

SIMPSON7

SOCIEDAD DE ESCRITORES DE CHILE



LETRAS Y MÚSICA
Homenaje a Carmen Berenguer









**SOCIEDAD DE ESCRITORES
DE CHILE**

COMITÉ EDITORIAL

Editor

Alberto Moreno

Dirección de Arte

Silvana Egas- Astrolabio Ediciones

DIRECTORIO SECH 2024

Presidenta

Isabel Gómez Muñoz

Vice presidente

Jorge Calvo Rojas

Secretaria General

María Guadalupe Becerra Quezada

Prosecretario

Miguel Moreno Duhamel

Tesorero

Aldo Jara Reyes

Pro-secretario

Hernán Narbona Véliz

Directoras (es)

María de la Luz Ortega Hernández

Carolina González Velasquez

Roberto Rivera Vicencio

Georgina Odi Lara

Silvia Rodríguez Bravo

Gregorio Angelcos


Manuel Andros


SECH


contacto@sech.cl

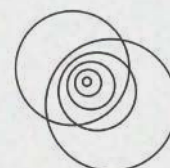
+562 2634 7834

www.sech.cl

 [/sech.casadeleescritor](https://www.facebook.com/sech.casadeleescritor)

 [/sech_oficial](https://www.instagram.com/sech_oficial)

 [/sechoficial](https://twitter.com/sechoficial)



Taller
ASTROLAB.IO

SIMPSON7

SOCIEDAD DE ESCRITORES DE CHILE

- LECTURA INTERACTIVA -

LETRAS Y MÚSICA

Homenaje a Carmen Berenguer

Las fotografías de la portada y de las páginas 2 y 3, fueron realizadas por Paz Errázuriz, así también los retratos en pequeño formato -Kodak numerados- que encabezan las páginas 78, 81, 86, 88, 90, 94, 97, 102, 105, 110, 113, 118 y 121. Agradecemos profundamente su arte, y la generosidad con Simpson 7, y la SECH.

Fotografías de Carlos Jerez, cedidas de su archivo personal junto a Carmen Berenguer, aparecen en las páginas 83, 84, 92, 116, 117, 124, 125, 134 y 135. Muchas gracias a él también por embellecer esta edición, con esas imágenes de la poeta.



CONTENIDOS

EDITORIAL	8
LETRAS Y MÚSICA	10
Bolero, seducción y clave <i>Waldo Rojas</i>	11
Chile, Poesía & Música. Breve aproximación <i>Miguel Moreno Duhamel</i>	20
Música para un nuevo tiempo, poesía y vanguardia en Latinoamérica <i>Nicolás Gómez Amín</i>	26
Reptil de Lupanar, tango y literatura <i>Jorge Calvo</i>	32
La música y el drama wagnerianos en un fragmento de El Holandés Errante <i>Hugo Muñoz Vergara</i>	42
Cosmo Omni Ritmo <i>Cristian Parker Serrano</i>	50
3 cuecas alemanas <i>Pedro Correa Arenas</i>	62

- 78 Ha muerto Carmen Berenguer
Alberto Moreno
- 81 Poesía para despertar presidentes
Eduardo Espina
- 86 Simpson 7 dirección para vivir
Amado Lascar
- 88 Carta a Carmen
Marisol Vera
- 90 El pelo de Carmen
Elisa Montecinos
- 94 Carta póstuma a Carmen
Jesús Sepúlveda
- 97 Recuerdos con Carmen
Jaime Lizama
- 102 Lengua osa verba
Soledad Fariña
- 105 El castillo del retorno
Claudia Posadas
- 110 Carmen ha partido: Berenguer se queda
Marcelo Nicolás Carrasco
- 113 Apuntes sobre Carmen Berenguer
Héctor Hernández Montecinos
- 118 Carmen Berenguer, la otredad y el compromiso
Marcelo Arce Garín
- 121 Digna y revuelta
Kemy Oyarzún
- 126 The AI of the Eye: Eter en el Jaque Marte
Rodrigo Cañete

S7



EDITORIAL

Pensar la realidad a través del arte, pasa por pensarnos como seres humanos que sienten, reflexionan y conviven dentro de un espacio determinado, a través de una convivencia estética que viene a dar cuenta de los mundos objetivos y subjetivos del ser social.

La música y la literatura forman parte de un tejido cultural que convive y dialoga constantemente. La música forma parte de las ideas en movimiento, su cuerpo armónico se levanta sobre la base de una tradición popular fuertemente marcada por el poder del discurso literario. A partir de la Edad Media los juglares daban cuenta de estas prácticas, al incorporar dentro de sus dinámicas el texto y la música para informar y comunicar en sus comunidades. Estas expresiones se dieron a conocer en diversos territorios, emulando lo que hoy desarrollan los artistas callejeros.

Es así como la música es un recurso literario a través de la integración de diversos elementos; esto se manifiesta frecuentemente mediante la permeabilidad entre ambas, conformando, en muchas ocasiones, un mismo discurso. La lírica comparte un elemento básico y primordial como es el ritmo, dándose una correspondencia entre lo melódico y lo textual, interactuando entre sí desde lo fónico y lo semántico, desde imaginarios en común, donde la realidad siempre está allí, esperando ser interpretada y reinterpretada.

Celebramos que este nuevo número de la revista Simpson 7 se haya abocado a entregar elementos que han puesto en diálogo la música y la literatura, dos almas que confluyen en sentires propios del arte y sus múltiples ventanas hacia la búsqueda de una identidad que yace entre melodías y palabras. Robert Browning señalaba que “El que escucha música siente que su soledad, de repente, se puebla”. Con ese mismo ímpetu de las palabras queremos agradecer a quienes forman parte de esta nueva edición de la revista que convive con un homenaje a nuestra querida poeta Carmen Berenguer, su legado pervive en estas páginas, que vieron en ella una fuente inagotable de sabiduría, entereza y búsqueda de sentidos, allí donde el verso y la música trascienden más allá de nosotros mismos.

Isabel Gómez
Presidenta SECH



Letras y música



El bolero, seducción y clave



Por Waldo Rojas

(Del capítulo 1 del libro homónimo. Mundana Ediciones, 2022).



TIGRES & BOLEROS

WALDO ROJAS

Hablar del bolero es mentar historias de amor. Por obra de la palabra tanto o más que por apremio del acto de ese nombre, el Amor, palabra y cosa, se ha vuelto, al compás del así llamado "género romántico" de la cultura popular latinoamericana, un solo y mismo asunto. El amor que se siente, se cree o se anhela sentir lleva ahí a la palabra que se dice, se quisiera decir u oír, o bien guardar en secreto; pero si la

palabra lleva al amor en todas sus formas, en la palabra del bolero hablan tanto o más a menudo los ecos del desamor, cuando el último crepitar de su flama ahoga las voces del "eco divino":

Poniendo la mano sobre el corazón
quisiera decirte al compás de un son
que tú eres mi vida, que no quiero a nadie,
que respiro el aire, que respiro el aire
que respiras tú.
Amor de mis amores, sangre de mi alma,
regálame las flores de la esperanza,
permite que ponga toda la dulce verdad
que encierran mis dolores para decirte
que tú eres el amor de mis amores.

("Amor de mis amores", Agustín Lara)

No se lo digas a nadie,
no se lo digas, mi amor,
que nadie sepa en el mundo
que nos queremos tú y yo.
No se lo digas a nadie,
no se lo digas, por Dios.
Quiero guardar el secreto
para quererte mejor.
Te llevo muy calladamente
en mi pensamiento,
te quiero como a nadie quise
como a nadie puedo querer.

("No se lo digas a nadie", E. Cofner)

Te quiero, dijiste,
tomando mis manos
entre tus manitas
de blanco marfil. (...)
Dime si me quieres
como yo te adoro,
si de mí te acuerdas
como yo de ti.
Y a veces escucho
un eco divino
que envuelto en la brisa
parece decir:
Sí, te quiero mucho,
mucho, mucho, mucho,
tanto como entonces,
siempre hasta morir.

("Te quiero, dijiste", María Grever)

Atiéndeme, quiero decirte algo
que quizás no esperes, doloroso tal vez.
Escúchame, que aunque me duela el alma,
yo necesito hablarte y así lo haré. (...)
Nosotros, que nos queremos tanto,
debemos separarnos, no me preguntes más.
No es falta de cariño, te quiero con el alma,
te juro que te adoro, y en nombre de este amor
y por tu bien te digo adiós.

("Nosotros", Pedro Junco)

Lo que cuenta el bolero en una mayoría de ocasiones -y lo que de hecho cuenta en él- es la misma historia de infeliz final, pues, si "la historia amorosa pone en escena el deseo de todo ser humano de ir al encuentro del otro, aquel que le corresponderá y que, al calzar con la totalidad de su ser, provocará ese sentimiento de cabal plenitud, de totalidad fusional y extática, [esa historia] debe terminar mal. Los enamorados retornan al redil del mundo terreno, y ahí se dejan morir como muere el amor. Es la razón por la cual los enamorados lloran y cuentan siempre la misma historia de amor":

Ya no estás más a mi lado, corazón,
en el alma solo tengo soledad
y si yo no puedo verte
¿por qué Dios me hizo quererte?
¿Para hacerme sufrir más?
Siempre fuiste la razón de mi existir,
adorarte para mí fue religión,
y en tus besos yo encontraba
el calor que me brindaba
el amor y la pasión.
Es la historia de un amor
como no hay otra igual
que me hizo comprender
todo el bien todo el mal,
que le dio luz a mi vida,
apagándola después.

("Historia de un amor", Carlos E. Almarán)

Se vive solamente una vez,
hay que aprender a querer y a vivir,
hay que saber que la vida
se aleja y nos deja llorando quimeras.
No quiero arrepentirme después
de lo que pudo haber sido y no fue,
quiero gozar esta vida
teniéndote cerca de mí
hasta que muera.

("Amar y vivir", Consuelo Velázquez)

En los parajes del Caribe y por extensión en toda o casi toda la América así llamada Latina, el bolero ha sido con acentos diferentes esta palabra de signo equívoco que toma aires de canción. Palabra encantatoria que en el mejor de los casos debería llevar a la consumación masculina del acto seductor, previo paso, se entiende, por el ritual -preludio y antesala- de unos pasos de pista. Unos pasos que se susurran al oído femenino, así como el tango, según se sabe, es aquel "pensamiento triste que se baila".

Como baile el bolero pertenece a aquella variedad de danzas de salón ejecutadas en pareja al compás de formas melódicas emparentadas todas por algún lado al danzón y la habanera. Aparte la singularidad cadenciosa y sensual propia de los llamados "ritmos tropicales", y lo mismo que el tango y el vals, tiene con estos en común el principio convencional de un acercamiento físico más o menos estrecho,

ocasión de una manera de intimidad corporal consentida y claramente delimitada. Lejos de la modalidad duelística y pasablemente acrobática del tango en la que se trenza la pareja danzante, la fórmula bailable del bolero es simple en sus lances y espontánea en sus evoluciones. Sola exigencia: el enlace de los cuerpos y su acuerdo, del rostro a los pies, en un estrechamiento lícito, al cual el vaivén confiere la prefiguración de una caricia total. Si el baile del tango adquiere en sus desplazamientos sobre la pista un impulso un tanto avasallador y expansionista, el bolero puede bailarse casi sin ocupación de terreno, en una sola baldosa, con lentas

ondulaciones corporales en un movimiento rítmico interiorizado, que asciende de las rodillas a las caderas y la cintura, con suave amago de desplazamiento de los pies, en avances y retrocesos breves, laterales o frontales, efectuados sin especial alarde de pericia.

El tango como baile es un asunto de piernas y de pies; las manos, en estricta función prensil, fijan un punto de equilibrio superior para la aventura vertiginosa de los miembros inferiores. En el bolero, por el contrario, el enlace de los cuerpos libera el juego de manos. La izquierda del hombre dispone de la derecha femenina, como de un receptor de señales táctiles sensualmente progresivas (trabazón cambiante y sugestiva de los dedos, digitaciones hábiles sobre el dorso de la mano, o bien presión de este sobre el pecho del varón, etc.), mientras que la diestra masculina, nunca mejor nombrada, campea, desde el cuello a la cintura sobre la espalda de la mujer, como sobre un teclado sensitivo. En la opción más audaz, la mujer enlaza con ambos brazos el cuello del hombre, cediendo a este, a manos llenas, el pleno

dominio sensual de su espalda, como se rinde, con indefensión exangüe, el patio de una fortaleza vencida.

No menos que el tango, el baile del bolero escenifica una suerte de calco del trance de la seducción. Esta es de arduo trámite en el primero, con un juego paródico de persecución encadenada, de desafíos y resistencias; lo que impone al hombre el despliegue de una gesticulación depredatoria que empeña a la mujer, por su parte, en una simetría felina de fintas de fuga y seguimiento, con amaños de aceptación y

de rechazo, llevando ambos bailantes los ojos abiertos en mutua vigilancia. Nada de eso sucede en el bolero, en donde la pareja coincide en simular -o en disimular- una suerte de gesto de encuentro amoroso prolongado, mantenido en el preludio de una entrega a ojos cerrados.

Energético de comienzo a fin, el uno, el otro se baila como con un residuo suplicante de fuerzas, en un invitante no poder ya más que, desfalleciente, pide a más no poder:

Quiéreme, con fervor apriétame,
en la boca bésame, así.
Ríeme, dime te quiero, repítelo,
dímelo más.
Bésame, a tu cielo llévame,
con tu aliento bríndame calor,
de tu corazón la sensualidad
quiero respirar, mi amor.

("Estréchame en tu corazón", Rastelli - Mascheroni)

Abrázame así,
que en un beso te voy a confiar
el más dulce secreto de amor
que hay en mi corazón.
Acércate a mí
y esta noche vivamos los dos
la divina locura de amar,
abrázame así.

("Abrázame así", Mario Clavell)

Codificado en la destreza de sus pasos, el tango gira a la exhibición, y en este sentido la seducción simbólica se cumple, por así decirlo, con la amable colaboración del público presente. El bolero, por su lado, no carece de cierta estética de movimientos, así no sea en la sumisión mutua y coordinada de la pareja a una cadencia sinuosa inducida por la languidez melódica y la mórbida sensualidad del ritmo; pero como baile se quiere discreto -aunque a menudo de discreción

intencionada- y hasta furtivo, y su eficacia seductora prefiere la semipenumbra a las luces de la rampa: "Voy a apagar la luz para pensar en ti", anuncia el primer verso de un conocido tema de Armando Manzanero; frase escrita como para ser murmurada por el varón al oído a su pareja amante en un momento oportuno del baile. Fuera de las alusiones nocturnas de los textos, una gran cantidad de títulos afirman el primado de la penumbra: "Buenas noches, mi amor", "Cada noche un amor", "Esta noche, corazón", "Esta noche la paso contigo", "La noche de anoche", "Anoche", "Anoche fue", "Mis noches sin ti", "Noche callada", "Noche de ronda",

"Noche de luna", "Mala noche", "Noche, no te vayas", "Nocturnal", "Siete noches", y así, "hasta que vuelva el día", como precisa el bolero de "Regálame esta noche", de Roberto Cantoral.

