saben que no pueden desenmascararse porque eso significaría un final adelantado», escribe la académica Rosana Ricardez.

«La homosexualidad está presente (...) pero nunca de manera transversal, sólo tiene algunos pasajes donde la amistad entre dos hombres puede ser considerada... curiosa. Incluso puede ser una cuestión de afectos, de su delimitación, sin ser homosexualidad. En un lugar de apariencias está prohibida la revelación; sólo puede llegar a insinuarse».

Pese a ese temprano reconocimiento, su inesperada inclusión en esa antología gay de 1983 fue un hecho en cierto modo indeseado, un primer triunfo que Marchant Lazcano eligió saborear en silencio: la literatura lo empujaba a salir del clóset a escobazos, pero él prefirió seguir viviendo en el disimulo cuando el relato apareció en Chile (1986, Cerro Huelén) y su nombre comenzaba a aparecer en las páginas de espectáculos por ser el guionista de algunas de las teleseries más vistas de los primeros años de la transición democrática: *Bellas y audaces*, *A la sombra del ángel* y *Volver a empezar*. Era otra forma de exposición pública que no había buscado y lo obligaba a seguir callando.

«Guardé el más absoluto silencio en Chile, desbaratando lo que podría haber sido un curioso descubrimiento. Esa iba a ser mi vida por una larga fracción de tiempo: el ocultamiento público», recuerda hoy el autor. «Parecía extraño porque, por otra parte, había gozado de bastante libertad en mi vida privada desde que comencé a estudiar Periodismo en la Universidad de Chile en tiempos de la Unidad Popular. Pero parecía muy difícil dar la cara frente a los medios cuando vino la dictadura. Mis primeros textos literarios estuvieron “disfrazados”, como lo habían hecho muchos autores emblemáticos del pasado. Pasarían muchos años para que fuera capaz de escribir con esas nuevas libertades adquiridas a medias, porque continuaba el asedio homofóbico».

El destape llegó en 2006, con la novela *Sangre como la mía* (Alfaguara), que sigue la historia de Arturo Juliani, un empresario cinematográfico que esconde su homosexualidad, y de su sobrino Daniel Morán, cuya vida termina conectándose con la de otra pareja gay en el presente. El cine está muy presente y funciona como hilo conductor en las vidas de tres generaciones: es un refugio de los personajes, espejo de sus deseos y escenario simbólico de una época en la que la homosexualidad seguía siendo tabú.

«Me he acostumbrado a tener hombres como grandes protagonistas: fuera de la norma, heridos por lo familiar y lo social, enfermos, exiliados, sobrevivientes, como lo era yo mismo aquella noche en que recibí el premio Altazor por *Sangre como la mía* en la Estación Mapocho. Escuetamente, en esa ocasión dije: “Este es el premio a la sobrevivencia”», dice Marchant.

Rimbaud y Wilde, Gide y Proust, Thomas Mann, Forster, García Lorca y Cernuda, y hasta nuestro propio Augusto d’Halmar crecen en este mundo con el rótulo secreto. Vivirán en medio de la represión y el oscurecimiento. Ya sabemos lo que le pasó a Wilde. Por su parte, en las primeras traducciones francesas de Walt Whitman, la voz del poeta se dirigía a un falso destinatario femenino. Proust debió transformar a Alberto en Albertina. Jean Cocteau publicará su *Libro blanco* sin incluir su propio nombre como autor, y E.M. Forster no será capaz de publicar en vida su *Maurice*. Autores de tal magnitud constituyen la primera avanzada de lo que más tarde se llamará cultura gay, una literatura creada sobre el doble juego de la culpa y la justificación. Serán capaces de tejer una red de alusiones. Oscurecerán el significado de sus textos, cuando parezca adecuado, para escapar de la censura.

Jorge Marchant, palabras de presentación de *Sangre como la mía* (2006).

«Ya no era necesario burlar al oficialismo con textos disfrazados, porque había que afirmar una identidad, más aun cuando estaba de por medio el sida y sus consecuencias humanas y sociales tan discriminatorias», reflexiona el autor, quien convive con el VIH desde los años 80 y ha hecho de la enfermedad no solo un motivo literario sino uno desde donde abordar la exclusión, el deseo y la memoria. «A partir de esta novela yo tuve una doble militancia. Ya no solo era una identidad homosexual la que había que sacudir, sino una identidad con otro peso: la enfermedad. Y, según Óscar Contardo, fue el sida lo que hizo visible a la homosexualidad en Chile, ni más ni menos, y lo que empujó a que la discriminación se transformara en un asunto de interés público y de derechos civiles. Exactamente así lo he sentido yo».

Nueve años más tarde publicó *Cuartos oscuros* (Tajamar, 2015), ambientada también en Nueva York, donde pasó largas temporadas mientras su pareja se trataba por VIH. Ambas novelas conversan entre sí: comparten el séptimo arte como territorio de ilusión y pérdida, el sida como herida generacional y el desarraigo. Si la primera mira con nostalgia los viejos palacios cinematográficos y a las superestrellas de antaño, la segunda se sitúa en sus ruinas: salas abandonadas, frías de tanta ausencia, y que con los años devinieron en escenario del *cruising* santiaguino.

Ya sabemos que la vida es un largo y agotador camino hacia la muerte, pero en ese camino nos distraemos de pronto y, sin casi darnos cuenta, nos rebelamos contra ella. Es lo que hacen a diario todos esos hombres en el viejo cine perdido en Queens... No hay que darle tregua al sexo, que nos hace sentir tan vivos.

Jorge Marchant Lazcano,
Cuartos oscuros (2015)

A sus 75 años, Marchant Lazcano sigue dedicado por completo a la escritura. Desde su luminoso departamento en el edificio Barco, con vista al cerro Santa Lucía, mantiene una disciplina férrea: publica una novela cada uno o dos años, sin excepción. Entre las más recientes están *El favorito de las viejas* (Cuarto Propio, 2022), por la que ganó el premio del Círculo de Críticos de Arte de Chile; *Asuntos mal tratados* (Tajamar, 2023) e *Historia de las humillaciones* (Tajamar, 2025). En esta última recorre casi un siglo de historia en torno al mismo edificio, por donde desfilan personajes como Blanca, la hija de Alberto Blest Gana, o jóvenes con VIH.

«Hubo un largo espacio de tiempo, anterior a mi generación, en donde los posibles lectores no tenían adónde acudir en el imaginario nacional en torno a la homosexualidad. Partiendo de la base de que la homosexualidad —la única diversidad posible, muchas veces asociada a la locura o el crimen— prácticamente no existía, o mejor dicho, así se hacía creer. Los homosexuales no ocupaban ningún estrato dentro de la “buena sociedad”, recuerda. «Había que acudir a autores internacionales, posiblemente disfrazados. Un Proust para lecturas de alto calibre. Un Genet para quienes querían acercarse al crimen. Un Peyrefitte para soñar con romanticismos de invertidos. Así se leían las historias LGBT cuando no existíamos. A partir de los derechos civiles ganados la experiencia de lectura ha cambiado sustancialmente: surgen en el imaginario nacional las primeras obras en donde es posible visualizar una identidad cercana que te toca de cerca».

Aunque reconoce a figuras locales esenciales de la literatura homosexual —D’Halmar, Donoso, Wacquez y Lemebel—, le cuesta ver un canon consolidado. Pero nuevas voces han ampliado el espectro de lo que antes parecía imposible de narrar, y Marchant Lazcano sigue siendo un lector atento y crítico de esas escrituras. «En estos tiempos, me temo que priman ejercicios literarios

de menor valor en donde sobresalen experiencias sexuales personales, literatura iniciática, como sucede con colecciones y libritos para jóvenes. La novedad es que la gama de experiencias LGBT ha crecido hasta lo inimaginable. La literatura lésbica y trans ocupan hoy espacios imprescindibles, como es el caso de la estupenda novela *Inacabada* (2023) de Ariel Florencia Richards».

Innombrables pulsiones

Yo no enuncio, sino anuncio,
y todas mis palabras,
desprovistas a veces de sentido,
esconden lo doble y son otras tantas
anticipaciones.
A. D’Halmar,

«El reportaje que nadie nos hace nunca» (1935)

En los descuentos del siglo XIX la literatura chilena ya dejaba entrever —de manera burlona, críptica y, para algunos, escandalosa— la presencia homosexual. En 1886, Juan Rafael Allende publicó en *El Padre Padilla* —uno de los medios satíricos de la época— su *Comedia de maricones*, una pieza satírica en entregas que caricaturizaba a los hombres afeminados como objeto de burla política y moral. Diez años más tarde, la Lira Popular recogió en décimas algunos de los casos que corrían como rumores sensacionalistas. «El maricón vestido de mujer» y «La niña vestida de hombre i que se casó con otra niña en Illapel» (1896), ambas de José Hipólito Casas, narraban episodios de travestismo y matrimonios entre personas del mismo sexo bajo la forma de coplas moralizantes que presentaban esas transgresiones como aberraciones dignas de risa y escándalo.

Un ejemplo nunca visto
En Quillota sucedió
De quince años un varón
Con otro hombre se casó.

Observaciones al caso
Que es mui raro i distinguido
Que uno de mujer vestido
Tomó estado con un huaso
Hizo el consorte a su plazo
El novio llamado Sixto
I por no ser tan peristo
Jamás violó sus amores
Diré que ha sido señores

Un ejemplo nunca visto.

(...) Bien por la madre se opina
A su hijo como creó
Desde chico le vistió
Con traje de femenina
Pero fué la doble ruina
Que este infame recibió
El señor lo dirigió
A pedir perdón a Roma
Por imitar a Sodoma
Con otro hombre se casó.

José Hipólito Casas Cordero,
«El maricón vestido de mujer» (1896)

De la caricatura homofóbica se pasó al murmullo, al signo críptico y cifrado con que ciertos autores pudieron empezar a insinuarse, aunque ocultándose a menudo entre líneas, disfrazándose de seudónimos y alter egos. Uno de los primeros en hackear esa norma –aunque no del todo– fue Augusto D’Halmar (1882-1950). Su verdadero nombre era Augusto Jorge Goemine Thomson y existen versiones contradictorias sobre su lugar de nacimiento. Algunas fuentes lo sitúan en Valparaíso, otras en Santiago, en la calle Catedral. Hijo de un viajero francés que abandonó a su madre, quedó huérfano muy joven y fue criado por su abuela materna. La temprana vocación literaria y su espíritu aventurero lo llevaron a Perú, la India, España y Francia, donde ejerció como diplomático y periodista, y fue condecorado como corresponsal en el frente durante la Primera Guerra Mundial. Amigo de figuras como André Gide y Joaquín Edwards Bello, su obra combina elementos modernistas y decadentistas, fruto de sus viajes y de su inmersión en diversas culturas.

El almirante del Buque Fantasma, alto, rubio, de mirada soñadora, siempre envuelto en su oscura capa española forrada en seda roja, fino de ademanes, brujo de la palabra, cautivó a los seguidores de su época que ante el solo anuncio de sus conferencias repletaban los salones.

Generalmente D’Halmar iniciaba sus conferencias con una anécdota o leyenda por él inventada; pero dicha con tal propiedad, academismo y elocuencia, tan a propósito de la temática escogida que, verdaderamente, se tomaba como tal y ya no se olvidaba jamás.

Carlos Ruiz Zaldívar,
La Estrella de Valparaíso (1987)

«Guardé el más absoluto
silencio en Chile,
desbaratando lo que
podría haber sido un
curioso descubrimiento».

En España escribió *Pasión y muerte del cura Deusto*, publicada cuatro años más tarde por Nascimento. Considerada la primera novela chilena –y una de las pioneras en lengua castellana– en abordar abiertamente la homosexualidad, se sitúa en una Sevilla donde conviven la bohemia y la religiosidad, escenario en el que un sacerdote vasco se ve irremediamente atraído por un joven cantor gitano conocido como el Aceitunita.

En un pasaje revelador, el atormentado cura se pregunta: «¿Cómo permanecer aquí, donde todos dicen que somos... lo que no somos?». Esa forma de «nombrar sin nombrar» funciona como una estrategia de resguardo frente a la imposibilidad de expresarse con libertad, un recurso que atravesó buena parte de la literatura chilena de la primera mitad del siglo XX.

¿Dice usted que el cuadrito representaba la Torre del Oro, y que usted no tenía doce años, y se recuerda de haberlo visto en su casa? Pues eso es. Fue una serie de estudios que hice para mi gran máquina de la Exposición Internacional de 1900, cuando frisaba, por mi parte, en los veintiocho. Con que ya ve usted, cura Deusto, que la diferencia de edad que va de mí a usted es, más o menos, la que hay entre usted y este chiquillo. Y es que, sin figurármelo, yo voy siendo un viejo.

Augusto D’Halmar,
Pasión y muerte del cura Deusto (1924)

Por esos años D’Halmar mantenía un fluido intercambio epistolar con Fernando Santiván, su discípulo más cercano en la Colonia Tolstoiana.

«Ni D'Halmar ni Mistral ni Donoso ni Luis Oyarzún vivieron en un mundo en el que era posible salir del clóset, porque esa es una idea muy moderna».

En *Raro*, Óscar Contardo (1974) identifica ese vínculo como una de las conexiones más significativas en la vida temprana del autor de *Juana Lucero* (1902) y sitúa algunas de sus obras entre las primeras en dar cabida a experiencias y deseos homosexuales en la narrativa chilena.

«Se podría trazar una tradición narrativa en Chile que arrancaría con *El cura Deusto* de D'Halmar y pasaría por los diarios de Alone, *Amasijo* de Marta Brunet, alguna de las obras de Benjamín Subercaseaux, *Pena de muerte* de Lafourcade, *Infancia* y *Diario íntimo* de Luis Oyarzún. Cada uno daba luces de una sensibilidad y de una forma de vida que fue encontrando cada vez más espacio», dice.

Marchant Lazcano, quien leyó la novela en su juventud, la considera una obra singular dentro de la producción de D'Halmar, aunque reconoce que el tiempo no ha jugado a su favor. «Fue escrita dos décadas después de la tragedia sufrida por Oscar Wilde y siempre se ha leído a destiempo, o a contrapelo (...) En su momento de origen, la crítica evadía las implicancias homosexuales de un cura enredado con un chiquillo gitano. Con las décadas se la instauró como obra fundacional del género. Ahora, si se lee, se hace con cierta curiosidad de "rareza", intentando pasar por alto el aburrimiento de una prosa recargada de españolismos y anacronismos».

«Escribir es un acto de goce y libertad», dice la crítica y académica Lorena Amaro, quien coincide en la deliberada ceguera con que fueron leídos ciertos autores: «Hay muchos textos que ya sea por los mundos que construyen o sus voces

narrativas nutren un corpus de lectura que durante mucho tiempo fue ignorado por la crítica, que miraba hacia el lado o se hacía la loca de cara a la homosexualidad, el lesbianismo o el mundo trans, desde Augusto D'Halmar (...) hasta textos recientes, como *Ahora puedo nombrarte* de Caro Mouat, en que se hace presente la experiencia trans».

Y es justamente en esa lectura desfasada donde hoy radica su valor fundacional. Ignorada y marginada en su tiempo, la novela de D'Halmar ha sido recuperada como un antecedente clave de la literatura homosexual chilena. En 2019, la Universidad Alberto Hurtado publicó una edición crítica, a cargo de Daniel Balderston y Daniela Buksdorf, que la revaloriza como texto pionero cuir en la región y la instala como un hito para los estudios de disidencia sexual y lenguaje modernista.

Pero el autor ya había tanteado esas tensiones en su segunda novela, *La lámpara en el molino*, escrita entre 1904 y 1906 y publicada en 1914. Allí cuenta la historia de Lot y Germana, dos hermanos que viven aislados en un molino detenido en el tiempo, unidos por el recuerdo de su madre muerta y por un vínculo hecho de silencios, ensueños y pulsiones.

Como apuntan los académicos Jaime Galgani y Macarena Silva Contreras en «La primera novela visionaria chilena», es una obra adelantada a su época e inaugural en estilo: mezcla impresiones oníricas, simbolismo y una prosa cercana al poema en prosa, alejándose de los realismos y naturalismos dominantes. «D'Halmar desconfía de la razón y prefiere la intuición, la fe poética y el misterio como formas de conocimiento», apuntan. En ese mundo de luces y sombras se perfila ya el modelo relacional que más tarde desplegará en *Pasión y muerte del cura Deusto*: la atracción entre dos hombres, marcada por un deseo que se insinúa más que se nombra, como un secreto a voces o un misterio que nunca se devela.

Tras el fracaso de su debut, su segunda novela volvió a desconcertar a la crítica. Nathanael Yáñez Silva la tildó de «cuento» oscuro y carente de interés, y Eduardo Barrios dijo que «no es arte porque no comunica». Hernán Díaz Arrieta, Alone —quien durante décadas movió el péndulo de lo que se consideraba buena o mala literatura en Chile—, la incluyó en un listado de libros «aburridos, terribles y largamente aburridos».

Me acusáis de no pintar la vida que vivimos, sino otra que vive en mí y, Dios mío, ¿acaso no basta? Si toda obra es un sueño balbuceado que puede encerrar una revelación, si por abiertos que parezcan los ojos del artista, las imágenes del mundo exterior pasan por ellos como sombras y sus miradas están constantemente vueltas hacia adentro, dejadme también a mí y tened presente el peligro de despertar a un sonámbulo.

Augusto D'Halmar, prólogo de la reedición de *La lámpara en el molino* (1914)

El autor regresó a Chile a mediados de los años 40 y murió cinco años después en Putaendo, víctima de un cáncer de garganta. Su epitafio, escrito de su puño y letra, parece una respuesta anticipada a quienes, con el tiempo, curiosarían sobre sus discreciones: «No vi nada sino el mundo. Nada me pasó sino la vida».

Casi una década antes de que D'Halmar transmutara en literatura sus innombrables pulsiones, Alone (1891-1984) publicó *La sombra inquieta. Diario íntimo* (1915), donde aparece el que suele considerarse el primer personaje afeminado de la narrativa chilena. Solo tras su muerte, con la edición de su verdadero *Diario íntimo* en 2001, quedó al descubierto que fue bisexual: en su juventud tuvo romances con mujeres de la alta sociedad, en su mayoría casadas, pero con el tiempo se vinculó exclusivamente con hombres.

Rehuía las entrevistas y en sus últimos años incluso rechazaba ser fotografiado. Nunca se casó, lo que alimentó los rumores, y pasó sus últimos años viviendo con su hermana y luego con una sobrina, cultivando una discreción extrema que no dejaba ver más que esa «enigmática elegancia» que proyectaba, según reseñas de la época. «La personalidad es la parte menos exterior del hombre. Es la fisonomía del espíritu. Los hombres que hablan mucho están siempre unidos por una vulgar analogía, como los hombres que callan están eternamente separados por una misteriosa diferencia», escribió sobre Alone el poeta Daniel de la Vega en *Pacífico Magazine*.

«Hubo quienes presagiaron lo que se ocultaba bajo su apariencia circunspecta. Fernando Santiván, por ejemplo, se percató de su personalidad cuando todavía era Hernán Díaz Arrieta, un aprendiz de escritor que ensayaba sus primeras letras junto a Jorge Hubner, en un librito que publicaron con el título de *Prosa y verso*. Lo describió como “un espíritu tortuoso”», escribe

Cecilia García-Huidobro en «Alone y Mistral: bitácora de un viaje».

«Donde realmente se revela esta suerte de motín interior al que lo sometía constantemente su hipersensibilidad y sus obsesiones, es en sus diarios. Allí se fragua día a día esa interioridad tan atormentada, su absoluta falta de paz íntima, su desgarrar de vivir. Leyéndolos, vemos que Alone vivió corroído por la neurosis. Siempre disconforme, obsesionado por la decadencia, perturbado ante el temor de males y enfermedades que lo rondan, enojado con un cuerpo donde no puede sentirse a gusto ni protegido, acaso traicionado por algunas de sus pulsiones o instintos. (...) Extraviado, como él mismo dijo».

Leonidas Morales plantea que Alone mantuvo una relación ambivalente con el diario íntimo, un género que en el Chile de comienzos del siglo XX se asociaba a lo femenino. Eso lo incomodaba. Aunque escribió con regularidad durante 58 años, al inicio se excusaba de llamarlo «diario íntimo» por considerarlo «ridículo, femenino y romántico». Esta incomodidad, sugiere Morales, revela el conflicto de Alone con su propia sexualidad en una época represiva. Sin embargo, su «revancha consistió en estilizar la realidad, confirmando que para él la escritura, ya fuera en diarios o crónicas, era siempre una construcción elaborada y no un desahogo espontáneo».

«En los diarios está la personalidad de Alone sin filtros: sus obsesiones eróticas y liberales, sus verdaderos pensamientos», explicó Fernando Bravo, quien en 2001 editó los cuadernos en Zig-Zag. Ese año, en entrevista con *La Tercera*, contó que los había comprado a una sobrina de Díaz Arrieta por unos 300.000 pesos de la época. «Su vida sexual es una de las obsesiones de los cuadernos. Abunda en detalles sobre sus costumbres íntimas. Tenía una *garçonnière*, que llamaba El Palacio de la Libertad Absoluta, y describe también encuentros con hombres. Indiscutiblemente, Alone era bisexual», aseguró.

Distinto fue el caso de los diarios póstumos de Luis Oyarzún (1920-1972), publicados en 1995 por la Universidad de Chile. A diferencia del fervor confesional de Alone, acá lo que prima es el silencio. No hay revelaciones ni grandes escenas. Apenas algunos nombres que se repiten, un tono melancólico, pistas sueltas. Nada que despeje la niebla, salvo una sola mención a su homosexualidad y un primer editor desinteresado en ahondar en ello. «Tanto a su familia como

a algunos de sus amigos les resultaba incómodo que el hombre al que admiraban fuera gay o al menos que ese rasgo de su identidad llegara a ser de dominio público. Oyarzún notaba en vida esa resistencia y buena parte de su melancolía constante estaba relacionada con esa sutil hostilidad», escribe Óscar Contardo, autor de *Luis Oyarzún. Un paseo con los dioses* (UDP, 2014), donde rastrea esos vacíos y amplía el retrato del profesor, ensayista, poeta y crítico naturalista.

15 de junio de 1959.

Me he dejado llevar. Soy mi propio desconocido. He huido de mi propia medida. No he defendido mi soledad ni mi fortaleza. Recibí la fuerza, he brotado en una rama joven de la especie humana, no me fueron negadas las fuentes. Me fue ofrecida el agua de la cual no he bebido. Parece que no hubiera querido otra cosa que angostarme, agotarme. Cargos y cargas, libros y libras, en lugar de vuelo.

Luis Oyarzún, *Diario íntimo* (1995)

Para Juan Pablo Sutherland (1967), escritor y editor de *A corazón abierto: Geografía literaria de la homosexualidad en Chile* (Sudamericana, 2001), volumen pionero del canon cuir local, esos primeros escritos deben leerse como parte de una estrategia de supervivencia simbólica. «En un primer momento podemos ver la construcción de un montaje para esquivar la persecución cultural y sexual», explica. «Desde D'Halmar, pasando por María Luisa Bombal, Luis Oyarzún o Benjamín Subercaseaux, entre otros, son escrituras que relatan una historia envuelta en ocultamiento, disfraz y silencio. Quizás la época de una “epistemología del clóset”, como lo señala Eve Kosofsky Sedgwick».

Contardo advierte que hay que situar a estos autores en su tiempo y no juzgarlos con la vara del presente. La sodomía no se despenalizaría hasta 1999. Faltaba que corriera mucha agua bajo el puente. «Ni D'Halmar ni Mistral ni Donoso ni Luis Oyarzún vivieron en un mundo en el que era posible salir del clóset, porque esa es una idea muy moderna. Incluso D'Halmar, quien era muy exuberante en sus costumbres, no podría haber planteado su orientación sexual de manera explícita sin que esto tuviera consecuencias. En gran medida sus viajes eran un escape. No es posible elegir, optar, cuando una de las

opciones, hacer público algo ampliamente rechazado, es simplemente la muerte social».

Y añade: «Lo interesante en este caso es estudiar las estrategias que cada uno de ellos usó para sobrevivir: los círculos de lealtad, el autoexilio, el blindaje artístico, diversos niveles de hipocresía y sacrificios. El problema de juzgar con una moral contemporánea biografías de personas que vivieron hace un siglo es que se puede llegar a falsear al personaje, convertirlo en un héroe o heroína de causas en las que nunca creyó, o culparlo de no haber sido lo suficientemente valiente por no hacer algo que estaba mucho más allá de sus posibilidades».

En 1936, en la mitad de su vida, Benjamín Subercaseaux (1902-1973) publicó *Quince poemas directos*, considerado el primer poemario abiertamente homoerótico de la poesía chilena. Editado por Nascimento, el libro incorpora figuras inéditas en el imaginario local —el *cruiser*, el «niño homosexual»— y rompe de frente con la moral heteropatriarcal. Años más tarde, el autor renegaría de la obra: llegó a decir que prefería no haberla escrito y la calificó como «un horror y un error que, afortunadamente, nadie conoce». Sin embargo, esos versos persisten como testimonio poético de un deseo silenciado.

Y son ellos, así, directamente,
los que llamamos hombres.

Caras toscas o finas,
labios delgados o gruesos;
torsos siempre cubiertos de una piel suave
que constituye, de por sí, el desnudo;
voces claras o enronquecidas,
miradas lejanas, precisas o estúpidas
que miran sin mirar,
como podría mirar un biceps.

Benjamín Subercaseaux,
Quince poemas directos (1936)

La historia nació casi por accidente. *María Griselda* era apenas un esbozo, un rol secundario en *La amortajada* (1938), pero, ya instalada en Estados Unidos y mientras negociaba con Farrar, Straus & Giroux, que la presionaba para que alargara sus novelas, María Luisa Bombal (1910-1980) decidió darle voz propia. «Su belleza es también un estigma, los maravilla a todos, pero solo produce la desgracia. ¡Tan sola ella siempre!», recordaría años después.

Publicado en 1946 en la revista *Norte*, el relato rescata a la nuera de la protagonista de *La amortajada* y la coloca en el centro: una mujer de belleza fulgurante que deslumbra a todo el mundo, pero que también despierta celos y deseo en Silvia, la joven esposa de Fred. Desata incluso las pasiones en Ana María, quien narra: «María Griselda la intimidaba (...) cuando se topaba con sus ojos (...) no le gustaban ya sus propios ojos azules». Dos años más tarde apareció en *Sur* y *Zig-Zag*, pero su edición definitiva en Chile llegó recién en 1976, publicada por *El Observador de Quillota* y dedicada a su dueño, Roberto Silva Bijit, con ejemplares numerados para Alone, Borges y otros amigos. Con el tiempo, la crítica lo ha leído como una de las primeras ficciones locales que bordean el deseo entre mujeres, encapsulándolo en tensiones no resueltas.

No era un gesto aislado: Bombal también escribió el cuento «Trenzas» (1940), donde la conexión íntima entre dos hermanas y sus cabelleras se ha interpretado como una metáfora de vínculos femeninos potencialmente homoeróticos.

Muy sabido es que tanto en las mujeres como en los gatos, la curiosidad siempre triunfó sobre toda otra pasión. Así pues, cuando al regreso intempestivo de su amo y señor, la esposa desobediente hubo de hacerle temblorosa entrega del manojito de llaves, entre estas aunque maliciosamente disimulada, el temible caballero la descubrió no solo mohosa... sino además tinta en sangre.

María Luisa Bombal, «Trenzas» (1940)

Otras autoras también se aventuraron en relatos de deseo lésbico. María Carolina Geel lo hizo en *Cárcel de mujeres* (1956), novela breve y fragmentada, escrita tras haber sido encarcelada por matar a su amante, donde narra el vínculo erótico entre las presas, las lógicas patriarcales y la violencia que la institución ejerce sobre sus cuerpos.

El mismo arrojito se ve en *Amasijo* (Zig-Zag, 1962), de Marta Brunet (1897-1967), publicada un año después de recibir el Premio Nacional de Literatura y recientemente reeditada por la Universidad de Santiago. Allí, la homosexualidad masculina aparece como herencia torcida y trauma familiar. Julián, el protagonista, es un dramaturgo que carga su deseo como un castigo: lo persigue una infancia ambigua, una madre que

lo amamanta más allá de lo permitido y un entorno que lo apunta por su diferencia.

«Premio Nacional aborda tema tabú», dice el titular de una nota publicada ese mismo año a propósito del lanzamiento de la novela, eclipsado, como casi todo, por el mundial de fútbol que se realizaba en Chile. «La homosexualidad es un tema que en Hispanoamérica suele tratarse superficialmente, o, lo que es peor, románticamente. A veces aparece como tema incidental en novelas argentinas o brasileñas, y en Chile, después de Augusto D'Halmar, también ha sido tratado por María Elena Gertner, en algunos de sus personajes secundarios. Pero las 183 páginas de *Amasijo* están dedicadas a desmenuzar novelísticamente la homosexualidad».

«Marta Brunet pudo no haber sido cuir, pero *Amasijo* sin duda es una obra cuir, partiendo porque es rara», opina Alberto Fuguet. A pesar de la delicadeza con que la autora nacida en Chillán abordó la homosexualidad, sus protagonistas no escapan a la moral opresiva de su tiempo: Julián termina lanzándose desde la plataforma donde iba a estrenar su obra de teatro.

No se encoja de hombros. Ese mar de amarguras, de negaciones, esa indiferencia frente al mal o al bien, esa aceptación del destino que hay en su obra, me asentó en mi primera impresión. Y su salida a escena. Parecía usted un niño sumido en una atroz pesadilla. Casi al ras de perder la conciencia. No le doy excusas por hacer preguntas. Por romper nuestro pacto. Creo que necesita hablar usted mismo de usted mismo. No solo hablar a través de sus personajes.

Marta Brunet, *Amasijo* (1962)

«En los diarios está la personalidad de Alone sin filtros: sus obsesiones eróticas y liberales, sus verdaderos pensamientos».

«Cuando leí *Amasijo* me sorprendió mucho», recuerda Lorena Amaro. «Con la inteligencia que la caracterizó siempre, Brunet captó este tema y procuró poner en escena a un personaje homosexual, aunque lo hizo con las herramientas disponibles para alguien como ella y en su tiempo, patologizándolo hasta cierto punto. Accedemos a su historia a través de una confesión, algo muy típico en su narrativa. Fue una enorme narradora que vio la necesidad de abrir ese diálogo, pero con el sonido de fondo de los prejuicios de su época: el hijo único, la madre posesiva, el padre ausente, el marco psicologizante que “explica” la identidad homosexual. No es disruptivo para nosotros hoy, pero entonces corrió el cerco de lo decible».

La ecuación aplica también para *Soledad de la sangre* –publicado en Uruguay por Arca y en Chile por Zig-Zag, ambos en 1967–, un relato breve y cargado de simbolismos donde Brunet vuelve a adentrarse en los pliegues de lo no dicho. Al centro, un hijo enfermo, tembloroso y dependiente, dominado por una madre casi vampírica. Ese vínculo simbiótico lo anula: su masculinidad aparece frágil, difusa, subordinada. El relato nunca menciona la homosexualidad, pero resuena en esa zona ambigua donde se han leído otras subjetividades que escapan del ideal viril.