Fuera de la pista y en situación de escucha, el oyente de boleros, hombre o mujer, se remonta a la experiencia revivida, real o apócrifa, de la proximidad sensual del instante del baile. Aquellos fragmentos de una historia personal, envueltos en un halo de languidez memoriosa, penetran hasta confundirse en la historia referida en la letra de la canción. "Sus letras -escribe José Balza sobre los textos bolerísticos- roban la originalidad de nuestros sentimientos, para devolverla bajo la forma de un secreto musical colectivo". Así, la cultura amatoria latinoamericana se ha ido forjando su propio idioma, ha codificado sus instancias típicas y levantado una suerte de tela de fondo emocional al interior de la cual se recortan y perfilan los destinos sentimentales del individuo real y permiten a estos expresarse en un lenguaje común. Al interior de este radio de cultura, si bien cada historia de amor es, en la singularidad de la pareja, una experiencia intransferible, en su reproducción por la palabra todas se asemejan a alguna letra de bolero. Todavía más, es presumible que los enamorados reales hayan asumido en un momento la realidad de sus lazos como pura intriga bolerística. Con el bolero se ha impuesto una suerte de estilo de enamoramiento, que confiere al amor de las gentes sencillas los medios de mostrarse al mundo en la dignidad de un arquetipo.



RAMÓN AGUILERA

LA LA MUSICA DE

ELICULA DE
UL RUIZ

TRES



TRISTES

RAMON
AGUILERA
Y SU CONJUNTO

TIGRES



Chile, Poesía & Música.
Breve aproximación



por Miguel Moreno Duhamel



Lengua

Sabemos que la poesía es profundamente inquieta, que ayuda a comprender de mejor manera el mundo que nos circunda, que nos hace más humanos, que nos ofrece espacios de placer estético y una honda reflexión de las ideas. Además, en algún momento es una atrevida rupturista que le gusta mezclarse con distintos estilos artísticos. A la poesía muchas veces se le hace insuficiente la palabra y es necesario recurrir a otros significantes, a otros signos para explorar al máximo los medios expresivos que busca el poeta, alejándose de la página en blanco como soporte. Así, entre otros, se dan maridajes muy acertados entre poesía/imágenes; poesía/performance; poesía/luces; y, sobre todo, entre poesía y música.

Esto va mucho más atrás de las vanguardias al inicio del siglo XX. De hecho, en la Grecia antigua, la declamación de los poemas, la lectura a viva voz, era siempre acompañada de instrumentos musicales, principalmente la lira, lo que permitía que las emociones y las ideas llegaran mejor a los oyentes, quienes podían disfrutar más intensamente de esta experiencia. Esta práctica fue mutando, pero manteniéndose durante los siglos, pensemos, por ejemplo, en la tradición de los juglares. Con la llegada de los ismos, se llevó al máximo las posibilidades técnicas e imaginativas de expresión de pequeños grupos de artistas (las vanguardias) donde, nuevamente, la poesía jugó un papel preponderante. Allí están los poemas ópticos de Man Ray, las experimentaciones filmicas de René Clair y, respecto al sonido, los poemas fonéticos de Raoul Hausmann, donde logró, con éxito, que un poema fragmentado pudiera ser leído en cualquier parte donde se entendiera el alfabeto latino, el de mayor uso en el mundo.

Puede parecer muy novedosa esta manera de presentar la poesía ante las audiencias, acompañada de música, aunque ya vemos que de nuevo no tiene nada. Lo que me lleva a pensar en cómo, tras décadas de embrutecimiento, el modelo socio económico imperante ha sido totalmente exitoso en transformar a las personas en rebaños, donde lo inmediato, el resumen, los escasos caracteres en la pantalla, llevan a pensar en la poesía como algo inentendible, aburrido, disponible para la mofa. Entonces, cuando se observa esta manera de viajar del poema entre los sonidos y los ruidos, superados los primeros momentos de risa e incomprensión, la gente se ve inmersa en una práctica donde

el poema habla, comunica, se abre el gabinete de las maravillas y puede que hasta el alma del oyente quede temblando, como proponía Huidobro.

Por supuesto, una de las cualidades de la poesía es el ritmo, la sonoridad que consigue el poeta utilizando diestramente las figuras literarias. Ya lo decía Verlaine en su arte poética hace 150 años: Sea ante todo la música.

Ahora, creo que esta mezcla de Poesía & Música es distinta a las experiencias de hacer canciones o de musicalizar poemas y se encuentra a kilómetros de distancia de colocar insípidas tonadas para acompañar una declamación. Una canción, generalmente se construye a partir de la melodía, la música es la primera que surge, luego nace la letra a través de balbuceos, como decía Charly García, utilizando el idioma “Wareschol”: vocalizaciones inconexas que se ajustan a la música y que luego el autor debe “traducir” y convertirla en una canción entendible, muchas veces con estrofas cortas y rimadas.

Por otro lado, está la musicalización de poemas, donde el texto suele estar subordinado a la melodía, en el entendido de que el poema es primero, pero el músico lo ajusta llegando, a veces, incluso a mutilarlo para que encaje con la armonía. Un ejemplo claro de esto es *La poderosa muerte* del disco *Alturas de Machu Pichu* de los Jaivas donde, del extenso poema de Pablo Neruda, se extrajeron algunos versos separados construyendo la canción. Uno de los méritos importantes de esa gran obra musical, es que esos versos nerudianos los sabemos de memoria, aunque muy pocos hemos leído el poema.

También ocurre que varios poetas se dedican a escribir canciones (así lo hizo Benedetti), formando unión con músicos como el caso de Clemente Riedemann y el dúo Schwenke y Nilo; o esa dupla creativa que conformaron Neruda y Vicente Bianchi.

Es así como creo que la vertiente de Poesía & Música es un juego distinto donde tanto el texto como la experimentación sonora forman una obra indivisible, una construcción particular en que los sonidos son parte de los significantes que utiliza el poema.

Encontraremos verdaderos aciertos, como la versión de la banda punk Ocho Bolas para el poema de Pablo de Rokha *Fragmentos del canto del macho anciano* en que se escucha la áspera voz del vate de Licantén; hasta expresiones más neo vanguardistas como la dupla Lukax Santana/Daniela Villanueva o las propuestas de Felipe Cusen y Martín Gubbins. En medio de esto, y más allá de sus extremos, un abanico de semitonos y propuestas auditivas donde la poesía sigue siendo el grial que se levanta sobre nuestros oídos. Acá es más

fácil aceptar que la poesía no siempre debe ser comprendida sino que sentida, recibida, que provoque estados, emociones, que sugiera universos. Creo que una de las gracias de la poesía es precisamente esa: sugerir el sabor, no entregar el plato completo ni mucho menos deglutido.

En Chile existen varios escritores que se animan en este formato y desde hace bastante tiempo. Es una parte de la propuesta poética que desarrollan, un soporte tan válido como los libros, las instalaciones, las intervenciones, los libros objetos, la poesía visual. Muchos se aventuran en diferentes formatos porque, como ya dije, la poesía es inquieta, gritando desde el underground en escenarios y bares sumergidos, en espacios académicos o en lugares más visibles con el discreto apoyo de algunos medios de comunicación.

Recuerdo como, a fines de la década de 1980 y a principios de los 90, la banda Fiskales Ad-Hoc, en medio de sus tocatas, invitaba al escenario a la rabiosa poeta Trenza. Era un espectáculo donde se salía con la certeza de haber visto algo sobresaliente: un poema donde la música y la letra eran parte de la misma obra. Igual me ocurrió la primera vez que escuché, en un ensayo, a Mauricio Redolés y su banda interpretando *El Mejicano*, poema dedicado al marino Ernesto Zúñiga Vergara asesinado por la CNI en 1982. Sé que en la zona de Peñaflores y Talagante están Los Malos Poetas, haciendo de las suyas. En otras latitudes, el Poeta Reptiliano, Marcelo Valdés, sigue sorprendiendo con su *Oye, Gabriela*. Los nombres inundan, seré mezquino en señalarlos, allí están la Marcela Parra, la Orquesta de Poetas, el Gubbins, el Cusen, la Elisa Clark, alguna vez la Paya Punk, Gonzalo & los Asistentes. La Carmen Berenguer recitando su Irene Paulova junto al teclado de Carolina Jerez o Samuel Ibarra (en mi opinión el mejor performer que hay en este país) y sus guturales declamaciones llenas del ritmo yoruba. Desde antes, harto antes, los Electrodomésticos volaban los sesos con *Yo la quería*. ¿Acaso recuerdan cuando fue Raúl Zurita quien declamó ese texto en el Municipal con la banda de Cabezas?

En medio de esto, y aunque sea muy cercana la referencia, están los vuelos de Los Poetas Marcianos, que llegaron a este planeta allá por el 2010 junto a la banda de música electrónica Lost Astronauta. Poetas Marcianos funciona en una clave más pop con su música y sus poemas, han llevado en su nave a los poetas Juan Pablo del Río, Marcelo Valdés, Raúl Muñoz, a Sandra Silva, a los músicos Atermata de Metranos y Ale Alas. Hoy están con nueva formación y con cuerda para rato.

Desde hace algunos años, el festival PM se ha instaurado como la muestra más importante de Poesía & Música que hay en esta comarca. Propuesta que nació el año 2014 con sus gestores Gonzalo Henríquez, Federico Eisner, Martín Gubbins y Daniel Madrid quienes conformaron el Colectivo PM. Este festival entrega una muestra de calidad, valorable y amplia, de distintos escritores que exponen sus creaciones. Carlos Cociña, Raúl Zurita, Elvira Hernández, entre muchos otros han participado en ese escenario. Este año cumplen su décimo aniversario, seguramente tirarán la casa por la ventana, volviendo a ser el Centro Cultural de España el lugar que los reciba.

Para la Poesía & Música, más que leer, es mejor ver y escuchar, dejarse impregnar por las ondas, los sentimientos, las neuronas que terminan en un espacio estrecho de comunicación entre el poeta y el hablante. Recuerdo que en el Festival PM de 2016 interpretamos con los Poetas Marcianos el poema Topless, de Raúl Muñoz, en clave de reggae. La gente se levantó de sus asientos y se puso a bailar. Pensé *gente bailando poesía... ¡wow!*





Música para un nuevo tiempo,
poesía y vanguardia
en Latinoamérica



por Nicolás Gómez Amín



La historia del siglo XX puede contarse, más que la de cualquier otro periodo, a través de una observación atenta de sus diversas manifestaciones artísticas. El complejo entramado político y cultural que diera lugar a guerras y revoluciones expresa sus vestigios en igual medida en el Creacionismo de Huidobro, el Dodecafonismo de Schönberg, el teatro de Brecht, o el Dadaísmo de Duchamp. Incluso el más reaccionario de los artistas del pasado siglo no pudo haber escapado a las implacables demandas del contexto en el que se encontraba inserto. Este ensayo busca ilustrar este fenómeno a través de ejemplos que demuestran el desarrollo de la música de tradición escrita en Latinoamérica y su vinculación con la literatura. La vanguardia, entendida aquí como un fenómeno tanto político como estético, articula la necesidad de los artistas de nuestro continente de reflejar sus más hondas convicciones a través de creaciones de impronta progresista, exhibiendo una fusión de la tradición europea con el rescate de las expresiones propias de los pueblos Americanos, una estrecha relación con las problemáticas y anhelos presentes en nuestra poesía, y sobre todo, un entendimiento profundo del arte como herramienta de transformación social.

Uno de los compositores clásicos Latinoamericanos con mayor difusión y repercusión a nivel internacional fue Alberto Ginastera (1916-1983), quien cultivó a lo largo de su carrera, y en especial en el periodo que él mismo denominó Nacionalismo Objetivo, un lenguaje musical moderno fuertemente influenciado en igual medida por la vanguardia europea y la tradición musical Argentina. Quizás su obra más emblemática es el ballet Estancia, el cual en su forma completa, utiliza como narraciones fragmentos de *El gaucho Martín Fierro* de José Hernández, la gran épica del género gauchesco. La primera escena, El amanecer, inicia con gran ímpetu rítmico, con un sonido rústico que recuerda a las obras coreográficas de Stravinsky, Bartók y Copland. Al calmarse el carácter, un piano toca delicadamente un espacioso acorde, asemejando la vastedad de la pampa, y cuyas notas corresponden a la afinación de las cuerdas al aire de la guitarra. Sobre él, una voz declama la primera estrofa del poema:

*Aquí me pongo a cantar,
al compás de la vigüela
que el hombre que lo desvela
una pena extraordinaria,
como la ave solitaria
con el cantar se consuela.*

Comienza así una ferviente descripción musical de la vida de los gauchos, de su trabajo, de sus penas, alegrías, y del abuso y la injusticia que llevan a Martín Fierro a vivir fuera de la ley.

En México, Silvestre Revueltas (1899-1940) escribió el poema sinfónico *Sensemaya*, una obra puramente instrumental basada en el poema homónimo del cubano Nicolás Guillén. Revueltas había escuchado una grabación del autor recitando sus versos, quedando impresionado con su potencial rítmico, el cual reflejó musicalmente en una métrica irregular de 2+2+3. Las texturas de *Sensemaya*, son ásperas, primitivas, ilustrando el rito hipnotizante de la cacería de la culebra. El gran final de la pieza parece aullar el verso final de Guillén: “¡Sensemaya se murió!” Al igual que su fuente literaria, la obra de Revueltas busca reivindicar los elementos afrodescendientes e indígenas que han nutrido el imaginario sonoro y cultural de Latinoamérica.

En nuestro país, muchos compositores provenientes de la academia y comprometidos políticamente escribieron obras que buscaron integrar el modernismo con las influencias del folclor y la música tradicional de nuestra tierra, colaborando estrechamente con artistas y conjuntos representativos del movimiento que llegó a conocerse como Nueva Canción Chilena. Músicos como Luis Advis, Juan Orrego Salas, Sergio Ortega, y el peruano Celso Garrido-Lecca, contribuyeron con obras de alta complejidad compositiva y estilística al trabajo de Víctor Jara, Inti-Illimani y Quilapayún. Uno de los más grandes logros de este periodo, es la creación del género Cantata Popular, el cual integra temáticas de raigambre revolucionario a través de una estructura que hibridiza las técnicas de desarrollo escénico, narrativo y musical propias de la cantata u oratorio europeo con instrumentos y ritmos vernáculos. En *Canto para una semilla*, Luis Advis (1935-2004) utiliza como textos selecciones libremente reorganizadas de las *Décimas Autobiográficas* de Violeta Parra. La décima, como explica el cantautor Jorge Drexler, es uno de los pocos tipos de estrofas cuyo origen se encuentra documentado: Fue creada por el español Vicente Espinel a fines del siglo XVI, para luego viajar a América, donde se enraíza como una de las expresiones más emblemáticas de las culturas hispanohablantes, al punto de que cada país la considera un invento propio. Sin embargo, la estructura de la décima se ha mantenido idéntica a través de los años en todos los rincones del continente. En Chile, Violeta recurre a la décima como la expresión poética popular por excelencia para contar su infancia, sus penas de amor, sus viajes, el duelo por su hija fallecida, y para denunciar las injusticias que remecen su alma:

*Me amarga la situación
 ¡cómo cambiarla pudiera!
 pensando en la primavera
 quizás la encuentre mejor.
 Al ritmo de una canción
 voy ordenando la pieza;
 me cruzan por la cabeza
 como palomas los sueños.
 Mi voluntad jura empeño
 de arrear con esta pobreza.*

Celso Garrido-Lecca (1926) también se inspira en Violeta en su obra *Trío para un nuevo tiempo*, para violín, cello y piano. Esta obra de cámara puramente instrumental, con influencias de Olivier Messiaen y de ritmos folclóricos andinos, cuenta con una cita directa de la melodía de Gracias a la vida en su movimiento central, resaltando la figura de Parra como la precursora de un movimiento que tuvo como principal objetivo crear esa música de y para el pueblo, que habría de protagonizar el nuevo tiempo.

Juan Orrego Salas (1919-2019) también contribuyó al semillero de Cantatas Populares con *Un canto para Bolívar*, una elegante obra basada en un texto de Pablo Neruda y que apareció como el último número del disco *La revolución y las estrellas* de Quilapayún en 1982. El uso expresivo de las armonías corales en oposición al tenor solista, al igual que ciertos pasajes monódicos, brindan un carácter solemne y religioso a los primeros versos:

*Padre nuestro que estás en la tierra, en el agua, en el aire
 de toda nuestra extensa latitud silenciosa,
 todo lleva tu nombre, padre, en nuestra morada*

La figura de Bolívar como representante del pensamiento Americanista, ha nutrido los ideales de la lucha contra el colonialismo y el imperialismo. Es por eso que escuchamos los siguientes versos en ritmo de ominosa marcha:

*Por eso es hoy la ronda de manos junto a ti.
 Junto a mi mano hay otra y hay otra junto a ella,
 y otra más, hasta el fondo del continente oscuro.*

En un estilo distinto, pero igualmente efectivo, el compositor Jaime Soto León del conjunto Barroco Andino, rinde un sentido homenaje a la gran poetisa del Valle de Elqui, en la cantata *Recados de Gabriela Mistral*. Con una estructuración del discurso musical similar al de las obras de Advis, el autor innova con una paleta instrumental ampliada, agregando instrumentos como la flauta, el oboe, el clarinete y el saxofón al ya reconocido conjunto tradicional de quenas y zampañas. Sin embargo, la elección artística más significativa es la inclusión de un coro de niños. Y es que Soto León utiliza una diversidad de textos para contar una historia basada principalmente en el compromiso de Mistral con la educación de los niños y niñas del mundo. En el relato final, la incomparable voz de Marés González recita la emotiva prosa A los niños:

Después de muchos años, cuando yo sea un montoncito de polvo callado, jugad conmigo, con la tierra de mis huesos. Si me recoge un albañil, me pondrá en un ladrillo, y quedaré clavada para siempre en un muro, y yo odio los nichos quietos. Si me hacen ladrillo de cárcel, enrojeceré de vergüenza oyendo sollozar a un hombre; y si soy ladrillo de una escuela, padeceré también por no poder cantar con vosotros, en los amaneceres.

Mejor quiero ser el polvo con que jugáis en los caminos del campo. Oprídmeme: he sido vuestra; deshacedme, porque os hice, pisadme, porque no os di toda la verdad y toda la belleza. O, simplemente, cantad y corred sobre mí, para besaros los pies amados.

Decid cuando me tengáis en las manos, un verso hermoso y crepitaré de placer entre vuestros dedos. Me empinaré para miraros, buscando entre vosotros los ojos, los cabellos de los que enseñé.

Y cuando hagáis conmigo cualquier imagen, rompedla a cada instante, que a cada instante me rompieron los niños de amor y de dolor.

En la actualidad, los compositores y compositoras de nuestro continente continúan nutriéndose de fuentes literarias para inspirar sus creaciones y comunicar sus convicciones ideológicas. La obra *El país de la sed*, del chileno Tomás Brantmayer, está basada en el poema *Escucha entonces, pendejo* de Raúl Zurita. En México, la ópera *Únicamente la verdad*, de la compositora Gabriela Ortiz y libreto de su hermano Rubén Ortiz, se basa en la letra del corrido *Contrabando y Traición*, popularizada por Los Tigres del Norte, y explora la cultura fronteriza del Norte de México y el uso del corrido como un medio legítimo para establecer la veracidad de las historias. Pero sea cual sea la temática o el origen, la música y la palabra continúan inexorablemente ligadas en la siempre noble tarea de darle voz a los más profundos sentires del humano, y en la incansable búsqueda hacia adelante, hacia un futuro mejor y más justo para todos.





Reptil de Lupanar: Tango y Literatura



por Jorge Calvo



LOS INICIOS

Al fin, ignorando las normas de la Santa Inquisición, llegó el día en que un puñado de osados e intrepidos navegantes, desafiando toda suerte de castigos y fatídicos augurios, se internaron en el enigmático océano dispuestos a descubrir una dimensión desconocida. Ellos establecieron con certeza que el hombre habitaba la superficie de una esfera. Había que cartografiar una realidad completa que no solo incluía agrestes y salvajes territorios, sino conceptos y nociones desconocidas. Incluso la religión debió readecuarse. Del choque con otras civilizaciones nació una cultura por completo diferente. Y, si bien, en el siglo XVI Cervantes con "El Ingenioso Hidalgo" fundaba las bases de la novelística moderna, habrían de transcurrir cuatro siglos antes que en el ámbito del idioma español floreciera la compleja urdiembre de la novelista contemporánea.

Por aquella época —el siglo de oro— el género privilegiado era la poesía que por largos y esplendorosos años estableció sus dominios en el Nuevo Continente alcanzando su cúspide en Rubén Darío y en poetas como Mistral, Lugones, Huidobro, Machado de Assis y Neruda. En ciertas lucidas páginas Octavio Paz, acaso el mejor ensayista en lengua española, al explorar las raíces de este fenómeno, señala la naturaleza observadora e introvertida del aborigen sudamericano de las costas del Pacífico, que adquiere su máxima y mejor expresión en la radiante oscuridad de un Vallejos. Sucedió de este modo; mientras los poetas viajaban a la velocidad de la luz en términos de creacionismo y dominio del lenguaje, por otro lado la novela y los novelistas fueron tristemente pedestres, viajaban a lomo de mula por caminos de tierra.

Esto se debe a que faltaba el cimiento, la estructura cultural que demanda la novela. La novela —en la llamada América Morena— recién nace humildemente en la segunda década del siglo XIX, en México, de la pluma amarga de Joaquín Fernández de Lizardi que, a su modo, es un continuador de la tradición picaresca española. Sucede que en el fondo faltaba ese "sentimiento trágico" que se incubaba de las grandes gestas de la Historia. Las esporádicas y escasas novelas escritas en el Nuevo Continente a veces reprodujeron la derrota indígena, el proceso de conquista y la pérdida del Edén, como sucede en la novela *Enriquillo*, del dominicano Manuel de Jesús Galván, que fue la que mayor éxito cosechó. A continuación,

el tema que a lo largo del siglo XIX produciera varias páginas, es la gesta de independencia y el surgimiento de las naciones al sur del Río Bravo. Y por supuesto algunas novelas fundadas en el terruño, en la vida de haciendas, de marcado y beatífico ambiente rural como *Doña Barbara* o la celebre *María*. Todavía tienen que transcurrir varias décadas para que un escritor como Juan Rulfo, premunido de nuevas herramientas aborde esos temas en profundidad y logre la trascendencia existencial de *Pedro Páramo*.

Sin el conflicto que enfrenta a los aqueos en la Guerra de Troya, Homero difícilmente habría podido escribir *La Iliada* y *la Odisea*. Ambas obras si bien están consideradas cantos, en rigor refieren uno de los episodios fundacionales de la cultura Judeo-greco-latina. Y es que la novela requiere de un épica situada en un pasado, en lo posible rodeado del halo del mito y poblada de criaturas mitológicas.

LA NOVELA EN BUENOS AIRES, LA CIUDAD DEL OBELISCO, CONSIDERADA CAPITAL CULTURAL DE SUDAMÉRICA.

A inicios del siglo XX, con la aparición de grandes urbes modernas, especialmente en la cuenca del Mar del Plata, se produjeron condiciones objetivas para el surgimiento de una literatura que incorpore "el sentido trágico de la vida", con una mirada no solo capaz de crear un épica propia sino también de fundarla e impregnar la conducta de sus protagonistas de una aureola existencial y metafísica. Y en conceptos de Borges vislumbrar una épica capaz de justificar el nacimiento del mito.

En esta última Feria del Libro de Buenos Aires FILBA, donde el invitado especial fue la ciudad de Santiago de Chile, pudimos apreciar en la inmensa variedad de actividades que el primer gran jugador lúdico del Mar del Plata fue Jorge Luis Borges. Y continúa siéndolo. Borges realizó la proeza de entrever o soñar, contra un horizonte de barrios marginales, una epopeya épica, y reformuló una nueva *Iliada*, personal, con un ejército de compadritos capaces de jugarse la vida por el honor, seres de las orillas, amigos del cuchillo, capaces de no alzar la voz y de jugarse la vida; poseen un ethos y una ética propia hilvanada en su canción de gesta: el tango. Además son propietarios absolutos de un Olimpo propio, donde los dioses tienen nombres como Grella, Conturzi, Manzi, Discepolo o el flaco Abel que se nos fue pero aun nos guía. Junto a todo esto, además; un idioma, el lunfardo –donde a lo Joyce- resulta posible vislumbrar el lenguaje cifrado de una cosmovisión de Mundo.

LA EPOPEYA -PARA BORGES- ES EL TANGO:

"Al escuchar la letra de un tango viejo –sostiene Borges- sabemos que hubo hombres valientes", El mismo Borges que todos conocemos, a ratos pedante casi siempre prodigioso, sabe introducir el navajazo de la ironía y el desdén. A fin de cuentas, es el autor de la *Historia universal de la infamia*, facultado para narrar cualquier cosa. Incluyendo el tango. A mitad de camino entre la erudición y el golpe de efecto, Borges confecciona una fábula. Nos refiere la pasión que cruza al tango y también, una cierta nostalgia.

BORGES SEÑALA UN LUGAR: EL SUR

Y ojo, no es el Sur de la Argentina o del continente, son los barrios del sur. Una suerte de sur metafísico que se extiende en las regiones del alma; dice "El Sur, ese barrio que siempre he querido, porque siempre he sentido que los porteños, -más allá de los azares de la topografía, más allá de vivir en Saavedra o en Flores, o en el Norte,- somos todos hombres del Sur. El sur es una suerte de corazón secreto. La letra del tango lo dice: *llevo el sur como un destino del corazón*."

Y, POR ÚLTIMO, CON ESTAS PALABRAS EVOCA A LOS PROTAGONISTAS:

¿Dónde estarán?, pregunta la elegía
de quienes ya no son, como si hubiera
una región en que el Ayer pudiera
ser el Hoy, el Aún y el Todavía.

¿Dónde estará (repito) el malevaje
que fundó, en polvorientos callejones
de tierra o en perdidas poblaciones,
la secta del cuchillo y del coraje?

¿Dónde estarán aquellos que pasaron,
dejando a la epopeya un episodio,
una fábula al tiempo, y que sin odio,
lucro o pasión de amor se acuchillaron?

Aunque la daga hostil o esa otra daga,
el tiempo, los perdieron en el fango,
hoy, más allá del tiempo y de la aciaga
muerte, esos muertos viven en el tango.

LOS ILUSTRES PREDECESORES, EL TANGO: ESE REPTIL DE LUPANAR

Leopoldo Lugones, más poeta que prosista, y otro enorme forjador de mitos rioplatense, también contribuye a introducir el tango en la literatura, y acuña una frase que con el andar del tiempo pareciera premonitoria y que al mismo tiempo es un epitafio: *"El tango, ese reptil de lupanar"*.

Otro de los precursores, un novelista porteño -llamado **Roberto Arlt**- ya en su primera novela, allá por el año 1926 titulada , **El juguete rabioso**, introduce el tango en la novela. Arlt es un escritor al cual Julio Cortázar considera precursor de la metafísica rioplatense.

Escritor y periodista argentino, Arlt nace en el 900 y muere a los 42 años de edad, una de las figuras más singulares de la literatura rioplatense. Autodidacta, lector de Nietzsche y de la gran narrativa rusa (Dostoievski, Gorki) se le considera el introductor de la novela moderna en su país, aunque su reconocimiento no le llegó hasta los años cincuenta. Vinculado a principios de la década del veinte con el progresista Grupo de Boedo, un grupo literario, de los suburbios proletarios que practica una acida crítica social, reconoce influencias de Dostoievski y se declara en oposición al grupo esteticista de Florida, que integra por ejemplo Borges. Roberto Arlt se crio en una humilde familia de inmigrantes: su padre era alemán y su madre, una triestina imaginativa y sensible, le recitaba versos de Dante y de Torquato Tasso. Abandonó su hogar cuando era un adolescente a causas de disputas con su padre. Hizo estudios elementales, frecuentó bibliotecas se inició desordenadamente en la lectura de R. Kipling, E. Salgari, J. Verne, R. L. Stevenson y J. Conrad, entre otros.

Julio Cortázar en su prólogo a las obras completas de Arlt en lo medular acusa a su compatriota de rechazar la sociedad para guardar "la nostalgia de estamentos culturales superiores". Como todos los argentinos de su época, Arlt "crece en un clima de tango", pero en tanto otros escritores se incorporan a su influjo, Arlt, sumido en su condición marginal, lo rechaza o lo sustituye:

La observación de Cortázar, nos permite aproximar la lupa sobre Silvio el personaje principal de su primera novela.