En ciertos círculos intelectuales, sobre todo de influjo europeo, la homosexualidad solía encontrar cierta tolerancia hacia mediados de siglo. Incluso escritores que tenían poco o nada de *friendly* la abordaron tempranamente. Uno de ellos fue Enrique Lafourcade (1927-2019) en su segunda novela, *Pena de muerte* (Zig-Zag, 1952). Ambientada en Horcón, una caleta de pescadores cercana a Valparaíso, narra las vacaciones de tres amigos y se centra en el desvarío del primero, un personaje atormentado, melancólico y escapista.

Se trataba de que quería ser hombre libre, de que deseaba elegir por sí mismo. Ya estaba hecha, esa elección, hurtada a los designios de Dios. Él no podía aceptarlo todo. Algo tiene que pertenecer a mí únicamente, con exclusividad absoluta. Si uno lo acepta todo ya no es libre. Como embriagado con el sonido de esa palabra volvió a repetirla «libre, libre» (...) ser uno mismo, yo soy yo, pretender serlo hasta lo último. ¿No era eso hermoso? ¿No era heroico?

Enrique Lafourcade, *Pena de muerte* (1952)

Con una escritura cargada de simbolismo y dramatismo, Lafourcade retrata una subjetividad marcada por la inestabilidad emocional, el aislamiento y una tensión homoerótica latente. «Un esteta, un ser refinado, que posee sentido exacto del matiz y del castigo. Otrosí un atormentado por la vivencia de la muerte, por la angustia vital en que se hace consciente la tragedia cotidiana, normal de vivir, que es agonía y derrumbe», escribió Mario Osses sobre el protagonista de la novela.

En la familia equívoca de *La muerte en Venecia*, *El inmoralista*, *Demián*, *La pasión y muerte del cura Deusto*, *El sacerdote y el acólito* y otras obras de manifiesta temperatura homosexual, *Pena de muerte* se da traza para realzar con fineza poco conocida en literaturas embrionarias y primitivistas como suelen ser las hispanoamericanas un sentimiento que normalmente repugna al sentido común. (...) No constituye ni un diti-rambo ni una apología de la inversión, sino más bien un retablo de claroscuros y matices donde la mayor importancia la tienen la inteligencia y el buen gusto.

Mario Osses, *Atenea* 335 (1953)

Años más tarde, en *Para subir al cielo* (1959), Lafourcade vuelve a explorar conflictos identitarios y afectivos entre hombres de un círculo intelectual y bohemio. En ambas obras los homosexuales aparecen como figuras atormentadas, atrapadas por su orientación en un universo narrativo que insiste en mostrar la homosexualidad como destino trágico y marginal. Luego, el autor de *Palomita blanca* (1971) se convirtió en un enemigo público de la diversidad sexual. Protagonizó varios episodios escandalosos, sobre todo en sus delirantes y homofóbicas columnas dominicales en *El Mercurio*. El 4 de agosto de 1985 –a un año exacto de la muerte de Edmundo Rodríguez, primera víctima del VIH en Chile– publicó «SIDA: el ángel de la muerte», donde aseguraba que la enfermedad solo afectaba a «cierto tipo de gente» y advertía que los «normales» debían cuidarse para no despertar sospechas. «De otro modo, todos creerán que uno tiene la peste rosa», escribió. En otra planteó abiertamente que «a los homosexuales deberían llevarlos a una isla». Años después arremetió contra Pedro Lemebel, a quien llamó «una yegua del Apocalipsis (...) calva y medio ciega».

El oportunismo literario del autor de la Generación del 50 en el pasado seguía fresco en la memoria de algunos, y sus dichos no pasaron desapercibidos. El Movimiento Unificado de Minorías Sexuales (MUMS) –hoy Movimiento por la Diversidad Sexual y de Género– le respondió con un contundente comunicado titulado «La miopía asexual de Lafourcade», que ironizaba sobre su fijación con «los tacos y las pelucas» y sugería que, más que una provocación, lo suyo delataba «una heterosexualidad forzosa o una misoginia reprimida».

Cuando cae la cortina

Lector, tú no estás leyendo un libro,
tú estás tocando a una persona.
Walt Whitman, *Adiós*

José Donoso (1924-1996) decía que las novelas no se planifican. «Se gestan desde adentro hacia afuera; imponen su tono, su forma, las palabras mismas de las que se nutren, con las que se crean a sí mismas», afirmaba en los noventa. *El lugar sin límites* (1966), su segunda novela, es un claro ejemplo: se le apareció a medio camino de otro libro, *El obsceno pájaro de la noche*, que se le resistía y lo bloqueaba, y cuando debía pagar una deuda con la editorial Zig-Zag. En México, al fondo de la casa de Carlos Fuentes, mientras este escribía *Cambio de piel*, Donoso concibió la novela, que fue leída y aprobada por Fuentes antes de entregar el manuscrito a la editorial Joaquín Mortiz. Para saldar su deuda con Zig-Zag les entregó *Este domingo*, publicada también en 1966. «Carlos Fuentes opinó que era demasiado bueno para usarlo con el fin de saldar una absurda deuda de mil dólares en Chile, ya que jamás saldría de allí, puesto que el monopolio editorial lo impediría», contó luego Donoso en *Historia personal del Boom* (1983).

El lugar sin límites fue su primera novela editada fuera de Chile y en una de las casas editoriales más prestigiosas del mundo hispanohablante; desde entonces ha sido traducida a múltiples idiomas, adaptada al cine por Arturo Ripstein en 1978 y reconocida como una de las novelas fundamentales del siglo XX en América Latina.

La historia transcurre en el pueblo ficticio de Estación El Olivo, en medio de una modernización agraria que amenaza con cambiarlo todo, aunque sin tocar de verdad las bases del poder. La

Manuela es una travesti madura que ha heredado un prostíbulo en decadencia junto a la Japonesita. Ambas comparten una vida donde los márgenes no son solo geográficos sino existenciales. Entre menciones a Talca y otros pueblos del Maule, la novela delimita un paisaje de encierro donde la ciudad cercana representa tanto una posibilidad de escape como una frontera simbólica.

Lecturas recientes con perspectiva cuir, como las de Carl Fischer (*Locas excepciones*) o Sharon Magnarelli (*Understanding José Donoso*), han interpretado a la Manuela como una figura liminal, que subvierte las categorías binarias de género y cuya violencia no es anecdótica sino estructural. Pero esa violencia no viene solo de los otros personajes. También viene de la voz que narra. Como observa Miguel Ángel Náter en «José Donoso o el eros de la homofobia», los narradores de *El lugar sin límites* y *El obsceno pájaro de la noche* exhiben «un rechazo continuo hacia los personajes marginales» y tienden a representar la sodomía como señal de inferioridad.

Donoso indaga en la fragilidad del deseo, la identidad y el cuerpo en una sociedad donde el travestismo era un escándalo y una amenaza al orden establecido. Pero en lugar de ofrecer un panfleto despliega ambigüedad, tensión y belleza. Como diría Severo Sarduy, es en su «escritura/travestismo» donde reside su fuerza más radical: en una prosa que se traviste de muchos géneros, de muchas formas y voces.

Para la editora de sus diarios póstumos, Cecilia García-Huidobro, esa ambigüedad no solo atraviesa su obra sino que encuentra su corazón en sus cuadernos personales. «No creo que sea casualidad que Donoso haya sido un entusiasta lector de autobiografías, epistolarios y muy especialmente diarios íntimos», comenta. En ellos se despliega «el rastreo abismal de la ambigüedad que lo habitaba, entre ellas la homosexualidad. Esos textos personales constituyen el andamiaje más honesto desde donde leer su narrativa: un laboratorio de contradicciones y máscaras. La culpa no se dice, pero se vive. Y en el caso de Donoso, la transformó en energía creativa».

El lugar sin límites marcó un antes y un después. «Termina siendo –según Marchant Lazcano– el caballo de batalla de un movimiento gay que comienza a darse a conocer histórica y socialmente en esos 60, con sus implicancias anecdóticas en torno al “maricón vestido de mujer” y el interés de su generación en el prostíbulo como eje de

Angelino deambula buscando «establecer algún contacto o bien ser presentado» cuando alguien lanza una copa a sus pies. Es la primera vez que se ven y el flechazo es inmediato.

la disidencia». Y agrega: «Muchos de los contemporáneos de Donoso, especialmente en teatro –Alejandro Sieveking, Luis Alberto Heiremans– acuden a la prostituta virtuosa entre las que podría caer la Manuela, aunque por el hecho de ser hombre es menos virtuosa».

«La novela de Donoso marca también un punto de inflexión en la forma en que la literatura chilena representaba el deseo homosexual. Como señala Contardo: «A medida que avanza el siglo XX, es la profundidad de los personajes, la centralidad que adquieren en la trama y la posibilidad de nombrar el deseo. No es lo mismo el subtexto de *La lámpara en el molino* de D'Halmar –donde apenas se sugiere una relación amorosa entre hombres– que “Santa Lucía” de Pablo Simonetti (1997), donde el encuentro físico entre dos varones es explícito. Con el tiempo, la representación del deseo gana nitidez y pasa del tormento –como en *El lugar sin límites* de Donoso– al placer, como ocurre en *Joven y alocada* de Camila Gutiérrez (2013)».

De una casa de putas a otra. Desde que tenía recuerdo... de una casa en otra, siempre, desde que lo echaron de la escuela cuando lo pillaron con otro chiquillo y no se atrevió a llegar a casa porque su papá andaba con un rebenque enorme, con el que llegaba a sacarle sangre a los caballos cuando los azotaba, y entonces se fue a casa de una señora que le enseñó a bailar español. Y después ella lo echó, y otras, siempre de casa en casa, sin un cinco en los bolsillos, sin tener dónde esconderse y descansar.

José Donoso, *El lugar sin límites* (1966)

Dos años después de la publicación de la novela, Donoso y su esposa adoptaron a Pilar, quien décadas más tarde publicaría *Correr el tupido velo* (Alfaguara, 2009), una biografía íntima donde reconstruye las sombras, contradicciones y obsesiones de su padre. Una de las grandes revelaciones es una carta del autor a su esposa, en la que confiesa: «Hay cientos de miles de cosas que no he hablado aquí: mi homosexualidad, pasiva y latente e imaginativa en este momento, como una huida al miedo de la entrega total a ti».

La vida y obra de Donoso se entrelazan bajo el signo del secreto, el miedo al escándalo y la necesidad de encubrirse. Temía ser reducido por la crítica a un escritor homosexual. Pero cuando supo que en Estados Unidos se estaban escribiendo tesis sobre la homosexualidad en su obra, exclamó con ironía: «¡Claro que *El lugar sin límites* se presta para ello! ¡Qué le voy a hacer! A lo hecho, pecho».

Durante ese mismo periodo aparecieron en Chile otras novelas donde el deseo entre hombres ya no se oculta, pero tampoco se declara. En *El apuntamiento* (Androvar, 1967), Luis «Paco» Rivano retrata a El Italiano, un joven pobre que descubre su homosexualidad y se dedica a la prostitución –el «mostacero», lo apodan– mientras se mueve entre robos, coimas y encuentros fugaces en lugares como Il Bosco, los juegos Diana o el cerro Santa Lucía. La novela debe su título a la coima que pagan los delincuentes a los carabineros trasnochados que rondan la ciudad para seguir delinquiendo libremente.

Mario Cruz –excronista de farándula, teatro y policial– publicó *El Príncipe* (1972, del Nuevo Extremo), una novela breve ambientada en una cárcel de San Bernardo que fue puesta a la venta exclusivamente en quioscos. La historia parte con un crimen envuelto en misterio: Jaime, el protagonista, acuchilla a su mejor amigo en un arrebato pasional del que nunca sabremos si fue por deseo, celos o culpa. A partir de ahí, se despliega una trama carcelaria donde Jaime, un joven narcisista y a la deriva, entabla una relación sexoafectiva con su compañero de celda, «el Potro», un reo varios años mayor que goza de respeto y poder tras las rejas.

Lo distintivo no está solo en el tema sino en la forma: la avezada escritura de Cruz se instala, como postula el académico Sebastián Reyes Gil, en el terreno de la baja literatura, con una estética camp y pulp que encarna por primera

vez una homosexualidad popular, marginal y explícita. Y sí: su novela desde luego fue ignorada por la crítica.

Parecían maricones. Yo sentía vergüenza y rabia. Pero ellos, en el mejor de los mundos. El Gitano hacía el papel de mujer, muerto de la risa, cerrando los ojos, pasándose la mano por el pelo, por las caderas, tocándose el pecho como si tuviera tetas, y siguiendo el meneo del tropical. Era como si se lo estuvieran pescando.

De repente, el Gitano comenzó a dar gritos, a gemir, a decirle: «¡Macho rico!... ¡Ay, no tan fuerte, m'hijito!... ¡Me vas a matar de gusto!... ¡Negro goloso!», y cosas por el estilo.

Fue entonces cuando perdí la cabeza. De un salto, agarré el cuchillo de la señora que estaba preparando un sánduche y lo hundí en la guata del Gitano.

Mario Cruz, *El Príncipe* (1972)

Algo ya se movía en el aire. El 22 de abril de 1973, un grupo de homosexuales y travestis protagonizó la primera manifestación homosexual en Chile, en plena Plaza de Armas de Santiago. La prensa, con titulares incendiarios, la llamó «la rebelión de los raros». Eran entre 30 y 50 personas denunciando el acoso policial, las redadas y las rapadas de cabeza por supuestas faltas a la moral.

«Una revuelta sin manifiesto, un grito sin micrófono, un desfile sin permiso», se lee en *Bandera hueca. Historia del movimiento homosexual de Chile* (Siempre Viva, 2008), del periodista y activista Víctor Hugo Robles —el Che de los gays—, quien rescató del olvido ese acto fundacional de protesta. Pero el golpe estaba a la vuelta de la esquina, y con la muerte del presidente Allende y del gobierno de la Unidad Popular vendrían años de apagón, represión y ocultamiento.

La dictadura de Pinochet ridiculizó, barrió del espacio público y persiguió a las diversidades. Decenas de homosexuales fueron asesinados por agentes del Estado, como documenta el periodista Rodrigo Fluxá en *Corazón partido* (Hueders, 2021), que reconstruye crímenes cometidos en Arica entre 1973 y 1976. Era otra condena al margen, al silencio, a la clandestinidad.

En el periodo más oscuro del régimen, Adolfo Couve publicó *El picadero* (Universitaria, 1974). Una novela breve, que a simple vista parece hablar de una estirpe en decadencia —una familia aristocrática venida a menos—, pero en su centro

arde otra historia: la atracción entre el hijo de la protagonista, Angelino, un adolescente que ingresa a un colegio militar, y su instructor, el teniente Condarco. Angelino deambula buscando «establecer algún contacto o bien ser presentado» cuando alguien lanza una copa a sus pies. Es la primera vez que se ven y el flechazo es inmediato. Desde ese momento, la relación se enreda en un juego de poder, humillación y deseo en que el teniente se deja dominar.

Hacía tanto tiempo que buscaba un ejemplar de éstos. Era tan fácil derribarlos. Admitir, en primer lugar, todo lo que tenían a favor: gusto, clase, cultura.... No desconocer ninguno de esos atributos, pero al mismo tiempo no ceder nada en el campo de los afectos. Halagar las maneras, explotar la falta de cariño.

Adolfo Couve, *El picadero* (1974)

La crítica, desde luego, no tomó en cuenta la novela hasta mucho después. Recién en julio de 1979 María Carolina Geel escribió sobre ella en *El Mercurio*, aunque desde otra óptica: «En una charla con Alone llegamos ambos a la conclusión de que todo arte, desde que existe como expresión del sentimiento de lo bello, tiene un fundamento inamovible: el romanticismo. (...) Y las novelas que conocemos de Adolfo Couve —él no se sorprenda— entran raudas en el romanticismo».

Más de medio siglo después, Bernard Schulz-Cruz, de la Universidad de Columbia, postula que la tensión del libro no solo reside en lo que narra sino en cómo lo hace, aunque considera el disimulo y el propio tormento del autor.¹ «Es aparente la incomodidad que a Couve le produce el tema de la homosexualidad, al delinear y borrar en un claroscuro (...) una historia donde el deseo aparece y se desvanece. Lo que emerge es la lucha interna de un autor que nunca más volvería a intentar presentar el amor del mismo sexo de manera tan intensa».

«¿Cómo narrar un deseo que no puede nombrarse? ¿Cómo hacer visible lo que está condenado a desaparecer? ¿Por qué dos personajes masculinos se enamoran y jamás pueden satisfacer su deseo homoerótico?», se pregunta Schulz-Cruz. «¿Cómo puede existir el deseo sin un cuerpo que lo provoque?».

1 «El claroscuro homosexual en *El picadero*, de Adolfo Couve», No-madías, 2016.

El arrojito sin embargo venía de antes. En *Alamiro* (1965), su primer libro, Couve ya dejaba rastros de una sensibilidad ambigua, atravesada por el deseo. Un niño es consolado por un sereno que lo carga en brazos y lo lleva a una pieza llena de acuarios iluminados. «Los peces me dormían», dice el narrador. Para Schulz-Cruz, el libro contiene «una sexualidad infantil polimorfa que lucha consigo misma en un mundo heteronormativo».

En la caseta de un medidor de gas, dejé mi primera carta de amor. Al día siguiente en el mío encontré la respuesta.

«Bésame como artista de cine», me explicó.

Apreté mis labios contra los suyos con fuerza.

«Si me mandan a un colegio fuera de la ciudad, ¿vendrás a verme los domingos?».

Sentí pavor.

«Ven, vamos al baño».

«No quiero».

Adolfo Couve, *Alamiro* (1965)

Otras voces todavía más transgresoras tuvieron que alzarse lejos de Chile. Incluido por José Donoso en el exclusivo club de Los Novísimos, en los 70, además de haber sido compañero de piso suyo en España, Mauricio Wacquez (1939-2000) es el primer escritor chileno en abordar la homosexualidad «a tiempo completo, sin renuncias», dice Marchant Lazcano.

Su primera novela, *Toda la luz del mediodía* (1965), ya insinuaba lo que vendría: la tensión entre un hombre, su esposa y el hijo adolescente de ella, en un triángulo donde el deseo manda. La historia ocurre en un solo día de verano, pero es en la conciencia de Max, el protagonista, donde se libra el verdadero conflicto: una oscilación permanente entre un amor «normal» y otro «anormal». Con una prosa nítida y densa, Wacquez rompió el pudor narrativo de la literatura chilena y puso el deseo homosexual en primer plano, sin disfraces ni metáforas.

«Me defino como un ser espurio», declaró Wacquez en una entrevista al diario *La Época* en 1987. «Silueta de dandy, de mago —escribió años después sobre él Antonio Avaria—, era personaje de elevada estatura, esbelto, de elegancia algo rebuscada, que uno veía fácilmente con sombrero, bastón, capa y ademanes de prestidigitador; rostro alargado de fuertes pómulos y boca recta, sin carnosidad, de una línea, como André Gide, con

la dicción fácil, ingeniosa, apasionada, mordaz, del ducho polemista. Con su cara severa de hugonote, era sin embargo un seductor, un *charmeur*».

Se fue a estudiar su doctorado en La Sorbona, y en 1971 viajó a La Habana, donde se vinculó con Reinaldo Arenas, Miguel Barnet y Heberto Padilla. Durante ese periodo regresó brevemente a Chile y publicó *Excesos*, finalista del Premio Casa de las Américas. Pero el país le quedó chico. Ya en 1969 había publicado en Francia un adelanto de ese libro, en edición bilingüe, con prólogo de Julio Cortázar e ilustraciones de Bernard Suchiere. En 1972 volvió a Europa y se instaló definitivamente en España, donde publicó sus dos novelas más experimentales: *Paréntesis* (1975) y *Frente a un hombre armado* (1979).

Esta última sitúa la acción en la campiña francesa del siglo XIX, que poco a poco se confunde con el paisaje del valle de Colchagua. Con un tono alegórico y cargado de símbolos, sigue los pasos de Juan de Warni, «un personaje vil e impostor, sodomita, traidor y asesino», que se desdobla en tres generaciones a lo largo de un extenso arco temporal, entre el Segundo Imperio y los últimos días de la Segunda Guerra Mundial.

En diciembre de 1981 Wacquez regresó a Santiago para presentar su novela, publicada por Bruguera en Barcelona y rechazada por su editor chileno. En entrevista con la revista *Araucaria*, fue claro: el libro era su respuesta personal al golpe de Estado. Su obra, sin embargo, fue vista como extraña y más cercana a los proyectos literarios radicales de autores como Manuel Puig, Néstor Perlongher, Luis Zapata y Raúl Damonte (Copi). «Una novela lírica, histórica, homosexual, bélica y política, *Frente a un hombre armado* es, sin duda, uno de los proyectos más complejos de la literatura chilena», escribiría años después Alejandro Zambra, cuando el libro fue rescatado y reeditado por Sudamericana en 2003.

Según el escritor Pablo Simonetti, «su prosa inunda de posibilidades el erotismo. Un erotismo cargado de cultura, de verbo, de historia. Carga nuestra sexualidad con las más diversas fuentes vitales, transformando el sexo en una culminación biográfica, mítica y erótica de la existencia humana».

Ese pequeño mundo, que pretendía imitar el universo, no pasaba de ser una contingencia parcial, aunque no antagónica, de lo que cada uno deseaba ardientemente. Me imagino que éste

era el sentido de aquel juego denominado Musaraña, romper por una vez la corteza de lo real.

Mauricio Wacquez,
Frente a un hombre armado (1979)

En *Desfigurando la nación. Supervivencias del deseo en Donoso y Wacquez* (UC, 2025), Sebastián Cottenie traza un puente entre *Casa de campo* (1978) y *Frente a un hombre armado*. Dos novelas en las que «la homosexualidad cobra cuerpo en la oligarquía criolla», encarnada en sus respectivos protagonistas: Juvenal Ventura y Juan de Warni. «Huecos y torcidos, ambos “caballeritos” siguen rehuyendo la estructuración social e irrumpen (...) recordándonos que la historia del deseo no solo es la historia del cuerpo, sino también de las palabras y de las ideas», escribe Ariel Florencia Richards.

Wacquez y Donoso imaginan la irrupción de la homosexualidad en el salón burgués, «un tabú para la sociedad chilena y, sobre todo, para sus élites», y muestran cómo esas familias se esfuerzan por ocultar o corregir lo que consideran desviaciones, apunta Cottenie, quien sostiene, además, que ambos autores resignifican de forma paródica el «sueño de exterminio», concepto acuñado por el crítico argentino Gabriel Giorgi para nombrar la fantasía cultural que asocia homosexualidad con decadencia y extinción: «En estas novelas, la figura del vástago torcido trunca la estirpe familiar y, por ende, acaba exterminando alegóricamente el sueño oligarca de perpetuación social, política y económica, al parodiar esta noción con que las sexualidades disidentes han sido históricamente injuriadas».

Según el académico, «autores como Marchant Lazcano, Fuguet o Simonetti han seguido explorando esa homosexualidad aburguesada, mientras que figuras como Lemebel, Casas o Sutherland han escrito desde los márgenes, visibilizando subjetividades populares borradas no solo por la homofobia, sino también por el clasismo y el racismo».

El poeta Héctor Hernández Montecinos (1979) recalca las similitudes «inquietantes» entre las novelas de Donoso y Wacquez: «Una casa-fortaleza, un joven que se traviste, una familia aristocrática, un juego de ficción como La marquesa salió a las cinco o Musaraña, un narrador que enuncia su propia enunciación, deseo infantil, iniciación sexual entre primos, miedo a los indígenas, una residencia descrita

En 1936, Benjamín Subercaseaux publicó *Quince poemas directos*, el primer poemario abiertamente homoerótico de la poesía chilena.

literalmente como “casa de campo”... Es como si una novela fuera el doble de la otra. ¿Pero cuál es cuál? ¿Se trata de un juego entre autores o entre personajes? Wacquez y Donoso ficcionalizan incluso el modo en que sus novelas son leídas».

Durante los últimos dieciocho años de su vida, Wacquez escribió con obsesión *Epifanía de una sombra*, publicada de forma póstuma como el primer volumen de una trilogía inconclusa titulada *La oscuridad*. Fue su novela más ambiciosa: una suerte de *bildungsroman* fragmentada, narrada en tercera persona, donde, sin orden cronológico, el protagonista —Santiago de Warni, su alter ego— revive sus primeros veinte años de vida.

Desde sus recuerdos de infancia en el valle de Colchagua, interno en un colegio marista, hasta sus años de formación en Santiago, el protagonista avanza a tientas por un mundo que se abre entre capas de deseo y represión, con una intensidad sensorial, sexual y lingüística que lo atraviesa todo. Wacquez dialoga con autores como Luis Oyarzún en *La infancia* (1940) y Benjamín Subercaseaux en *Daniel: Niño de lluvia* (1942), donde la etapa inicial de la vida es un lugar de revelación y también una grieta desde donde mirar y fisurar el orden familiar.

El personaje central de *Epifanía de una sombra* arrastra una sensibilidad extraña, incómoda, que lo deja fuera de lugar. En esa rareza, más que en cualquier destino heroico, aparece una forma de leer la masculinidad como construcción incierta. Una desviación silenciosa del guion que dictan la escuela, la familia, la «patria».

En realidad, los cambios para un niño tienen una significación azarosa ya que, o los vive como episodios que rápidamente se olvidan, o adquieren tal magnitud que se solidifican en el corazón, se enquistan en forma de absceso que sangra durante toda la vida.

¿Quién deja algo de lo que ha amado si el escondite del amor no es el afelpado y cálido pecho sino la oscuridad del miedo, la reticencia de la mendacidad, el oro de la duda?

Mauricio Wacquez,
Epifanía de una sombra (2000)

Wacquez murió en el año 2000, a los 61, por complicaciones derivadas del sida. La enfermedad se cuela también en sus últimos manuscritos, y no solo como destino biográfico, sino como atmósfera, como tensión constante y como una forma de estar en el mundo. «Era tifus, era meningitis, era depresión. Una fiebre amorosa, una suma excitación», escribe Héctor Hernández Montecinos. «El gusto permisivo de una enfermedad, el placer por el dolor y el éxtasis de la muerte. Cuerpos que padecen anticuerpos. Cuerpos sodomizados por otro cuerpo. Cadáveres exquisitos. En su antípoda: la vida es sufrimiento. El sadomasoquismo como una metáfora de toda guerra, de todo hombre, de los siglos. (...) ¿Qué es un cuerpo sino todos los deseos que permite? Su límite: adolecer, el que adolece, el dolor».

Esa misma tensión recorre *Cuando pienso en mi falta de cabeza*, la novela final de Adolfo Couve, escrita como un réquiem: la terminó en 1996 y dos años después se suicidó en su casa de Cartagena. Publicada póstumamente por Seix Barral en 2000, recibió el Premio Municipal de Literatura de Santiago. Dividida en tres secciones sin unidad aparente, la obra despliega el derrumbe de un artista escindido entre la melancolía y la disección del relato.

Bombillín, esa máscara de colores estridentes, la miró serio, como si Raúl Ramírez se asomara tras el hombre de fantasía.

El espejo reprodujo el rostro consternado de una mujer que por primera vez tuvo noción de lo frágil que resultaba ser el jefe de hogar, su sostén, el pater familias, el guía de sus hijos, ese empleado de hoja de servicio impecable, juicio-so, que para todo tenía una respuesta acertada.

Adolfo Couve,
Cuando pienso en mi falta de cabeza (2000)

El autor vivió su último periodo casi sin salir, acompañado apenas por su perro y por Carlos Ormeño, su hijo adoptivo y pareja. Había dejado la pintura pero no la batalla con la escritura. Corrigió sin tregua, quitó páginas, recortó todo exceso hasta reducir la novela —«una novelita sin lomo»— a menos de cien páginas. Ahí está todo. «Nunca más se van a acordar de mí, a la gente como nosotros nos olvidan fácilmente», le dijo a Ormeño, según relató este en una crónica de Roberto Careaga en *La Tercera* sobre sus últimos días. «Después de su muerte se iba a saber que era homosexual, aunque siempre se supo, pero nunca se dijo. Para él eso era terrible. Odiaba ser homosexual».

Hablo por mi diferencia

Yo necesito que alguien ponga
su mano sobre mi rodilla,
Hombre o mujer qué puede importarme
ahora, Yo quiero amor.
Allen Ginsberg, *Mensajes desde París*

«Muy buenas tardes, hoy en *Entre Nos* de Radio Tierra tenemos a un invitado muy especial. Se llama Pedro Lemebel, nació en Santiago en la década del 50, es escritor y artista visual. Junto a Francisco Casas forma el colectivo de arte Las Yeguas del Apocalipsis, que desarrolla un amplio trabajo de performance, acciones de arte, video e instalaciones (...) A fines de este mes, el día 29 de mayo, Pedro presenta además un nuevo libro. Se llama *La esquina es mi corazón*».

Así lo presentaba, a mediados de 1995, la periodista Faride Zerán. Lemebel afinaba los últimos detalles de su primer volumen de crónicas, que reunía textos publicados en medios como *Página Abierta*, *Punto Final* y *La Nación*, y donde ya desplegaba su galería de marginados, locas y travestis entrelazando recuerdos propios, historias al paso y dosis de ficción que él mismo llamaba «silicona». Mucho de ese material lo leyó y musicalizó en su programa *Cancionero* y, con los años, en los conciertos que ofreció ante multitudes.

Hasta ese entonces solo había firmado con su apellido paterno —Mardones— el libro *Incontables* (Ergo-Sum, 1986), escrito en los talleres de Pía Barros y reeditado únicamente de forma póstuma, aunque ya era conocido por las acciones transgresoras y sabotajes culturales de Las Yeguas. Pero su verdadero golpe de visibilidad llegó

con «Hablo por mi diferencia» (1986), una carta incendiaria contra la normatividad y proclama del deseo que declamó travestido y con tacones altos en un mitin de partidos de izquierda en la Estación Mapocho.

Su manifiesto no solo estaba hecho de palabras: se encarnaba en un cuerpo que, con insolente presencia, desafiaba el pacto masculino de quienes se preparaban para liderar la transición democrática. Esa fue su verdadera obertura.

No soy Pasolini pidiendo explicaciones/No soy Ginsberg expulsado de Cuba/No soy un marica disfrazado de poeta/No necesito disfraz/Aquí está mi cara/Hablo por mi diferencia/Defiendo lo que soy.

Mi hombría me la enseñó la noche/Detrás de un poste/Esa hombría de la que usted se jacta/Se la metieron en el regimiento/Un milico asesino/De esos que aún están en el poder/(...) Mi hombría fue mordirme las burlas/Comer rabia para no matar a todo el mundo/Mi hombría es aceptarme diferente Ser cobarde es mucho más duro/Yo no pongo la otra mejilla/Pongo el culo, compañero/Y esa es mi venganza/Mi hombría espera paciente/Que los machos se hagan viejos/Porque a esta altura del partido/La izquierda transa su culo lacio/En el parlamento/Mi hombría fue difícil/Por eso a este tren no me subo/Sin saber dónde va/Yo no voy a cambiar por el marxismo/Que me rechazó tantas veces/No necesito cambiar/ Soy más subversivo que usted.

Pedro Lemebel,
«Hablo por mi diferencia» (1986)

Venía de participar en el acto conmemorativo de Stonewall, en Nueva York, y se había adjudicado un Fondart para escribir un libro sobre el sida, proyecto que terminaría convertido en *Loco afán. Crónicas de sidario* (LOM, 1996). Con esa estela llegó a los estudios de la radio en el barrio Bellavista, cerca de su antigua casa, algo trasnochado, con el cigarro eterno en la mano y los nervios a flor de piel por esa primera —y anhelada— entrevista.

«Escribo desde que me salieron plumas, torciendo la escritura macha con esta cosa del colisa, del tal vez, del quizás, de ese a lo mejor por ahí en la esquina; uniendo en una sola imagen el impulso literario y el gesto travesti», dijo a Zerán con voz temblorosa e innata chispeza. «La escritura es un espacio de libertad, de remirarse y

repensarse constantemente. Es vertiginoso, abismante, es mi pasión».

En sus *Crónicas de sidario* —título que ya barajaba para *Loco afán* y que quedó como subtítulo en sus primeras ediciones— buscaba recrear un imaginario local del sida atravesado por lo festivo y lo trágico, lejos del tono piadoso o moralizante de películas como *Filadelfia* (1993). Quería darle humanidad a la enfermedad a través del humor, y no de cualquier humor, sino del suyo, filoso, irreverente. El epígrafe lo anunciaba como declaración de principios: «La plaga nos llegó como una nueva forma de colonización por el contagio. Reemplazó nuestras plumas por jeringas, y el sol por la gota congelada de la luna en el sidario».

«Hay toda una ironía sobre la misma muerte», decía Lemebel. «Un humor descarnado, por ejemplo, con la enfermedad, con los granos, con los hematomas... “¡Ay, qué lindo se ve ese sarcoma! Me encantó, podría ponerle un puntito”. Revierten la cosa piadosa cristiana del leproso sida en una cosa festiva, en una cueca».

Se negaba a ser rotulado —«No soy escritor homosexual. Soy escritor y punto»— y desconfiaba tanto del orgullo oficial y la bandera del arcoíris en las vitrinas como de la transición democrática pactada con el régimen saliente, que seguía respirando en la nuca. «La demos gracias», ironizaba. Lemebel no daba tregua: ni subordinación al poder ni mercado gay como concesión vigilada.

Con los años, protagonizó momentos icónicos que se convirtieron en material de escritura: el beso sorpresivo al entonces candidato de la Concertación y futuro presidente Ricardo Lagos; entrevistas televisivas memorables, incluida aquella en que rindió homenaje a la hermana de Pedro Carcuro, Carmen, torturada en dictadura; y el escupo a los zapatos del entonces ministro de Cultura, Luciano Cruz-Coke. «Cualquier permiso, cualquier “vamos” oficial que se dé a la homosexualidad —decía— también es una forma de decir: de aquí no te salgas, chiquita».

En 1999 obtuvo la Beca Guggenheim y, al año siguiente, gracias a la gestión de Roberto Bolaño —quien lo llamó «el mejor poeta de su generación»—, *Loco afán* se publicó en la colección Contraseñas de Anagrama. La racha continuó en 2001, cuando *La esquina es mi corazón* reapareció en la colección Biblioteca Breve de Seix Barral con prólogo de Carlos Monsiváis.

Desde mi primera lectura de Pedro Lemebel lo supe sin necesidad de augures: estaba ante un escritor singular, dueño –de manera eslabonada– de la prosa que proviene de un oído literario excepcional, del don de la metáfora (...) y de una solidaridad narrativa con los marginales, sus semejantes, no exenta de burla o de crueldad (...). Y también, aunque eso al principio apenas lo acepté del modo debido, certifiqué lo que, si se me concede la expresión, es «el barroquismo desclosetado» de Lemebel.

Carlos Monsiváis, prólogo de
La esquina de mi corazón (1995)

Lemebel entendía la crónica no como un intento fallido de novela sino como «un retazo sin cierre, sin pretensión de totalidad, que respira con urgencia y fragmento». En las suyas, el humor y la ternura se equilibran con una mirada atenta y punzante, plasmada con una pluma filosa y cargada de barroquismos propios del habla de las locas. Se apropió y subvirtió el tradicional discurso de la identidad latinoamericana, arrastrándolo hacia un territorio insumiso y una poética inclasificable.

Así retrató a íconos como Joan Manuel Serrat –a quien estampó un beso en la boca durante una visita del cantante español a Chile, anécdota narrada en «Tu beso me sabe a hierba» (*La esquina es mi corazón*, 1995)– y hasta sacó del clóset, en tono de vodevil, al presidente Jorge Alessandri en «El último cuplé del presidente» (*Serenata cafíola*, 2008). Narró y dignificó también la marginalidad en *Zanjón de la Aguada* (Seix Barral, 2003), documentó los horrores de la dictadura

–como el caso Quemados en «Carmen Gloria Quintana (o una página quemada en la Feria del Libro)», en *De perlas y cicatrices* (LOM, 1998)– y la divisoria realidad de América Latina en «Canción para un niño boliviano que nunca vio la mar», incluido en *Adiós mariquita linda* (Sudamericana, 2004).

Carmen Gloria Quintana, la cara en llamas de la dictadura, parece hoy una magnolia estropeada en los ojos que la reconocen bajo el mapa de injertos. (...) Cuando los tiraron al suelo violentamente, riéndose, mojándolos con el inflamable, amenazando con prenderles fuego. Y al rociarlos todavía no creían. Y al prender el fósforo aún dudaban que la crueldad fascista los convertiría en mecheros bonzos para el escarmiento opositor. Y luego el chispazo. Y ahí mismo la ropa ardiendo, la piel ardiendo...

Pedro Lemebel, *De perlas y cicatrices* (1998)

Nacida de unas páginas escritas en los años 80, *Tengo miedo torero*, su primera y única novela, apareció en 2001 por Seix Barral y la jugada fue maestra. Allí narró el romance improbable entre una travesti pobre –la Loca del Frente– y un militante del Frente Patriótico Manuel Rodríguez en los días tensos del atentado contra Pinochet.

Durante la presentación, enfundado de rojo y plumas, habló de su «prosa cursi, intencionalmente cursi», y el libro despegó: más de un año en las listas de los más vendidos, posteriores traducciones, una adaptación al cine en el año 2020 y críticas que lo compararon con *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig y *El lugar sin límites* de José Donoso. La novela se convirtió en un emblema de la literatura homosexual de la posdictadura, y la Loca del Frente, en la Manuela de Lemebel.

A él tan macho, tan canchero con las mujeres, tan encachao con las putas, tan borracho esa vez manoseando. Tan ardiente su cuerpo de elefante encima mío punteando, ahogándome en la penumbra de esa pieza, en el desespero de aletear como pollo empalado, como pichón sin plumas, sin cuerpo ni valor para resistir el impacto de su nervio duro enraizándose.

Pedro Lemebel, *Tengo miedo torero* (2001)

A diez años de su muerte, han aparecido biografías como *Loca fuerte* (UDP, 2022), de Óscar

«Cualquier permiso,
cualquier “vamos”
oficial que se dé a la
homosexualidad también
es una forma de decir: de
aquí no te salgas, chiquita».

Contardo, y *Tu voz existe* (Planeta, 2025), de Jovana Skármeta y Marcelo Simonetti, junto a títulos como *Lemebel sin Lemebel* (Alquimia, 2024), de Juan Pablo Sutherland, y la compilación *Las viudas odiosas de Lemebel* (Siempre Viva, 2025), de Víctor Hugo Robles. Todos revisitan con minuciosidad su vida, su obra y la huella que dejó no solo como figura insoslayable de la literatura chilena sino como uno de los personajes más singulares y queridos de la cultura popular.

«Lemebel es imprescindible en el horizonte de la literatura chilena», afirma Lorena Amaro. «Impuso una mirada absoluta a la homosexualidad —agrega Jorge Marchant Lazcano—, pero se queda en Chile y paga el precio, convirtiéndose en ídolo de multitudes con sus apabullantes y barrocas crónicas de un lenguaje poco visto, lo que en más de algún momento de su vida habrá sido insoportable, atisbado hasta la saciedad con biografías repetidas una tras otra».

En 2013 recibió el Premio Iberoamericano de Letras José Donoso, que dijo aceptar «con dignidad más que con modestia». Lo consideraba no solo un reconocimiento a su obra sino también a la difusión que habían tenido sus «letras panfleteadas en radio y medios escritos», donde —subrayó— lo leía «la gente sencilla, mi querido social popular». Lo dedicó a su madre, a la clase obrera, a Gladys Marín y «a los amores que ya no están». Al año siguiente hizo campaña —con bombos y platillos y amplio respaldo popular— por el Premio Nacional de Literatura, que finalmente recayó en Antonio Skármeta. Meses después, en enero de 2015, murió de cáncer de laringe. Su voz, sin embargo, no ha dejado de expandirse.

En 2024, Penguin Classics publicó en Estados Unidos *A Last Supper of Queer Apostles: Selected Essays*, primera antología de sus crónicas traducidas al inglés por Gwendolyn Harper. El libro recibió este año el National Book Critics Circle Translation Prize y la crítica lo celebró como una revelación tardía. «En estos días, cuando un presidente estadounidense ha decretado que “solo existen dos géneros: masculino y femenino”, una voz lírica e indomable, llegada desde un rincón del sur del hemisferio, ofrece un modelo de resistencia», escribió *The New Yorker*. En el *Washington Post* sucumbieron ante su prosa «intoxicante, sexy, política y profundamente humana».

En su presentación, la editora y traductora reconoce la dificultad de trabajar sobre su obra

—«Todas las crónicas de Lemebel han sido descritas, con o sin razón, como intraducibles»— y deja entrever que quizá no le habría hecho gracia ese salto al establishment literario gringo: «No sé si Lemebel estaría horrorizado o contento de haberse infiltrado en Penguin Classics (quizás un poco de ambas cosas)».

En 2021, la editorial madrileña Amistades Particulares ya lo había incluido en *El canon de la literatura gay en español*, ensayo de Augusto F. Prieto que traza una genealogía de obras decisivas, una constelación que dibuja el siglo XX a través de voces antes silenciadas que pasaron de reprimir su deseo a construir una conciencia colectiva. El mapa se expande con más de veinte autores de géneros diversos —narrativa, poesía, teatro, autobiografía— y de más de diez países. Desfilan por sus páginas Federico García Lorca, José Lezama Lima, Renato Pellegrini, Manuel Puig y Luis Zapata, junto a *Pasión y muerte del cura Deusto* de D'Halmar, *El lugar sin límites* de Donoso y *Tengo miedo torero*.

El ejercicio también se hizo en Chile. Uno de los primeros libros en esbozar un canon LGBTIQA+ local fue *A corazón abierto: geografía literaria de la homosexualidad en Chile* (Sudamericana, 2001), de Juan Pablo Sutherland, antología que reunió 31 textos —fragmentos de novelas, cuentos y poemas— que dibujaron un mapa fundacional del corpus homosexual chileno, llevando obras que habían habitado el silencio a la memoria colectiva. El repertorio era amplio: desde figuras históricas como Alone, Oyarzún, Subercaseaux, Marta Brunet y Enrique Lafourcade hasta contemporáneos como Marchant Lazcano, Wacquez, Lemebel, Ramón Griffero, Francisco Casas, Carlos Iturra y Pablo Simonetti. Sutherland quiso incluir a Gabriela Mistral, pero la fundación que resguarda su obra negó los derechos. Faltaba una década para que salieran a la luz las cartas con Doris Dana. Lafourcade rechazó participar con *Pena de muerte*, alegando que ahí no había temática homosexual.

Pese al revuelo, la antología se instaló como un hito en la literatura chilena de temática gay y en la propia trayectoria de su autor. «Fue una maquinaria de lectura, no una antología armada desde las biografías sexuales de los autores», reflexiona hoy el autor. (...) Un intento por levantar una genealogía de las sexualidades no normativas en la literatura chilena del siglo XX, relevar sus formas de construcción simbólica, las

fugas y los clósets, las masculinidades y territorios que delinearon un contra-canon frente al canon oficial».

Sutherland ya había provocado revuelo en 1994 con *Ángeles negros* (Planeta), su primer volumen de cuentos, un recorrido por la homosexualidad urbana de la época: saunas, parques, rincones del Parque Forestal o la desaparecida discoteca Quásar, en escenas sexuales explícitas. Fue promocionado como «la primera colección de cuentos 100% LGBTQ chilena» e incluso antes de su lanzamiento fue tachado de «pornográfico», pero lo que realmente encendió la controversia no fue su contenido sino el hecho de que estaba financiado por el Fondo Nacional del Libro. *La Segunda* lo llevó en portada con uno de sus titulares incendiarios: «Libro gay con platas fiscales».

Hoy, el autor de *Santo roto* (LOM, 1999) y *Papelucho gay en dictadura* (Alquimia, 2019) reflexiona: «Lo abyecto del titular de *La Segunda* muestra el clima conservador que vivíamos, pero tuvo una respuesta contundente de escritores, activistas y autoridades culturales que defendieron la libertad de expresión. Hoy esa discusión parece insólita, pero entonces todavía había persecución».

Ramón Griffero (1954) la recuerda, y la apunta como la principal causa de un vacío histórico en las letras disidentes. «Sin duda, la intención de escribir y manifestar la discriminación vivida o los amores prohibidos habrá existido en el espíritu de tantos y tantas; sin embargo, el conservadurismo moral, el castigo social-ecclesiástico y luego la dictadura, sumados a que los movimientos de la izquierda ortodoxa también se estructuraban desde una mirada patriarcal —donde el ícono del “revolucionario macho” no daba espacio a una disidencia sexual o libertad de género— frenaron el desarrollo de un historial literario LGTBQ+», comenta.

Referente de la escena *under* en los años 80, el director teatral que a sus 70 años debuta en la novela con *Ópera para un naufragio* (Cuarto Propio, 2025) fue pionero en poner cuerpos disidentes en escena y en desarrollar una «dramaturgia del espacio», estudiada hoy en escuelas de teatro de todo el mundo. Pero su escritura no siempre estuvo pensada para las tablas: en 1993 publicó *Soy de la Plaza Italia* (Los Andes), un conjunto de siete relatos que respiran la misma atmósfera de sus obras —deseo, bohemia y soledad en la

gran ciudad— y que fue bien recibido por la crítica y considerado parte de la Nueva Narrativa Chilena, aunque escasamente revisitado por los estudios literarios.

En esos relatos conviven fracturados emocionalmente un joven que deambula entre trabajos nocturnos y encuentros sexuales casuales hasta terminar involucrado en el asesinato de su vecina; un grupo de aseadoras del Teatro Municipal atrapadas en un delirio trágico que las empuja a matar para «salvar» a una amiga; o una Gabriela Mistral que regresa al Chile que la marginó para recibir un homenaje tardío. Son, como describe Juan Pablo Cifuentes Palma, «umbrales de la marginalidad» donde se entrecruzan la pobreza material y una marginalidad espiritual marcada por la pérdida de valores y el destino sellado de sus personajes.

«El submundo creado por Griffero espanta, asombra, intriga. Recuerda las atrocidades pintadas por Frances Bacon», escribió Luis Vargas Saavedra en *El Mercurio*.

Cuando traje la crema me incomodé, me dio vergüenza, que se fuera a dar cuenta que nadie me había pedido su estatua, que estaba ahí tendido para goce mío. Me dio susto que repentinamente se levantara y me dijera hasta aquí llegamos, flaco, entendí la movida. Capaz que tomara el jarrón con yeso y me lo vaciara en la cara, pero nada de eso sucedió, y antes de que se fuera a arrepentir encremé su pubis, sus testículos, su sexo, sus piernas y lo cubrí de yeso.

Ramón Griffero, «El niño de yeso»,
Soy de la Plaza Italia (1993)

Francisco «Pancho» Casas (1959) es otro de los que carga hace años con la sensación de haber sido borrado del mapa. Aunque sí figura en la antología de Sutherland, su obra «prácticamente no existe dentro de la historia literaria oficial chilena», dice el performer y exduple de Lemebel. «Fui el primero en escribir personajes transexuales —el protagonista de mi novela *Yo, Yegua* (Planeta 2004) lo es—, pero esas contribuciones no están en ningún canon. Mis novelas las han leído cuatro gatos en Chile, y eso no es casual. Ahora hay escritores que se ponen la etiqueta de “autores cuir” porque está de moda, pero a nosotros eso nunca nos interesó».

Novela breve de autoficción, *Yo, Yegua* presenta a Dolores del Río y María Félix —sus álgos

travestis—, que recorren un Santiago dictatorial y nocturno desafiando el orden con humor, desparpajo y desbordado deseo. Basada en su amistad y alianza artística con Lemebel —en sus años de Pedro Mardones—, la obra fue reeditada por Mansalva en 2022, casi veinte años después, y hoy está prácticamente desaparecida de las librerías.

Casas la ubica dentro de lo que llama «literatura expandida», un cruce de prosa, performance, crónica y biografía fragmentada que se resiste al molde, fórmula que replicó en títulos como *Partitura* (Chancacazo, 2015) e *Hitos de frontera* (Mansalva, 2024).

La policía montada las sigue luma en mano, a caballo, por entre las araucarias y cipreses del parque. Las ahuyentan al galope, a lo largo de la costanera, sin lograr atraparlas. En un intento desesperado por cazar al menos a una de las garzas, un verduzco jinete coge al trancazo de las patas del caballo la larga cabellera azabache de la Félix, que en la fuga flamea al viento. Peluca en mano, el oficial ve espantado cómo la calva señora, aterrada por la usurpación a su divina privacidad, corre más rápido aun, sacándose la ropa para quedar vestida con un espectacular traje de baño drapeado de los años cincuenta.

Francisco Casas, *Yo, yegua* (2004)

«Chile es medio hipócrita en eso: celebra a Pedro Lemebel ahora, pero en vida lo tuvieron harto tiempo relegado. Antes de Lemebel, ¿quién? Estaba José Donoso, quizás, pero en general siempre fuimos un paréntesis, un pie de página en la literatura chilena», dice Casas por videollamada desde su hogar en el barrio porteño de Montserrat. «A nosotros nunca nos interesó pedir permiso para existir en la literatura. Lo hicimos igual, desde los márgenes, con rabia y plumas. Y si ahora vienen otros a colgarse de la causa, allá ellos. El tiempo dirá qué vale la pena leer. Y te aseguro: lo más provocador y hermoso en la literatura chilena sigue ocurriendo fuera del canon, en los márgenes. Ahí pasan cosas realmente subversivas. En las grandes editoriales, meh, mucha pose y poca entraña».

Del Santa Lucía al tap de Grindr

Tras un largo debate en el Congreso y negociaciones con organizaciones como el Movimiento de Integración y Liberación Homosexual (MOVILH) y el MUMS, creados apenas unos años

La Segunda lo llevó en portada con uno de sus titulares incendiarios: «Libro gay con platas fiscales».

antes, el 2 de julio de 1999 se promulgó la Ley 19.617, que eliminó la sodomía como delito y puso fin a más de un siglo de criminalización de las relaciones homosexuales consentidas entre adultos en Chile. No fue un triunfo absoluto, pero sí el primer paso de un camino que recién comenzaba a abrirse.

Títulos como *Paisaje masculino* (Sudamericana, 1998) de Carlos Iturra (1956), trece relatos que abordan con crudeza y lirismo distintas facetas de la homosexualidad masculina; o *Viudo* (LOM, 1997) de Jorge Ramírez Ávila, novela fragmentaria que exploraba lo travesti, circulaban junto a los libros de Lemebel y alcanzaban, de vez en cuando, los rankings de ventas y la atención de la crítica. El verdadero fenómeno, sin embargo, ocurrió cuando Pablo Simonetti (1961), ingeniero civil de 37 años, irrumpió en la escena literaria al ganar el concurso de cuentos de la revista *Paula* con «Santa Lucía».

El protagonista, casado y con una hija, vive frente al cerro; de día lo ve como un paseo familiar, de noche se convierte en un territorio de riesgo y deseo prohibido. La mirada de un desconocido lo empuja a romper la promesa de no acercarse después del anochecer. Esa caminata inerte bajo la lluvia termina en un encuentro que fractura el contrato heterosexual de la pareja y lo deja frente a un impulso que llevaba años guardado.

Ella se opuso cuando tuvimos la oportunidad de arrendar el departamento; naturalmente imaginó que la falta de seguridad se extendía al resto

del barrio. Una pareja de amigos que vive frente a la otra vertiente le hizo ver que mientras se mantuviera alejada del cerro en las noches no habría problemas. Yo compartía las aprensiones de mi mujer, pero luego de sucesivas visitas al piso me convertí en entusiasta partidario de arrendarlo.

Pablo Simonetti, «Santa Lucía» (1999)

En su artículo «El Cerro Santa Lucía en el imaginario chileno» (2012), Andrea Parada escribe que el relato de Simonetti «ilustra la significación cultural del cerro como territorio-código de un área de circulación y encuentros erótico-sociales que, en el Santiago de Chile actual, no encuentran cabida en el modelo de sexualidad normativa adoptado oficialmente». Agrega Sutherland: «Marca además un cambio importante en la literatura chilena contemporánea: el inicio de una exploración en mundos cotidianos y en personajes conflictuados con su sexualidad, indagación que expresa vivamente las contradicciones de una clase social particular y sus modalidades en crisis».

«Santa Lucía» se incluyó en su primer libro, *Vidas vulnerables* (Alfaguara, 1999). Su posterior debut como novelista, *Madre que estás en los cielos* (Planeta, 2004), se convirtió en fenómeno de ventas y fue traducida a varios idiomas. Le siguieron *La razón de los amantes* (Planeta, 2007), *La barrera del pudor* (Norma, 2009) y *Desastres naturales* (2017), todas cruzadas por el choque entre la intimidad y las convenciones de la clase alta chilena.

«La escritura ha sido mi principal ejercicio de afirmación y visibilidad. En su momento, me permitió decir quién era yo con profundidad y sin la intervención de terceros. Fue un trabajo de liberación de cualquier forma de censura social. En otras palabras, me ayudó a encontrar mi lugar en el mundo. Y desde ese lugar en el mundo llegué a ser activista», dice el escritor, uno de los creadores de la Fundación Iguales. Desde allí ha impulsado junto a otras organizaciones avances significativos en materia de derechos civiles para las diversidades sexuales, como la ley antidiscriminación, promulgada en 2012, el acuerdo de unión civil (2015) y la ley de identidad de género (2018).

«Esa rebeldía individual contra la tensión que impone el orden familiar y la pertenencia social es precisamente el ejercicio del que hablo. Con

el tiempo, esa tensión se ha atenuado gracias a que vivimos en una sociedad con más respeto y mayores libertades para las personas LGBTI+, lo que ha abierto un espacio vital para realizarse en las dimensiones más relevantes de la vida».

La consagración de figuras como Pedro Lemebel y el fenómeno superventas de Pablo Simonetti marcaron un antes y un después en la visibilidad local del panorama LGBTIQA+, allanando el camino para que nuevas y diversas voces ganaran terreno en librerías, medios y lectores. Surgieron autores como Pablo Illanes (1973) y José Ignacio Valenzuela (1972), que —según Simonetti— son relevantes por haber llevado las temáticas cuir a géneros masivos como el thriller y la novela juvenil.

Conocido guionista de telenovelas y series, Illanes dio el salto a la novela con *Una mujer brutal* (2000), donde ya se atrevía a incorporar personajes homosexuales de una manera cruda y sin tapujos. Pero es en *Los amantes caníbales* (2015) donde realmente condensa su estilo: un escritor famoso se suicida, y su joven viudo se ve atrapado en una maraña de secretos, obsesiones y traiciones. El autor lleva la homosexualidad y la transgresión a un terreno más oscuro y retorcido, combinando intriga, deseo y la crudeza de su universo. En una entrevista, Illanes mencionó que quería crear un «paseo macabro por Santiago de Chile», inspirado en el tono trágico y doloroso de la película *Venga y vea*.

Apodado «el Chascas», José Ignacio Valenzuela, guionista radicado en México, narra en *Gente como yo* (2023) la historia de Jimmy y Mauricio, una pareja gay que lucha por cumplir su sueño de ser padres, enfrentándose a la discriminación y a los desafíos de una sociedad que aún no acepta la diversidad. Cargado de emociones y conflictos, el relato tiene un paralelo directo con la vida del autor, quien junto a su esposo se convirtió en padre por vientre de alquiler mientras lo escribía.

«Hubo un tiempo en que, para muchos, asumirse como escrituras gays, trans o lésbicas —del mismo modo que se hablaba de escrituras de mujeres— implicaba el riesgo de quedar confinados a un nicho y perder legitimidad en el canon. Luego eso cambió: lo identitario se globalizó y dejó de ser un riesgo», comenta Sutherland. «En mi caso, y en el de otros, la escritura que ejercíamos era un gesto político-estético que marchaba al abismo en tiempos difíciles. Como dice Jeffrey Weeks, las identidades son ficciones políticas

necesarias en ciertos momentos, y yo creo que cuando hay urgencia cultural hay que aperrar aunque incomode».

Alberto Fuguet, autor de *Mala onda* (1991) y *Missing* (2009), destacó a principios de los 90 como una de las voces más provocadoras de la generación McOndo, atrayendo atención mediática no solo por sus libros y películas, también por su personalidad polémica. Sin embargo, fue en 2014 cuando su figura dio un giro trascendental al revelar su homosexualidad en *No ficción* (Random House, 2015), novela que él mismo ha descrito como su libro «escrito del corazón».

Los protagonistas son Álex y Renzo, dos hombres que rondan los cuarenta años y que se encuentran para ajustar cuentas en un departamento. A medida que avanza la novela, es evidente que asistimos a la postergada conversación de una pareja o examigos con ventaja, donde el encierro crea un microcosmos del que emergen las complejidades de las emociones masculinas, desafiando las expectativas de lo que se espera de un relato gay. Fuguet, con una estructura que emula el teatro, se adentra en el universo de los afectos, el amor no correspondido y la ambigüedad del deseo, dejando atrás los clichés típicos de las historias de «salida del clóset».

«La novela de Fuguet me (dejó) boqueando; es una obra de una tensión, de una violencia, de una asfixia tal que se llega a percibir casi dramáticamente cómo el libro va línea a línea sorteando las trampas y obstáculos que su misma forma le impone, superando finalmente el obstáculo más difícil de todos: sobrevivir a sus propias virtudes», escribe Raúl Zurita. «No son entonces dos voces, son millones de voces, y con ellas la respiración íntima de una época y de una sociedad que, como afirma José Emilio Pacheco, ha expulsado el amor porque lo natural es el odio».

—¿Qué le dijiste?

—Que ya dudaba de que pasara algo entre los dos. Algo físico. Algo romántico recíproco, pero que si te mataras tendría acceso a ti de otra manera. Te vería desnudo y no estarías preocupado de taparte o... Me llevaría tu ropa, tus libros. Tu computador. Tus discos duros. Tus libretas. Vería tus mails. Tu historial. Sabría si veías porno gay o bi. Leería esas cosas que escribes a veces o que me imaginaba que escribías y ahí me daría cuenta de que siempre habías estado enamorado de mí, que te pajeabas con culpa pensando en

mí, que la Feña era una mina que te hacía cariño y que te masturbaba mientras te imaginabas que estabas conmigo. Que habría tanto en el Mac que se podría hacer algo como...

—¿Un libro?

Alberto Fuguet, *No ficción* (2015)

Con *Sudor* (Random House, 2016), Fuguet se mete de lleno en la escena gay santiaguina y en la cultura de las aplicaciones. La novela sigue a un editor cuarentón que, en el transcurso de un solo día, deambula entre encuentros fallidos, selfies y mensajes en Grindr, recorriendo bares, juntas de *chemsex* en departamentos y moteles de la periferia. A la par del mundillo literario que retrata en primer plano, la novela traza un nuevo mapa urbano del deseo con una narración que palpita a la par de las notificaciones del celular, cuando la euforia del sexo instantáneo y el vacío de la desconexión inmediata se apoderan del narrador.

«Ya no podía seguir siendo el mismo escritor melancólico y delicado —declaró entonces—. Había que arriesgarse, mostrar la testosterona, el pelo, la carne. El porno era masivo, las aplicaciones estaban en todas partes, y sentía que la literatura debía hacerse cargo de eso».

Antes vegetaba, celebraba internamente el cambio de calendario (un mes menos, un año menos), quería que la vida pasara y no me hiriera. Pero te hieren, hieres, imposible no salir herido. (...) Buscar algo más que sexo exprés en Grindr es tener la brújula extraviada.

Alberto Fuguet, *Sudor* (2016)

Rebelarse contra la familia, la religión y las bases mismas de su vida fue el impulso que dio origen a *Joven y alocada* (Plaza & Janés, 2013), la crónica autobiográfica de Camila Gutiérrez (1988) basada en el blog que comenzó a escribir en su adolescencia, a espaldas de sus padres evangélicos. Con desparpajo, relata sus tempranas andanzas sexuales, la crisis de fe y la exploración de la bisexualidad. Aunque resistidos por círculos conservadores, tanto el libro como la película homónima de 2012 —que coescribió junto a la directora Marialy Rivas y que obtuvo el premio a mejor guion en Sundance— se convirtieron en un fenómeno cultural y alimentaron el destape sexual de aquellos años. Con menor repercusión, otras obras de Gutiérrez como *No te ama* (2015) y *Ni la música me consuela* (2022) han seguido

Satancumbia construye una contraépica cuir mezclando oralidad callejera y microrrelatos de los 70 y 80 para mostrar que la represión es cíclica.

explorando el deseo, las relaciones y las contradicciones afectivas, y dejó la puerta abierta para que una camada de nuevos autores criados en internet y luego en las redes sociales desplazara esas nuevas narrativas al papel.

Una vez agrego a un loco. Es cola. Me gusta más que la chucha y me hago la bacán con él: la másbuenaparatomar, la másbuenaparasalir, la máschistosa, la másmás. «Es que soy joven y alocada», le digo, y me autocelebro tanto la frase —como los papás que se ríen de sus propias tallas— que me la termino poniendo de nick.

Cola no me pesca más allá de los besitos** pero, igual, gracias msn por las varias veces que mostré las tetas por webcam. Gracias msn porque por tu culpa soy mucho más interesante por escrito que por real. Gracias msn por toda la gente que me zampé después de joteos llenos de emoticones de la prehistoria. Y gracias msn por darme el entrenamiento suficiente en las artes del camboyanismo virtual que me van a permitir tener un fotoloc sucio.

** Hay quienes no lo saben todavía: la colitud no se mejora.

Camila Gutiérrez, *Joven y alocada* (2013)

La era digital abrió la puerta a autores debutantes y en su mayoría provenientes de blogs y las redes sociales. En las 290 páginas fucsia de *Gay gigante* (Catalonia, 2015) Gabriel Ebensperger (1983) reconstruye lo que fue crecer gay en los 90, entre el miedo a no pasar desapercibido y la búsqueda de aceptación, con una mezcla de

ternura, ironía y memoria visual. *Cola mala* (Planeta, 2019), del bloguero El Rey Feliz, convierte en novela parte de sus recuerdos de infancia en el Chile de los 90 y su adolescencia marcada por su paso por el Instituto Nacional, el bullying, el deseo y las expectativas familiares. En la misma tecla está *Monos piluchos* (Planeta, 2022), primera novela de Fernando Castillo (noestoycreici), donde el despertar de un niño gay en un balneario costero se narra con dosis de ternura y cultura pop.