El *Juguete Rabioso*, ve la luz en 1926, y su mérito es que abre una zona nueva al interior de la literatura latinoamericana, sus páginas exploran la marginalidad social y una suerte brutal y feroz de existencialismo. Podemos afirmar que ninguna obra anterior a esta, abordo en nuestros países, de un modo expresivo tan elocuente y directo la angustia que brota cuando el destino y la sociedad nos condenan a la miseria: Con Roberto Arlt nacen las primeras reflexiones literarias sobre la inutilidad de la existencia, sobre la necesidad del crimen, las pequeñas alegrías, las vidas postergadas, la esencia del drama que viven sus personajes y que estudiosos ven en directa relación con la novela *Humillados y Ofendidos* de Dostoievski. Al reflejar el mundo miserable de las grandes ciudades la existencia recia y desdichada de sus personajes, las figuras de hombres que son sombras sometidos a la pobreza y la continua pérdida de fe, sobreviven oscuramente, lamentándose para sí mismos de su suerte. Y, este fenómeno, al parecer se torna cíclico, porque en esta oportunidad, un siglo más tarde, en las calles, cafetines, taxis y muchos espacios de una ciudad tradicionalmente elegante y adinerada, producto de la grave crisis económica, la brutal caída del dólar, disfrazado con nombres de distintos colores, va escuchándose el murmullo soterrado del descontento, han perdido cuatro y hasta cinco veces su poder adquisitivo. Y reclaman, reclaman por la caída de la economía que los conduce a la pobreza: la misma pobreza que menciona Arlt.

Arlt realmente parece ser más sensible a lo visual, señala Cortázar. En sus descripciones urbanas, suele privilegiar más los colores, movimientos y posturas y, a veces, destaca más olores que los efectos acústicos. Pero no es casualidad que sea precisamente en un café, durante la espera antes de cometer un robo, cuando el trío de aprendices de ladrones escucha "*la postrera brama de un tango carcelario*", adjetivación que ya llamó la atención del autor de *Rayuela*. La novela De Arlt se publica en un año en que el mundo de compadritos y mujeres bravías "empezaba a resultar mitológico". El Rengo es un personaje de los bajos fondos, definido por una imagen animalesca: su "perfil de gavilán". Cuidador de carros en el mercado, en realidad él y su ayudante se dedican al robo; además, le gusta manosear a las mujeres, contar historias sucias y disfrutar con las groserías. El entorno de pobreza y suciedad, el lunfardo, la voz arrastrada, el coraje y la "doliente voluptuosidad" son precisamente los elementos que para Arlt caracterizan el tango y el contenido lo confirma:

*"Yo tengo un bulín más, 'shofica' / que da las once antes de hora /
y que yo se lo alquilé; / para que afile ella sola".*

La canción del Rengo está salpicada de lunfardo al igual que el relato que hace a continuación ("bulín, shofica, afilar, gil, grelún...") y le agrada parecerse a un "chorro" (ladrón). Como es sabido, el uso del lunfardo no es necesariamente un rasgo distintivo del tango, pero si es el reflejo de un mundo, una cultura y una forma de existencia, recogida y plasmada en la novela fundadora de la metafísica de los suburbios porteños. Esto sucede el mismo año que comenzaban a sentirse las consecuencias del crac financiero que sería un cataclismo no solo sobre la Argentina sino sobre todo el mundo. Esta es la época, el ambiente y el mundo de los que nacería el tango, y su lenguaje el lunfardo y sus personajes los compadritos, que luego serán reflejados en la literatura de Borges que se ocupa de rescatar en una Elegía al mismo modo que los cantos homéricos rescatan la épica de Troya.

JORGE LUIS BORGES

Borges, uno de los escritores latinoamericanos más relevantes, tiene ascendencia británica, nació en 1899 en Buenos Aires, se consideraba argentino a pesar de que pasó gran parte de su vida en Inglaterra y maneja el inglés al punto de ser uno de los mejores traductores de Faulkner, Virginia Woolf y Shakespeare. Fue nombrado varias veces para el Premio Nobel pero no lo obtuvo por razones políticas. Viene de una familia culta y acomodada, aprendió a leer en inglés antes que en español. Su padre, abogado, lingüista, psicólogo, fomentó en Borges desde temprana edad el vicio de las letras al punto que Borges ha dicho "*Nada importante me ha ocurrido en la vida, me lo he pasado deambulando por Bibliotecas*".

Creció junto a su hermana Nora y se lo educó en la casa para que no se expusieran a las enfermedades contagiosas del colegio. Este ambiente enclaustrado de la familia hizo de Borges un niño introvertido y sugestionable, lo asustaban las máscaras y los espejos. Al pie de su cama había un gran espejo en cuyas imágenes múltiples veía los espectros de fabulosos animales prehistóricos. Se refugiaba en los libros y recuerda el asombro que sintió cuando descubrió que "*las letras de un volumen cerrado no se mezclaban y perdían en el decurso de la noche*". A la edad de 9 años ya había leído la mayoría de la literatura clásica inglesa y española y había escrito un texto en inglés sobre mitología griega.

Los demonios de Borges son culturales, es decir que provienen directamente de los libros que ha leído y sus temas preferidos son el otro y el tiempo. Ha declarado que una de las cosas que más le gusta es *caminar por Buenos Aires* y agrega que es una *lastima que Buenos Aires ya no exista*. El sostenía que existe otro Borges, que habita un mundo propio, un planeta en órbita elíptica en torno a alguna es-

trella desaparecida que alumbra todavía con su resplandor la escritura invisible de los viejos folios y los manuscritos olvidados. Valery dijo de Borges que *"en un siglo que adora los caóticos ídolos de la sangre, de la tierra y de la pasión, prefirió siempre los lúcidos placeres del pensamiento y las secretas aventuras del orden"*

Borges dice *"es al otro Borges al que le suceden las cosas"*, es un hombre empeñado en eludir el peso de si mismo, *"en el habito de simular que es alguien para que no se descubra su condición de nadie"*. En una meditación sobre Shakespeare, describe con lucidez su propia condición y tal vez la condición de todos los escritores al decir que *"todo es un esfuerzo incesante e inútil para agotar las apariencias del ser"*. Borges ha hecho traducciones, ha escrito poesía y ensayo, pero es en el género del cuento donde se le considera un Maestro. En 1935 publica *Historia Universal de la Infamia* y en 1936 *Historia de la Eternidad*, en estos cuentos aparecen por primera vez técnicas y procedimientos que llevan el sello inconfundible de la innovación. Con relación a estos cuentos él dijo: *"El escritor joven tiene la íntima conciencia de que las ideas que tiene no son muy interesantes y entonces trata de disfrazarlas usando, según el caso, neologismos, arcaísmos, peculiaridades sintácticas, construcciones raras: el joven tiende a la extravagancia. Por timidez y desconfianza íntima"*. En estos volúmenes hay ya trabajos sobre la idea del tiempo cíclico y circular y el concepto nietzscheano del Eterno Retorno. En 1941 publica su primera obra maestra donde están dos cuentos considerados clásicos *Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius* y *El Jardín de los senderos que se bifurcan*.

En gran parte la fuerza sugestiva de un texto borgiano está en la felicidad con que encadena alusiones bibliográficas insinuando un significado que nunca se revela verdaderamente: *"La solución del misterio siempre es inferior al misterio"*. Estima las ideas religiosas y filosóficas por su valor estético y trabaja estas ideas sin tomar partido ni sacar conclusiones, le interezan más sus posibilidades especulativas. El postulado borgiano es un atajo que lleva a la intuición, proponiendo problemas últimos, aunque siempre en forma de hipótesis. *"El arte no es un espejo del mundo, sino una cosa más agregada al mundo. Hay ciertas cosas, ciertas caras, ciertos crepúsculos que quieren decirnos algo y esta inminencia de una revelación que no se produce es, quizá, el hecho estético"*.

Los cuentos de Borges se sitúan dentro de la tradición fantástica pero rompen el esquema, Borges combina las formas más inesperadas el suspenso y el teorema. Usa la sorpresa, la falsa apariencia, mezcla la mofa y la metafísica, la realidad y el hecho apócrifo, esfuma a sus narradores. Esta idea de Borges es quizá una clave para ingresar en su cosmovisión: los pasos que da un hombre, desde el día de su nacimiento hasta su muerte, dibujan en el tiempo una inconcebible

figura... Esa figura (acaso) tiene una determinada función en la economía del universo. En su cuento *El Hacedor*: Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo, pero, poco antes de morir descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara. Los caminos que atraviesa el libro del mundo de Borges forman un interminable laberinto. Esta es precisamente la imagen que establece Borges en *El Jardín de senderos que se bifurcan*, donde el libro y el laberinto se confunden. Este cuento funciona entre lo predeterminado y lo imprevisible y se puede leer imaginando "el jardín" como una metáfora de la vida y "los senderos" como una metáfora del tiempo y de este modo puede ocurrir que toda negligencia sea deliberada, todo casual encuentro una cita, todo fracaso una misteriosa victoria, toda muerte un suicidio.

Saber cómo habla un personaje -ha escrito Borges- es saber quién es, descubrir una entonación, una voz, una sintaxis particular, es haber descubierto un destino. Borges en esta última versión de la FILBA vuelve a estar entre los escritores más solicitados.





La música y el drama
wagnerianos en un fragmento
de *El Holandés Errante*



por Hugo Muñoz Vergara



Dentro de los humanistas más renombrados en la historia del arte occidental, quizás Richard Wagner sea uno de los más comentados, estudiados y discutidos que hayan existido. Ciertamente es que su enfoque como artista es único en su especie, en el que la música es la médula de todos los elementos imbricados en su producción: el teatro, la literatura y la poesía, tan solo por nombrar tres de las más representativas. También es correcto que este foco en que la música funciona como corazón de sus creaciones lo llevó, tras mucho pensamiento y trabajo, a bautizar como ‘dramas musicales’ sus principales y monumentales composiciones, término que adoptó por primera vez para *Tristán e Isolda*,¹ una de sus obras más reconocidas.

Este afán de Wagner por revolucionar el género operístico estuvo totalmente ligado a su impronta personal, y fue bajo una perspectiva que iba de la mano con la manera que podríamos llamar “alemana” de componer y concebir las obras musicales. No olvidemos que Wagner fue criticado por sus detractores contemporáneos como un compositor ‘matemático’ y demasiado ‘intelectual’ -juicio que en muchos sectores se mantiene hasta hoy día-. Sin embargo, no deja de tener certeza el que esta forma ‘alemana’ de trabajar ha dado al mundo musical y artístico creaciones únicas en su género, sobre todo si analizamos cómo Wagner imbrica al entramado poético, literario y dramático con el tejido musical.

Está fuera de discusión el que la manera de escribir música de este autor es de singular maestría, con un oficio y creatividad impecables, siendo sus orquestaciones -es decir, su toma de decisiones en cómo combinar los diferentes instrumentos en un tejido sinfónico- elogiadas por prácticamente todos los estudiosos en esta materia. Sin embargo, es la forma en que Wagner articula la música con el drama lo que nos interesa en este ensayo. Para ello, nos enfocaremos en un fragmento de una de sus óperas más reconocidas y tocadas hasta el día de hoy: *El holandés errante*, también conocida como *El buque fantasma*.² Fue estrenada en el Königlich-sächsisches Hoftheater -cuya traducción al español puede ser ‘Teatro Real de la Corte de Sajonia’- de la ciudad de Dresden el 2 de enero de 1843,

1 Barry Millington, “Tristan und Isolde,” en *The New Grove Guide to Wagner and his Operas* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), 73.

2 Hemos decidido escribir un comentario sobre esta ópera aprovechando que será representada en el Teatro Municipal de Santiago en noviembre próximo.

bajo la dirección musical del propio Wagner. El papel del Holandés estuvo interpretado por el barítono austriaco Johann Michael Wächter,³ quien participó en el estreno mundial de tres óperas wagnerianas, también en la ciudad de Dresden: en 1842 como Orsini en *Rienzi, el último de los tribunos*, y en 1845 como Biterolf en *Tannhäuser* y el concurso de canto en *el Wartburg*.⁴

La concepción de la obra está narrada por él mismo en su autobiografía, titulada *Mi vida -Mein Leben-* en la que precisa que la idea de esta ópera surge durante un viaje en barco entre los Mares del Norte y el Mar Báltico, donde se vieron atrapados en una tormenta acontecida entre julio y agosto de 1839.⁵ *El holandés errante* tiene sus orígenes musicales entre mayo y julio de 1840, cuando el compositor realizó los primeros bosquejos de la música. Basándose en parte en la novela satírica de 1834 del escritor alemán Heinrich Heine, titulada *Las memorias de Herr von Schnabelewopski* y que trata sobre la leyenda del Holandés Errante, escribió Wagner en mayo de 1841 el poema que luego pasaría a ser el libreto de la ópera, mientras que la música la acabaría en noviembre de 1841, dejando quizás su fragmento sinfónico más conocido, la obertura, para esta etapa final del proceso compositivo.⁶

La historia del Holandés Errante trata sobre un marinero que, debido a una maldición, está condenado al sufrimiento eterno junto a su barco y su tripulación. Debe vagar por los siete mares incesantemente, hasta que cada siete años se le confiere la posibilidad de llegar a tierra firme, para así lograr ser redimido para siempre por el amor de una mujer. Esta última ocurrencia fáustica fue uno de los sellos que Wagner brindó a su versión de la leyenda,⁷ y ese es justamente uno de los aspectos más interesantes de esta ópera: si bien el relato inspiracional fue Heine, la dramaturgia de la obra es totalmente original de Wagner, y esto no solo se traduce en el texto dramático sobre el cual se fundamenta la ópera, sino también en la forma en que Wagner imbrica la acción y desarrollo dramático con la música, quizás el impulso creativo más importante dentro de su producción. Uno de los momentos más esclarecedores de esta estrecha e inquebrantable relación entre texto y música es el soliloquio del Holandés, que canta luego de que él y su tripulación aparecen por primera vez en la ópera. Se encuentra en el inicio de

3 Barry Millington, "Der fliegende Holländer," en *The New Grove Guide to Wagner and his Operas*, 50.

4 Elizabeth Forbes, "Wächter, Johann Michael," Grove Music Online, modificado por última vez en mayo 15, 2009, <https://doi-org.pucdechile.idm.oclc.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.47842>.

5 Richard Wagner, "Capítulo XI. A París sin pasaporte," en *Mi vida* (Buenos Aires: Editorial Siglo Veinte, c. 1945), 171 - 175.

6 Millington, "Der fliegende Holländer," en *The New Grove Guide to Wagner and his Operas*, 51.

7 Millington, *The New Grove Guide to Wagner and his Operas*, 51.

la Escena Dos del Acto Primero, en la que el Holandés se lamenta de su desafortunado sino. Es el fragmento titulado *Die Frist ist um*, cuya traducción al español puede ser 'El plazo ha vencido'.⁸

Dentro de la discografía wagneriana, son muchos los barítonos y bajos que han interpretado magistralmente al Holandés, aunque nos parece de gran valor y belleza la interpretación de Thomas Stewart en el Festival de Bayreuth de 1971, junto a la Orquesta del Festival bajo la dirección del destacado Karl Böhm -una de las autoridades máximas sobre Wagner durante el siglo pasado-. Precisamente teniendo esa versión en mente he escrito este ensayo.⁹

La relación entre dramaturgia y música es excepcional en este fragmento. El Holandés expresa un soliloquio tenso en palabras, que en ocasiones llega a ser desgarrador, en el que la miseria ante la eternidad está totalmente expresada e impregnada en la música que Wagner imprime. La expresión que subyace en las palabras de este personaje se trasluce no sólo en la melodía que debe cantar el barítono, sino también en la orquestación que el compositor inserta dentro del fragmento, que en la versión de Stewart y Böhm adquiere una organicidad que se asemeja a la de la respiración.

Justamente, además de la orquestación, uno de los recursos que Wagner utilizó durante toda su carrera como articulador entre el drama y la música fue el denominado *Leitmotiv*, que en español puede traducirse como 'motivo conductor', y que consiste en un tema musical que está asociado a elementos intrínsecos de la trama argumental de una ópera o drama musical, que puede ir desde un personaje hasta una sensación, un concepto o un objeto. Si bien el nombre del recurso fue acuñado en un principio por los detractores de Wagner, y su primera aparición puede rastrearse aproximadamente en 1865 con el historiador de la música August Wilhelm Ambros, lo cierto es que el concepto terminó siendo adoptado por el mismo Wagner ya para 1879, más exactamente en su ensayo *Über die Anwendung der Musik auf das Drama*, cuya traducción al español puede ser 'Sobre la aplicación de la música al drama.'¹⁰

8 Para un mayor estudio del texto asociado a este fragmento, revisar la traducción al libreto que Jorge Dahm realizó para la Editorial Zig - Zag, entre las páginas 6 y 7. La referencia de esta fuente es la siguiente: Wagner, Richard. *Der fliegende Holländer*. Comentarios y traducción de Jorge Dahm F. Santiago de Chile: Empresa Editora Zig-Zag, S. A., c. 1970.

9 Para mayor profundización, la siguiente es la referencia de la grabación fonográfica: Wagner, Richard. "Die Frist ist um." En *Der fliegende Holländer*. WAV. Berlín: Deutsche Grammophon GmbH, 1993. Disponible en YouTube, <https://youtu.be/hCdjXVFWqKE?si=SPklqSrSWzV8OLSN>. Ingreso en julio 29, 2024.

10 Millington, "Leitmotif," en *The New Grove Guide to Wagner and his Operas*, 153.

Si bien la adopción por parte del compositor ocurrió casi cuarenta años después de la creación del *Holandés errante*, y sin duda la aparición del concepto acaeció más de veinte años después del estreno de esta ópera, lo cierto es que ya para cuando Wagner escribió la música de *El buque fantasma* se pueden apreciar elementos musicales que expresan el mundo interior del drama, y que podemos catalogar como especies de motivos conductores. Nuestro objetivo en este ensayo no es ahondar en dichos temas que comunican a la música y el texto escritos por Wagner dentro de esta ópera, sino comentar cómo es que persiguiendo ideas que conceptualmente son simples, en su materialización y desarrollo resultan tan ricas. Bastará con que precisemos que gracias a estas melodías es que reconocemos a lo largo de la ópera ciertos tópicos asociados a ciertos personajes -quizás el ligado al Holandés sea el más icónico, ágil en ritmo y movimiento melódico- o bien a ciertos conceptos abstractos y que se relacionan directamente con el sentir de la dramaturgia -aquel asociado con la Redención del Holandés por medio del amor de Senta, por ejemplo, de carácter lírico y bello-.

El genio de Wagner se caracteriza por unir en una suerte de tejido a la música y al drama, capas de su creación artística que él mismo ha ideado, trabajado y pulido. Estamos ante uno de los más relevantes genios en la historia de la música, sin duda, aunque no estamos hablando de un genio equiparable a Beethoven o Haydn en términos de que sea únicamente su música instrumental la que cambió el curso de la música occidental. Estamos aquí ante un humanista que revolucionó al arte planteando una nueva forma de expresión, y cuya génesis es totalmente atribuible a Wagner: el drama musical.

Cierto es que *El holandés errante* no fue catalogada por el compositor bajo este género, sino como una *Romantische Oper* -cuya traducción al español puede ser 'ópera romántica', y también es cierto que la influencia de Wagner que ha tenido un impacto más representativo hasta la fecha (2024) ha sido dentro de la esfera musical, siendo los más llevados por esta corriente en la historia de la música compositores como Richard Strauss, Gustav Mahler, Arnold Schönberg, Alban Berg, Béla Bartók, Maurice Ravel, e incluso el iconoclasta Claude Debussy. Pero no deja de ser cierto que el genio de Wagner está también en sus textos y en su dramaturgia. Ahora bien, lo que nos parece más atrayente de ese genio es que todas las demás capas artísticas presentes en sus óperas y dramas musicales se articulan y encuentran la expresión absoluta en la música. Es la música la que condiciona al drama, pero no al revés. A su vez, la música es utilizada como un medio para dar vida y coherencia al fin último que Wagner perseguía: el dra-

ma.¹¹ Esto último se condice perfectamente con el fragmento en cuestión de *El holandés errante*: nos encontramos en un momento de introspección donde el protagonista revela su maldición y lo que esta conlleva durante quién sabe cuántas décadas o siglos. Ciertamente es que el texto escrito por Wagner transmite estos sentimientos, pero es gracias a la música que las sensaciones que el Holandés describe penetran en lo profundo de los espectadores.

Como ejemplo muy simple de lo anterior, tenemos el siguiente fragmento al inicio del soliloquio. En él, tenemos una música tensa que articula la primera línea de texto, en la que la orquestación se remite a las cuerdas bajas de la orquesta que acompaña a una melodía bastante monótona cantada por el Holandés. Luego pasa de inmediato y sin mayor transición a una música más agresiva que expresa las dos siguientes líneas de texto, donde la orquestación continúa con las cuerdas graves de la orquesta, pero con una intensidad mayor y un más variado movimiento melódico, tal como lo hace el Holandés en su canto:

Texto original en alemán (Richard Wagner).

Voll Überdruss wirft mich das Meer ans Land.

Ah! Stolzer Ocean!

In kurzer Frist sollst du mich wider tragen!

Traducción al español (Jorge Dahm).

Lleno de desprecio me arroja el mar a tierra.

¡Ah! ¡Orgulloso océano!

¡En breve plazo me transportarás de nuevo!

Este simple examen nos lleva a diversas capas de análisis entre la música y el texto dramático escrito por Wagner. Primero, que en el inciso de apertura se opte por una música de intensidad y orquestación leve, pero que remarca el carácter tenso del pequeño fragmento, sumado al movimiento melódico restringido del Holandés, nos hace creer que lo que Wagner quiere es expresar la desolación y la muerte en vida que se ha tornado la existencia del protagonista por esta maldición. Y segundo, cuando se llega a una música más agresiva e intensa, que además se traduce en una melodía de proporciones iguales cantada por el Holandés, nos lleva a pensar que Wagner pretende comunicar la impotencia que le causa al protagonista tener que regresar nuevamente a vagar durante siete años más por los océanos, y sin redención alguna. Creemos que esta amargura transformada en rabia está acabadamente lograda por el compositor, lo que nos parece fascinante al tener en cuenta que estamos examinando tan solo dos frases insertas en unos cuantos compases dentro de los tantos que conforman solamente el Acto Primero de *El holandés errante*.

11 Bryan Maggee, "La teoría de la ópera de Wagner," en *Aspectos de Wagner*, trad. Francisco López Martín (Barcelona: Acanalado, 2013), 22.

Este brevísimo análisis continúa alimentando nuestro profundo interés en la producción artística de Richard Wagner. Creemos que no se trata simplemente de un compositor más dentro de los tantos que llenan las estanterías de casas discográficas, bibliotecas y tiendas de partituras a lo largo y ancho de todo el mundo, sino que estamos ante uno de los pilares fundamentales en la historia de la música y del arte en general. Esto que estamos diciendo no es nada nuevo, por cierto. Han sido centenares de importantes estudiosos anteriores a nosotros los que han afirmado esto, y con argumentos reforzados. Con este ensayo pretendemos aportar nuestra mirada a la vasta y casi interminable literatura disponible sobre este compositor, poeta y dramaturgo que tanto revolucionó su tiempo y las épocas venideras. A través de la música es cómo Wagner expresa emociones y sentimientos intrínsecos al drama, sus personajes y sus circunstancias. Es la música la que traduce el contenido humano del texto, y por tanto nos parece que ahí radica su genialidad, de la que hemos tratado en este texto.





Cosmo Omni Ritmo

Un acercamiento a la obra poética de Sun Ra



Por Cristian Parker Serrano



Sun Ra, Le Sony'r Ra, fue un compositor de Jazz, líder de banda y director de orquestas, pianista y uno de los pioneros en el uso de sintetizadores en el s. xx. Emprendedor de sellos discográficos, realizador cinematográfico, fundador del afrofuturismo, manager de sí mismo y de toda una comunidad musical y artística que lo siguió toda su vida, visionario, filósofo y poeta. Sun Ra, nacido en Alabama pero autodeclarado proveniente de Saturno, es uno de los gigantes menos conocidos del s. xx, sobre el cual aún tienen que venir volúmenes y volúmenes de estudios de su vida y obra.

El texto a continuación, se propone como una reflexión libre que gira en torno a la poesía, ámbito menos conocido de este artista y genio, y como buena poesía también se refiere a la filosofía subyacente, profundamente cósmica, que hay en ella. Así, de manera abierta y a modo de homenaje, la invitación es a acercarse a uno de los cuerpos de obra más prolífico y adelantado a su época, del siglo pasado, y dentro de ese cuerpo de obra, rescatar la poesía, aún por descubrir.

Nos dice Sun Ra:

No hay necesidad de la fe si a través de la inteligencia se usan ecuaciones,
juzgadme por mis ecuaciones,
cualquiera puede escribir un libro...

Suena:

La trompeta que puede despertar a los muertos;

))))))))))))))MASALLÄ((((((((((((((((((((((MÁSACA))))))))))))))))))))))))))))))))))

...darle importancia a lo materialista y ser negligente con lo psíquico, es un error, extendido en la gente humana. Es la razón por la que si viene una inteligencia extraterrestre fácilmente se impondría. Porque nosotros no estamos poniendo atención al otro, solo nos interesan nuestros objetivos materialistas. Y en ese dejar de ver lo Otro, en esa ceguera parcial, hay una debilidad frente a otra especie que quisiese dominar la humanidad. También está la posibilidad de que aquello ya haya sucedido, y seamos de alguna manera manipulados por una especie y/o inteligencia superior...

Lo que sí es una certeza en el pensamiento poético de Sun Ra es que Lo Extraterrestre está entre nosotros. Es una realidad y convivimos con ella, querámoslo o no.

Hay todo tipos de seres entre nosotros.
Ángeles y demonios,
y muchos que aún no tienen nombre.

Sun Ra caminó su vida como un místico iluminado y vivió acorde a eso. Eligió su congregación y la llamó arkestra (juego de palabras con la idea de 'arca' y 'orquestra'), y repartió profecías a bordo de la poderosa nave que es el Jazz mientras navegaba el delirante s.XX

Nos sigue diciendo el gran poeta del jazz espacial:

Música de las esferas,
de las otras esferas,
las de afuera.

Esferas a su vez bastante exponenciales,
que suben y bajan laberintos del ego y del no-ego.
Esferas concéntricas que a su vez geometrizan dimensiones.

Porque hay dimensiones y dimensiones.

Esferas también de un ying y yang trismegisto que se proyecta y al mismo tiempo tiñe todas las telas y altera las capas.

Electromagnéticamente.

La música de Sun Ra, según el mismo, es de las esferas exteriores.
Del reino del No.

...

Vacío.

Es el plano abandonado de la sabiduría, (((((nos sigue diciendo Sun Ra))))))
...La música es un lenguaje universal.

Es un lenguaje de honor, un precepto noble,
un don del reino del aire.

La música es aire, una existencia universal...
común a todo lo viviente.

Sonido.

Vibración Cósmica.

Vida.

Pura vida, así como pura sangre, es negativo.

Es tiempo de considerar los planos negativos de la existencia.
Es tiempo de considerar la Música como un plano de sabiduría.

El nombre de 'Música' es interpretado por infinitos instrumentos.
De este mundo y de otros.
De madera y de bronce, eléctricos y acústicos.
Syntetizadores, pianos y ultrasonidos.
Rítmicos, telúricos, expansivos y sensuales.
Ritmo y Espacio detenido en el tiempo.

Todo vale, todo suma, si acaso lo puedes sentir, eso, de que todo punto vacío es
vasto como las ondas de radio intergalácticas que detectan cachalotes del tama-
ño del sistema solar en otro lugar del universo.

Aquello que se evidencia a sí mismo.

La persistencia de la melodía en el contrabajo tocada con el arco, muy teatral
y livianamente. Como un regalo, un don, un momento en donde se vuelve a una
ética, en donde es posible la inclusión del otro, de la otra, la otredad, lo otro.
y confiar, confiar, confiar... en las ecuaciones.

Hacedor de mitos sobre el vacío cósmico: En su poesía Sun Ra desarrolla de
manera virtuosa y ritualizada ideas base como el cosmos, lo místico, lo misterio-
so, lo afroamericano, el afrofuturismo, lo que trasciende lo humano. Ideas que
nutren también, su producción musical, cinematográfica y todo su quehacer.

EL SONIDO PURO

*Si no eres puro
entonces no eres sonido
lo puro es sinceridad real...
y lo puro conoce lo puro
es sólido y más que cierto.*

*La música pura es lo que debes enfrentar...
Es todo lo que la música dice de ti;
no lo que dices tú de la música.*

*Si falla el sistema de educación
no es culpa de la música pura...
En los santuarios de la educación
quizás la música pura aún no está permitida.*

*Si falla el sistema de gobierno
no es culpa de la música pura
en santuarios del gobierno, también...
La música pura no tiene lugar en ningún departamento.*

Escucha profundamente esto y reflexiona:

*Es sonido...
sonido...sonido
que hace al cuerpo sonar
 Es sonido...sonido...sonido
 lo que sana la mente sensible
Es sonido...sonido...sonido...sonido
Lo que hace al espíritu ser bello
 una fundación sonora es la llave
 para la puerta cerrada de la eternidad del destino
 es el sonido una y otra vez
 Que hace escuchar la voz del silencio.*

Escuchar la voz del silencio.

...escuchemos:

Silencio.

Mejor callar y no hablar, como diría Wittgenstein, que de una manera sumamente distinta y muy europea en su racionalismo, se acerca a la mística frente al gran misterio de la vida con eso de ‘guardar silencio’.