Un camino menos convencional ha hecho Josecarlo Henríquez (1989): trabajador sexual y escritor autodidacta, en *#Soy Puto* (Cuarto Propio, 2015) reúne textos autobiográficos esparcidos en blogs y fanzines, escritos con un estilo insolente y una «poética de la indisciplina que desarma cualquier intento de censura». Según la académica Claudia Calquín, de la Universidad Central, se trata de una escritura fresca, resistente a la edición, que «goza y cobra al mismo tiempo» y que convierte la prostitución en objeto artístico y político.

Nuestra lucha no es la inclusión. No queremos las migajas condicionales de esos mesías ni queremos la piedad de quienes piensan que nos duele tanto abrir las piernas y meternos sus billetes por el culo (...). No logro comprender a la prostitución bajo ese mismo signo «del sacrificio» para pagar sus carreras. La prostitución simplemente porque nos place putear, lejos de todo ideal.

Josecarlo Henríquez, *#Soy Puto* (2015)

En *Satancumbia* (Sangría, 2020), el periodista Rodrigo Miranda (1974) traslada esa insumisión del cuerpo al escenario del estallido social, construyendo una contraépica cuir donde dos grafiteros, Satán y Cumbia, resisten entre gases, cadáveres y consignas, levantando un Museo al Aire Libre. La novela mezcla oralidad callejera y microrrelatos de los 70 y 80 para mostrar que la represión es cíclica. En medio del asedio, el sexo en el espacio público se vuelve acto de resistencia contra la hegemonía masculina.

«Los personajes viven bajo la amenaza de ser atrapados, golpeados, torturados, asesinados o deportados a campos de prisioneros. Sin embargo, interrumpen o postergan la derrota final a través del sexo», escribe Patricia Espinosa. «Satán y Cumbia disfrutaban el encuentro entre

cuerpos macilentos, maltratados y hambrientos. La copulación homosexual y no monógama se convierte en un acto de resistencia al orden masculino que se impone desde el abuso policial, la ley y el Estado».

Poeta y profesor nacido en La Ligua en 1989, Diego Zamora Estay repliega la resistencia hacia el cuerpo enfermo y la memoria íntima en *Marica: cómo vamos a morir* (Invertido, 2024), libro híbrido donde reflexiona con humor negro sobre la enfermedad y la militancia cuir tras ser diagnosticado con VIH. Zamora escribe desde una tradición barroca en la que la crónica de Pedro Lemebel convive con la poesía de Enrique Lihn y Natalia Berbelagua, algunas de sus lecturas fundamentales.

«El autor nos narra, nos cuenta, nos exhibe, nos propone un tránsito nómada cruzando las vivencias del VIH/SIDA más allá de las metáforas, las pandemias actualizadas como el covid-19 y el relato seropositivo como experiencia vital y compleja. (...) Es una gran fotografía cultural, activista y aguerrida del universo marica local. Escritura lúcida, afectiva y que se graba como un mantra sexodisidente en la ciudad de la furia», escribe JP Sutherland.

En la jerga de la disidencia sexual, el VIH/sida es nombrado como «el chiste» transformándose en un código cruelmente irónico con el cual se nombra lo que tenemos miedo de decir.

A mí me gustaba pensar que (la transmisión del virus) había sido en Valpo (...) porque el año anterior había pasado una temporada viviendo en el puerto, bebiendo en el bar El Cureptano, durmiendo en piezas que se caían a pedazos y con ganas de amanecer muerto en algún rincón de la subida Ecuador.

Diego Zamora Estay, *Marica: Cómo vamos a morir* (2024)

En los primeros años de los 2000, poetas como Héctor Hernández Montecinos, Pedro Montealegre (1975-2013) y Javier Bello (1972), representantes de la «generación de los 90», revolucionaron la poesía chilena al desbordarla de deseo homosexual. No se limitaron a desafiar el canon sino que crearon un espacio fértil donde las subjetividades homoeróticas podían florecer sin pedir permiso. Más allá del hedonismo, su escritura se convirtió en un acto profundo de inmersión en las contradicciones, la belleza y la

lucha que conlleva ser parte de una identidad cuir en una sociedad aún conservadora. La poesía se transformó en un espejo de sus deseos más auténticos, y a través de ella trazaron una resistencia contra el silencio y la invisibilidad.

A estos poetas se sumaron voces como la de Diego Ramírez Gajardo (1982), autor de *El baile de los niños* (2005) y *Brian, el nombre de mi país en llamas* (2015), quien profundizó en la exploración de los márgenes y las tensiones entre el deseo y la opresión. Ramírez no solo destaca por su trabajo poético, también por haber creado la Carnicería Punk, donde lleva casi veinte años dando talleres de escritura y que se ha convertido en un semillero de voces que buscan reconfigurar la literatura desde una perspectiva cuir, y además fundó la editorial Moda y Pueblo, promoviendo obras fuera del círculo oficial y que empujan cambios al interior de la comunidad LGBTIQA+.

El punto ya no es solo visibilizar, sino ampliar y transformar el relato. «No hay “una” forma de narrar la homosexualidad o las disidencias sexuales, por fortuna», dice Lorena Amaro. «El abanico se abre y como crítica lo que más me interesa es pensar qué efectividad tienen los textos no solo para “representar” sino para remover un espacio de pensamiento, reflexión y rebelión, a través de la escritura».

«En el momento actual creo que es muy importante la recuperación de archivos, la exploración de territorios no solo escritos sino también visuales, performáticos, donde podemos hallar cómo las disidencias se expresaron en el pasado. Hay textos que investigan ese espacio y lo ponen en diálogo con nuestro presente, por ejemplo el hermoso libro de Javier Guerrero *Escribir después de morir* (Metales Pesados, 2022). El archivo y el más allá, que aborda, entre otras, la literatura de Donoso, Sarduy, Arenas y otros escritores homosexuales».

La no ficción ha contribuido a recuperar lo que quedó fuera del relato oficial y que hoy ocupa un lugar relevante. En *El deseo invisible: Santiago cola antes del golpe* (2017), Gonzalo Salazar reconstruye una ciudad pre-dictadura donde los espacios homoeróticos eran clandestinos, pero latían con intensidad. Entre el miedo y el vértigo del anonimato, su retrato de ese Santiago subterráneo revela un mundo que antes del despegue de las aplicaciones sexuales resistía y se reinventaba alimentándose de la adrenalina

de lo prohibido en parques, saunas y cibercafés. *Erotismo y homosexualidad en la narrativa chilena* (Mago, 2014), del académico Augusto Sarrocchi, desentraña las primeras representaciones del deseo homosexual en la literatura nacional.

En *El peso de la sangre* (Debate, 2019), el periodista Juan Luis Salinas convierte su diagnóstico de VIH en una escritura de supervivencia que transita entre la crónica íntima y la investigación rigurosa: entrelaza su experiencia con la memoria de una generación atravesada por la enfermedad y el estigma, y levanta, a partir de entrevistas, archivos y testimonios, un mosaico doloroso y revelador sobre lo que significa vivir con el virus.

En ese ensanchamiento de márgenes, la figura de Óscar Contardo resulta clave. Periodista y escritor, ha indagado con minuciosidad en la historia cultural de las disidencias sexuales en Chile. Su libro *Raro* (2009) fue pionero en revisar la memoria homosexual chilena, y hoy ocupa un lugar que pocos autores abiertamente gays han tenido: el de columnista semanal en un diario de circulación masiva. «Aunque naturalmente soy consciente de que mi orientación sexual siempre será un tema —a veces un flanco— para otros, asumo mi rol de columnista desde una ética en la que eso claramente es un elemento, pero no el central. He sido afortunado por el momento en el que me tocó vivir y por los profesionales que me han acompañado. Hay una responsabilidad, sí, pero no me siento representando a un colectivo, porque sé que entre las personas LGTBI hay muchas sensibilidades distintas. Mi compromiso es dar un punto de vista que tal vez no estaba representado antes, y avalarlo con mi trabajo de ensayista y cronista».

A la espera del corpus lésbico

Parece que tú ignoras aún que a mí me viene una especie de borrachera de amargura de pronto, algo como una purga infernal que me cae a las entrañas y que me da una agonía sin sangre y sin llanto, es decir, sin alivio. Aquel grupo de fotos unidas por un elástico, me produjo eso. Y yo no debí escribirte en tal estado de ánimo, pero soy arrebatado, recuérdalo, y colérico, y TORPE, TORPE. Por favor, no vuelvas nunca-nunca a sufrir así, a padecer por mi culpa. Sabe de una vez que, padeciendo así, me das tú una enorme vergüenza de mí mismo.

Niña errante

El lesbianismo de Gabriela Mistral fue uno de los secretos mejor guardados de la literatura chilena durante casi medio siglo. Históricamente reducida a una imagen aséptica en prólogos oficiales, bustos de bronce y rondas escolares, en la intimidad Lucila Godoy era otra. Escribía firme y de puño y letra cartas como esta: «Mi vida: tú eres de una raza que se controla; yo no. Yo necesito tu presencia de modo violento, como el aire...». No eran versos publicables, sino palabras dirigidas a Doris Dana, su secretaria, albacea y la mujer a quien llamó su amor y compañera hasta el final.

Sus cartas son el testimonio amoroso de una relación intensa y atravesada por los celos, la urgencia y la complicidad. Y más que eso: en ellas Mistral construye un yo que se observa y se juzga, que alterna la ternura con el arrebato y que a veces adopta una voz masculina para reclamar o imponerse: «Quédate o vente, Doris Dana. Yo no creo en el amor escrito, “por correspondencia”».

Nunca quiso que sus fogosas misivas fueran leídas por otros, aunque eso chocara con su última voluntad de que tanto su cuerpo como su archivo regresaran a Chile. Doris cumplió su parte del pacto; Mistral no pudo escapar de lo que más la inquietaba: la certeza de que iba a ser eterna.

El valioso registro pudo quedar fuera del relato oficial, pero lo conocemos en parte gracias a *Niña errante*, el epistolario que Lumen publicó en 2009 con unas 250 cartas de ambas de entre 1948 y 1957, el año en que la Nobel de Literatura murió de cáncer en Nueva York. Doris custodió el resto —más de diez mil cartas— hasta su muerte en 2006. Un año después su sobrina Doris Atkinson las donó a la Biblioteca Nacional y al Estado de Chile, junto con manuscritos, fotografías y grabaciones, material que inspiró el documental *Locas mujeres* (2011) de María Elena Wood.

Tras esa publicación, en 2015 aparecieron nuevos extractos, en inglés, en *The Massachusetts Review*. Luego, la University of New Mexico Press lanzó la traducción completa, *Gabriela Mistral's Letters to Doris Dana*, a cargo de Velma García-Gorena, amplificando en el mercado angloparlante aquel susurro que —para pesar de muchos— había dejado de ser un secreto.

Eran públicas sus amistades con autores como Stefan Zweig y Thomas Mann, que la situaban en un mapa intelectual masculino y cosmopolita. Pero en paralelo la poeta cultivaba amistades

subterráneas con mujeres que le ofrecían otro tipo de cobijo y validación; redes poéticas y políticas donde compartía el rechazo a los roles de género y un compromiso con la dignificación de la mujer en América Latina. Esos nexos hoy son clave para entender dónde fueron a encontrar refugio y reconocimiento figuras lesbianas relevantes como Mistral, sobre todo en sus años de diplomática trotamundos.

En su círculo más cercano estaban Palma Guillén —su amiga y secretaria a la que llamaba «hijita querida»—, Matilde Ladrón de Guevara, a quien reconoció como pieza central para su legitimidad en Chile, y Victoria Ocampo, con quien también se carteo desde los años 30, a través de *Sur*. Para Mistral «ese fue el terreno de las lealtades profundas», apunta García-Gorena.

Para la investigadora Licia Fiol-Matta, las cartas además «desarman la retórica que quiso fijar a Mistral como figura etérea y heterosexual, y la reincorporan a una genealogía disidente que durante décadas fue negada»; así, hoy algunos de sus versos más célebres pueden releerse con otra sensibilidad. Ese reconocimiento, sin embargo, ha enfrentado resistencias: la fundación que resguarda su legado se ha opuesto en varias ocasiones a ediciones y proyectos que vinculen directamente su vida y su obra con una perspectiva lesbiana.

El debate volvió a encenderse en la antesala de la conmemoración por los 80 años del Nobel, cuando trascendió que los homenajes oficiales pondrían en relieve la sexualidad de la autora de *Desolación*. La sola idea bastó para que sectores conservadores acusaran al gobierno de «exponer su vida privada» y que la fundación manifestara su «profundo pesar» ante lo que consideró un enfoque inapropiado. El Ministerio de las Culturas tuvo que desmentir los rumores y asegurar que el homenaje se centraría en su obra literaria y pedagógica, como finalmente ocurrió.

Para la historiadora y activista María José Cumplido (1988) —autora de *Chilenas rebeldes* (2018) y *Oro triste: diarios de obreras feministas (1905-1908)*— el caso toca una fibra más profunda: no se trata solo de su orientación sexual, sino de cómo se construyó su imagen pública. «Mistral fue convertida en símbolo de la maternidad, de la patria, del sacrificio. Romper esa imagen es más difícil porque está muy arraigada en la identidad nacional. Donoso, en cambio, fue leído siempre desde la ficción, y eso permitió dejar su vida privada en segundo plano. Con Mistral

no se puede separar tan fácilmente vida y obra, porque su vida fue usada como emblema. Por eso nombrar su deseo lesbiano no es solo un dato biográfico: es un gesto que desarma toda una idea de lo que Chile quiso que ella fuera».

Pablo Simonetti es más cauto: «No nombraría a Mistral en un canon de literatura lésbica, pero mucho de su vida y de su obra se entiende mejor sabiendo que era lesbiana». Patricia Espinosa considera que «su figura debe integrarse a la genealogía disidente», aunque advierte que, «pese a su grandeza, la clase y el género determinan en Chile quién merece la posteridad. Por tanto, no es de extrañar que Gabriela Mistral sea inscrita para siempre como una paria a quien se neutraliza mediante estrategias conservadoras».

Al corriente de las posturas anti o contracanon que abundan en la academia y los estudios cuir y de género, la crítica y docente plantea que la construcción de un canon LGBTIQA+ local «no es una posibilidad sino una necesidad. (...) Por desgracia, el desarrollo de la literatura lésbica en Chile es escaso, prácticamente inexistente, sin embargo se ve una emergencia interesante en las escrituras trans, las que por supuesto se deben inscribir en estos espacios».

La revisión del canon siempre acarrea polémicas y resistencias de los sectores privilegiados en él, advierte Sebastián Cottenie: «Frente a ello, lectores y lectoras sexualmente disidentes hemos revisitado nuestra historia cultural con lo que Cristián Opazo llama un “fanatismo cuir” en su libro *Rímel y gel* (Metales Pesados, 2024): recuperando obras y autorías olvidadas o silenciadas, y releyendo la disidencia sexual en textos desexualizados por pudor. Más que imponer un canon LGBT, se trata de tejer genealogías críticas que reconozcan y homenajeen a quienes nos precedieron. No es algo nuevo: ya en su tiempo Mistral, Donoso y D’Halmar construyeron redes y rescataron a otros escritores disidentes».

Para Juan Pablo Sutherland, esas luchas han permitido «construir una gramática de legitimidad para las nuevas formas de representación en las literaturas nacionales. Hay una multiplicidad de voces; en el último tiempo, las escrituras trans son un buen augurio para dejar atrás los borramientos culturales de antaño».

Lorena Amaro se resiste incluso a la noción de canon alternativo: «Sería como buscar una nueva hegemonía o norma, cuando cada texto funda su propio universo. Silvia Molloy lo advirtió hace

más de veinte años: esos conjuntos alternativos son móviles, ambiguos, y ahí radica su fuerza disruptora. La escritura es más interesante cuanto más se aleja de cualquier inscripción que la normalice e institucionalice».

De paso por Buenos Aires, a fines de abril de 2011, a Malú Urriola (1967-2025) le preguntaron si Gabriela Mistral había sido una personalidad cuir. «Ella era bastante cuir», replicó interrumpiendo el enredo nervioso de su interlocutor. «Por ese abrigo que usaba, porque fumaba puros, por su manera masculina de pararse en el mundo. Era una mujer muy trabajadora, que amaba mucho su trabajo. Después de ella no he sabido en Chile de otras poetisas que fueran lesbianas. Será también que no me interesa, a mí me importa más la obra de la gente».

La autora de *Sonetos de la muerte* estuvo siempre en su biblioteca, como los libros de Safo y sor Juana Inés de la Cruz. «Creo que las grandes poetisas han sido tanto lesbianas como heterosexuales, pero el camino que han recorrido las lesbianas es súper interesante, en el sentido de que quiebran», decía. «A mí me interesa una escritura que ponga en cuestión, piense y repiense los imaginarios culturales y las subjetividades, más allá incluso de la cuestión amorosa».

En plena crisis del sida, en 1983, cuando la neurosis y la desinformación regían como políticas discriminatorias y Estados Unidos prohibió que los hombres gays donaran sangre, un grupo de mujeres lesbianas en San Diego –las San Diego Blood Sisters– decidió actuar. Se organizaron e hicieron colectas en apoyo a esos hombres, y no solo donaban vida: tejían una red de cuidado en medio del abandono familiar y estatal. El gesto tuvo tal repercusión que la L pasó al frente de la sigla de las disidencias, de GLBT a LGBT. El cambio prometía mayor visibilidad, aunque en la práctica las lesbianas siguieron al margen, incluso dentro de la propia comunidad.

Malú Urriola pululaba por esos años en talleres antes de debutar con el poemario *Piedras rodantes* (1988), en un momento en que la poesía chilena veía emerger a una generación especialmente inquieta, con Rodrigo Lira, Erik Pohlhammer, Soledad Fariña, Carmen Berenguer y Elvira Hernández. Para Diamela Eltit ese libro fue determinante porque «irrumpió una voz disidente que puso en evidencia el deseo y una nueva forma de habitar nunca dócil, lúcida, necesariamente arrogante».

En 1989 Urriola estrechó lazos que marcaron su vida y su obra con las poetisas argentinas Mercedes Roffé y Andi Nachón y con la cantautora Celeste Carballo. Su voz se dispara y radicaliza en *Dame tu sucio amor* (1994), *Hija de perra* (1998) y *Piedra negra* (2001), donde pulverizó la imagen de la poetisa introspectiva para encarnar a una mujer deseante, marginal y cuir. Fue de las primeras escritoras chilenas en declararse lesbiana y, aunque no siempre escribió sobre el sexo o el amor, instaló en la poesía local una sensibilidad inédita. «Ocultar en mi vida nunca ha sido un tema. La poesía me da la libertad de decir lo que se me plazca en el momento en que se me ocurra. Y si yo tuviera que renunciar a esa libertad, creo que no escribiría poesía», decía en 2011.

Los gatos chicos a veces mueren
Los gatos son todos iguales
Esos locos peludos, malú
La cabrona vida
Que se suicide la poetita de mierda
Hey, malú, asume la vida de gato
Lo estropearon todo, baby
Hace tanto tiempo, querida amiga
De Dame tu sucio amor
Cuando quedo a solas, en la oscuridad de este
apartamento
Harta en la noche, cuando la locura me ha
abandonado
Esta noche lo probaré todo
No olvides llamarme hoy
El tráfico no para
Los ojos negros perdidos
No fue tu culpa, no lo fue
Deformé sus vértices, fragmenté sus límites
Ya no puedo sacarte de la cabeza
El fondo de sus ojos eran una soga
Déjame perdida, después de todo siempre lo
estuve
Salida del bar, me acoge el frío.
Malú Urriola, *Piedras rodantes* (1988)

Urriola participó en la adaptación televisiva de *Cárcel de mujeres*, la novela de María Carolina Geel, y publicó siete libros en 35 años. *La música de la fiebre* (2024), su antología póstuma editada por Lumen, ordena esa obra en tres etapas y, escribe Vicente Undurraga, condensa «una poética del desarreglo, del arranque de sí: nunca está, viene llegando siempre (...). Deja ser y deja

pasar, capta sin capturar el rastro de lo fugaz, las estrellas que se extinguen, los amores y las noches que pasan».

Murió el 21 de julio de 2023, a los 56 años, víctima de un cáncer fulminante. En una de sus últimas páginas había escrito:

Tal vez sea hora de construir una noria,
juntar las piedras, humedecer la tierra,
moldear lo posible,
hasta que finalmente el viento me cuente
cómo se configura la lluvia.

La académica Kemy Oyarzún, un referente en estudios de género y literatura latinoamericana, considera que es imposible leer o escuchar a Malú Urriola «sin sentir los bordes del inxilio y las irreverencias ochenteras la atravesaban. (...) Trae en su rodar trayectos de feminismos aperrados, autónomos, indóciles, aún hoy minimizados en nuestro país, a pesar de mayo de 2018 y octubre de 2019. Son acordes trascordados de mujeres poetas y escrituras ásperas, como aquellas de Marta Brunet y Carmen Berenguer, de Diamela Eltit y Eugenia Brito».

En «La novela lesbiana en Latinoamérica: una voz emergente», la especialista en estudios de género y narrativa Dolores Martín Armas recorre la literatura lesbiana en la región, desde su invisibilidad histórica hasta su irrupción en la poesía y, con mayor rezago, en la narrativa. Sostiene que la poesía ha sido el territorio más explorado por la crítica desde una perspectiva no heterosexual, con relecturas que han devuelto matices y subtextos a autoras como sor Juana Inés de la Cruz, Alejandra Pizarnik, Mercedes Roffé, Cristina Peri-Rossi y Gabriela Mistral.

Más escasa y tardía, la novela lesbiana encuentra hitos en *En breve cárcel* (1981) de Sylvia Molloy o *Amora* (1989) de la mexicana Rosamaría Roffiel, junto a obras de Sara Levi Calderón (México), Albalucía Ángel —autora colombiana que estuvo casada brevemente con Mauricio Wacquez en los años 70— y la argentina Reina Roffé. El mapa corre en paralelo a la historia del activismo lésbico-feminista en los 70 y 80 —del Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe en Lima (1983) a la primera Marcha del Orgullo en Buenos Aires (1992)— y concluye que desde los 90 la novelística lesbiana ha crecido con fuerza.

«Al sol no le interesan nuestros dolores, lo mundano es inherente a la condición humana»,

dice Marina Quispe, la protagonista de *Chilco* (Seix Barral, 2023), la elogiada novela de Daniela Catrileo (1987). Nieta de una migrante quechua peruana, «Mari» vive a duras penas en el centro de la Ciudad Capital junto a Pascale, su pareja, descendiente de una familia lafkenche, mientras a su alrededor un país se precipita hacia la destrucción. Como la propia Catrileo, la narradora se mueve entre disidencias étnicas, sexuales y de clase en un territorio donde las lenguas, la memoria y los cuerpos son terreno de disputa.

No estoy deprimida. Tal vez un poco desorientada, un poco perdida. Siento que no encajo y ustedes me tienen así. A veces ni siquiera sé de qué hablan. Me siento muy sola en este rincón del mundo. No es fácil venirse acá con tanta carga, tampoco es fácil dejar a mi familia. Nunca había estado tan lejos, durante tanto tiempo. No es cosa de agarrar la micro y aparecer en casa de mi awicha, tomar un tecito y asunto arreglado.

Hay un océano entre medio.

Hay una inmensidad de sal.

Hay un mar que se traga todo y me está devorando.

Daniela Catrileo, *Chilco* (2023)

Profesora de filosofía e integrante del colectivo mapuche Rangitñitulewfü, Catrileo entrelaza memoria ancestral, crítica social y deseo. Autora de *Río herido* (2013) y *Guerra florida* (2018), así como de volúmenes de cuentos, explora vínculos afectivos entre mujeres, corporalidades que desafían la norma y experiencias cuir que se enraizan tanto en lo íntimo y cotidiano como en lo social y colectivo. «No me interesa construir un imaginario desde una categoría fija. Lo que me impulsa a escribir muchas veces es una imagen, una cadencia, y desde ahí voy alimentando la deriva: los afectos, el placer y el deseo aparecen como impulsos importantes. No tengo una claridad a priori sobre los personajes ni sobre sus experiencias», dice.

«Me llama la atención que todavía resulte extraño o incómodo evidenciar el amor o el deseo disidente en la literatura, o que se lo mire desde un conservadurismo con tintes fundamentalistas, desde posiciones pétreas sobre los vínculos, cuando nuestra sociedad es mucho más diversa de como ha sido representada en la literatura. (...) Durante demasiado tiempo la literatura chilena marginó al deseo, a las corporalidades

«Lo que ha sido visibilizado de forma masiva son ciertas escrituras: las más higiénicas, las provenientes de clases sociales acomodadas, las de cuerpos hegemonzados».

disidentes y feminizadas, a las clases populares, a las personas racializadas. Todo lo que se levantó por fuera de la norma existió como otredad, como rareza, como fetichización».

No obstante, la autora observa que esto ha empezado a cambiar, y nombra y celebra a autoras emergentes como Vera Pax (Esther Margaritas), Kütral Vargas, Gabriela Contreras e Ivonne Coñuecar, entre otras. «Hace ya un buen rato que la literatura se ha contaminado, se ha champurreado en todo sentido. Hay una presencia potente de escrituras lésbicas, populares, indígenas, negras, migrantes, trans; escrituras que sobreviven en fanzines, en lecturas públicas, en territorios más allá de Santiago, y que hoy también tienen un lugar importante en diversas editoriales». Aunque, agrega, como suele suceder, «lo que ha sido visibilizado de forma masiva son ciertas escrituras: las más higiénicas, las provenientes de clases sociales acomodadas, las de cuerpos hegemonzados».

Según Catrileo, las lógicas de exclusión que atraviesan la literatura no se limitan a una autora o época, sino que responden a jerarquías más profundas que han intentado moldear qué vidas y deseos merecen ser contados. «Sabemos todas las estrategias que se han intentado aplicar sobre Mistral para higienizar su escritura en muchos sentidos. Su figura es compleja e intensa, y tiene diversas formas de aproximación que exceden una única lectura lésbica; es importante, pero no es la única. Sin embargo, no podemos excluir su manera de amar, de desear, de arrojar-se, de vincularse con el mundo. Esa experiencia

afectiva también forma parte de su obra literaria, lo leemos en sus cartas, en sus prosas. Una no puede escribir escindida de su cuerpo ni de sus pasiones».

Nombrarse para existir

No existe ninguna de las dos orillas.

Estamos todos en el cruce

Paul Preciado, *Un apartamento en Urano*

«No me enuncio como mujer trans, sino como travesti: es más político», suele responder Claudia Rodríguez (1968) a la insistente pregunta de si lo uno o lo otro. Activista, feminista, trabajadora social y escritora, irrumpió a fines de los 90 en circuitos disidentes de poesía y performance, transformando en materia literaria lo que hasta entonces habían sido tácticas de supervivencia.

Su camino comenzó en un taller de escritura para jóvenes disidentes, en una antigua carnicería desmantelada del centro de Santiago que el poeta Diego Ramírez reconvirtió en santuario y laboratorio de escrituras maricas. Allí descubrió el fanzine y comenzó a imprimir y a fotocopiar sus «poesías y crónicas travestis» para venderlas sobre una manta en ferias libres de los barrios Bellas Artes y Lastarria, escenarios recurrentes de sus andanzas. Recién en la última década han sido publicados por sellos independientes como Moda y Pueblo —*Dramas pobres* (2016), *Para no morir tan sola* (2023)— o en autoediciones más cuidadas —*Cuerpos para odiar* (2019)—, además de su reciente *Ciencia ficción travesti* (2024), donde imagina futuros posibles para «los cuerpos desobedientes».

Este último título apareció primero en Argentina bajo el sello Hekht, con prólogo de Mariana Enriquez, y fue lanzado en Chile en 2025 con tres presentaciones, en el Congreso Interdisciplinario sobre Diversidad Sexual y Género de la UAH, en el Congreso Liminal de la Usach y finalmente en la Feria Cha.Co, en el GAM. En sus relatos, la autora instala la ciencia ficción como territorio especulativo, de liberación y de justicia.

«La ciencia ficción (...), como todo género popular, permite múltiples entradas. Y una de ellas es la de los cuerpos desobedientes», escribe Mariana Enriquez. «Cuerpos cyborgs, cuerpos intervenidos, cuerpos transformados por el deseo, cuerpos metamorfoseados por la magia o las modificaciones voluntarias (e involuntarias).

Cuerpos que viven de una manera diferente porque sus cuerpos involucran otra dimensión. Este libro está lleno de los saberes de esos cuerpos. (...) es un territorio al que solo pueden acceder esos cuerpos, los de ellas. Y al hacerlo, también transforman ese territorio en un lugar-otro, en un espacio de ciencia ficción».

Mis amigas travestis totalmente dislocadas, me cuentan que las otras locas empezaron a creer que la cosa era como científica, física, cósmica. Imaginaban que no sé por qué razón a le niña se le formaron los poderes dentro de la guata de su madre, unas redes neuronales, una producción de anormalidades como axones que actúan en las terminales sintácticas de los nervios finos, sobre filamentos, fibras o hilos electromagnéticos, electricidad, imanes, entre los músculos y clavículas que ahora son capaces de transmitir acceso a las redes sociales.

Claudia Rodríguez,
Ciencia ficción travesti (2024)

Escribir «desde lo travesti» es para Claudia un acto de militancia, un modo de quebrar siglos de silencio. En sus crónicas, el desplazamiento social de las travestis es narrado sin eufemismos, como en «Marcha por la educación shilena», contenido en *Dramas pobres*, donde escribe: «Si no supimos escribir cartas de amor, fue porque la educación no fue hecha para saber de todo el mundo. (...) Una no cree, una no se imagina que sin nuestro amor, el mundo sería más caro. Una no se imagina que el uso de nuestra piel es una fuerza laboral... Para las travestis reales, el Estado no puede existir».

«A las travestis nunca nadie nos dijo que podríamos trascender. ¿Por qué no pensarlo?», desliza la autora que, en palabras de Juan Pablo Sutherland, que la incluyó en su antología *Ciudad muda* (2016), ha construido «un archivo literario de memorias y voces sexo-disidentes que, aunque surgido en la precariedad, se ha instalado en circuitos académicos y editoriales internacionales», en Argentina, México y España, donde actualmente se venden sus libros.

En diálogo con autoras travestis latinas contemporáneas, como las argentinas Susy Shock (1968) y Camila Sosa Villada (1982), su obra conjuga la rabia del testimonio con la esperanza de la imaginación, levantando un archivo vivo de memoria travesti y un mapa hacia territorios

que aún están por venir. Violencia policial, jerarquías internas, enfermedades venéreas y duelos prematuros conviven con la sororidad marginal, la reivindicación de una comunidad históricamente desplazada, del erotismo por sobre el sexo penetrativo y de una lengua propia, casi materna, que es inclusiva y a la vez recoge el palabreo popular de esquina, los más ingeniosos apodos y otros neologismos que —al igual que Lemebel e Iván Monalisa Ojeda— dinamitan la corrección literaria.

Antes, me di completamente a la carne, al placer y al olvido solo porque sí, pero eso ya quedó en el olvido, toda esa disposición a penetrar y ser penetrada dejó de ser la normalidad de mi vida en pandemia. Se hace difícil escribir en estos momentos. Mi madre ha muerto y no sé cómo sobrevivir sin ella. Su muerte me obliga a pensar en mi muerte. En las condiciones de mi muerte. Ella nos tenía a nosotras, a mi hermana y a mí para asistirla, velarla y sepultarla. Yo no tengo a nadie.