Guardar silencio tiene muchas implicancias al mismo tiempo, pero sin duda podemos acordar, que se guarda algo que se considera valioso. Algo que queremos atesorar o reservar para un momento distinto del presente.

Los seres humanos podemos percibir de infinitas formas el silencio y asignarle un valor emocional a la situación provocada por ese silencio. De ahí viene, por ejemplo, que en las reuniones sociales locales, cuando ocurre un momento donde todo el grupo confluye en un silencio, aquello gatilla un cierto nervio, cierta incomodidad, y muy prontamente alguien salta a interrumpirlo diciendo ‘pasó un angelito’ o alguna variante más moderna. Así se evita que el grupo se ponga triste o se pierda el ánimo de fiesta, el silencio es un asunto incómodo que hay que evitar.

Sin embargo, el silencio también puede convertirse en algo precioso, que reconforta, que refugia, y entonces la idea de guardar silencio se vuelve poética y adquiere otro uso. Así, la frase: “Tiene derecho a guardar silencio”, no solamente es la declaración de una garantía del Estado de derecho, sino también un dispositivo mágico que permite transformar situaciones y escenarios.

El derecho de no decir, de no hablar.

Sun Ra usa mucho la frase ‘speak no more’ (no hables más) y luego viene Charly García con su ‘Say no More’ (no digas más) de los noventa. Así, el ‘Say no More’ de García encuentra en su materialidad pop experimental la reflexión sobre la voz como un ente en sí mismo. Es a través de esa ‘voz’ que García hace un acto de puesta en crítica de valores morales asociados a la figura mediática del estrellato. Los abismos de las convenciones sociales y todo lo que no se dice, pero si se espera de uno. El silencio como evidencia. Nuevamente, ‘la llave de la puerta cerrada de la eternidad del destino’ que aparece más arriba y el ‘Say no More’ como una de esas posibles llaves.

El silencio como puente entre los abismos de la mala comunicación. El silencio, que en el caso del ‘speak no more’ de Sun Ra solo puede ser bypaseado si se usan significados escondidos en el habla. Así, según Sun Ra, permanecer callado incluso si se nos pide hablar, tiene una resonancia cósmica que permite que las almas puedan sintonizar.

La deriva cósmica y el vacío como dios.

¿Estás pensando en metafísica?

¿sola/solo?

Pues, no lo hagas

El silencio es la fuente del sonido, y la música una forma de organizarlos.

Ya que verdaderamente no hay diferencia entre silencio y sonido, así como no hay diferencia entre la nada y el todo. O por lo menos eso nos inclinamos a pensar cuando nos dejamos llevar por Sun Ra y su acercamiento único a estos temas. Pues su visión cósmica como muy bien él se encargó de aclarar, no previene de este mundo. Lo excede, incluye misterios aún desconocidos y nos da indicios de la mecánica astral de los hoyos negros. Rastros cuánticos que ponen en nivel humano otras dimensiones del tiempo y el espacio.

En cada nota de su música, cada sílaba de sus poemas, cada vestuario y coreografía de sus presentaciones, cada producción cinematográfica en la que se pudo embarcar, cada regla doméstica con la que ordenaba la convivencia de los integrantes de la arkestra (ya que vivían en comunidad), siempre está insistiendo con las mismas premisas, la misma construcción mitológica que le permite trascender la realidad terrestre que le tocó vivir. O sea, haber nacido en Alabama siendo afroamericano y por lo tanto sufrir racismo y discriminación desde la infancia, pero también ser guiado tempranamente por generosos jazzistas mayores que lo invitaban a tocar, y le enseñaban distintos secretos musicales y también otros secretos.

Volvamos a las poesías para no desviarnos, tanto:

NADA ES

*Al principio nada es;
Después nada se transforma si mismo para ser aire
A veces el aire se transforma a sí mismo para ser agua;
Y el agua se vuelve lluvia y cae a la tierra;
Luego nuevamente, el aire a través de la fricción se vuelve fuego.
Entonces la nada, el aire, el agua
y el fuego son realmente lo mismo...
en diferentes grados.*

DE LA LLAVE CELESTIAL CÓSMICA

*En esta Era, la memoria inventada
Será usada
como un
Punto de radiación exteriorizado
Porque
internamente
La memoria inventada era secreta
y todavía lo es
Para aquellos que no desean aprender...
Pero
Externamente, la memoria inventada
Es una
Llave Celestial Cósmica
Para la sabiduría
De
Comprender el sentimiento.*

*La vida como se la conoce en el planeta Tierra.
En este momento es sinónimo de muerte
a menudo caminan juntas, de la mano...*

*Es imperativo entender que los planos
de la existencia en el planeta tierra son primarios.
Colocándolos a ambos en el balance
y dejando al balance como el resto
Es una solución adecuada.....
Resuelta por intriga de bypass....*

*Ya una vez en el territorio del no árbol
Y el no conocimiento de lo no bueno
y lo no malo
Ajustes deberán ser hechos para alcanzar el Omni.*

Poemas como verdaderas cartas náuticas para el espacio exterior, el vacío interestelar. Volviendo a la idea de vacío, negatividad y hoyos negros, y de cómo Sun Ra los incluye en su arte para representar esa oscuridad que también reside en el espíritu humano. ¿Qué pensamos cuando pensamos en la nada? ¿Oscuridad? ¿Silencio? ¿Es acaso el concepto de hoyo negro una representación, prestada de la astrofísica, para poner en lenguaje el caos, para significar el avance inexorable de la muerte, pero no la muerte misma sino su avance inexorable? ¿Hay acaso un gran hoyo negro en el centro de la Vía Láctea que sostiene toda la entropía que conocemos? ¿Hay acaso un solo centro? ¿Qué garantía de realidad tenemos?

En una realidad contemporánea totalmente modificada de adentro hacia afuera por la inteligencia artificial (IA), las palabras proféticas de Sun Ra convierten su poesía y toda su obra en general, en un legado místico con el cual poder capear la ola de lo que se viene.

¿Y qué es lo que se viene?

Con respecto a la IA, muy probablemente de aquí a 10 años no podamos distinguir que es realidad de lo construido por una IA. Eso por lo menos en nuestra interacción con la web y las tecnologías que la sustentan. O sea, interactuando con nuestros celulares o los posibles sistemas operativos instalados en chip intracutáneos que se conectan con nuestro sistema neuronal, es posible que ya no podamos distinguir realidad de construcción artificial.

Pero siempre nos quedará el recurso de la experiencia sensorial. El aquí y el ahora todopoderosos. Nuestro cuerpo-conciencia y la relación de éste con otros cuerpos-conciencias. Los actos conscientes, el mundo de la intuición y vuelvo a insistir, el valor que le damos a nuestra propia experiencia de vida mamífero-humana.

OK, muy bien. Suena lindo, pero la verdad, la borrosa distinción entre realidad e ilusión ya es un tema presente desde muy antiguo, en el budismo e hinduismo encontramos profundas filosofías que concientizan sobre el sueño de la vida y la vida como un sueño.

La gran ilusión de la vida, Maya. Cambio constante de materialidad irreal que por lo tanto oculta el verdadero carácter de la realidad espiritual.

*Palabras, palabras, palabras,
hechas frescas, hechas de nuevo
el recrear, la recreación...*

*la palabra fue hecha fresca,
así es el alcance cósmico
significados oscuros llevados a la luz
Ve el misterio
Escucha la duplicidad del sonido
el doble opuesto paralelo
Escucha la duplicidad del sonido
el doble opuesto paralelo.*

De alguna manera Sun Ra se inscribe en una cierta tradición gnóstica, “Quién tenga oídos que escuche”, pero lo hace de una forma transdisciplinaria en su acercamiento al mito como elemento básico de su discurso. El mito del Mañana, el mito del futuro, la gran arca-orquesta del mito cósmico, etc. Podríamos hablar en Sun Ra de una transmitología, en donde Saturno y el antiguo Egipto son prácticamente la misma cosa, que le permite también acercarse a las esferas más mundanas de la existencia, sin dejar de encarnar su propio mito fundacional.

Transmitología como elemento articulador en esta poética que Sun Ra establece abstrayendo hasta una incoherencia aparente el lenguaje. Hay una especie de eclosión pirotécnica de los significados y significantes. Una puesta en práctica efectiva en aquello de usar significados ocultos que puedan trascender el lenguaje común y de esa forma darle una posible categoría filosófica a cada sílaba de sus poemas. Detrás de los juegos de palabras de Sun Ra hay un Wittgenstein danzando, si acaso se puede imaginar aquello. Juegos de palabras, tan difíciles de traducir, que en este caso se trata de sílabas que suenan igual, pero tienen significados distintos. Por ejemplo ‘no’ en inglés suena igual a ‘know’ que significa saber; ‘right’ (derecho) que suena igual a ‘write’ (escribir), ‘told’ (dijo/dicho) que suena igual a ‘tolled’ (peaje), ‘will’ (voluntad) que suena igual a ‘wheal’ (roncha), ‘wood’ (madera) que suena igual a ‘would’ (haría) y así muchos ejemplos más.

De esta manera, con juegos de lenguajes y a través de mezclas de mitos, Sun Ra propone bypassar la verdad. Usa lo mitológico para no lidiar con la verdad. La verdad opresiva de un mundo sumamente injusto. La verdad de la desigualdad, pues como dice Sun Ra, dios nos hizo a todos distintos, no nos hizo a todos iguales, cada quien es diferente. Asume una actitud panteísta ortodoxa y entiende lo natural como lo que difiere y varía. Así, “sería contra las leyes de la naturaleza hablar sobre igualdad” según nos dice en una entrevista dada al Detroit Black Journal, donde profundiza sobre la importancia de tener estructuras culturales y étnicas. Sun Ra es un ferviente defensor de la idea de una nación afroamericana, separada de la nación blanca americana.

FABRICAR

Si fallamos, debemos ganar
Victoria en la derrota
Porque la respuesta al problema
Es la derrota del problema
Y esta es la revelación negra
De donde la negrura
El apagón,
El apagón es el reino de la negrura
y por lo tanto la lluvia
gota y gota negra de oscuridad negra
Fondo
De donde el levantamiento: el derribo
el derribo: el levantamiento
¿Movimiento?
nosotros secundamos al ser, porque somos dos y
otros
Código:
Si fallamos, ganamos
Y cuando ganamos, ganamos.

La llave queda abierta y este texto debe terminar. Todos los poemas aquí expuestos, citados y traducidos aparecen en el libro 'Sun Ra: Collected works vol.1: Immeasurable Equation', editado por Adam Abraham. Se ofrecen también 3 puntos de partida esenciales para quien quiera sumergirse en la vasta obra de este gigante llamado Sun Ra.

- Acceso directo a la discografía: <https://sunramusic.bandcamp.com/> o en su defecto buscarlo en plataformas de streaming.
- SPACE IS THE PLACE, largometraje de ciencia ficción afrofuturista, una joya cinematográfica (disponible en Youtube): SUN RA - SPACE IS THE PLACE (1974)
- Canal de Youtube oficial con interesantísimos registros de charlas y ponencias en donde Sun Ra se explaya sobre sus ideas (en inglés): <https://www.youtube.com/@sunramusicchannelofficial3316>





3 Cuecas Alemanas. Un auto-análisis



Por Pedro Correa Arenas



Durante los años 2019 y 2023 compuse 3 cuecas chilenas, cuyo nombre cambió al de “3 cuecas alemanas”, por la sencilla razón de que dan cuenta de experiencias personales que he vivido en mi estadía en Alemania, país en el cual residí desde junio del 2019 y al que vine por razones de estudio.

Este texto tiene como objetivo el análisis de la relación de la música y el texto de las mencionadas cuecas. De aquí surgen algunas interrogantes que me gustaría intentar responder: ¿Cómo interactúan el texto y la música al componer una cueca y estas cuecas en particular? ¿Qué elementos hay que considerar para componer una cueca? ¿Por qué fueron elegidas ciertas tonalidades y no otras? Hay fuentes musicales/literarios que hayan servido, ya sea de forma consciente o inconsciente, como forma de inspiración para componer estas cuecas? ¿Qué es lo que lleva a alguien a componer 3 cuecas alemanas?

La estructura del texto será la siguiente: Hablaré de forma introductoria y breve sobre la cueca desde la parte musical y textual y luego cada una de las 3 cuecas será analizada por separado. Al final del texto se dará cuenta de las conclusiones del análisis, reflexiones que no sólo me sirven a mí, sino que espero, puedan servir a quien tenga interés en componer una cueca, ya sea el texto o la música o ambos.

LA CUECA COMO FORMA LITERARIA-MUSICAL

La cueca es una estructura poética concisa. Veamos como funciona una cueca con un ejemplo: La Cueca del Caballo

(Compositor: Grupo “La Gallera”, discografía: “Cantando como Jugando”, Año 2012).

De todos los animales
El caballo es el más fuerte
Camina con Elegancia
Hasta el día de su muerte

Primera estrofa:

- 4 Versos octosílabos
- 2do verso rima con el 4to

Aunque se fue a la guerra
Nunca lo matan
Porque las bestias mueren
Cuando las atan

Segunda estrofa:

- 4 Versos.
- 1ero y 3ero: Heptasílabos
- 2do y 4to: Pentasílabos
- 2do rima con el 4to

Cuando las atan, sí
Chúcaro el pingo
Porque el caballo 'e feria
Hasta el domingo

Tercera estrofa:

- 4 Versos
- 1ero: Pentasílabo + palabra "sí" o "ay sí"
(lo que lo convierte en heptasílabo)
- 3ero: Heptasílabo
- 2do y 4to: Pentasílabos

Por eso el roto gallo
Anda a caballo

Cuarta estrofa:

- 2 Versos
- 1ero Heptasílabo
- 2do Pentasílabo
- Riman entre ellos

En cuanto a la música, la cueca consta de 2 melodías. Los versos se corresponden siempre con una de las dos melodías, que se repiten de forma alternada durante el transcurso de la cueca:

Melodía 1

Ca ramba de to do-----s los a ni ma le-----s

Melodía 2

Ca-----ram ba el ca ba lloes el más fuer te si se ño ri ta

Las palabras "Caramba" y "si señorita" se conocen como ripio, y se agregan a la estructura de la cueca. Se podrían considerar como ornamentos, con los que en el mundo cuequero se suele jugar mucho.

La melodía 1 y 2 se repiten constantemente, pero con el verso correspondiente, durante toda la canción. Esto hace que haya que "hacer calzar" el texto con la melodía. O visto de otra forma, al elegir las 2 melodías, estas se repetirán durante toda la canción. Esto es interesante, puesto que da cuenta de 2 pies forzados a la hora de componer una cueca. Por un lado, hay que contar una historia en la estructura poética mencionada, la cual es bastante limitada y pone varios desafíos (por ejemplo, encontrar versos heptasílabos, encontrar versos pentasílabos que rimen, contar la historia en muy poquitas estrofas, etc.) a la hora de componer una cueca. Al tener una estructura tan concisa, no se puede ahondar en detalles. De hecho, los últimos 2 versos, conocidos como el "remate" (heptasílabo y

pentasílabo que riman) muy bien se podrían comparar a la estructura del haiku japonés, por su forma compacta:

Remate de la cueca:

Por eso el roto gallo

Anda a Caballo

Haiku japonés:

Blancos los rostros

Que observan

El arcoíris

La otra dificultad a la hora de realizar una cueca es encontrar melodías que sean musicales y que calcen bien con el texto, de forma que no parezca forzado. Las melodías deben ser las adecuadas, ya que estas se repiten muchas veces durante la cueca. O visto de otra forma, no pasan desapercibidas. Estos elementos son solamente una parte de la cueca que quería mostrar, antes de pasar a analizar mis propias cuecas. No ahondaré en los detalles del origen de la cueca o de factores sociológicos, ya que se escapan a los objetivos de este texto.

Primera cueca: UN CHILENO ANDA PERDIDO

Año de composición: 2019

(La interpretación de las 3 cuecas se puede escuchar bajo el siguiente link, que conduce a mi canal de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=S-PzXTMRiCW0>).

Un chileno anda Perdido (Ripio: Ay señora)
Vagando por Alemania
Recorriendo los castillos
Conociendo la Renania

El Mapocho y el Rin
Son ríos hermanos
Con la misma tijera
Fueron cortados
Fueron cortados, sí
Noches heladas
¿Dónde está el terremoto
Y las empanadas?

Haciéndole a la chilena
Pasan las penas

Y a continuación pasaré a citar las melodías, sobre las cuales se pueden ver los acordes en formato de clave americana.

Melodía 1



Musical notation for Melodía 1, showing a melody line in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 6/8 time signature. The melody consists of five measures. Above the staff, the chords E7, A, B7, E, and E7 are indicated. Below the staff, the lyrics "Un chi le noan da per di do-----" are written, with a dotted line indicating a long note in the final measure.

Melodía 2



Musical notation for Melodía 2, showing a melody line in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 6/8 time signature. The melody consists of four measures. Above the staff, the chords E7, A, B7, and E are indicated. Below the staff, the lyrics "Va gan do por A le ma nia ay se ño ra-----" are written, with a dotted line indicating a long note in the final measure.

Sobre el texto:

Llegué a Alemania el 02 de junio del 2019. Esta cueca la compuse en Octubre/ Noviembre del 2019, si mal no recuerdo. En ese tiempo aún no me acostumbraba del todo a vivir en Alemania. Extrañaba Chile, sentía nostalgia por mi país, al cual no sabía cuando iba a volver. Además, empezaba lentamente el invierno en Alemania, el cual, como se sabe, es bastante frío y oscuro. Esas sensaciones me llevaron a componer los versos: Un chileno anda perdido, vagando por Alemania. En conversaciones con un amigo psicolingüista, pude descubrir que la sensación de sentirse perdido, sobre todo durante una primera fase, es común a todo migrante que mora en un lugar lejano a su país. Todo migrante pasa por ese sentimiento de no saber dónde está, de no tener los pies enraizados sobre la tierra: Ya no se está en el país de origen y no se está por completo en el nuevo país. Es decir, uno pierde su raíz y aún no puede enraizar en el nuevo lugar.

Luego debo reconocer que en el siguiente verso “Recorriendo los castillos”, mentí, ya que el único castillo que he conocido en Alemania fue el castillo de “Loersfeld”, pero recién lo conocería el 2023 y por razones de trabajo. Pero me pareció que quedaba bien con el texto y que calzaba bien con la melodía. Como músico, vale la pena decir que es común el componer versos que a veces no son tan interesantes, pero el hecho de que calcen con la melodía es algo que suma puntos. O, dicho de otra forma: Uno mal texto, pero combinado con una buena melodía que le calce bien, se convierte de pronto en un texto decente. Los siguientes versos hablan por si solos, y dan cuenta de una relación un poco absurda entre Chile y Alemania, que queda manifiesta al comparar el Río Mapocho con el Río Rin:

El Mapocho y el Rin
Son ríos hermanos
Con la misma tijera
Fueron cortados.

Esto muestra una cierta ironía, ya que son 2 ríos completamente distintos. Pero me parece que esa comparación, un poco absurda, da cuenta de mi búsqueda por querer enraizarme, de alguna forma: Al estar tan perdido, confundo esos 2 ríos tan distintos. Un intento por querer hermanarme con Alemania está presente también. La siguiente estrofa es nostalgia pura:

Fueron cortados, sí,
Noches heladas

¿Dónde está el terremoto ¿Y las empanadas?

En ese momento, me doy cuenta de que en Alemania no hay terremotos, y no hay empanadas. Pero no me quiero dar cuenta, por eso me pregunto, donde se encuentran. Y un poco de dolor acompaña la última estrofa:

Haciéndole a la chilena Pasan las penas

La chilena es la cueca. En el mundo cuequero se le suele dar varios nombres a este género musical: “Canto a la dairá”, “Cueca chilena”, “Cueca chilenera” o “Chilena”. Lo que quiero decir es: Al cantar cueca chilena, paso las penas. Este es otro método que me salvó mucho y sé de primera fuente que también le ayudó a muchos amigos migrantes en Alemania: El tener contacto con las raíces. Aquí existen muchas formas de hacerlo, y una muy potente es la música. No es sorpresa que migrantes, al estar lejos de su país, recobren y alimenten las raíces de su propio país al estar en el extranjero, en un intento por querer recuperar y desarrollar la propia identidad. Ejemplos conozco muchísimos. Por ejemplo, Lucía Barahona, chilena residente en la Renania Westfalia, que se dedica a preparar y vender deliciosas empanadas para la comunidad chilena residente en Alemania.

Con respecto a la música: La cueca está en la tonalidad de Mi Mayor. La melodía es la misma que la de “Un punga estaba borracho”: Es una melodía que aparece en varias cuecas, y debo admitir que la tomé para realizar la cueca. Es decir: Yo no compuse la melodía. Sólo compuse el texto e hice calzar la melodía. Por otro lado, esto es común a la hora de componer una cueca y de hecho muchas de estas melodías son anónimas que pertenecen al cancionero popular. Incluso algunas melodías, hasta donde sé, tienen sus raíces en España, antes de llegar a Chile, en la forma conocida como Zamacueca.

Aquí es interesante notar que, pese a que se trata de un texto más o menos triste, la melodía está en tono mayor, la cual se suele asociar con emociones positivas. En mi caso opté por esa melodía en Mi Mayor, por 2 razones. La primera es banal: porque es una melodía linda, que pertenece al cancionero popular de la cueca y le queda bien al texto que compuse. La otra, tal vez un poco más profunda: la cueca “un punga estando borracho”, de la cual tomé la melodía, habla de un hombre que está delirando a causa del alcohol:

Un punga estando borracho
Hablabá de fantasías
Yo tengo plata en los trenes
Y también en los tranvías

Creo que inconscientemente tomé esa sensación de delirio al componer la cueca, puesto que yo también me encontraba en un estado casi delirante, como de irrealidad, al encontrarme en un país y en una cultura tan distinta a la mía. También estaba viviendo una fantasía, igual que el protagonista de la mencionada cueca. Y creo que esa sensación de delirio es la misma que me llevó a componer los versos: El Mapocho y el Rin, son Ríos hermanos, con la misma tijera, fueron cortados.

Esto muestra, en mi opinión, como las melodías no son sólo melodías en abstracto. Son melodías para alguien que las escucha y que desarrolla una cierta conexión personal con aquella melodía. La relación con la música tiene un elemento de subjetividad y por ende estoy seguro que si la melodía de “un punga estando borracho” fuese otra, es muy probable que hubiera tomado esa melodía, ya que es la que hubiera relacionado con esos elementos de delirio, de fantasía e irrealidad. La cueca termina de forma optimista, puesto que gracias a cantar cueca puedo seguir adelante con mi vida. Creo que la última estrofa también queda bien con el tono Mayor que acompaña a toda la cueca.

Haciéndole a la chilena
Pasan las penas

Segunda cueca: ESTA ES LA HISTORIA DE UN SAUCE

Año de composición: 2021

(la vida) Esta es la historia de un sauce (ripio: fijate que sí)
 (la vida) Que pensaba que era llorón
 (la vida) Pero en sus raíces llevaba
 (la vida) Historias de otro color

Un Haya Roja sabia
 Le dijo a un pino
 Ese sauce es plateado
 Te apuesto un vino

Te apuesto un vino, ay sí
 Y así cantando
 Sus hojas que eran verdes
 Se van plateando

Todo fue una falacia
 Dijo la acacia

Y a continuación citaré las 2 melodías sobre las que se basa el texto:

Melodía 1

La vi da esta es la his to ria de un sau ce

Melodía 2

La vi da que pen sa ba que era llo rón fi ja te que sí-----

En esta cueca pasa algo más o menos opuesto a lo que pasa con la cueca “Un chileno anda perdido”, ya que para esta cueca yo compuse la melodía, la cual es

única para esta cueca. Por otro lado, el texto tiene como fuente de inspiración otra cueca que me gusta mucho, se llama “Un sauce estaba llorando”, del grupo “La Gallera”. Se podría considerar esta cueca como una secuela de “un sauce estaba llorando”. Pero no ahondaré en esa comparación, sino que analizaré esta cueca de forma independiente, ya que el análisis se trata de esta cueca y no de la otra. La cueca fue compuesta en el año 2021. En ese tiempo yo me encontraba sentimentalmente ligado a una chica alemana, que le gustaba mucho la naturaleza. Con ella pude realizar muchas excursiones a lugares naturales y me introdujo al mundo de la naturaleza en Alemania. Gracias a ella pude conocer paisajes naturales y nombres de árboles, como por ejemplo el Haya Roja o el Sauce Plateado.

Esta cueca tiene, por otro lado, un cariz autobiográfico. En ese tiempo me sentía mucho más asentado en Alemania como migrante, ya que llevaba residiendo por más de 2 años en este país. Este cambio de paradigma, en el cual ya me sentía mucho más enraizado y más fuerte en Alemania, se relaciona con la idea del texto, de como un sauce llorón cambia de estado para convertirse en un sauce plateado. El sauce llorón (en alemán: “Trauerweide” = Sauce triste) es un árbol muy hermoso que se caracteriza porque sus hojas y ramas caen como si fuesen lágrimas. Pareciera que estuviera llorando. Siempre me llamó la atención ese árbol. Luego, más adelante, descubrí que había otro árbol, cuyo nombre versa: Sauce plateado. De forma un poquito distinta, no tan alto como el sauce llorón, se caracteriza el sauce plateado porque el color de muchas de sus hojas se ve de lejos como si fuesen plateadas, efecto que se acrecienta cuando se ven ambos matices: El verde y el plateado. Esto es una ilusión, ya que en realidad no son plateadas, siguen siendo verdes, pero de un verdor más claro y pálido.

En resumen, se encuentran en esta cueca 3 elementos importantes:

- El interés por la naturaleza y por árboles alemanes
- La cueca “un sauce estaba llorando” como fuente de inspiración
- Un proceso de crecimiento personal en el cual se cambia de estado

Se podría considerar como una cueca didáctica, puesto que introduce el nombre de varios árboles: sauce llorón, sauce plateado, haya roja, pino y acacia. El desafío con esta cueca fue el encontrar palabras que rimen con los árboles, lo cual me obsesionó por varios días. La solución fue abrirse de mente e imaginar un diálogo entre árboles y al mismo tiempo, encontrar un tono humorístico durante el transcurso de la cueca:

Un haya roja sabia
Le dijo a un pino

Ese sauce es plateado
Te apuesto un vino

O al final de la cueca:

Todo fue una Falacia
Dijo la Acacia.

La cueca juega con la idea de que los árboles se expresan y pueden conversar entre ellos, e incluso, como si tuvieran un mundo interior como el de los humanos:

Esta es la historia de un sauce
Que pensaba que era llorón
Pero en sus raíces llevaba
Historias de otro color

Con respecto a la música: Elegí el tono de do Mayor, ya que le queda bien a mi registro de tenor segundo. Uso el acorde de dominante de la dominante en la segunda melodía, cosa que es relativamente común en la cueca. El hecho de usar un dominante de la dominante (d7) le da más tensión al discurso. Lo hace más dinámico, si bien la cueca podría estar escrita en C-G7 todo el tiempo.

Creo que aquí el principal desafío fue componer el texto. Fue bastante difícil encontrar las palabras adecuadas y aún así no quedé 100% conforme. Creo que quise usar demasiados elementos en la cueca y eso se contradice con la cueca, como estructura concisa. Pero, por otro lado, me parece que la complejidad del texto se equilibra muy bien con la simpleza de la melodía. Y aquí hay un tópico que me parece interesante: cuando el texto es muy complejo, la música tiende a ser más simple y viceversa: cuando la música tiende a ser muy compleja, se tiende a reducir la complejidad del texto.

Ejemplos hay muchos, pero quisiera citar sólo dos: 1) El Rap: La música de rap tiene una complejidad lingüística enorme. Por otro lado, la música que acompaña a los raperos suele ser simple (si bien hay algunas excepciones, pero son muy menores). El caso contrario: A veces la música es tan compleja que no requiere gran uso del texto.

2) Novena Sinfonía de Beethoven: Un ejemplo que me viene a la mente es la Novena Sinfonía de Beethoven. La música es de una complejidad maravillosa. Por otro lado, el texto ("Ode an die Freude", de F. Schiller) es breve y en realidad bastante simple. La elección por parte de Beethoven de usar este texto me parece brillante, ya que una complejidad del texto hubiera tenido, a mi modo de ver, un efecto negativo para el discurso musical.

Tercera cueca: EL MAPOCHO CON EL RIN

El Mapocho con el Rin (Ripio: Ay señora, Si a ya yai)
Se juntaron de la nada
El Rin trajo el Apfelkuchen
Y el Mapocho la Empanada

Y va corriendo el agua
Por la ribera
Todo pasa por algo
Y a su manera

Y a su manera, ay sí
Ríos hermanos
Y el agua que es la misma
En todos lados

El Rin con el Mapocho
Y un Súper Ocho

Y a continuación citaré las melodías que uso para las cuecas:

Melodía 1

G7 C C G7

La vi da el Ma po cho con el Ri---n ay se ño ra-----

Melodía 2

G7 C D7 G7

La vi da se jun ta ron de la na da si a ya yai

Esta cueca la compuse el año 2023 y de las 3 cuecas, es la única que compuse estando en Chile. Para la parte musical, usé una melodía que también es parte

del cancionero popular de la cueca. Me basé en la melodía de la cueca “Joaquín Murieta” que interpreta el grupo “Los Trikolores”. Por otro lado, y a diferencia de la primera cueca, en este caso no veo ninguna relación del uso de la melodía con el texto de Joaquín Murieta. Si alguien me pregunta por qué razón elegí esa melodía, simplemente respondería que me gusta mucho. El desafío fue, como en la mayoría de los casos a la hora de componer cuecas, el texto. En el tiempo que compuse esta cueca pasaba por momentos difíciles. Si bien estaba en Chile de vacaciones, sabía que tenía que mudarme del lugar en donde estaba, por razones que a mí me parecieron injustas. Así que como una forma de resignarme, con la idea de que “en todas partes se cuecen habas” y de que por más desarrollado que sea Alemania, hay problemas que se repiten en cualquier lado del mundo. De ahí surgieron los versos:

Y a su manera sí,
Ríos hermanos
Y el agua que es la misma
En todos lados.