Claudia Rodríguez,
Para no morir tan sola (2023)

La misma desazón recorre estas líneas de *Las biuty queens* (Alfaguara, 2019), de Iván Monalisa Ojeda: «Me acomodo en el asiento, me retoco la peluca. No puedo relajarme tanto como para dormir, dejaría el asiento lleno de maquillaje. Mientras el tren va por su rumbo, pienso en lo bien que debe estar sintiéndose Sabrina. Hoy se casa. La imagino corriendo por la plata, toda vestida de blanco, de la mano de su ya esposo, tirando el velo hacia arriba para que caiga a orillas del mar, todo mojado e inmaculado. Trato de imaginar mi rostro sobre el de ella, soñando que soy yo la de las nupcias».

Aunque nacido en Llanquihue en 1966, Nueva York ha sido para Iván Monalisa Ojeda tanto un hábitat natural como una condena. Llegó en 1995 para una residencia teatral y decidió quedarse, sin papeles, en los márgenes del Bronx. Allí adoptó el spanglish como lengua cotidiana y rebautizó su identidad en clave *two-spirit*: mitad hombre, mitad mujer, un ir y devenir constante el Iván y la Monalisa, en ese «cruce perpetuo» del que habla Paul B. Preciado.

Su debut literario vino varios años después con *La misma nota, forever* (2014), colección de relatos autoficcionales protagonizada por travestis y trans

latinas en West Harlem en los que abunda el *crystal meth* (la «Tina Turner») y la precariedad urbana dignificada con humor negro. El reconocimiento le llegó con *Las biuty queens*, celebrado en Chile, México y España, y traducido al inglés por Astra House con prólogo de Pedro Almodóvar, quien lo definió como «una voz radical y necesaria, capaz de hallar belleza incluso en la miseria».

Las noches neoyorquinas de neón son el telón de fondo para la hermandad travesti y la amenaza constante: camerinos improvisados, amistades que se arman contra el trans-odio, fiestas atravesadas por la Tina. La suya es una biografía hecha de cruces: performer de noche y trabajador del retail de día, escritora y trabajadora sexual, migrante indocumentada y figura de culto. Su vida quedó retratada en el documental *El viaje de Mona Lisa* (2019), de Nicole Costa, donde se la ve de día detrás de un mostrador y de noche con tacones sobre el Central Park, habitando esa frontera difusa entre realidad y ficción.

Hoy, tras varias recaídas y centros de rehabilitación, trabaja en un nuevo libro, *Chemsex*. Fragmentario, escrito desde lo más hondo de su adicción al *crystal meth*, busca narrar lo innombrable: una «epidemia silenciosa» en la comunidad cuir de Nueva York, que arrasa con vínculos y cuerpos sin que nadie se atreva a decirlo en voz alta. «Lo que estoy escribiendo no es para romantizar la droga —dice al teléfono—. Es para entender lo que me pasa, que al mismo tiempo es lo que les está pasando a muchos chicos homosexuales y a muchas chicas trans. Yo siento que esto, escribir de esto, es urgente para mí ahora mismo y una forma de sanar. Si no lo hago, me muero».

Aunque su voz no es chilena sino «latino-neoyorquina», dialoga con la tradición de Pedro Lemebel —a quien conoció en los 90 y con quien se reencontró en la conmemoración de Stonewall en 1994— y en los últimos meses ha ido ampliando sus lecturas. Cuenta que descubrió «el oficio maestro» de José Donoso en *El obsceno pájaro de la noche* y los cuentos de Alberto Fuguet. «Es raro porque, pese a la distancia y el tiempo, uno igual se reconoce en esas voces o logra imaginarse parado en esas esquinas y paisajes de Chile, y también en una forma de narrar más allá del cómo se dicen las cosas, desde un lugar más personal, *deep inside, u know*».

Otras escrituras se internan en esos silencios íntimos y los recuerdos que subyacen como

heridas bajo la piel. Ariel Florencia Richards (Santiago, 1981) ha hecho de la exploración identitaria y del lenguaje el núcleo de una de las propuestas más interesantes en los cada vez más difusos horizontes disidentes. Mujer trans, crítica de arte y narradora, entrelaza archivo, cuerpo y arte en textos híbridos que resisten cualquier clasificación. Su primera novela, *Las olas son las mismas* (Los Libros de la Mujer Rota, 2015), ya insinuaba esa pulsión al mezclar memoria familiar y autoficción. Pero fue con *Inacabada* (Alfaguara, 2023), la primera publicada tras su transición y con su nuevo nombre legal, que su escritura despegó.

La relación entre una hija trans y su madre se revela en consecutivos cuadros y destellos junto a las cartas, diarios y meditaciones ensayísticas de la autora, en un relato fragmentado que rehuye el confesionalismo tradicional. El suyo es un texto experimental, poético y sensorial, atravesado por la pregunta de cómo narrar el cuerpo en mutación. Por esa audacia estilística y política su libro obtuvo en 2024 el Premio MOL a la Mejor Novela, un hito para la literatura trans en Chile.

A finales del 2018, el mismo año que se realizaron en Chile las marchas feministas más multitudinarias de su historia, me senté delante de mi terapeuta y después de un largo silencio, lo dije. *Soy mujer*. Y luego: *Eso es lo que me pasa*. Así comenzó un proceso de desmontaje de lo que yo entendía por identidad masculina, una coraza con la que circulaba por el mundo mientras no me atrevía a mostrarme. Si bien esa armadura estaba definida por acciones, también estaba sostenida en palabras. Quiero decir: quién era pasaba, principalmente, por nombrarme.

Judith Butler cree que el género no es estable, sino que se construye en el tiempo, como una repetición de actos performativos que generan la idea de un yo permanente. Y lo cierto es que el lenguaje y el cuerpo son posiblemente las herramientas performativas más poderosas que tenemos para desplegarlos pero también para remover o inquietar eso que no nos define y que nos incomoda.

Ariel Florencia Richards, *Inacabada* (2023)

Caro Mouat (Santiago, 1990) está abriendo nuevos cauces en la narrativa local con *Ahora puedo nombrarte* (Overol, 2024), novela escrita

ya con pronombre masculino tras su transición de género. En ella, el mediador de lectura se adentra en la herida personal para exorcizar un trauma familiar: un abuso sufrido en la niñez que reconstruye con una prosa fragmentaria y reflexiva, marcada por vacilaciones, lagunas y contradicciones.

Entre objetos, fotografías y diarios íntimos, el narrador emprende una pesquisa casi detectivesca en busca de verificar aquello que su familia prefirió callar y que, en silencio, seguía doliendo. Su relato, íntimo y valiente, amplía el campo de la literatura testimonial al visibilizar una experiencia trans masculina aún escasamente difundida en Chile, pese a que se trata de un grupo mayor en número que las mujeres trans y las personas no binarias. «*Ahora puedo nombrarte* es un libro conmovedor y al mismo tiempo aterrador, un libro sobre el transitar por donde más duele», escribe Patricia Espinosa. «La escritura es en tal sentido la herramienta prioritaria para intentar sobrevivir. Mouat, con destreza, pone en marcha su deseo de palabra, de voz, tan necesario como vital, porque escribir le da vida a su protagonista».

En un registro distinto, pero con mayor circulación, se inscriben *Rebeldía, resistencia, amor* (Planeta, 2019), las memorias de Daniela Vega, la actriz de *Una mujer fantástica*, y *De Gabriela a Gabriel* (Alfaguara, 2022), de Gabriel Sepúlveda, conocido en las redes como Planettas, uno de los primeros youtubers trans masculinos chilenos en narrar públicamente su transición. Ambos llevaron su experiencia al formato libro, acercándolas a un público joven y más amplio, dando voz a personas y cuerpos históricamente minimizados.

El panorama internacional nos recuerda constantemente por qué estas voces son hoy más urgentes que nunca. En Estados Unidos, sectores conservadores impulsan ofensivas legales contra las personas trans: desde la prohibición de asistencia sanitaria a adolescentes hasta vetos a deportistas trans o leyes que criminalizan la presencia *drag* en espacios públicos. En Europa, Hungría y Polonia aprueban medidas abiertamente anti-LGBTIQ+, mientras en el Reino Unido y España cobran fuerza los discursos TERF (el feminismo que excluye lo trans) que niegan la identidad de las mujeres trans, alentados por figuras como J.K. Rowling.

América Latina tampoco se libra: el ascenso de liderazgos de ultraderecha reactiva un

lenguaje de odio que busca derogar conquistas recientes. En Chile, pese al avance de la ley de identidad de género (2018), persisten sectores que agitan el fantasma de la «ideología de género» y minorías sexogenéricas siguen enfrentando violencia estructural y la amenaza de los crímenes de odio. Esta regresión conservadora global intenta devolver a las personas trans y cuir al clóset, silenciarlas y borrar sus logros. Pero las resistencias no cesan. «Con Trump otra vez, se siente como si quisieran borrarlos del mapa, pero cada vez que nos nombramos, escribimos o aparecemos en público es un recordatorio de que existimos y de que no nos vamos a ir a ninguna parte», dice Iván Monalisa.

«Las escrituras, las artes y toda zona que trabaje desde una interrogación al orden simbólico siempre va a ejercer una disputa con las fuerzas más retrógradas de la sociedad», sostiene Juan Pablo Sutherland.

Para Pablo Simonetti, estos retrocesos deben leerse con perspectiva histórica: «El proceso regresivo que se está dando en Occidente respecto de los derechos LGBTI+ es de corta data y habrá que esperar para saber si no se trata sólo de un hecho pasajero o aislado. Pero si las derechas radicalmente conservadoras se asentaran en el poder por un periodo significativo, veremos muy pronto asomar una literatura que responderá narrando ese tiempo inhumano, doloroso. No creo que puedan silenciarnos como en el pasado lejano».

Todas comenzamos a reír mientras bailamos hasta que se guarda el sol. A lo lejos debemos parecer un aquelarre de brujas multicolores.

Iván Monalisa Ojeda,
Las biuty queens (2019) ●

Pedro Bahamondes Chaud (1988) es periodista cultural y diplomado en edición de la Universidad Diego Portales.

20 escenas de un río

Jonnathan
Opazo



uno

Vamos a empezar bombeando. El que habla es Jaime. Jaime tiene un club de nado y kayak. El club se llama Mundo Marino. El nadador lleva cinco meses y poco más practicando el nado en aguas abiertas junto a su amiga Patricia. Las aguas abiertas en este caso son las aguas del río Calle-Calle. La casa de Jaime, ubicada en el sector de Las Ánimas, tiene un pequeño muelle que baja al río y se abre hacia el oriente. Antes de entrar al agua, el nadador puede descansar la mirada en 1) una zona residencial que probablemente fue construida sobre hualve —antes todo esto era hualve, dicen acá, a diferencia del valle central, donde dicen todo esto era potrero—; 2) el puente Santa Elvira, que a veces, bajo ciertas condiciones lumínicas, puede verse un gigantesco resto óseo que el último terremoto arrastró desde el mar, y 3) una cantera de áridos con sus respectivas embarcaciones y cerros de piedra triturada: una ciudad construida a la orilla de un río es el esfuerzo permanente por llenar de tierra los numerosos pantanos que la anteceden. Esos pantanos —dicen los antiguos— tarde o temprano volverán a recuperar lo suyo, sea por la acción nada infrecuente a escala geológica del violento ajuste de placas tectónicas o por alguna lluvia de características antediluvianas.

Diez bombeos y luego a calentar, dice Jaime, y el nadador se hunde en el agua. Por espacio de cinco minutos sufre y se pregunta qué demonios hace metido en el río en pleno invierno. Esa inmersión ocurre en condiciones manejables, todo sea dicho: traje de agua, lentes, dos gorros si es necesario, calcetines especiales. Aun así siente

un intenso dolor en la frente. Sus manos —la única extensión desnuda de su cuerpo en el río— comienzan a colocarse rojas. El agua es fría y duele. El agua es absolutamente real.

dos A propósito de hualves, el nadador lee un pequeño volumen de prosas que Leonardo Videla publicó en 2021. El libro se llama justamente así: *Hualve*. Aunque en alguna extinta revista digital apareció un adelanto con el rótulo de «cuento», una rápida lectura permite aseverar sin miedo a pasarse veinte pueblos que son crónicas *tout court*: postales de una ciudad —Valdivia— que vista con el lente opaco del yo del cronista aparece con las justas deformidades y recovecos que hasta el rincón más gentrificado del mundo tiene, muy a su pesar.

El nadador se detiene en una de esas piezas breves titulada «Atlas». El hablante Videla está en cama con fiebre y recuerda proustianamente las horas de infancia que pasó en cama, enfermo como ahora —la crónica, como el poema, suele estar escrito en presente: es un texto que está siempre aconteciendo—, absorto con un atlas en las manos. «El paisaje —escribe refiriéndose a Valdivia— está verificablemente lleno de partes de cuerpos». El encuentro casual entre un atlas geográfico y un atlas médico en la mesa de disección le permite descubrir que una ciudad está llena de brazos de río, pulmones verdes, ojos de agua, y así.

Pero también partes-de-cuerpos en su acepción más literal: «... en las entrañas de los peces del estuario hay restos humanos. Ahí van, en las barrigas de esos angurrientos, las uñas de aquel obrero que, después de payasear como gimnasta por sobre la baranda del puente Calle-Calle, se perdió en el río. Allí se fue, también, un tímpano, una falange, de algunos de los cuerpos lanzados al río el año 73, y que el hervidero de camarones que pulula en el Islote Haverbeck no terminó de devorar camino al mar. Allí fue mordisqueado Jorge Emmott. Allí fue saboreada María Carolina Hidalgo. Allí viajarán, algún día, mis células, despedazadas al límite molecular, irreconocibles en su pixelación, en el *non plus ultra* de las posibles aproximaciones que es la desintegración final».

Habría que preguntarse cuántos zooms aguantaría este río antes de que aparezca —*Blue Velvet* mediante— una oreja sola, merced de los gusanos o, por qué no, una tagua buscando comida para sus crías.

tres Esta es la tabla de mareas, le dice Jaime al nadador. La tabla muestra las cuatro subidas y bajadas diarias del río. Todo esto conforme a los ciclos lunares y la variación de las mareas, cuerpo superior de agua donde casi todos los ríos y su complejísimo sistema de cuencas terminan por llegar. Con la tabla de mareas Jaime puede conocer las corrientes y saber qué tan apropiado es entrar al agua en condiciones seguras.

Para el que nada en el río, la corriente funciona como la fuerza de gravedad: coloca los cuerpos en su lugar, los desplaza y, en el peor de los casos, los hunde. Empuja silenciosamente y ahí está su fatalidad. Los borrachos que caen por accidente o nadan temerariamente sin ninguna ortopedia son víctimas preferenciales: el río los traga de un zuácate y no hay salvavidas que alcance a rescatarlo.

cuatro A los suicidas también se los traga el río cuando nadie logra detenerlos. Tres de los cinco puentes que hay en la ciudad y sus alrededores tienen mensajes que invitan a pedir ayuda psicológica o religiosa. Mientras algunas pegatinas sugieren llamar a una línea para la prevención del suicidio, mensajes escritos con plumón u hojas impresas en casa conminan a mirar al cielo e invocar la infinita gracia de Dios. El cielo —lamentablemente— está cubierto de nubes durante una porción importante del año. Y las nubes, escribió alguna vez Armando Ruibo, no dejan ver a Dios.

¿Cuántos ríos hay en uno?
 Está el río de los remeros.
 El de los catamaranes.
 El de los lobos de mar. Y
 el río de los nadadores,
 atentos a los cisnes, los
 troncos, el luchecillo.

cinco

Una escena que, a falta de una cámara fotográfica oportuna, el nadador intenta recuperar con la escritura: es verano y está con un grupo de amigos en la playa de Collico. Hace calor. Hay familias, parlantes con reguetón intenso, chicos tomando cerveza —hay por lo menos tres botillerías cercanas—, parejas jugando a las paletas. El nadador y un amigo deciden caminar en busca de un baño público habilitado —son parte de la masa de bebedores compulsivos de cerveza en lata— y los ven ahí, como unas criaturas sagradas: sentados en el tronco de un sauce, descalzos, dos misioneros mormones toman el fresco en un día pegajoso de enero.

seis

Aves que el nadador ha podido ver de cerca en su condición de criatura temporalmente acuática: un martín pescador parado en la rama de un árbol, cerca del pequeño muelle en ruinas que está —dice Jaime— a casi cien metros de su muelle —y entonces bastan diez idas y vueltas para completar un kilómetro de nado—. Un cormorán detenido en una de las ramas de un tronco hundido cerca del puente Santa Elvira. Una garza cuca, blanca y delgadísima, que a veces aparece volando entre los junquillos. Seguro que hay alguna antigua leyenda china que explique la buena o mala fortuna que su presencia significa.

siete

El verso aparece ocho veces en total. Dice: «Vengo de comulgar y estoy en éxtasis». El poema da nombre al libro: se llama *Crawl*. Su autor es el poeta argentino Héctor Viel Temperley. Hacia el final del poema, el nadador lee lo siguiente: «*Crawl* fue compuesto, en

alabanza a la presencia misericordiosa de Cristo Nuestro Señor, entre el 1.ero de febrero de 1980 y el 24 de junio (Natividad de San Juan Bautista) de 1982». Según consta en un ensayo de Carolina Esses, Viel Temperley quería que la diagramación del poema imitara los movimientos que nadar ejecuta cuando nada en crawl. Al nadador le parece, quizá sugestionado por la lectura de Esses, que Viel Temperley lo logra. Pero además recuerda que otros poetas encontraron en el agua una figura religiosa. Germán Carrasco, por ejemplo, escribe en uno de los poemas de *Clavados*: «Abajo el agua es el espejo de dios». Joseph Brodsky, de sus viajes por Venecia: «Siempre compartí la idea de que Dios es tiempo, o, al menos, de que Su espíritu lo es. Quizás esta idea sea de mi propia factura, pero ahora no lo recuerdo. En todo caso, siempre pensé que si el Espíritu de Dios aleaba sobre la superficie de las aguas, las aguas debían de reflejarlo».

Y aunque al nadador la idea de Dios le parece interesante solo por cuestiones de orden estético —o porque, de tener que escoger, diría que cree en el dios de Spinoza—, ha visto cómo llega a su cabeza, desde ningún lugar, cada vez que sale corriendo muelle arriba para quitarse el traje en el camerino, el estribillo: Vengo de comulgar y estoy en éxtasis.

ocho

La extensión de un río permite que haya muchos ríos en un río. Pasa acá también: está el muelle de segunda vivienda con su lancha, signo grosero de ostentación —es la posibilidad de decir: esta orilla me pertenece—. También está el río popular: los chicos que en verano toman cerveza y se tiran piqueros desde los fierros y restos de muelles que hay en la parte oriente de la costanera, cerca de la antigua estación de trenes, desde cuya orilla pueden verse, prominentes, los silos de harinas Collico. Está el río de los remeros, que es una larga pista de competición que atraviesan tan livianamente que se diría que flotan. El río de los kayakistas. El río que conecta hitos para los catamaranes turísticos. El río de los lobos de mar.

Y el río donde el nadador se zambulle una o dos veces a la semana.

nueve

El nadador bombea bajo el agua y mira su propio aire subiendo en forma de burbujas cristalinas que se revientan en la superficie espejeante del agua. A sus pies,

A veces el nadador se pregunta por qué no sueña con el río. Ha soñado con el mar, pero nunca con el río.

arenilla, piedras, restos de una botella, el luchecillo con sus finas patas de araña vegetal y subacuática. El luchecillo, le explica otro nadador, sirve de alimento a los cisnes de cuello negro y a veces puede funcionar como depurador del agua. El nadador, que a veces cree que deslizarse por el agua es lo más parecido a volar, ha mirado con deleite los matorrales de luchecillo que atraviesa cuando nada desde un punto a otro: la vista cenital que le permite su posición de nado en crawl es similar a la que tendría si viajara en una avioneta con la escotilla abierta. A veces, cuando se aleja de la orilla, el luchecillo desaparece en el espeso verdeazulado del agua.

diez Algunas mañanas —el nadador ha observado esto solo por la mañana— el río parece estar completamente quieto. En esas condiciones la superficie parece un cristal bruñido en el que toda la ciudad podría multiplicarse. Si esto tuviera la ocasión de ocurrir en una noche despejada de verano, todo el río podría contener una imagen exacta de las estrellas con sus constelaciones. El río podría ser un atlas de la galaxia. Contener parcialmente su imagen —y el nadador sabe que solo vivimos de imágenes parciales.

once Desde hace cincuenta años, un grupo numeroso de nadadores se lanza al río para realizar una travesía entre puente y puente: desde el puente Calle-Calle —que es el puente que recibe a los nortinos en la ciudad— hasta el Pedro de Valdivia, que conecta la ciudad con la Isla Teja. La distancia total son dos kilómetros. El nadador sabe que, tarde o temprano, terminará allí, entre una masa de cuerpos que, si pudieran ser grabados por un dron, lucirían como una ola que avanza corriente abajo dejando una estela de espuma y remolinos.

doce Charly García —piensa a veces el nadador— podría haberse tirado un chapuzón desde cualquiera de estos puentes sin ningún problema.

trece El color del agua después de un temporal es de un café lechoso. A veces, cuando el viento y la lluvia intensa se han extendido por espacio de días, es posible ver troncos completos que pasan flotando en dirección al mar. El nadador los ha visto desde la orilla y sospecha que nadar en esas condiciones sería

El nadador bombea bajo el agua y mira su propio aire subiendo en forma de burbujas cristalinas

riesgoso y atractivo: circundar un trozo mutilado de árbol proveniente quién sabe de qué orilla sería, para él, lo más cercano a nadar con un cetáceo en el mar.

catorce «No», escribe Verónica Zondek, «no es su belleza ni sus ríos ni su gente mezclada. / Es su daño reiterado que transita las arterias / su brillo que nace del desastre / su vocación de Señora Condenada pero airosa / su destrucción vital / su incendio / su asedio hasta el hambre declarada / su saber que todo es humo». Los versos son del poema que cierra *La ciudad que habito*, libro que dedica a Valdivia, donde vive hace veinte años. Algunos de los poetas de Valdivia que el nadador ha leído evocan el terremoto y el desastre que late debajo de toda la capa de verde-turista que llena los parques. El «Río de la Catástrofe» lo llama Cristina Bravo en un poema que empieza así: «Sabía que lentamente el sur iba a desaparecer». Quizá por eso el pintor Samy Lizama imagina un Godzilla de acuarela que destruye la ciudad y sus puentes: Godzilla puede estar dormido debajo del Calle-Calle, acunado por lobos marinos y espinas de pescado. El agua, filmada bajo ciertas condiciones, es material de pesadillas. Entre más grande el río, más grande la pesadilla.

quince «¿No le tienes miedo a los lobos marinos?», le preguntan, y el nadador imagina que pasar río abajo junto a uno sería lo más cercano a estar cerca de un delfín.

dieciséis

El nadador ha visto, en los días de niebla espesa, cómo el río desaparece: la bruma desdibuja la figura de los árboles, el puente; es un brochazo color plata que iguala suelo y cielo, agua y puente, lo concreto con lo etéreo. Si nadara en un día así, piensa, quizá podría experimentar lo más cercano a la Nada: la Nada fría que imagina que es morir.

diecisiete

El traje, le dice Jaime, te da flotabilidad.

El nadador entiende que difícilmente se ahogará en esas condiciones.

El nadador piensa que podría meterse al agua y nadar hasta la fatiga sin problemas. Nadar, nadar y nadar.

dieciocho

A veces el nadador se pregunta por qué no sueña con el río. Ha soñado con el mar, pero nunca con el río. Porque el agua del río es demasiado real, se dice. Más real que los sueños. Más real que los mapas. Es la imagen de lo que no está fijo nunca.

diecinueve

En sus sueños sobre el mar jamás se ha visto nadando. Jaime le dice: En verano habrá una salida desde Niebla hasta Corral. Esa porción de río, supone, es la más ancha y la más cercana a la desembocadura. El nadador imagina la extensión del horizonte, el cielo abierto inmenso y celeste claro del verano y siente vértigo.

Pero nadar —se recuerda— tiene mucho de vértigo.

veinte

El nadador recuerda un cuento de Juan Forn. En ese cuento, el protagonista habla con su padre muerto en una noche calurosa de verano. El protagonista le pregunta a su padre «cómo es». Sabemos que habla de la muerte. «Como nadar de noche, en una pileta inmensa, sin cansarse». El nadador recuerda que su padre también nadaba y lo llevaba de chico a la piscina municipal en verano. Su padre no lo ha visitado, pero sabe que si eso ocurriera podría decirle, él, desde el mundo de los vivos, cómo es nadar en el río, de noche, sin cansarse. ●

20 cosas no obvias de Punta Arenas

Claudia Urzúa



uno

Aunque el territorio de Magallanes se haya conquistado por el mar y su capital le debe gran parte de sus años dorados a una intensa actividad comercial marítima, se tiende a olvidar que Punta Arenas es una ciudad puerto. A principios del siglo pasado (sí, el siglo pasado) no había otra ruta más que el Estrecho de Magallanes para circunnavegar el mundo. La instalación de la Aduana chilena, en 1912, y la apertura del canal de Panamá dos años después se recuerdan con encono como dos golpes bajos del Estado chileno en pleno estómago de la comunidad. Quizás por eso no siempre se piensa en Punta Arenas como en un puerto, pero la céntrica calle Errázuriz es la guardiana de esa identidad con su indisimulada oferta de night clubs y boliches distribuidos en las dos veredas que se empinan hasta el cerro. Tienen una clientela fiel en la que sigue habiendo pescadores y otros desembarcados, pero también oficinistas y profesionales, algunos conspicuos. Otros recintos de mayor categoría se ubican en barrios residenciales, pintados totalmente de negro y con una limusina estacionada afuera. Se producen crossovers: antes de la pandemia, mediante un papel escrito a mano y pegado en la puerta del local, Las Casitas (del centro) desafiaba a Nano's (de la limusina) con dejarse caer por allá. Después, Nano's devolvió la mano. Uno de los primeros locales que reabrió después de la pandemia fue una cervecería: a mediodía, ignorando el viento, pusieron dos mesas con sillas en la misma calle, que no alcanzaron a pasar desocupadas diez minutos, o lo que me demoré en dar la vuelta en auto.

dos

Por vivir tan lejos y soportar frío y viento, un habitante promedio de estas tierras considera un derecho inalienable tener una casa calentita. Corriendo por las tuberías, sin dejar olor ni resecar el aire, el gas natural lo permite a un precio mínimo. Al otro lado de la puerta quedan el temporal, la nieve y la lluvia odiosa. Adentro, la calidez envuelve como un abrazo o una frazada de cachemira y la piel arde unos segundos mientras se acostumbra al cambio de temperatura.

El acceso al gas natural no implica buenos hábitos. Se tiende a tener la calefacción al máximo y aumentarla con los cuatro platos de la cocina encendidos. Los visitantes inadvertidos sufren con el calor de incendio de los interiores de Magallanes. El frío es pobreza y miseria. No se vio una muerte por congelamiento en Punta Arenas hasta los últimos años, en que la ciudad creció tanto y en forma tan desprolija que ni la electricidad ni el agua ni el gas han logrado llegar a los suburbios.

Antes que bajar la “calefa”, un magallánico abrirá una puerta o una ventana y disfrutará de lo mejor del calor y del frío, sin lógica termodinámica ni economía doméstica que lo convenza de renunciar a uno de los dos.

tres

Abigeato (del latín tardío *abigeātus*, «robar ganado») no es sólo una palabra impresionante. Lleva la mente a la imagen extemporánea de cuatreritos a caballo con lazos y boleadoras que atrapan animales mientras galopan a todo dar. Parece de siglos pasados pero está completamente vigente en Magallanes y en otras zonas ganaderas del país. En la Patagonia, los cuerpos del delito suelen ser ovejas de diferentes edades que son robadas cuando ya se acerca el buen tiempo y empiezan los asados con animales de temporada y no más de capón congelado.

A un cuatrero moderno lo puede detener Carabineros durante una fiscalización aleatoria por alguna de las solitarias rutas de la pampa fueguina o porque lo denunció un propietario asaltado. El delito se constituye con animales vivos, sean uno o miles, cuyo marcaje no coincide o no se tiene cómo justificar su existencia sobre un vehículo, pero se da también (y es más dramática) la versión *in fraganti*: el carneo en pleno campo y a cuchillo para vender después las piezas faenadas. En enero de 2023, un empresario ovino de

la comuna de Río Verde llamó al retén de Villa Tehuelches para acusar el robo de un corderito y dio las señas de un auto sospechoso con dos ocupantes. Era una pareja de adultos mayores a los que los carabineros encontraron faenando en una playa del seno Skyring, tranquilos y solos.

En el otro extremo de esta postal, el juicio por «megabigeato» contra los tres hermanos Gallardo Poll, uno de sus hijos y un ayudante duró dos semanas, tuvo ochenta testigos, ocho peritos y cientos de pruebas documentales. Se acusó al clan de arrear a caballo y con dos camionetas a tres mil ovejas robadas a distintos ganaderos de Tierra del Fuego, pero al final se condenó por 407 y sólo al hermano mayor.

Reubicar a las ovejas fue más complejo, porque tenían hasta cincuenta marcajes distintos e incluso una contramarca. No se sabía a quién pertenecían ni había donde guardar tantas. Cuando dejé de seguir el caso, seguían pastando en el predio de los ladrones mientras los servicios públicos pertinentes se lanzaban la pelota de un lado a otro.

cuatro

Si a mí me preguntaran cuál es la fuerza de la naturaleza más temible de esta región, diría sin dudar: el viento. La nieve se disfruta al menos un día y la lluvia se tolera con sopaipillas chilotas y picarones, pero al viento no hay cómo ignorarlo ni hacerlo llevadero. Sólo soportarlo, con la boca y los ojos entrecerrados para que no se llenen de tierra si es que te pilló en la calle, y afirmarse en las famosas barras de las dos peores esquinas del centro de Punta Arenas, que alguna vez fueron cuerdas. Igual como en Santiago nadie arranca con un temblor de menos de 7 de magnitud, aquí con 80 kilómetros por hora todavía se puede andar de peatón, aunque ya tambalean las señaléticas, incluso los semáforos. Pero si aumenta, es para esconderse. Los autos livianos se mueven, las banderas se deshilachan, los tiuques y los gorrones tratan de ir en contra, se caen árboles centenarios, la autoridad marítima cierra todos los puertos, se activa la alerta amarilla, se corta la luz, se cae internet. El temporal de 2021 fue para ponerse a rezar. Una racha especialmente violenta desgajó la techumbre de uno de los edificios de un condominio recién inaugurado. Y los viejos murmuran que no se construye como antes, que nadie pone cinco clavos gruesos por plancha y que las constructoras afuerinas no respetan el clima de Magallanes.

cinco

Un alambre en la mitad de la pampa, una línea divisoria imaginaria en las aguas. Así es la frontera entre Chile y Argentina en el territorio por estos lares, tan etérea que basta pasarse por debajo de las púas para tomarse una foto en tierra extranjera. Salvo por sus pasos fronterizos –Dorotea, Casas Viejas, Río Don Guillermo, San Sebastián e Integración Austral–, parece limitar con Argentina y con la pampa inmensa hasta donde la vista alcanza.

El trazado no es un representante fidedigno de todos los trastornos que han existido en la vecindad desde que existen tratados limítrofes. Todos los años es noticia en Punta Arenas alguna apropiación o intervención indebida de los vecinos que genera movimientos diplomáticos y hasta vocerías presidenciales. Un mapa mal dibujado, un monumento, una mina antipersonal, supuestos errores en cuya inocencia nadie cree. El último se debió a unos paneles mal instalados en la ribera sur de la boca oriental del Estrecho de Magallanes, que conecta con el Atlántico y limita con la provincia argentina de Santa Cruz. Se exigió su retiro en forma rotunda, supongo que se realizó. La cuestión geopolítica es candente acá. Los latidos patrióticos se aceleran cuando los camioneros argentinos deciden bloquear el paso de sus colegas chilenos y se empieza a murmurar con temor la palabra «desabastecimiento». Que no llegue el camión es una minicatástrofe que significa estantería vacía en el sector de la verduras, entre otros malos ratos. «Llevamos medio siglo dependiendo del estado de ánimo argentino», dijo el máximo dirigente transportista en Coyhaique, donde sufren de lo mismo.

seis

El Kiosko Roca fue elegido la mejor picada de Chile en 2012. Es un local muy pequeño que no ha cambiado su decoración más que en aumentar el branding del equipo de la Universidad de Chile, del que son devotos. Con la fama que tienen, cuesta entender por qué todavía hay que explicar que su preparación estrella no es el choripán del resto del país, de Puerto Montt hacia arriba, lleno de grasa sabrosa y crujiente y pebre, en pan de marrqueta fresco como el que acá escasea. No lo voy a explicar acá, porque por más que uno lo cuente es de esas cosas que hay que probar para creer. Yo voy desde los años 80, regularmente los viernes, porque salía del colegio a la 1.30. Era

Cayeron unos copos gordos que cubrieron a la ciudad de la nieve más maravillosa de todas, blanda, brillante, como polvo de azúcar.

parte de una bandada de chiquillas de abrigo azul con insignia y jumper hasta la rodilla que ocupaba los pisos altos atornillados frente al mesón. Era una colación pre-almuerzo compuesta de tres pancitos blancos, perfectos, rellenos con la preparación misteriosa, más un vaso grande de leche con plátano que jamás (repito, jamás) nos cayó mal al estómago. En la temporada turística, los visitantes nacionales y extranjeros llegan escépticos a probar eso que parece tan asqueroso, de pie ante las mesitas de afuera acompañados de las palomas. No dudo que a más de alguno no le haya gustado, pero lo que más oigo, mientras voy pasando por ahí, son exclamaciones de agrado y felicitaciones. El resto del año, cuando sólo habemos residentes en las calles, aparecen muy temprano los compañeros solidarios que compran de a veinte o treinta pancitos que se llevan bien envueltos en alusa para el desayuno de la oficina. No es raro ver en el aeropuerto una transaca de paquetes de cincuenta o más que algún nostálgico pidió desde el norte. Hace unos años hubo locales con franquicia en Santiago y Viña del Mar, pero nada se pudo comparar al sabor original condimentado con la experiencia de comerlo ahí, en el boliche donde empezó su historia.

siete

Iba a ser uno de los grandes eventos de las clasificatorias de la Copa Chile de fútbol amateur de 2024, pero mientras al campeón local Presidente Ibáñez le daba totalmente lo mismo que el día del partido estuviera nevando o cayéndose el mundo (porque en Magallanes nada detiene un partido ni un asado ni un desfile al aire libre), el visitante Huachipato

no estaba seguro de las condiciones de la cancha del Estadio Fiscal, donde se iban a enfrentar. Justo unos días antes del encuentro pactado para el 15 de junio la ciudad amaneció con siete centímetros de nieve. La cancha era un espectáculo precioso de ver. El presidente regional de la asociación de clubes afirmó que se podía jugar igual porque «iba a despejar» y se harían esfuerzos por limpiar la cancha. Los «acereros» dudaban.

Se propuso cambiar la disputa a Talcahuano pero el club puntarenense se negó, con el apoyo de la autoridad regional. Se ha jugado en peores condiciones, dijo el delegado presidencial.

Como no se ponían de acuerdo, el nivel central decidió darle el triunfo por secretaría a Huachipato, lo que implicaba la eliminación de Presidente Ibáñez. La hinchada local estalló de furia, igual que los que seguimos el caso en la prensa regional aunque no entendiéramos de fútbol. La polémica siguió escalando: Presidente Ibáñez presentó un recurso de protección ante la Corte de Punta Arenas, que lo acogió y ordenó que se dejara la decisión sin efecto y se reprogramará el partido. Ya era septiembre. A fin de mes terminó la teleserie. Masacre total, 12-0 a favor de Huachipato. Cosas del fútbol, que se aceptan igual que el clima.

ocho

Ese mismo 2024 hubo un invierno a la antigua como no pasaba desde hacía décadas. Cayeron unos copos gordos que cubrieron a la ciudad de la nieve más maravillosa de todas, blanda, brillante, como polvo de azúcar. Es linda la nieve, sí, pero cuando se empieza a transformar en sopa de escarcha y deja cerritos de hielo duro mezclado con tierra uno ya no tiene ganas de dejar la huella de un ángel sobre el suelo. Varios días de temperaturas bajo cero hicieron colapsar a la ciudad: niños sin clases, casas sin agua ni calefacción, personas aisladas. Se volvieron a cotizar como nunca los consejos de padres o abuelos que traían los aprendizajes de los tiempos pasados: abrigar el medidor de agua con plumavit o lana, dejar un hilito de agua goteando en la noche y nunca jamás descongelar las cañerías con agua hirviendo porque es así como explotan. No: antes que eso, tape el medidor, póngale encima paños tibios o pásele muy suavemente el secador de pelo. Y a esperar. Salieron los consejos para la escarcha matutina (dejar el motor andando cinco minutos antes, mantener una botella de agua y una escobilla de

borde rígido para barrer el hielo de los vidrios) y para conducir por las calles espejeantes (si el auto patina no frenes, llévalo hacia una vereda). Y no olvides los trabajos de la nieve. Si no barres tu vereda, serás el primero en resbalar y caer sentado, si no de espaldas, cuando la nieve se convierta en escarcha.

nueve

De la colección «Colectivos y colectivos». El hombre parece salido de un cuento de Francisco Coloane: moreno, cada arruga como una grieta sobre la piel, con un pañuelo atado en la cabeza sobre pelo escaso que muestra canas. Puede tener treinta u ochenta años. Lleva un buzo de mecánico tieso de barro seco y botos gastadísimos. Se nota que la ciudad no es lo suyo, menos un colectivo donde va apretado entre dos pasajeros, pero no parece incómodo, no se remueve en el asiento tratando de ganar espacio ni suspira ni se hunde en la contemplación del celular. Me cuenta que ha trabajado en todos lados, la última vez en una pesquería donde le tocaba acarrear baldes de agua para las operarias que estaban desconchando. El agua helada le quemaba las manos sin guantes, pero no pidió. «No, no, le mandé no más». También estuvo en el campo. Me explica que para echar a andar un tractor hay que subirlo a una lomita y después empujarlo cuesta abajo porque con el vuelo el motor se enciende. Pero un día al patrón se le olvidó y lo dejó en el plano. «Todos los viejos tratando de moverlo pero estaba crúo, al final lo dejamos tirado y el patrón se privó». A Punta Arenas vino porque lo llamó una mujer a la que le hace trabajos de jardinería y otras «changuitas». Me mira con una chispa traviesa en los ojos. Se baja en el paradero de Chiloé con Fagnano, se echa el bolso al hombro y enfila al sur.

diez

En Punta Arenas no hay pingüinos en la calle ni los tenemos de mascotas. La primera vez que vi uno fue en Cartagena, región de Valparaíso: un pingüino de Humboldt que se distribuye desde el norte del país hasta Chiloé, aguachado por un pescador. Para ver pingüinos en Magallanes hay que cruzar a Tierra del Fuego o tener la discutible suerte de toparse con un ejemplar desorientado en la Costanera del Estrecho.

No comemos cordero todos los fines de semana. El cordero se disfruta en temporada de verano, al aire libre.

No hay centolla todo el año. Tiene una veda estricta de seis meses.

El recinto donde se puede comprar productos importados liberados de impuesto no se llama Zofri. Esa es la de Iquique. Acá se llama Zona Franca. En realidad, desde hace algunos años es Zona Austral, pero el cambio de nombre no pudo con décadas de tradición.

El territorio de Magallanes y de la Antártica Chile tiene una superficie de 132.297 kilómetros cuadrados, lo que equivale al 18% de la superficie de Chile. Aunque se agradece la preocupación, se ruega considerar el dato la próxima vez que se registre un sismo en Magallanes, porque estos suelen darse en el fondo del mar y a kilómetros de cualquier centro poblado.

once

He ido al parque nacional Torres del Paine toda mi vida y no he hecho ningún sendero. Ni la O ni la W, ni siquiera la base de las Torres, aquel donde, después de hacer cumbre, todo el mundo se toma una foto. Pero mi caso no es atípico entre los magallánicos. Uno no va a hacer turismo al patio de su casa, y esa es la forma en que acá se concibe el territorio, apreciándolo en todas sus formas pero sin hacer una procesión para reverenciarlo. Uno está envuelto en él desde el día en que se descubren, por nacimiento o por adopción, los cielos pintados a mano, los árboles peinados por el viento, el estrecho, el guanaco, el carancho. Quinientos kilómetros de ida y quinientos kilómetros de vuelta no son nada para los coterráneos acostumbrados a tragar ripio por los caminos durante horas y horas, sin prisa pero sin pausa.

Yo fui uno de esos cabros chicos aburridos a los que subían al auto sin preguntarles nada porque mis papás, que no tenían pasta de aventureros, habían decidido llevar a unos amigos a las Torres del Paine por el día. Salíamos a las ocho de la mañana, tres horas hasta Puerto Natales, una parada para comer algo y cargar bencina, dos horas al parque, una vez allá, frente a la hermosa postal de la octava maravilla del mundo, hacer el único paseo posible: los saltos Chico y Grande, el lago Pehoé con sus aguas turquesa, el ventisquero Grey. Unos sándwiches y de vuelta a Punta Arenas. Llegábamos de noche. Yo me recostaba contra el vidrio del auto para ver la Cruz del Sur. La luz del faro de la isla Magdalena me avisaba que estábamos cerca.

doce

De la colección «Colectivos y colectivos». Esquina de Maipú con España. Nos detenemos frente a un semáforo, el tiempo suficiente para que el conductor y los tres pasajeros —soy la única mujer— claven los ojos en el auto que tienen al lado. Yo, en mi ignorancia, veo un sedán de dos puertas, bajo, trompudo, con una capa de tierra debajo de la cual asoma un color rojo anaranjado. Parece antiguo como el pañuelo de un abuelito. «Un Opala del 88», dictamina el conductor, que también parece de esos años. «Ese auto es de un gásfiter», comenta el copiloto, a quien sólo le veo el pelo entrecano y chuzo debajo del jockey. «El viejo lo deja amarrado con cadenas a un poste o a lo que sea que esté firme para que no se lo roben los cabros de mierda que quieren un auto para ir a carretear». Nos reímos todos porque el código tuerca es parte del puntarenense, incluso mío, que no conduzco pero tengo toda una vida de experiencia como copiloto. Cuando me bajo en Chiloé con Errázuriz ya están hablando de motores y litros que gasta cada uno, de lo buenos y sólidos que son los autos antiguos versus lo livianos y chantas de los nuevos.

trece

De la colección «Colectivos y colectivos». Esquina de Avenida España con Enrique Abello. Sólo el conductor y yo, en silencio. Pero cuando él lo rompió y le vi la cara me di cuenta de que lo suyo no había sido respeto a mi espacio sino conmoción.

«Es que no sabe lo que me pasó. Por acá cerca del mall tomé a una pasajera, una mujer que iba tan perdida de borracha que se sentó y se quedó dormida. Se fueron bajando los pasajeros, llegué al final del destino y no se despertaba. Me puse a dar vueltas esperando que se despertara. De repente como que reaccionó, se sentó, me miró y me pidió que le hiciera de taxi porque tenía que ir al consultorio. Así que puse taxímetro y la llevé al Mateo Bencur, donde me dijo. A todo esto, no me había pagado ni el pasaje del colectivo. Entró, salió, me pidió que la llevara a otro consultorio, el Thomas Fenton. Caminaba dos pasos para adelante y para atrás, raja. Cuando salió me pidió que la llevara a una casa en una población. Se bajó y se puso a aporrear la puerta. Ábreme, tal por cual, desgraciado, cosas que no le puedo repetir. Se asomó un tipo con cara de susto, le cerró la puerta en la cara. Yo ahí esperando mientras ella estaba que echaba la puerta abajo.

Al final dije “me voy” y eché a andar el auto, pero a mitad de cuadra me di cuenta de que había dejado su cartera en el asiento de atrás. Me devolví, bajé la ventanilla y le dije “oiga, su cartera”. No le pedí que me pagara ni nada, quería puro irme, si ya llevaba un montón de rato en esto. “¡Llévatela, no me importa!”, gritaba ella. “¡No la quiero!”, le gritaba yo. Al final se la boté por la ventana y arranqué. Y usted es la primera pasajera que tomo».

«Yo no he tomado nada», le digo y recién, por fin, se ríe.

catorce

«Los días se están acortando», me dice una amiga. Estamos en la Costanera mirando el Estrecho, ese día muy plácido y muy bello. «Sí, se viene el otoño», coincido. «Hay frío de nieve», comenta la mujer que atiende el almacén a la vuelta de mi casa, mientras pesa una palta y dos tomates. «Sí», asiento. Durante la noche caen los copos. «Se viene la lluvia», dice el colectivo, apuntando hacia el sur, envuelto en una nube negra. «Así parece», respondo. Y en la tarde se larga la lluvia fina y mojadora. «Se fue el invierno, llegaron los canchiques colorados», me comenta un amigo ornitólogo. «Sí», sonrío. «Escuché gritar al primer queltehue y el zumbido de la cola de la becacina en el humedal cerca de mi casa». Quién necesita el pronóstico oficial del tiempo, que además no acierta nunca.

El código tuerca es parte del puntarenense, incluso mío, que no conduzco pero tengo toda una vida de experiencia como copiloto.

quince

En 2001 murió Chocolate, un perro de pelaje café claro con hocico de barbucho que se hizo conocido en la ciudad porque aparecía en la mitad de todos los eventos que se hacían en la Plaza de Armas: desfiles, protestas, inauguraciones, actos de honor a visitas ilustres, maratones. Le encantaban el podio de las autoridades y el pedestal de la bandera nacional. Salía en todas las fotos de portada del diario local. Los turistas extranjeros lo conocían y se tomaban fotos con él.

Su origen es desconocido como el de tanto perro callejero. En Punta Arenas, al igual que en otras ciudades donde todavía no se ejerce en serio la tenencia responsable, la mayoría de los perros andan libres. Cómo lo voy a tener encerrado, cómo no va a correr por los campos o por la playa, si es tan feliz asustando a los pajaritos, cómo se le ocurre que le voy a cortar sus bolitas, etc. Chocolate aceptaba la comida que le daban y, a veces, consentía en pasar unas horas bajo techo, pero al rato estaba rascando la puerta para que lo dejaran ir.

Su muerte fue cruel. Alguien lo encontró en el basurero municipal, apuñalado. La leyenda urbana dice que los autores fueron un par de borrachos que empezaron a molestarlo y a patearlo fuera de una discoteque, donde Chocolate estaba durmiendo hecho un ovillo. La Unión de Defensa de los Derechos de los Animales rescató su cuerpo y organizó su funeral en la Plaza de Armas, el lugar en el que se hizo conocido. Llegaron unas trescientas personas que dejaron flores, cantaron e improvisaron discursos ante el pequeño ataúd blanco. La leyenda también dice que algunos deudos se le fueron encima a un santiaguino que pasaba por ahí y se burló de la situación. El alcalde de la época, que estaba en un viaje, ordenó que por motivos sanitarios lo sacaran de la Plaza de Armas. Desde entonces, Chocolate está enterrado en alguna parte del Parque María Behety, que es propiedad municipal.

dieciséis

El concepto de meme apareció por primera vez en *El gen egoísta*, de Richard Dawkins, no en Tik Tok, y fue su intento de explicar por qué algunos comportamientos que parecían no tener sentido eran comunes en las sociedades humanas.

En su aplicación lingüística, un meme es un rasgo, una conducta o un concepto que se

transmite por imitación, pero no se sabe cómo ni por qué. Es tan inexplicable pero al mismo tiempo absolutamente coherente con el hecho de llamar «Puq», por el código del aeropuerto, a Punta Arenas. Un día alguien lo ocupó de hashtag en el exTwitter y ahí quedó, como un chiste interno del que sólo nos reímos nosotros y que conversa bien con la satisfacción histórica de hacer grupo aparte.

diecisiete

Para conocer una de las expresiones máximas de felicidad al estilo magallánico hay que ir un domingo después del almuerzo al Club Andino, del que se dice con orgullo que es la única cancha de esquí del mundo que mira al mar. Pero no a esquiar, obviamente, sino a eludir con alegría una alambrada con su cartel No Pasar para tirarse en trineo por una loma resbalosa ni siquiera muy pronunciada pero suficiente. Las tablas plásticas de colores encendidos no tienen nada que ver con el trineo de palo de mi infancia, pero la algarabía es la misma. Se tiran de a uno, de a dos, chocan, se cruzan los perros ladrando, se van contra la orilla, por ahí vuela un zapato, se frena a mano pelada para no dar con la alambrada y el que no alcanza se estrella nomás. Cuando veo a las adolescentes con peto, a los chicos con los pantalones a la cadera, a sus papás con zapatillas deportivas y a los niños sin gorro, a las abuelas viéndolos pasar, pienso en una sobremesa del almuerzo, ociosa, divertida y seguramente bien regada, en la que alguien dice «¿Y si vamos a tirarnos en trineo?» y se levantan todos y salen tal como están, ya muertos de la risa.

dieciocho

Cuesta deshacerte de esta tierra cuando naciste en ella y te criaste con los ojos llenos de sus cielos, pero cuando no eres de acá y te tocó instalarte por razones de trabajo, de amor o la que sea, hay poco espacio para la gama de grises. O te gusta o no. A los puntarenenses nos gusta preguntarles a los afuerinos si están cómodos en nuestro reino, nos inflamamos de orgullo cuando la respuesta es que sí y compadecemos al que se queja por el frío, por la distancia o por el ritmo de la vida. Si no le gustó desde el principio, el día uno, el primer invierno, no le va a gustar nunca.

diecinueve

Lo dice el himno compuesto por el adelantadísimo José

«Donde se encuentre,
para Ulises Fuentes /
Paulina Soto está en Tierra
del Fuego, viajó desde
Santiago para encontrarlo
y pedirle perdón...»

Bohr, pionero del cine y de la música, en la década de los 40:

Punta Arenas, Punta Arenas,
eres perla entre las perlas tú del sur,
Punta Arenas, Punta Arenas,
El jardín de ensueño de mi juventud.
Punta Arenas, Punta Arenas,
el que come calafate ha de volver
a tus playas, Punta Arenas,
donde anida mi querer.

Y lo ratifica la hermosa leyenda sobre el amor prohibido entre la joven aónikenk Calafate y su enamorado, un selknam, en el que ella se convierte en un arbusto capaz de producir flores amarillas y un fruto entre espinas temibles para estar siempre cerca de él.

Es el calafate lo que hace volver a Punta Arenas, no el acto antihigiénico de besar el dedo gordo de un indígena patagón que forma parte del famoso monumento a Hernando de Magallanes, obra de Guillermo Córdova, construido con el dinero del pionero José Menéndez e inaugurado para la conmemoración del cuarto centenario de la circunnavegación, en 1920. En este caso, la leyenda dice que un marinero español se tatuó en el pecho la imagen del indio y que parecía viva cada vez que él se movía. Un día, frente al espejo, le preguntó a su tatuaje si le iba a ir bien en un negocio y el dedo gordo del indígena pareció elevarse en señal afirmativa. Muy contento con la respuesta, le dio un beso al dedo de la estatua cuando iba camino al puerto.

veinte

Técnicamente, los «Mensajes para el campo» son la prehistoria del WhatsApp entre la gente de las ciudades y los trabajadores de estancia. En un sentido profundo e identitario, da en el corazón del habla magallánica y de los vínculos familiares, sociales y laborales campo-ciudad. No podría ocurrir en otro formato que el radial. Empezó en la Radio Austral en los años 20, fue replicado por radioemisoras de toda la región, de Aysén y Los Lagos, y hoy sigue en la Radio Polar, pero con el nombre de «Servicios comunitarios» y un enfoque más ejecutivo: citaciones, solicitudes de empleo, avisos sociales.

En tiempos pasados, el interesado iba a la radio a dejar el mensaje y el nombre de su destinatario. El texto era telegráfico, críptico y dirigido directamente a los oídos que importaban, con un metalenguaje que me intrigaba cuando niña porque no entendía cómo los receptores sabían cuándo les estaban hablando a ellos. Circulaban los asuntos de la vida y la muerte, lo triste y lo alegre, lo cotidiano y lo excepcional, y uno podía imaginar cómo kilómetros de pampa y de viento rugiente se desvanecían en las ondas radiales. En mi casa sintonizábamos el de Radio Tierra del Fuego, que empezaba con el sonido del viento y una fanfarria ejecutada por una trompeta. No teníamos a nadie en el campo pero lo escuchábamos igual, porque era lo que se hacía en las casas de Punta Arenas al mediodía y a las siete de la tarde, cuando iba la repetición. La invencibilidad de la necesidad del contacto humano me dejaba con una sensación de tristeza y ternura. Me calmaba la cadencia de las oraciones, como una letanía.

«Que ponga carneros a las ovejas».

«El domingo viajamos a la estancia».

«Javier, vaya hoy a esa».

«La mamá sigue enferma, te ruego pongas en contacto lo antes posible».

«No mandes plata ná, vecino me hizo el favor».

«Mañana viajo a la estancia, espérame en el cruce con la yegua de tu hermana».

«Faene un consumo, yo pasaré a buscarlo».

«Voy con visita, habría que faenar el chanco de la tía Puri».

«No puedo hacer lo acordado y requiero lo que te pedí».

«Bajar para solucionar un problema urgente de su casa (no le pagaron)».

Y esta joya:

«Donde se encuentre, para Ulises Fuentes/ Paulina Soto está en Tierra del Fuego, viajó desde Santiago para encontrarlo y pedirle perdón/ el amor de mi vida/ me ubico en el hotel España de Porvenir/ me quedo hasta mañana martes a las 19 horas». ●

Claudia Urzúa es periodista y magíster en Historia. Es la autora de *Chile en los ojos de Darwin* (2009).

Qué hacer con 20 gramos de chocolate

Esteban Catalán

Nadie puede ser sindicado de original por señalar que el mundo ha ido hacia Orwell. En la tranquila Oxfordshire, residuo de un pasado que se aleja de los británicos, la tumba del autor recibe cerdos y ediciones de 1984 en mandarín para recordar que hemos arribado a su visión del futuro.

Encontrar la tumba no requiere dificultad alguna. Las palabras escritas son las mínimas: *Aquí yace Eric Arthur Blair. Nacido el 25 de junio de 1903. Muerto el 21 de junio de 1950.* Nada la separa del resto de las sepulturas cubiertas de césped verde furioso en la Iglesia de Todos los Santos en Sutton Courtenay, una aldea de dos mil habitantes en Oxfordshire. Como en las demás, pequeños rosales han brotado hasta describir sus figuras en vertical.

Las pistas para no dejar dudas de que esta es la tumba de George Orwell, el célebre autor de *Rebelión en la granja* y *1984*, provienen del templo que alberga el pequeño cementerio. En la iglesia se puede leer un artículo transcrito del *Daily Telegraph*, plastificado y pegado a una pared con corchetes, un pedazo de teja de la casa en que Orwell pasó sus últimos días en la isla de Jura, un único folleto de la Orwell Society, una pequeña placa de metal en la entrada. Y no demasiado más. Los pocos visitantes a esa hora parecen mucho más interesados en la arquitectura del templo y en un mapa que explica cuáles partes datan de los siglos XII al XVI o bien del período «tardío y moderno», nombre que reciben aquí los últimos cuatrocientos años.

En el solitario folleto se explica que en su testamento, escrito ocho días antes de perder la vida, Orwell dejó instrucciones para que la lápida evitara palabras innecesarias. Precavido, también agregó que «en caso de que surgiera alguna sugerencia» no se celebrara ningún responso ni se escribiera nada sobre él. Sus seres queridos, como suele suceder, no le hicieron ningún caso. Uno de ellos, Anthony Powell, hizo notar en sus memorias que el funeral de su amigo fue uno de los pocos en su vida que lo llenó de horror. Ese día, al despedirlo, leyó en su honor un versículo del Eclesiastés: acuérdate de Él antes de que se rompa el hilo de plata y se quiebre el cuenco de oro. Antes de que se rompa el cántaro junto a la fuente y se haga pedazos la rueda junto al pozo.

Acordarse de Orwell es un ejercicio común en los días que corren. Nacido en la India colonial a comienzos del siglo pasado, hijo de un



funcionario del Departamento del Opio, Eric Blair trabajó durante cinco años para la Policía Imperial en Birmania, experiencias que alimentaron en paralelo un rechazo visceral a los regímenes autoritarios y un imperecedero sentimiento de culpa. La admiración por su nombre responde hoy a distintas razones y públicos: algunos se sienten atraídos por su visión política y otros por sus habilidades como autor de ficción o ensayista, amén de su extraordinario dominio del idioma inglés. En un texto que podría aplicarse a lo que se ha convertido él mismo, Orwell valoró a Dickens como un autor «siempre en el lado del que lleva las de perder». Este tipo de autor, añadió, «es uno de esos escritores a los que vale la pena robar. Y lo han robado los marxistas, los católicos y, por sobre todo, los conservadores».

La conversión de Orwell en un adjetivo es conocida para el pequeño grupo de personas que insiste en seguir las noticias de política. Si bien *1984* volvió a las listas de los libros más vendidos cuando la asesora presidencial estadounidense Kellyanne Conway habló de «hechos alternativos» en 2017, en el amanecer de la primera administración Trump, el furioso desplazamiento pendular de la política en los últimos años, con Chile como otro ejemplo manifiesto, lo ha vuelto una jerga familiar (semanas atrás, el vicepresidente estadounidense acusó a los europeos de un control «orwelliano» de la libertad de expresión; entre las réplicas, un congresista de su propio partido lo acusó de «doblepensar»). Pero la figura de Orwell ha crecido también entre el público general y solo el último año trajo una

adaptación de *1984* en audiolibro con Andrew Garfield en el rol principal, un documental de Raoul Peck sobre la vida del autor y un proyecto de Zhang Wei sobre manipulación de la historia y la verdad que extiende la profecía orwelliana a la China actual.

Escrito en la parte final de su vida, *1984* quiso ser una fábula de los totalitarismos nazi y estalinista en los albores de la posguerra. En un punto clave de la novela, el protagonista nota cómo, en un mundo en que la verdad es completamente controlada y reescrita a frenética velocidad, el gobierno intenta hacer parecer que la ración de chocolate se *aumentará* a veinte gramos, aunque son treinta en el presente. Rechaza la evidencia de tus ojos y oídos, escribe Orwell. Esta es la orden última y más esencial. Estos ejemplos de realidad líquida, maleable, atraviesan el texto para advertir que todo puede terminar siendo reescrito, con la excepción de nuestros pocos centímetros cúbicos al interior del cráneo.

Enfermo de tuberculosis, Eric Blair se aisló en una remota granja en la isla escocesa de Jura para terminar el texto a contrarreloj. Se trasladó ahí con el único hijo que dejó, Richard, que de ese tiempo recuerda un padre amoroso, que le fabricaba juguetes de madera y hacía gala de un sentido del humor poco común. Los últimos días del autor son los primeros recuerdos del niño, y dejan imágenes similares a la tortura reflejada en el libro: «Se le caían las uñas, le salieron ampollas en los labios». La novela *1984* se publicó en 1949, cuando el niño contaba apenas cinco años. El padre murió seis meses después, a los 46.

Nos presentamos en la tumba por poco más de un minuto. Alguien ha dejado entre los arbustos una flor artificial azul y un pequeño cerdo de juguete, que parece dialogar con otra figura, la de un pájaro, en delicado homenaje a *Rebelión en la granja*. Alguien ha depositado también un ejemplar de ese libro en mandarín, de distintiva tapa color piel.

Les comento a mis anfitriones: si esto fuera en Estados Unidos nos habrían cobrado entrada. Quizá un paquete de acceso prole en que se puede simplemente caminar por la iglesia, un plan miembro del partido con una visita guiada, una experiencia Gran Hermano para fotografiarse con la tumba. Habría una tienda de regalos con figuritas, poleras de Oceanía, imanes para el refrigerador. La respuesta es un pequeño

Alguien ha dejado entre los arbustos una flor artificial azul y un pequeño cerdo de juguete.

encogimiento de hombros, una elevación tranquila de las cejas. En parte porque los anfitriones son brillantes, modestos, británicos. Pero en parte también porque la observación y su inferencia es obvia, no merecedora de una respuesta. Lo que se ve no se pregunta, diría Juan Gabriel.

Es una observación que comprendí cuando la hizo un amigo años atrás, al entrar ambos al Café La Habana, en Ciudad de México, que es el Café Quito descrito por Roberto Bolaño en *Los detectives salvajes*. «¿Te imaginas esta pendejada la tuvieran los gringos?», me dijo mi amigo. «No se podría venir uno a sentar».

Esa es la sensación que transmite ahora el templo: un lugar tan abierto que permite la ilusión de observarlo con calma.

Mis anfitriones son Ian y Nichola, que han vivido por décadas en Oxfordshire y lo hacen ahora por su cuenta, con hijos ya grandes que han migrado con sus propias familias a Canadá. Él enseña francés; ella es diseñadora gráfica. En malos tiempos me ofrecieron quedarme en su casa a cambio de nada, sin aspaviento alguno. En una conversación con Nichola he mencionado a Orwell y ella ha comentado que su tumba está solo a unos minutos en auto de su casa, en el pueblo de Wallingford, y que podemos aprovechar el buen tiempo para visitarla.

En ese breve trayecto no encontré ningún intento o señalética para anunciar la cercanía de los restos del autor. En el verano de Oxfordshire el verde es tan intenso que hace difícil querer interrumpir el silencio y hablar. La ausencia de lenguaje apenas interrumpida por pequeños letreros blancos con círculos rojos que envuelven un gran número veinte en negro, recordatorio de que hay que evitar circular a más de veinte millas por hora.

Nadie parece interesado aquí, pienso yo, en semejante velocidad. A los ojos de un visitante en la campiña inglesa todo es plácido, indiferente a los tiempos humanos.

Orwell murió tres semanas antes del inicio del mcarthismo en Estados Unidos, quizá el primero de una serie de eventos que abrieron acalorados debates sobre qué habría dicho el escritor británico, una duda extendida al resto de la guerra fría y la transición hacia la vida digital. El mundo actual, de todas formas, tal como ha señalado el también escritor británico John Lanchester, se parece mucho más a la

distopía de Aldous Huxley (que fue profesor de Orwell) en *Un mundo feliz*, escrito en 1932, que detalla una sociedad absolutamente tranquilizada por el placer y las sustancias químicas, sumida en una infantilización general facilitada por la tecnología. A diferencia de 1984, en donde se pide rechazar la evidencia de nuestros sentidos, el aturdimiento de nuestro mundo se alimenta de una oferta ilimitada de «evidencia» y «hechos», basados en lo real o no, para cada cosa que queramos creer y para cada sentir. Así, Lanchester propone una mezcla de 1984 y *Un mundo feliz* para entender lo que vivimos hoy, en que la aquiescencia nunca fue tan placentera ni voluntaria. Aunque la mayoría de los estados sufre de una creciente debilidad, China es hoy el omnipresente modelo policial y todopoderoso que Orwell imaginó, y los gigantes tecnológicos, abocados al control de la información, aparecen como sus sucesores naturales.

En *Las rosas de Orwell*, publicado en 2021, Rebecca Solnit parte relatando cómo el autor plantó esas flores en su jardín de Hertfordshire, en 1936, y de su visita, ocho décadas después, para hablar de los brotes que ella conecta con aquellas semillas. Es un volumen altisonante, de altos y bajos marcados, pero tiene la virtud de la desacralización. Un fragmento rescata cómo, poco después de que Orwell hablara sobre sus rosas en una columna para el diario de izquierda *Tribune*, «una señora indignada me escribió para decir que las flores son burguesas», lo que recuerda que dejarse en vergüenza no es solo un flagelo del presente, sino que existe desde que el mundo es mundo. Pero el libro rescata por sobre todo una sensación de placer sensual no siempre asociada con Orwell, una figura de la que perduran sus retratos del cansancio en la clase trabajadora.

Nada de esto impide el goce profundo sino lo contrario, entiende Solnit. «Sus escritos más sombríos tienen momentos de belleza; sus ensayos más líricos logran abordar las cuestiones sustantivas».

El pub de Sutton Courtenay, por supuesto, se pliega con entusiasmo a la idea de comida de los ingleses, que parecen considerarla poco más que maridaje para la cerveza, y la oferta se limita a unos *crisps*, las papitas fritas en bolsa de toda la vida. Burlarse del elusivo encanto de la comida británica es un recurso muy básico, propio de la

Orwell tomó lo que le dolía de su patria y su sangre y se puso a pensar en ello con cierto cariño por los otros.

ausencia de imaginación, y eso es precisamente lo que voy a hacer aquí, también porque esa es la convicción de mis amigos ingleses. Pero a la vez sirve para recordar que Orwell podía ver esperanza en lugares en que es difícil encontrarla, y hasta escribió un ensayo, *En defensa de la cocina inglesa*, que culmina con recetas bastante útiles, incluyendo una mermelada de naranja que recomiendo para el invierno, capaz de animar incluso el blandengue y humilde amasijo que por estos lares insisten en denominar pan.

Como la iglesia, el pub silencioso parece inmóvil, incluido el curadito local que nos sonrío desde lejos. Yo le doy vueltas a una tontería que me ha hecho pensar esta viñeta: ¿cuánto es el chocolate por el que vale la pena seguir adelante? La ración mensual de 1984 está obviamente basada en la ración británica de la Segunda Guerra Mundial, que oscilaba en los 350 gramos al mes. Para efectos de este artículo he pedido fotos de dulces chilenos y he podido comprobar que un Super 8 son apenas 29 gramos y un Capri 30 gramos, y nadie que se respete a sí mismo aceptaría que hay demasiada pureza en el cacao de estas preparaciones. Ni pensar en los chocolates de diez pesos de Fruna que comprábamos de chicos, que hace poco supe que se llaman Verona.

Eso, insólitamente, es uno de mis principales recuerdos de un último viaje a Chile: que los chocolates estaban más chicos que antes. Que ahora tengo sobrinos grandes. Que me intentaron robar el celular desde una moto en movimiento en un barrio en el que viví cuatro años sin problemas, y que las cuatro personas a

las que les conté me retaron a mí: cómo se te ocurre sacar el celular en la calle. Que te sirva para aprender.

No hablo de los chocolates en el pub. Le he pedido a Ian que cuente otra vez la historia de cuando tocó una vez el bajo con unos muy jóvenes integrantes de Radiohead, que por entonces se llamaban On a Friday, colegas músicos de la zona por allá por los noventa.

—No me parecieron nada del otro mundo —dice Ian.

—Por eso no trabajas en la industria musical —dice Nichola.

Hablamos de política un poco, pero nadie quiere arruinar el día. «Todos están de acuerdo en que algo grande está pasando, pero nadie sabe todavía qué es», resume Ian antes de que cambiemos el tema. Hablamos de épocas en que tocó aprender y en las que tocaron trabajos penosos, de los tiempos malos y de los buenos, y de que ojalá uno supiera en qué tiempos se está antes de que se acaben sin mucho aviso.

Para hablar del Reino Unido, de todas formas, la palabra en que los británicos de todos los signos parecen coincidir es declive (otra profecía de Orwell, que escribió que, sin el Imperio, Gran Bretaña no sería más que «una isleta fría e irrelevante, alimentada a base de arenques y papas»). Como en Chile, todos los signos están ahí. Basta con poner atención a los sonidos y las caras en la calle, a las palabras que se hablan y las que se gritan, a la violencia desnuda.

Todos los signos están ahí. Qué hacer cuando se admite que incluso estudiantes de universidades consideradas de elite ya no son capaces de leer sus libros. Cuando pensar, para la mayoría, se ha vuelto una muestra de lujo, propia de los pocos que consiguen controlar su tiempo y su dopamina. «Pocos asuntos», dejó anotado Orwell, son «tan urgentes y desatendidos como el siguiente: qué forma daremos, tras la destrucción y las mutaciones de la vida cotidiana, a nuestro tiempo libre y las actividades culturales con que deberemos llenarlo». En un tiempo que no atiende a esta materia «las actividades culturales, que exigen tiempo y compromiso, serían devoradas por las recreativas».

Qué hacer cuando buena parte de los trabajadores jóvenes ha abandonado la ilusión de un hogar propio. Y qué hacer con nuestras pequeñas vidas en tiempos de guerra total. «En el infierno cartografiado por Orwell», ha escrito

Ignacio Vidal-Folch, «la miseria está ampliamente extendida, la gente camina cabizbaja y cohibida, los artículos de consumo son escasos, la apariencia de las cosas es gris, el trabajo es embrutecedor y los horarios abusivos». El lector de una revista de literatura puede llegar a olvidar que ese es el mundo, o alguien con una vida prestada en la campiña inglesa podrá evitarlo por algún tiempo. Pero el paisaje permanece.

El futuro. Ian lanza un chiste sobre esto, como a veces cuando la conversación se hace triste, y luego Nichola dice otro, ambos sin una sola palabra que les sobre.

Me pasa a menudo con personas que quiero: es difícil no admirarlas. Admirar a quienes son capaces de no tomarse en serio y a la vez tomar muy en serio lo que les importa. Pero admirar sin concesiones es la primera trampa para dejar de humanizar; mucho mejor querer. A veces, en alguna de las muchas relecturas de *1984*, aparece la tentación de admirar a Orwell como alguien que escribía muriéndose, y de establecer el paralelo con Bolaño y *2666*, otra lucha contra la carne, otro proyecto final que establece una fecha centrífuga. Escribir como si no hubiera un mañana porque la mayor probabilidad es que así sea. Escribir bajo el adjetivo *demasiado* por considerarla la única forma posible, la forma correcta.

Orwell no creció lo suficiente para caer en alguna de las múltiples trampas que conlleva envejecer, podría decirse uno en este afán de no admirar, pero tomó lo que le dolía de su patria y su sangre y se puso a pensar en ello con cierto cariño por los otros. Trabajó para intentar no dar lugar a la mediocridad, tratando a la mediocridad como se trata al mal.

De regreso a la casa, los letreros con el número veinte me recuerdan la historia de los gramos permitidos, el incómodo signo humano que interrumpe la larga belleza del verde. Pienso: he vivido en este país por seis años y me ha gustado. Me he hecho hinchado del Oxford United, del que Ian es seguidor acérrimo y defensor de su rol de representante de la parte de la ciudad de clase trabajadora. Los vi subir de tercera a segunda en Wembley, una tarde de otro mundo con un padre y dos niñas pequeñas en los asientos vecinos, que cantaron y celebraron toda la tarde con sus camisetas sin temor a estupidez alguna, como alguna vez fue posible para nosotros, no tantos años atrás, en Ñuñoa o Independencia.

He llamado a un hospital una mañana terrible

de verano y antes de pedir ayuda he preguntado por el costo de todo y he escuchado a la enfermera cambiar brevemente el tono protocolar para decir que *pase lo que pase, amor, nada te va a costar ni un solo penique y te vamos a tratar como uno más de nosotros*, y luego cambiar otra vez a la voz tranquila, monocorde, británica, para guiarme hasta el final de la llamada, otra vez sin una sola palabra innecesaria.

He experimentado por primera vez el impulso paternal, tan tranquilo como definitivo, al dar clases. He querido bajo el adjetivo *demasiado* y viceversa. He pensado: si un día de mi vida escribo un poema en secreto, uno solo, va a ser sobre estas noches absolutas del invierno aquí. Esta noche grande. Han sido seis años, pero ya parece el tiempo de dejarlo.

Lo que quedan son los otros, que pese a toda la propaganda disponible son el preciso contrario del Infierno: los Ian y Nichola, los que te ayudan a revisar a distancia cuántos gramos de chocolate hay en los dulces chilenos. Los que no te hacen caso en el velorio. Quedan las tardes con la gente que quieres en una mesa de madera para compartir lo propio, lo que permanece a salvo en esos pocos centímetros al interior de tu cráneo. En ese espacio obra el lenguaje para lo que viene. ●

Esteban Catalán es escritor y periodista, magíster en Escritura Creativa de la Universidad de Nueva York y doctor en Literatura de la Universidad de Warwick. Ha publicado la novela *Los límites y el mar* y sus cuentos en *Eslovenia*.

20 Años



La contemplación de la obra

Cynthia Rimsky

Izeta se negó a que
le tomara una foto
a la obra o a él. Me
dijo que no quería
que nadie apareciera
a preguntarle por el
significado de la obra.

La historia que pretendo contarles es tan breve que bastarían cinco líneas, y la editora me pide un mínimo de ocho mil caracteres. El milagro ocurre cuando escribo el título y me doy cuenta del malentendido. Parece ineludible creer que se trata de un o una artista que contempla su obra concluida. Nada más lejos de eso: Izeta, el protagonista de este relato, es panadero, leñador, huertero y unas cuantas cosas más, salvo artista visual, y la obra que contempla no entraría en el canon del arte. Con el malentendido viene entonces mi salvación; ocuparé los ocho mil caracteres —menos las cinco líneas— para explicarles que lo que vi, al detenerme esa tarde de miércoles en la calle del Fondo, fue a un artista contemplando su obra.

uno La verosimilitud

La contemplación de la obra fue vista tres veces en días distintos a la misma hora por un total de cuatro personas. Uno de mis testigos fue el escritor K. Estaba de visita en casa, y cuando quiso ir a pasear, a la misma hora en la que vi a Izeta contemplar su obra, le recomendé que a la ida o a la vuelta pasara por la calle del Fondo a la altura de la pileta y de la casa antigua semi en ruinas, y se fijara en lo que ocurría en el terreno de al lado. K volvió exultante. Había visto a Izeta contemplar su obra.

dos El punto de vista

Después de la siesta, los vecinos del pueblo acostumbran a sacar sus reposeras a la vereda para tomar el primer mate de la tarde, y mirar la calle. Por ese motivo, no me extrañó ver a Izeta en la reposera afuera de su casa acompañado del vecino hablantín al que todos rehuimos. Antes de proseguir, voy a trazar un mapa para que se ubiquen. A un lado de la calle del Fondo se encuentra la pileta del club. Del otro, a la derecha, el terreno con la casa antigua semi en ruinas y, colindante a ella, el terreno con la casa de Izeta. Pues bien, cuando miré por segunda vez la escena naturalista de estos dos vecinos noté que había algo inusual. Repasé los elementos en busca de una diferencia oculta y me di cuenta de que la reposera no estaba puesta para mirar hacia la calle y los vecinos sino al revés.

Izeta mantenía la postura de quien escucha la charla banal del hablantín cuando en realidad aprovechaba la verborragia del otro para

abandonarse por entero a la contemplación de la obra que estaba en su patio. Este cambio de perspectiva me obligó a mí también a girar la vista y, en vez de conversar de la pileta, que el domingo pusieron la música tan alto que se escuchó desde mi casa, o de los avances en la restauración de la casa semi en ruinas que Izeta recibió como herencia y que le vendió al socio del belga, me puse a contemplar su obra. El único que parecía no verla era el hablantín, que desconoce las pausas.

tres El efecto tiempo

Eso fue un miércoles. El viernes volví a pasar. Izeta continuaba en la reposera contemplando la obra en estado de gracia y el hablantín, al lado, con su verborragia. Parecía como si no se hubiesen movido desde el miércoles, tampoco el jueves, y, por qué no, el lunes. De hecho, el escritor K. los vio un martes. Esto me dio la idea de que la contemplación de la obra no era casual o improvisada. Izeta estaba esperando a que el tiempo hiciera algo con la obra, y mientras eso no se producía, se mantenía en la reposera contemplando el proceso. En ese sentido, su relación con el tiempo se acerca a la obra situada de la que habla Enrique Lihn y a la experiencia en Walter Benjamin.

cuatro El currículum

No reparé en su oficio de panadero, seguramente porque entra y sale de madrugada. Sí me sorprendió que cortara leña para alimentar el horno de la panadería en el jardín delantero de la casa semi en ruinas, la única que queda en pie desde la creación del pueblo, y que colinda con su casa. Me intrigó que no hachara afuera de la panadería para ahorrarse el traslado en la carretilla. Pero fue su huerta lo que me indujo a hablarle. En vez de hacerla delante o al costado de su propia casa, la implementó adelante y al costado de la casa semi en ruinas que heredó de la familia. Creí que no soportaba que el terreno estuviera sin uso. Un día me contó el secreto. El aserrín que desprendía la leña que cortaba para la panadería abonaba la tierra. ¡Ya entonces tenía todo pensado! La huerta en la casa semi en ruinas resultó prolífica; los vecinos nos deteníamos a admirar la belleza de sus zapallos, sus espinacas, sus tomates, la perfección con la que colocaba las cañas guías, la esponjosidad de la tierra... Hasta que un día apareció un cartel de venta delante de la casa semi en ruinas.

Misterio en el pueblo. ¿Qué es lo que Izeta contempla todas las tardes desde su reposera mientras nosotras lo contemplamos a él contemplar su obra?

Era difícil que alguien comprara un terreno tan pequeño (la parte de atrás la heredó el hermano de Izeta), ubicado al frente de la pileta (ruidoso) y con una casa vieja desmoronándose. Izeta continuó plantando allí porotos verdes, repollos, coliflores, papas, zapallos, maíz, tomates. La producción excedía las necesidades de su pequeña familia, como si el acto de cultivar no tuviese relación con el consumo sino con una necesidad espiritual.

cinco

Vida y obra

Dos años después, en plena gloria de la huerta, Izeta cerró trato con el socio del belga por la casa semi en ruinas y el terreno. Me extrañó que un hombre de negocios tan próspero (o eso aparentaba) comprara un sitio pequeño, expuesto a la calle y al frente de la ruidosa pileta del club. Supusimos que iba a voltear la casa semi en ruinas para construir una moderna de concreto. La obra que comenzó el socio mostró que no era el terreno lo que valía, sino la casa semi en ruinas, la única que quedaba de las originales del pueblo, y que Izeta prácticamente le regaló con la compra del terreno.

Lo que vino a continuación fue la agonía y muerte de la huerta en el jardín de la casa en ruinas, el nacimiento de una plantación de maíz al fondo del terreno donde vivía Izeta, y la aparición de gallinas. Pensamos que sería la única consecuencia. Una tarde apareció Izeta en la reposera, algo que no debía llamar nuestra atención, salvo que no miraba hacia la calle, sino a la parte delantera de su propio patio vacío.

seis

La ejecución

A pesar de que Izeta construyó su obra al aire libre y a la vista de cualquiera, a excepción de las personas que están obligadas a pasar diariamente delante de su casa (no cuento a los automovilistas, por la fugacidad), los demás solo tuvimos de la ejecución de la obra una visión discontinua. Cuando lo vi cortar leña, ahora sí en la parte delantera de SU terreno, no pensé que estuviese construyendo una obra, o habría guardado registro de sus procedimientos. Cuánto lamento haber sido distraída. Qué de maravillas nos perdemos a causa de nuestros prejuicios. La forma de los leños debió alertarme de que no estaban destinados al horno de la panadería. Olmos, pinos, acacias, espinillos, todos tenían exactamente la misma dimensión. Si el tronco era más ancho, lo partía al medio o en cuartos o en octavos. Ya visualizaba las necesidades materiales de su obra. Porque de eso se trataba.

siete

La economía

Cuando la obra en formación todavía no alcanzaba las proporciones actuales, pregunté a Izeta a cuánto vendía la leña. El precio era bajo teniendo en cuenta que estaba seca, aunque era leña blanda y la salamandra se la traga como si nada. Carecía de un tráiler o un camioncito para transportarla. La primera vez llegó a mi casa con veinte sacos, la mitad en carretilla y la otra en la camioneta de un amigo. La leña dura estaba tan cara que el contador jubilado le encargó dos toneladas y yo una para el invierno. No se me ocurrió pensar que nuestra petición lo ponía en aprietos. Las toneladas nunca llegaron. Por la dimensión que alcanzó la obra, estoy segura de que no entregó en ninguna casa. Izeta sabía que, como artista, no iba a vivir de su obra. Con ese fin plantaba el trigo al fondo de su terreno, para alimentar a las gallinas y vender los huevos, pero se acercaba el verano y las gallinas dejarían de poner. Todo su ser estaba puesto en la obra que crecía y crecía, mientras en el terreno contiguo la otra obra, de puesta en valor de la ex casa semi en ruinas que prácticamente le regaló al socio con el terreno, avanzaba.

ocho

El caos

Le pregunté a la carpintera si había visto la obra de Izeta y me dijo que le sorprendía cómo estaba hecha. En rigor, me dijo, aún la está haciendo, porque aunque a ustedes no les

llevó las toneladas de leña, como la tiene a la vista del que pasa, está obligado a venderles a los turistas que se paran en la calle del Fondo a preguntarle. El hombre no solo tiene que preocuparse por el equilibrio que planificó en un comienzo, sino por el de las piezas que desaparecen con la venta y las que aparecen producto de su hachado incesante. Está obligado a seguir calculando para que el caos no la derrumbe. Pero tú eres carpintera, debes saber cómo está hecha, le dije. Conozco los cálculos en los que se basó, los encastrés más comunes y otros que debió inventar; el secreto para cortar los troncos, cómo equilibrar la diferencia entre el pino, la acacia, el olmo y el espinillo; puedo detectar las nociones de geometría que puso en práctica; el procedimiento para doblar en las esquinas, la manera de articular los troncos. Pero todo ese conocimiento no alcanza a explicar lo que está haciendo, por qué no se derrumba, qué la hace cambiar de forma o cómo el caos no se apodera de todo. ¿Será ese caos lo que Izeta contempla todas las tardes desde su reposera mientras nosotras lo contemplamos a él contemplar su obra? La carpintera sube los hombros: «¿Quién sabe?». ●

Cynthia Rimsky (Santiago, 1962) es periodista y escritora. Ha publicado, entre otros títulos, *Poste restante* (2001), *Los perplejos* (2009), *Ramal* (2011), *La revolución a dedo* (2020), *En obra* (2018) y *La vuelta al perro* (2022). En 2007 ganó el Premio Municipal de Literatura de Santiago y el MOL por *El futuro es un lugar extraño*. En 2023 nuevamente obtuvo el MOL por *Yomurí*, y en 2024 el Premio Herralde de Novela por *Clara y confusa*.

Cuánto lamento haber sido distraída. Qué de maravillas nos perdemos a causa de nuestros prejuicios.

Kubrick, adaptador de novelas: 20 apuntes

Daniel Villalobos



uno

Al igual que muchos otros cineastas, Stanley Kubrick nunca fue un alumno destacado en el colegio. Según sus profesores, tenía las capacidades pero elegía siempre hacer el mínimo esfuerzo. Sus dos mayores intereses estaban fuera de la sala de clases: la fotografía y la lectura de novelas. Con la primera terminó ganándose la vida y luego evolucionando hacia el cine. Con la segunda armó en su cabeza un mundo de fantasía al que nunca renunció. El autor favorito de su infancia fue Joseph Conrad. Sin embargo, nunca consideró la idea de adaptarlo al cine.

dos

En 1948, recién casado, se muda a Nueva York. Tiene veinte años, vive de las fotografías que vende a diarios y revistas y usa su abundante tiempo libre en dos cosas, ir al cine y asistir como oyente a clases de literatura en Columbia. Entre los profesores están el poeta y académico Mark Van Doren y Lionel Trilling, uno de los críticos literarios más importantes del siglo XX en Estados Unidos.

Las clases de literatura le interesan, pero también le obsesiona el cine. Según recuerda años más tarde en conversaciones con Jan Harlan y Leon Vitali, la mayoría de las películas que ve entre 1948 y 1950 le aburren. Empieza a pensar que él podría hacer un mejor trabajo con esas historias. Cuando se aburre demasiado, no se levanta de su butaca sino que saca un libro o un periódico de su chaqueta y lee a la luz de la pantalla.

tres

Más tarde conoce a James B. Harris, un tipo de su edad que quiere entrar en el negocio del cine. Kubrick envidia a Harris, que tiene todos los atributos que a él le faltan: es guapo, es atlético y estudió en la prestigiosa Juilliard School. Además fue militar. Ansiosos por encontrar una buena historia para llevar a la pantalla, revisan decenas de libros baratos. Kubrick lee mucho, pero es Harris quien encuentra una novela policial llamada *Clean break*, de Lionel White. Y es Harris quien ve el potencial cinematográfico de esa historia e invierte diez mil dólares en los derechos. El libro termina siendo la base para *Atraco infernal* (*The Killing*, 1956), que es la tercera película que dirige Kubrick y la que lanza su nombre a la fama.

cuatro

Kubrick le confiesa a su amigo que no se siente capaz de escribir la adaptación por sí solo. Harris busca a un guionista profesional. Kubrick se niega. Lo que él quiere –y logra– es contratar como coguionista a un escritor de novela negra llamado Jim Thompson. Lo conoce, lo lee y admira sobre todo por uno de sus libros, *El asesino dentro de mí*. Le gusta tanto que acepta escribir una alabanza que aparecerá en casi todas las ediciones posteriores del libro.

Thompson vuelve a trabajar en un filme de Kubrick cuando le toca adaptar (junto a Calder Willingham) *Senderos de gloria*, en 1957. Eso le da a Thompson un estatus singular: será el único guionista que ha trabajado en dos películas de Stanley Kubrick.

cinco

Senderos de gloria está basada en una novela publicada por Humphrey Cobb en 1935. Kubrick la conoció de una forma inesperada: la encontró abandonada en la sala de espera de la consulta de su padre homeópata y la leyó de una sentada.

seis

Luego del aplauso crítico por *Atraco infernal*, un productor de los estudios MGM dice a Harris y a Kubrick que escarben entre las pilas de guiones inéditos para su próximo proyecto. El director tiene dos ideas en mente. La primera es filmar *Relato soñado*, de Arthur Schnitzler, algo que terminará haciendo décadas más tarde con *Ojos bien cerrados*. La segunda es adaptar una extraña y perversa novela de Stefan Zweig llamada *Ardiente secreto*, sobre la relación

que un niño y su madre entablan con un barón soltero que conocen durante unas vacaciones en Semmering, en la montaña austriaca. La novela había sido adaptada en Alemania, pero no en Hollywood. Kubrick juega con el proyecto largo tiempo. Escribe un par de borradores de guion y toma cientos de notas. Por fin desecha la idea en los años 60. El que termina haciéndolo en 1988 es Andrew Birkin (hermano de Jane), quien, de hecho, inició su carrera en Hollywood como asistente y scout de locaciones para Kubrick durante el rodaje de *2001: odisea del espacio*.

siete

Kubrick fue un lector voraz de novelas. Sin embargo, según amigos de juventud, el libro que más recomendaba era la autobiografía del criptógrafo y espía Herbert Yardley. Se llamaba *La educación de un jugador de póker* y según Kubrick contenía excelentes consejos. El propio director, antes de pasar a la primera división de Hollywood con *Espartaco*, tuvo períodos de escasez en su vida en los que pagó las cuentas jugando al póker.

ocho

Kubrick llegó a dirigir *Espartaco* por accidente. El director oficial, un veterano llamado Anthony Mann, no logró entenderse con la estrella, Kirk Douglas, quien hizo que lo despidieran y luego fichó personalmente a Kubrick, al que conocía desde que trabajaran juntos en *Senderos de gloria*. El director aceptó la propuesta, cobró mucho menos que Anthony Mann, terminó el rodaje en el plazo acordado y dejó una excelente impresión en los productores. El único problema era su abierto desprecio por la novela de Howard Fast en la que se basaba el guion. Kubrick se pasó el rodaje leyendo y releando otro libro ambientado en el período: *Los gladiadores*, de Arthur Koestler.

nueve

El profesor David Mikics, uno de los tantos biógrafos del sujeto, anota en *Stanley Kubrick: American Filmmaker* que a la hora de elegir libros para adaptar el cineasta dejaba de lado aquellos que estuvieran llenos de acción física y peripecias. Según una de sus secretarías, el insulto literario más común en boca de Kubrick era la frase: «Este libro lo escribieron para convertirse en película». Lo que le atraía, según Mikics, eran las novelas psicológicas o filosóficas, centradas en la vida interior de los personajes. Así tenía una brújula para saber lo

Kubrick fue un lector voraz de novelas. Sin embargo, el libro que más recomendaba era la autobiografía del criptógrafo y espía Herbert Yardley.

que pensaría o sentiría un protagonista en cualquier circunstancia.

diez Cuando la prensa de Hollywood se enteró en 1960 que el nuevo proyecto del joven director en alza era *Lolita*, de Nabokov, nadie entendió nada. Era un libro prestigioso pero muy polémico y quienes lo habían leído no podían imaginar de qué manera una película conseguiría esquivar los aspectos más tortuosos de la trama. Muchos columnistas se preguntaron: «¿Cómo pudieron hacer una película a partir de *Lolita*?». La respuesta de Kubrick fue usar esa pregunta como frase promocional en los afiches.

once A mediados de los 60 ya había adquirido muchas de las costumbres y manías que le convertirían en una figura de culto más tarde. Entre ellas, sus rutinas de lector. Le gustaba leer varios diarios en la mañana, incluyendo el *New York Times*. Estaba suscrito a revistas de cine y fotografía de todo el mundo. Releía constantemente a clásicos como Balzac, Stendhal y Flaubert. Y, sobre todo, releía y anotaba los libros de Kafka, a quien consideraba el mejor autor del siglo XX. ¿Por qué? Porque sus historias le parecían «pesadillas hermosas que además eran divertidas».

doce En 1964 estrena *Doctor Insólito* (*Dr. Strangelove*). Está basado en *Two hours to doom*, un libro de Peter George sobre un general demente que lanza un ataque nuclear contra la Unión Soviética. Hay dos diferencias clave entre la novela y la película. *Two hours to doom* es

un thriller de suspense muy serio, mientras que *Doctor Insólito* es una comedia negra. Además, *Two hours to doom* tiene un final feliz. En la versión de Kubrick, la guerra atómica es inevitable.

trece En 1964 contacta a Arthur C. Clarke para que sea su coguionista en el proyecto que terminará siendo *2001: odisea del espacio*. De los relatos que Clarke le muestra, a Kubrick le interesa uno llamado «El centinela», publicado en 1951. A partir de esa idea y de otras tantas historias de Clarke desarrollan el guion de la nueva película. En una inusual vuelta de tuerca, Clarke termina escribiendo la novela *2001: odisea del espacio* a partir de su trabajo con Kubrick. La novela, por cierto, responde todas las preguntas que la película deja abiertas y elimina cualquier ambigüedad en el final. Después el escritor publicará una saga de cuatro novelas ambientadas en el universo de *2001*. Ninguna le llama la atención a Kubrick.

catorce La primera adaptación al cine de *La naranja mecánica* no es la de Kubrick. Es una versión hecha con presupuesto mínimo por Andy Warhol en 1965. Se llama *Vinyl* y la filmó en su estudio en dos días. El rodaje de *La naranja mecánica* duró ocho meses, uno de los rodajes más breves de Kubrick. Aunque en los créditos finales este aparece como el único guionista responsable de la adaptación, en realidad existieron tres guiones a partir de la novela. El primero data de 1966 y fue escrito por el novelista y reportero Terry Southern y el fotógrafo Michael Cooper. Este proyecto estaba anclado en Inglaterra (Cooper era inglés) y fue revisado por agentes del British Board of Film Classification, que indicaron que una película basada en un guion tan repleto de violencia y obscenidad jamás podría estrenarse allí.

El segundo guion es de Anthony Burgess, el autor del libro, que lo escribió por encargo de dos productores que aspiraban a que la película fuera dirigida por Nicolas Roeg. Burgess entregó el guion en 1969 (el libro es de 1962), pero el proyecto se canceló ante la aparición de Kubrick en el horizonte. Aunque hay registro de que el cineasta leyó los dos guiones que había, prefirió escribir su propia adaptación. La película conservó muchos elementos de la novela, para sorpresa del autor, pero dejó fuera un aspecto clave: el capítulo 20, el epílogo, donde un Alex

DeLarge ya adulto reflexiona sobre su juventud de violencia y vicio pandillero y demuestra haberse reformado. Kubrick dijo mucho después que había leído la edición estadounidense de la novela, que no incluía el epílogo, supongo que por razones comerciales. Así esquivó la enorme polémica desatada alrededor del filme desde su estreno en 1971. Además había negociado con el estudio el derecho a no dar entrevistas ni irse de gira a las premieres. Esa tarea le tocó a Burgess, lo que derivó en una situación impensable para los estándares de Hollywood: la película más sensacional y taquillera del año tuvo que ser defendida en televisión y en conferencias de prensa por el autor de la novela, no por el director.

quince

Barry Lyndon fue uno de los libros que el cineasta releyó a lo largo de su vida. Algunos biógrafos dicen que fue el consuelo que encontró después de que su monumental proyecto para filmar la vida de Napoleón se viniera abajo. Lo cierto es que abordó la producción de *Barry Lyndon* con una minuciosidad y energía que se hicieron legendarias. El contraste con la novela de Thackeray es impresionante. A diferencia de lo sucedido con *Doctor Insólito*, cuando a partir de un thriller escrito en serio produjo una comedia, de *Barry Lyndon*, que es una historia picaresca, extrajo un drama insondable acerca de la identidad y el ascenso social.

La novela, de 1844, es el relato burlón de un pillo bruto al que vemos caer una y otra vez en sus afanes por escalar de una clase a otra. El Barry Lyndon de Kubrick no es un pillo y sus andanzas no están vistas con desdén o mofa. Aquí entra el principal cambio que hizo el Kubrick guionista: mientras que la novela está narrada en primera persona por Barry, con algunos apuntes al pie de un «editor» que contradice o corrige los dichos del narrador, la película tiene un narrador en off pero en tercera persona, lo que crea una distancia con el personaje que contrasta con lo que vemos. Si la voz en off parece conocer el destino de Barry y quizás por eso lo contempla con la frialdad de quien mira una barata o un ratón de campo, las imágenes y las actuaciones muestran lo contrario: en la pantalla Barry Lyndon (Ryan O'Neal) es un hombre torturado, contradictorio y al final muy trágico. La sorna de la voz en off cuando señala la vulgaridad del protagonista sólo termina recalcando lo singular que es Barry para Kubrick.

La famosa cita que cierra el filme no aparece al final del libro sino en el primer capítulo, cuando este reflexiona sobre los pelambres que corren en el pueblo sobre su padre ya muerto:

It was in the reign of King George III that the aforesaid personages lived and quarreled; good or bad, handsome or ugly, rich or poor, they are all equal now.

dieciséis

Stephen King nunca tuvo demasiada admiración por la manera en que Kubrick adaptó su novela *El resplandor*. Por un tiempo fue capaz de esconder su desdén, hasta que no pudo más y empezó a criticarla abiertamente. Primero dijo que la película era un hermoso auto de lujo sin un motor adentro. Luego, que Kubrick había intentado hacer un filme de terror sin entender nada del género. Entre las cosas que más le molestaban había una queja central, relacionada con el protagonista. En su historia, explicaba King, Jack Torrance es un hombre decente pero alcohólico, que lentamente va cayendo en la locura debido a la influencia del hotel. Pero Jack Nicholson interpreta a Torrance como un hombre perturbado desde el primer minuto. Otra queja de King: la Wendy Torrance de Shelley Duvall era una mujer timorata y asustadiza, muy lejana a la Wendy fuerte, astuta y activa de su novela. En el libro, el hotel se quema hasta los cimientos, Jack Torrance se redime y el cocinero, Dick Halloran, sobrevive para rescatar a la mujer y al niño. En la película el hotel no se quema, Torrance muere congelado tratando de matar a su hijo y el cocinero muere justo cuando todos pensaban que iba a salvar el día.

Las quejas del escritor se extendieron por años, y en 1997 la cadena ABC le dio la oportunidad de participar en una nueva adaptación de *El resplandor*, en formato miniserie. King escribió los tres episodios resultantes, que dirigió su amigo Mick Garris. Ambos seleccionaron personalmente al elenco. Esta nueva adaptación rescató muchísimas escenas y conceptos que habían sido descartados por Kubrick. Restauró el viaje emocional de Jack Torrance, le dio a Wendy más autonomía y desarrolló la vida interior del pequeño Danny. El resultado es una de las basuras más grandes que hayan mancillado jamás la pantalla de un televisor, y cerró para siempre el viejo debate de cuánto control deben tener los escritores sobre las adaptaciones de sus obras.

diecisiete

A pesar de todo, el autor más belicoso adaptado por Kubrick no fue Stephen King sino Gustav Hasford, cuya novela *The short timers* inspiró *Nacido para matar* (*Full Metal Jacket*, 1987). Nunca se entendieron y en una de sus pocas reuniones Hasford intentó golpear al director. Con el autor original fuera de escena, buena parte de la narración en off terminó escrita por Michael Herr, quien ya había hecho ese trabajo en *Apocalipsis ahora*, otro filme sobre Vietnam. Herr aportó grandes líneas, pero dejó fuera uno de mis párrafos favoritos de la novela:

Los francotiradores nos apuntan. Cada tiro se vuelve una palabra dicha por la muerte. Ella nos habla. Ella nos quiere contar un chiste secreto. Puede que no nos guste la muerte, pero nosotros le gustamos a ella. El enemigo es duro pero nunca miente. Las armas dicen la verdad. Las armas nunca dicen «Sólo estoy bromeando». La guerra es fea porque la verdad puede ser fea, y la guerra es muy sincera.

dieciocho

Después Kubrick se enreda en dos proyectos. El primero, *The Aryan papers*, está basado en una novela autobiográfica de Louis Begley, *Wartime lies*. La trama gira en torno a un niño judío y su tía, quienes intentan sobrevivir a la ocupación nazi de Polonia inventándose una identidad como católicos devotos. El segundo proyecto, el más ambicioso, era adaptar al cine un relato de Brian Aldiss llamado *Los superjuguetes duran todo el verano*. Es una fábula de ciencia ficción que muchos años después heredaría Steven Spielberg.

El resplandor en versión de Stephen King cerró para siempre el viejo debate de cuánto control deben tener los escritores sobre las adaptaciones de sus obras.

Kubrick abandona *The Aryan papers* por el desgaste emocional que le produce leer libro tras libro sobre el Holocausto. Y también porque se estrena *La lista de Schindler* y no está seguro de poder sacar adelante otra película sobre el mismo tema. Lo que sucede entonces es que recupera el interés por uno de sus proyectos más antiguos. Y en 1994 llama por teléfono al guionista Frederic Raphael para pedirle que adapte una novela. Todo rodeado de misterio, cuenta Raphael más tarde en un testimonio titulado *Aquí Kubrick*. Al día siguiente, un mensajero de Fedex le entrega un sobre con fotocopias. Son las páginas 203 a 296 de un libro que no reconoce. Alguien ha recortado de las fotocopias el nombre del autor y el título. El guionista se junta con el director y se entera de que el libro en cuestión es *Relato soñado*. Kubrick necesita que Raphael traslade la historia de Schnitzler desde la Viena de los años 20 a la Nueva York de los 90. Trabajan juntos por casi dos años. Luego Kubrick sigue solo y reescribe por completo escenas clave. Entre ellas, una tan brillante que parece contener un universo narrativo completo: es la escena en que Nicole Kidman le cuenta un sueño a Tom Cruise, un sueño donde ambos estaban desnudos sobre las ruinas de una ciudad, ella aterrada y avergonzada, y él sale corriendo en busca de ropa para los dos. Los ecos bíblicos de *Ojos bien cerrados* se hacen patentes con cada nuevo vistazo del filme y, de hecho, se entiende mejor a estas alturas que Kubrick hubiese apostado por esa historia en desmedro de *Los superjuguetes duran todo el verano* y *The Aryan papers*. Ambos proyectos giraban en torno a la mirada infantil. *Ojos bien cerrados*, en cambio, es una historia pequeña y acotada pero presentada desde la perspectiva torturada y terminal de los adultos.

diecinueve

Brian Aldiss también trabajó por años con Kubrick en un argumento que expandiera *Los superjuguetes duran todo el verano* y que los dejara contentos a ambos. No lo consiguieron. En la primera reunión de trabajo, Kubrick le regala una bella edición ilustrada de Pinocho. Aldiss no entiende. ¿Qué tiene que ver su historia de un niño robot con la obra de Collodi? Kubrick porfia en que ese es el ángulo para convertir el cuento en una película. El autor no está de acuerdo y termina despedido. Kubrick intenta sacar adelante el proyecto hasta mediados de los 90. Incluso

llega a fichar como posible protagonista a Joseph Mazzello, el niño de *Parque Jurásico*. Pero no le convence la idea de usar a un niño real para interpretar a un robot, y tampoco le parece que la tecnología esté a la altura del desafío. Por fin decide heredarle el guion (y todos sus apuntes y dibujos) a Spielberg, que para entonces es uno de sus colegas más cercanos. Dos años después de la muerte de Kubrick se estrena *Inteligencia artificial* y es una de las primeras obras maestras del cine del siglo XXI.

veinte

Es el 12 de marzo de 1999. El historiador y crítico Alexander Walker se suma al centenar de personas que asisten al funeral del cineasta. Familiares y amigos se mezclan con estrellas como Tom Cruise y Steven Spielberg en los prados de la mansión del difunto. Los hijos y nietos de Kubrick interpretan piezas de Bach, Ravel y Schubert. Alguien recita el kadish. Todos comen, beben y hablan del muerto. Lo cuenta Walker en su libro sobre el cine de Kubrick. En un momento de la jornada, cruza de una habitación a otra y acierta a pasar por una de las salas de lectura de la enorme casa. Ahí, sobre las mesas y los escritorios, están los libros abiertos y boca abajo, o señalados con un marcador, un lápiz o un trozo de diario. Ahí están las lecturas que quedaron inacabadas, los libros que el lector Kubrick no alcanzó a terminar, las películas que jamás se harán. ●

Daniel Villalobos (Temuco, 1974) es periodista y escritor. Ha publicado *El sur*, *El tren marino*, *Michael Mann. Un mapa del mundo* y *Domingo se va de casa*. Ha escrito o coescrito los guiones de películas como *El club* y *Un día cualquiera*. Puedes escucharlo en sus podcasts *Maula* y *El contador de películas*.

20 Años

Historia de una expedición al Polo

Roberto Castillo



uno Esto pasó en un pueblito rural del estado de Nueva York, cerca de Canadá, donde viví a los diecisiete años. Hubo un tiempo en que LeRoy fue famoso porque a finales del siglo XIX allí se inventó la gelatina en polvo con sabor a fruta. Nadie fuera del pueblo se acordaba de su antigua importancia. Cuando la Jell-O se fue a Delaware, la municipalidad de LeRoy construyó el Museo de la Jalea para que esa gloria no quedara en el olvido.

dos Mrs. Innes trabajaba de guía en ese museo, a media jornada. La conocí cuando fuimos con mi curso de historia. Explicó cómo se hervían huesos, pezuñas y cartílagos de vaca o de caballo para transformarlos en gelatina con sabor a naranja, limón o frambuesa. Después nos ofreció una degustación de los distintos sabores en vasitos de papel y repartió recetas para hacer ensaladas con jalea verde, el furor de la temporada en todo el Medio Oeste.

tres Mrs. Innes nos contó que estaba preparando una exposición especial sobre el poroto verde, porque en LeRoy se desarrolló, mediante selección genética, el primer poroto verde sin hilo. Mostró unas diapositivas de la granja donde había ocurrido la hazaña: un tractor sin ruedas en medio de un descampado, un invernadero inmenso con todos los vidrios rotos y un silo a medio caerse donde apenas se leía *Green Giant*. Qué hubiera sido del mundo si LeRoy no nos hubiera dado el poroto verde sin hilo y la gelatina en polvo. Esa es la pregunta, dijo.

cuatro Al despedirnos, Mrs. Innes les dijo a mis compañeros que, ahora que el estudiante de intercambio —es decir, yo— conocía la historia de la jalea en polvo y del poroto verde sin hilo, tenían que llevarme a conocer a Lady Liberty, el tercer orgullo del pueblo. Desde el puente se ve mejor, el puente, sabes, desde el puente, mejor, se ve mejor, me dijo, elevando la voz y modulando cada palabra para que le entendiera. Me preguntó si sabía de qué me estaba hablando. Algunos compañeros no aguantaron la risa cuando traté de contestarle que sí a pesar de que no era cierto.

cinco La Estatua de la Libertad estaba a orillas del río Oatka, muy cerca del Museo de la Jalea. Medía casi tres metros. Le habían pintado de oro la antorcha, anticipando el bicentenario, tal como habían hecho con la estatua original en el puerto de Nueva York. A sus pies, la corriente se veía tan serena que no se sabía en qué dirección fluía. En el deshielo primaveral, sin embargo, el pacífico Oatka creció hasta dejar a Lady Liberty con el agua al cuello, como en una película apocalíptica. Pero me adelanto.

seis Tomé la costumbre de detenerme todos los días en ese puente después de pasar por el correo. Ahí leía o releía mis cartas cuando me llegaban, escuchando el susurro del agua. A veces, me apoyaba en la baranda de fierro y achinaba los ojos para imaginar que estaba en una ciudad lejana tapada de humo diésel y que contemplaba otro río, escuálido, con su

Paleaba nieve como experto y esparcía sal de roca mezclada con arena para impedir que se formara hielo en las veredas y los escalones.

torrente de barro y de basura. De vez en cuando Mrs. Innes pasaba por ahí de vuelta a su casa y nos hacíamos un leve gesto de saludo.

siete

Un día, Mrs. Innes se detuvo a hablarme mientras yo contemplaba a Lady Liberty. Me preguntó si me interesaría trabajar recogiendo hojas en el otoño y despejando la nieve en el invierno. Me dijo —creo, todavía me costaba entender su acento— que esos deberes caseros los hacía su marido antes de que lo mandaran a Vietnam. La guerra había terminado hacía varios meses y me surgieron preguntas, pero sabía que mi inglés no estaba a la altura de mi curiosidad y tampoco quería ser impertinente. Acepté, ella me dio su dirección y se despidió con el gesto de costumbre.

ocho

Yo no tenía conciencia de la cantidad de hojas que iban a botar los árboles centenarios de quince o veinte metros que rodeaban su inmensa casa. Tampoco sabía que las nevazones de esa región, alimentadas por la humedad de los Grandes Lagos, eran tan abundantes. Empezaban en noviembre y no paraban hasta abril. No tenía cómo saber esas cosas; venía de una ciudad árida y desarbolada en un país que ya era mitad desierto.

nueve

Llegó octubre. Tarde por medio, después de mi entrenamiento de fútbol, me iba donde Mrs. Innes a rastrillar y apilar cordilleras multicolores de hojas muertas. Aprendí a picar la hojarasca seca para meterla en sacos de

papel y almacenarla en un granero cavernoso lleno de maquinaria obsoleta. También aprendí a cosechar manzanas de un huerto adyacente y convertirlas en sidra por medio de una prensa que funcionaba con el mismo mecanismo de la imprenta de Gutenberg. Aprendí también a vestirme adecuadamente para ese frío que te mataba al menor descuido.

diez

A mediados de noviembre cayó la primera gran nevazón. Para entonces me había acostumbrado al viento polar, a la oscuridad de esas regiones y a las vocales difusas de Mrs. Innes. Paleaba nieve como experto y esparcía sal de roca mezclada con arena para impedir que se formara hielo en las veredas y los escalones. Un día le conté que había tenido un sueño en inglés. Ella me dijo que sus sueños eran casi siempre mudos, como las películas antiguas, sueños sin habla y sin cartones explicativos. Fue nuestra primera conversación de verdad.

once

El principal temor de Mrs. Innes era que el cartero se resbalara y muriera desnucado en su propiedad. No le importaba el cartero —un tipo detestable, un constante portador de cuentas y de malas noticias—, pero no quería que una desgracia devaluara el precio de la casa. Tengo que venderla, es demasiado grande, dijo, y la gente de este pueblo es tan supersticiosa y habladora. A fines de enero, el cartero tenía un pasadizo muy seguro, flanqueado por unos murellones de nieve de un metro de alto, perfectamente cortados con el filo de mi pala.

doce

No me acuerdo de cuánto me pagaba Mrs. Innes, pero tiene que haber sido poco, porque un par de veces unos compañeros se burlaron de mi inocencia de estudiante de intercambio. O quizás de qué se burlaban. Mi inglés todavía no alcanzaba para entender todo, pero en un pueblo tan chico todos sabían que después de cada jornada de trabajo Mrs. Innes me invitaba a entrar a su casa.

trece

Rodeada de nieve, la casa era un barco de expedición polar varado en un mar de hielo. Había que entrar por atrás, pasando por un aposento de transición, impuesto por el clima a la arquitectura de esa zona, donde se colgaban los abrigos, gorros, guantes, máscaras, raquetas de nieve y otros aperos de supervivencia

invernal. Ahí dejaba yo mis botas de trabajo, embarradas, estriadas de sal, goteando el agua sucia de la nieve pisoteada, antes de entrar descalzo en la tibieza de la cocina.

catorce Mrs. Innes me sentaba en la mesa de avellano y me servía un tazón de chocolate caliente con brownies o unas galletas de cuáquer que ella misma horneaba y por las cuales exigía elogios, a pesar de que siempre le salían quemadas y duras. Si se hacía muy tarde, me pedía que la acompañara a cenar y a fumarse el último cigarrillo del día. A veces yo también fumaba, fingiendo ser experto.

quince Cuando arreciaba alguna tormenta, me quedaba escribiendo cartas o haciendo las tareas mientras ella lavaba los platos. Una vez, antes de ponerse el delantal y los guantes amarillos, Mrs. Innes, de espaldas a mí, se soltó el pelo para rearmar su denso moño. En ese instante me pareció una chica hippie, con sus jeans desteñidos, sus pies descalzos y una cabellera luminosa que le llegaba casi a la cintura.

dieciséis Tuve la sensación de que el mundo se ordenaba frente a mis ojos, pero en el lapso que ella demoró en tomarse el pelo entendí que ese orden me era ajeno, tan indescifrable como las fotos repartidas en las paredes y estantes de esa casa en las que aparecía un hombre de facciones espectrales, de uniforme naval, de polera blanca, de camisa a cuadros, al que yo escrutaba cuando creía que ella no me miraba.

diecisiete Ese hombre de estatura mediana y labios burlones era Mr. Innes, quien presencié conmigo la escena de su mujer levantando los codos bajo la luz mientras se enrollaba el pelo detrás de la nuca, bailando al compás de una música imaginada. Lo daban por muerto, pero él seguía ahí, muy serio y muy vivo, en su mejor foto, la única en que aparecían juntos, adherida al refrigerador con un imán.

dieciocho Me acuerdo más de esa noche que de las otras porque fue la última vez que trabajé para Mrs. Innes. Un par de días más tarde, nos topamos en el puente y me dijo que de ahí en adelante ella se las arreglaba sola, que me iba a llamar si algo surgía con el

No me acuerdo de cuánto me pagaba Mrs. Innes, pero tiene que haber sido poco, porque un par de veces unos compañeros se burlaron de mi inocencia.

deshielo primaveral. Lady Liberty se reflejaba en el río congelado.

diecinueve Fui a despedirme, ya entrado el verano, el día que me vine de vuelta a Chile. Entré sin anunciarme, por la puerta de atrás, como siempre. Mrs. Innes no expresó sorpresa. Como si estuviera esperándome, me mostró una caja de latón con el logo del Museo de la Jalea, llena de fichas de biblioteca. Cada ficha era parte de una historia que ella había escrito. Usó la palabra *yarn* y me explicó que, pasando por «cuerda», «hilo» y «corazón», llega a «relato de marineros».

veinte Me dijo: Esta es la bitácora de tu expedición al Polo, me cupo en veinte fichas de 5 x 3 pulgadas; no se necesita más que eso, nadie quiere pasarse la vida escribiendo. Las dispuso boca abajo como naipes, se sentó a mi lado y me pidió que se las leyera, primero en inglés y luego en mi idioma, pero más lentamente, para guardar los sonidos. Me escuchó muy atenta, formando algunas de las palabras con los labios, entre bocanadas de humo, mientras con la palma de la mano despejaba las migas y cenizas de la mesa de avellano. En español siempre salen más palabras que en inglés, dijimos al mismo tiempo. ●

Roberto Castillo Sandoval es doctor en Literatura y Lenguas Romances de la Universidad de Harvard y académico en el Haverford College de Pensilvania. Ha publicado *Muriendo por la dulce patria mía*, *Antípodas*, *Muertes imaginarias* y *La novela del corazón*, así como su traducción de *Bartleby*, el escribano. Una historia de *Wall Street*, de Herman Melville, y de *Wakefield*, de Nathaniel Hawthorne.

¿Qué estás leyendo?

Valeria Tentoni

Escritora

Sara Gallardo, la autora de ese lingote de oro que se titula *Eisejuaz*, solía engañar a su familia diciendo que se iba de viaje a Bahía Blanca para trabajar en la radio, cuando en realidad se encerraba en un departamento en el centro de Buenos Aires para escribir. Cuentan que al hablar con sus hijos por teléfono tapaba medio micrófono para simular larga distancia. Cuando regresaba a casa, volvía como de un largo viaje, con la sed y el triunfo del cansancio.

La anécdota me vuelve a la mente al leer «Wakefield», el clásico cuento de Nathaniel Hawthorne, tan querido para Borges, o el cuento vuelve en mente el día en que se conoce la anécdota. El orden de los factores no altera el producto. Las historias conversan, a espaldas de Hawthorne seguro pero de Gallardo no sabemos: es posible que Sara haya leído a Hawthorne en las bibliotecas familiares, herederas de la más exquisita intelectualidad porteña del siglo XIX. ¿Habría conocido entonces el relato de ese marido londinense que un buen día, tras anunciar un viaje corto, alquiló la casa de enfrente y abandonó la suya, viviendo de incógnito durante veinte años para regresar de golpe y sorprender a su mujer, que para entonces ya se creía viuda?

El cuento es corto y perfecto, indeleble como un *Bartleby*; miembro honorable de esa clase de cuentos que tienen efecto de moraleja pero no enseñan nada, ni son señal de otra cosa que del profundo desconcierto de la existencia humana. ¿Y qué puede hacerse ante moralejas así? Deambular dentro del cuento junto al espíritu

del personaje, ordenarse en la religión de su ritmo y rezarle una y otra vez a lo largo de la vida, ya muy lejos del cuento pero muy cerca de ese cristal negro que nos ha inoculado para siempre.

Es feliz la idea de Sara prefigurando su plan, concibiendo su estrategia, con el tomo de Hawthorne en la falda, mordiéndose la boca, la vista perdida en un futuro de escritora. El autodestierro de Wakefield, en cambio, no invoca utilidades, aunque no hay por qué pensar que el escribir provea alguna. Es posible imaginar incluso a la hiperproductiva Sara, cuentista, novelista, cronista, columnista y viajera, escribiendo para pasar el rato, sin objetivo aparente, en su departamentito secreto (en Buenos Aires lo llamaríamos bulo o bulín). Escribiendo no para terminar un encargo ni para cerrar un capítulo sino, simplemente, para que el mundo se silencie, para distanciarse de todos, para hacer las paces consigo misma, para descansar un poco, sin saber de qué, la mente extraviada después de una media hora de tipeo, la vista volviendo a la página y tachándola de un saque. Más tarde, preparando un café y llamando a los chicos (tenía ni más ni menos que cuatro) para constatar que todo andaba bien en casa, para quejarse de la distancia y simular otra vez el viento infernal de Bahía Blanca, ese viento desquiciante que podría llevarse también a mamá por los aires.

«Sabemos, cada uno en nuestro interior, que ninguno de nosotros cometería semejante locura», dice el narrador de «Wakefield», con el que desde entonces no estamos de acuerdo. Nos encontramos a Wakefield, el Paria del Universo, despidiéndose de su esposa en el anochecer de una tarde de octubre, Wakefield sentado frente al hogar de su nuevo domicilio, refregándose los

pies, Wakefield durmiendo solo. Un año, dos, cinco, diez, veinte. ¿Para qué? «Dentro de la aparente confusión de nuestro misterioso mundo, los individuos se adaptan tan bien a un sistema, y un sistema a otro, y a un todo, que, si se aparta un momento, un hombre se expone al temerario riesgo de perder su lugar para siempre».

En *Un hombre que duerme*, la segunda novela de Perec, publicada en 1967, cuatro años antes que *Eisejuaz*, tenemos a un nuevo Bartleby, un estudiante que decide no levantarse de la cama el día de sus exámenes de Sociología y quedarse mirando el techo. El joven se encierra en su propio bulín, «la más bella de las islas desiertas». Deja de responder a los amigos, cancela todos los planes. «No es necesario que salgas de casa. Quédate a tu mesa y escucha. Ni siquiera escuches. Espera solamente. Ni siquiera esperes. Quédate completamente solo y en silencio. El mundo llegará a ti para hacerse desenmascarar, no puede dejar de hacerlo, se posternará extático a tus pies», eligió Perec por epígrafe, un préstamo de Franz Kafka.

Ante la «indigestión perpetua de palabras, de proyectos», el estudiante se recluye y se dedica, simplemente, a «aprender a durar». Se sumerge en el sueño, el despertador desactivado, y abandona incluso la lectura. No vuelve a ver a sus amigos, no devuelve los libros a la biblioteca. Tan sólo sale de noche, como una rata de alcantarilla. En cierto momento, visita a sus padres, pero sólo para encerrarse en otro sitio, el campo de su infancia, y recorrer el lugar como un fantasma incógnito. Progresivamente, el encierro convierte a su propio cuerpo en una cámara anecoica en la que puede oír incluso la música de sus órganos descomponiendo el alimento, o afilar la percepción hasta ser capaz de identificar el punto de contacto entre sus muslos y una sábana.

«No querer nada más. Esperar, hasta que no haya nada más que esperar. Holgazanear, dormir. Dejarte llevar por las multitudes, por las calles. Seguir las cunetas, las verjas, el curso de agua por las riberas. Recorrer los muelles, rozar las paredes. Perder el tiempo. Salir de todo proyecto, de toda impaciencia. Estar sin deseo, sin despecho, sin rebeldía», leo. Falso prisionero, tanto como Wakefield de su propia huida en el instante en que desea, con todo su corazón, volver a casa después de cruzarse con su propia esposa por la calle y pasar desapercibido, el hombre que duerme, tarde o temprano, despierta.

«Un animal demasiado solitario se come a sí mismo», escribe Gallardo en *Eisejuaz*. «No has aprendido nada, salvo que la soledad no enseña nada», piensa el hombre que duerme. «Al despertar nos alegramos a menudo porque así escapamos de un mal sueño. Tal vez ocurra lo mismo con el instante que sigue a la muerte», escribió Hawthorne en sus *Cuadernos norteamericanos*.

Dato curioso, no menor: la primera vez que se publicó, en la edición de mayo de 1835 de la revista *New-England*, «Wakefield» fue un texto anónimo.

Nathaniel Hawthorne, *Wakefield*, trad. de Roberto Castillo, Santiago, Hueders, 2019, 78 páginas



Rayén Castillo

Estudiante de Literatura UDP

En *Salvo nosotros, nadie habla de nosotros*, el alemán Wilhelm Genazino escribe desde una extraña ternura, la del hombre que camina por la ciudad intentando descifrar un mundo que ya no entiende. «Siempre llevaba conmigo un mundo mejor; para el caso de que algún día existiera un mundo mejor, ya estaba preparado». Dentro de la novela no pasa casi nada, pero en esa nada se revelan las pequeñas cosas que sostienen la vida: un abrigo viejo, una mirada, el cansancio de los días iguales, una bolsa de plástico, «esa bolsa de plástico temblando en el aire era a todas luces la forma, aceptada por todos, que elegía el día para expresarse a sí mismo». Su protagonista observa el gesto de un desconocido, el caminar de la gente, y en esas pequeñas escenas encuentra algo parecido a la verdad. Genazino escribe como si entendiera que el silencio también tiene ritmo.

Hoy, cuando el ruido y la prisa parecen gobernar nuestro día a día, leer a Genazino es una pausa en la rutina, una invitación a pensar, a escuchar, a dejar que el silencio diga lo que las palabras no pueden. Su prosa camina con delicadeza y precisión, recordándonos que en la quietud también hay vida, y que, a veces, la literatura solo nos pide eso: seguir el paso lento del silencio, ese que suena a camino cansado.

Wilhelm Genazino, *Salvo nosotros, nadie habla de nosotros*, trad. de Ariel Magnus, Santiago, Hueders, 2021, 142 páginas



Javier Lefilaf

Estudiante de Literatura UDP

Escrita en 1967, las tímidas apariciones de *Hielo* ante el público hispanohablante no han causado el remezón merecido. Hoy, más de cincuenta años después, deposito el deseo de que una obra tan surreal como potente pueda despertar el interés de los lectores.

En medio de un apocalipsis gélido, el protagonista, motivado por una incesante obsesión y recurrentes alucinaciones, busca por el mundo a una delicada chica que alguna vez conoció. Ambos personajes sin nombre serán testigos de la brutalidad humana en ciudades destruidas por la crisis. Desde ahí *Hielo* consigue su potencia construyendo una narrativa para ser interpretada. No tardamos como lectores en desconfiar de este narrador protagonista, quien nos obliga a trazar una línea entre la alucinación y la realidad. La falta de verosimilitud de los sucesos nos deja en evidencia que la intención de Anna Kavan era disponer de elementos para la interpretación, más allá del argumento de la novela. El resultado es o puede ser una alegoría de la destrucción del mundo, lo que a mis ojos la convierte en una obra trascendental para nuestro tiempo de guerras, genocidio y destrucción del medio ambiente. *Hielo* ha sabido entender cómo el deseo de dominación, con toda su violencia, lleva a la Tierra a un frío intolerable. Un mundo donde, bajo el poder inherentemente masculino, todas las chicas parecen iguales. Y, a ojos de la chica, todos los hombres deparan el mismo destino.



Anna Kavan, *Hielo*, Andorra la Vella, Trotalibros, 2021, 216 páginas

Carlos Medrano

Sociólogo

Creo que quienes crecimos ligados a la cultura de las religiones milenaristas hemos desarrollado cierto gusto por el fin del mundo. Después de escuchar tantas conversaciones —o sermones— sobre todas las variantes que podría adoptar el apocalipsis, no es de extrañar que se desarrolle un gusto por las distopías. Lo que es menos habitual es encontrarse con un libro que aborde el colapso de la humanidad con tanta ternura, tanta inteligencia y

tan profundo cariño por lo humano como en esta novela de Michel Faber. Un pastor evangélico es reclutado para evangelizar a los «nativos» de un planeta distante que parece ser la única esperanza de la humanidad, mientras que en una Tierra que colapsa su esposa embarazada se hunde en el caos y en el fin de todo. A medida que el mundo que conocemos se derrumba, el matrimonio se separa en una distancia emocional cósmica, a la vez que en el nuevo planeta Peter, el protagonista, parece encontrarle un nuevo sentido a la vida leyendo la Biblia en medio de una comunidad de seres improbables. Es un libro conmovedor y maravillosamente escrito, que deslumbra por la capacidad de imaginar otro mundo, otros seres, otro lenguaje y una manera nueva de relacionarse con el entorno. Y también es un libro devastador al retratar a un mundo tan parecido al nuestro que se derrumba sin remedio, lentamente, sin que nadie pueda evitarlo.



Michel Faber, *El libro de las cosas nunca vistas*, Barcelona, Anagrama, 2016, 624 páginas

Andrea Palet

Editora

Se reeditó *El tarambana* y la volví a leer con asombro y felicidad. Todo funciona en esta cazuela de picaresca española traspuesta al Chile de los 60 a los 80: la supervivencia a punta de ingenio, los amos crueles y avaros, los curas frescos y las mozas hermosas, la literatura del hambre, las estafas y los bandidos, personajes como la Lúbrica, el Guaguo o Gabriel Señora; el pícaro-la pícara siempre en movimiento, viviendo pellejerías y arrancando del peligro; y bajo esa capa, que es muy chistosa, la tragedia política y la afirmación de la identidad lésbica, que no es sufriente en este caso sino gozosa. El humor no tapa sino que releva lo oscuro, la crueldad y la traición, y el eventual efecto de distanciamiento de una forma tan restringida termina siendo una apuesta fascinante y profunda. La inolvidable Concha Baeza, que no es realmente tarambana sino un ser brillante y juicioso, está dando testimonio ante un juez y despliega todos sus talentos retóricos para convencerlo. Ha lugar, señoras y señores.



Yosa Vidal, *El tarambana*, Santiago, Overol, 2024, 220 páginas