Estos versos tienen un cariz filosófico. Los problemas que aquejan a la humanidad, los más profundos, son no solo los mismos que hace miles de años, sino también los mismos en todas partes. En todas partes ocurren traiciones, desamores, venganzas, malentendidos, etc. Aunque se hable otro idioma y la cultura sea muy distinta. A modo de auto-consuelo por los problemas que estaba pasando en ese momento, surgieron los versos:

Y va pasando el agua
Por la ribera
Todo pasa por algo
Y a su manera

Por último, creo que la idea de relacionar ambos ríos es un intento por buscar una raíz, una raíz que perdí hace 5 años al mudarme al extranjero, pero una raíz en donde, en caso de ser posible, solo existe uniendo 2 mundos tan distintos como es el mundo del Rin y el del Mapocho. Con respecto a la relación entre la música y el texto puedo decir que para esta cueca la música cumple un factor secundario, si no lo era ya antes. La intención es aquí que se escuche el texto lo más posible. Así, era

importante para mí que la música conservara cierta sencillez. Y aquí se vuelve al punto anterior: A mayor complejidad del texto, suele haber menor complejidad en el acompañamiento musical. O al menos, es importante encontrar un equilibrio, de tal forma de no bombardear al escuchante con información.

Una última reflexión en torno a la cueca: me parece que el hecho de que la cueca sea, en su forma poética-lírica una forma compacta y concisa, es una de las razones de que la música contenga solo 2 melodías. En caso de que la música tuviera 3, 4, o hasta 5 melodías, esto la haría perder la forma compacta, que es característica de esta forma literario-musical. Y no tiene por qué ser algo complejo, de hecho, con la música pasa algo parecido que con las plantas: si se riega muy poco (extrema sencillez) no hay posibilidad de desarrollo musical. Pero si se riega mucho (extrema complejidad musical) es hasta peor, pues no sólo se trata de una estructura incoherente, sino además la música extremadamente compleja suele ser desagradable, en mi opinión. Por eso creo que, en caso de duda, es siempre mejor optar por la simplicidad. Ésta va de la mano con la autenticidad, mientras que la complejidad extrema suele ir de la mano con un querer demostrar algo que no se es, con una falsedad, en definitiva, con un ego exacerbado.



S7



Homenaje a
Carmen Berenguer



A Carmen Berenguer (1946 – 2024)
In Memoriam



por Alberto Moreno

HA MUERTO CARMEN BERENGUER

La gran hablada

La machi gótica

La Emperatriz

La poeta de voz inconfundible

La mujer de cabellera sorprendente

La esposa de don Carlos

La mamá de Carlitos y Carola

La amiga de Lemebel

La otra mentora de Las Yeguas

La cronista del under de los años ochenta

La poeta que dio voz a rebeldes, marginados – e incluso a moluscos-

Ha muerto quien puso palabras y gestos de amor en boca de los huelguistas y los golpeados por la mala suerte, y por la “luma de pacos Macumberos”.

Ella les habló directo, creando lenguajes para cada cual, como oropeles, consignas, cartas, diatribas, cantos, himnos,

para que el vivir y el sobrevivir, fuese concebido desde la pasión y no desde la indiferencia.

Ha muerto la amiga de poetas y escritores debutantes. Por su departamento de Plaza Italia pasaban cientos de emocionados jóvenes con su primer libro bajo el brazo. Otros, simplemente, buscando compañía y aliento.

Su voz era asombrosa cuando cantaba: “Punk, punk, War, war, Der krieg, der krieg”, o al recitar “concholepas concholepas me sacaron de mi residencia acuosa... estaban armados con cuchillos”.

Ella alteraba el signo poético desde la enunciación “Lengua osa verba”. Reinventaba el habla, alterando el sonido de las palabras “Marchito penacho verba de mis ardores”.

Esa será la huella profunda de su particular expresión barroca y sudamericana. Con su poética proyectó hacia el futuro (situando su escritura al margen de este temeroso y esquilmo presente) una nueva forma de tradición en lengua española.

De ritmo endiablado, seguida del delicado rasgueo y susurrar de su tono aterciopelado, desde el más allá nos recuerda: “Mis amuletos para su suerte/ Mi locura para sus sueños/ Mi muerte para su vida”.

Carmen, entrañable camarada, poeta de estirpe.

Desde la fría mañana de Isla Negra te recuerdo con felicidad -y también con profunda pena- junto a Chet Baker, con su voz glamorosa, como la tuya, encantador y elegante, como lo fuiste tú, en el arte de las palabras.

Nos acompañarás siempre Emperatriz. “Nací en otra piel. Fronda de pelos”.

Isla Negra, junio 17, 2024.





Poesía para despertar presidentes



por Eduardo Espina

En el bar con olor a fritura de pescado, la tropilla de poetas españoles estaba apelonada en el rincón del poder, pavoneando su presencia, rodeada de pares iberoamericanos que le hacían la corte, intentando que su monserga adulatoria les permitiera acceder algún día a una editorial madrileña, de esas que se dicen prestigiosas, aunque eso también está por verse. Aquello tan descarado ocurriendo en la primera jornada del festival de Granada, no España, sino Nicaragua, me hizo comprender lo que es sentir vergüenza ajena mientras la sentía. Me sentí, lo reconozco, como han de haberse sentido Atahualpa, Colocolo o Cuauhtémoc al ver con impotencia la llegada en carabelas del imperio que come tortilla de papas y mata toros enojándolos con una capa roja. Prefiero la negra de Batman. Los novelistas se juntan para hablar de cuánto dinero ganaron con su última novela, los poetas, para alimentar su ego. Amo la poesía, detesto a quienes reptan a su alrededor. Así pues, estaba yo en una mesa felizmente solo, divirtiéndome para mis adentros con aquella carnavalesca escena de mucho 'vosotros' sin ningún nosotros, cuando de pronto una mujer vestidísima de negro se paró ante mis ojos, la gran gatubela vespertina, y me dice muy suelta de cuerpo, como si me conociera de una vida previa: "yo sé quién sos vos". ¿Quién?, respondo. "Yo te leí, voy a proponerte para el premio Pablo Neruda", afirma. Fue la primera y única vez que alguien se presentó proponiéndome para un premio tal, algo que cumplió años después sin yo ganarlo. "¿Pero ¿quién soy?", insisto. "Sos Espina", dijo antes de que yo respondiera preguntando, "¿y vos, decime, ¿quién sos?" "Soy Carmen Berenguer, emperatriz", se apresuró a decir tan enseguida, que ni tiempo de impostar una reacción tuve. Como si la conversación hubiese comenzado antier en otra parte, seguimos hablando, ahora ambos sentados. "¿Has oído lo que leyeron estos españoles? Qué malos poetas que son". La reflexión era suya, aunque podríamos haber sido ambos a dúo. En el espejo del criterio, nos reconocimos al unísono sabiendo que a Goliat siempre le hemos ganado por goleada. Carmen estaba con su esposo, el científico Carlos Jerez. Nada gratuito hubo en el cariño mutuo a primera vista, y tengo presente, porque ahí el pasado no llega, cómo nos reímos de los imperios, de los españolismos, de la mala poesía que la gente aplaude. Terminamos comiendo en el restaurante de un italiano simpatiquísimo con el cual nos entendimos mejor. La pizza estuvo deliciosa. Nuestro diálogo sin vosotros y mucho todos nosotros, los cono-sureños nacidos donde comienza el fin del mundo, al decir de Charles Darwin, se inició en febrero de 2009 y continuará

en la próxima estación, donde el tiempo o lo sagrado lo decidan. El 'barro' del bajo fondo como el del tango nos acercó, el neobarroco del barrio y la barbarie nos Hermanó. La muerte de Carmen, ocurrida el 16 de mayo de 2024, a la semana de haber hablado con ella por última vez ('me falta el aire', esa frase suya me quedó grabada), sirvió para reiterarme que la memoria es un cementerio inmóvil donde las almas de los seres amados se quedan a presenciar, respirando posibilidades inauditas cada vez que la poesía dice a todo sí. Sí. De lo incierto siempre estamos seguros. La muerte impide dejar mensajes en la máquina contestadora, por lo tanto, dejo para otra ocasión lo que no podré expresar en estas cláusulas de réquiem y quién sabe qué ocurrirá. *Ars longa vita brevis*. Hijos ambos, ella y yo, de una época tartamuda hasta nuevo aviso, en la que el prejuicio y la intolerancia fomentaron nuestra intransigencia, fuimos de lo mismo leales compañeros. Que Carmen me eligiera para escribir el prólogo de su *Obra Poética* (Cuarto Propio, 2018) y presentarla luego a sala llena en el recinto céntrico de la Universidad de Chile, son dos momentos imborrables que la poesía me ha otorgado sin pedirle nada a cambio. A lo largo del tiempo hicimos varias lecturas juntos, la última, el sábado 24 de junio de 2023, en el bar El Chanco Seis, Huérfanos 3025. Carmen estuvo brillante, su cuerpo, apagado. A pesar de los pesares, su humor marcó el ritmo. No era de perderlo ni siquiera cuando los achaques físicos, agravados por la muerte de su hijo en 2022, se convirtieron en némesis feroz. De esas tan horrendas, nadie sale ileso. Con el eco de lo vivido durante nuestra lectura, la noche y el cielo hicieron la vista gorda. Estábamos despidiéndonos en la calle, riéndonos luego de que le contara que había tenido COVID cinco veces, pero que seguía vivo porque la muerte no sabe contar hasta seis, cuando con la complicidad de la ironía marca registrada de la Emperatriz de Plaza Italia, sugerí: "no hablemos tan fuerte que vamos a despertar a Boric". Pensé en cómo sería la almohada presidencial, ¿rosada y visible? ¿O blanca y escalofriante? Con el frío a favor, uno es capaz de imaginar cualquier cosa. En el barrio Yungay, donde Domingo Faustino Sarmiento escribió parte de *Facundo* o *civilización y barbarie*, y está localizada la residencia del actual mandatario chileno, vi a Carmen viva por última vez. Un presidente cansado dormía, nuestro presente transcurría insomne. En pleno apogeo, la imaginación se sintió tan bien, que no tuvimos que explicarle nada.









Simpson 7 dirección para vivir



por Amado Lascar

Dentro del edificio de Simpson 7, a media cuadra de Vicuña Mackenna y a unas cinco de la calle Belgrado, centro operativo de la DINA, la Sociedad de Escritores de Chile mantuvo un espacio de sanidad mental y libertad de expresión, más allá de la oscuridad intelectual y espiritual provocada por los cuatro caballos del apocalipsis de Chile y sus auspiciadores globales. Por aquellos años se mezclaban en la sociedad de escritores, pintores, músicos, teatreros, traductores; jóvenes trabajadores de la cultura agrupados en el CEJ en la APJ o en algún grupo universitario. Los jueves se reunían los viejos cracs en el bar del subterráneo y escuchábamos a Stella Díaz Barín, en compañía de Pablo de Roca, La Mistral, Neruda, brindar por el retorno a la cordura de un país civilizado (o civil que fuera). Chile fue resucitado en la periferia de la geografía celeste, pero en el centro del proyecto neoliberal.

En este contexto, entre la recuperación de la cultura obliterada por el abuso neocolonial, el Bobby Sands de Carmen creó una voz alternativa a la de Juan Luis Martínez, Raúl Zurita y otros autores que eligieron lo críptico sobre la democracia directa, que precisamente era lo que mi gran amiga Carmen defendía con toda su alma, al igual que yo defendía. La poesía de Carmen venía de un lugar distinto de la neo-vanguardia chilena, venía de un posicionamiento femenino y maternal, donde el sujeto mismo, el prisionero, el huelguista que daba su vida por liberar a su pueblo de las garras del colonialismo inglés, era el centro de atención. Más que las trincheras lingüísticas estratégicas impulsadas por el norteamericano Ronald Kay y la francesa Nelly Richards, en la neo-vanguardia, la poesía de Berenguer nos hablaba a cada uno, directamente. Todos éramos Bobby Sands.

Con su lenguaje urbano y solidario Carmen nos conectó con la incomodidad de morir de hambre en una celda, escribiendo en la muralla con eses, que más bien son excremento de un caído que no ha sido subyugado. Eso trajo Carmen Berenguer a los escritores veinteañeros de los ochenta. El canto de un joven mártir que a pesar de perder todas sus armas, encontró su cuerpo para luchar por la dignidad e integridad humana. Una suerte de desdoblamiento de nuestra generación por la cual no solo sufríamos lo chileno sino que sufríamos el dolor de la juventud obliterada por el poder trasnacional.

Mi querida amiga Carmen bailaba como un hada y acogía bellamente a cuanto aprendiz de poeta se le unía, entendía todo esto muy bien, pero, más que entenderlo con su intelecto, lo asimilaba por su piel, hasta hacerlo gesto propio. El tiempo nos ocurre y no somos últimamente sempiternos, pero mientras tengamos uso de la memoria, la Berenguer será un destello concreto en la neblina post industrial.





Carta a Carmen



por Marisol Vera

Amiga querida,
¿Recuerdas? Corría el año 1985 cuando nos encontramos.

Tú, parte de ese puñado de “los magníficos”: escritores y artistas visuales activos en la construcción de un proyecto cultural concebido desde la representación del margen. Tu voz única y rebelde había encontrado un registro inédito para enunciar las denuncias a la injusticia, el abuso, la discriminación, a las que permaneciste fiel hasta el fin de tus días. Ese bastión poético, performático, que hizo posible la manifestación de la opinión política, la crítica cultural y sobre todo una nueva reflexión sobre el lenguaje, los lenguajes y los cuerpos, que fue desmantelando el imaginario mezquino implantado por la dictadura, el neoliberalismo, y la cárcel de la estructura patriarcal, para instalar el marco de reflexión/creación desafiante desde el que seguimos batallando en Chile y Latinoamérica hasta hoy. Ya desde tu Bobby Sands desfallece en el muro, ese primer poemario que debiste publicar artesanalmente, ese estremecedor homenaje a los prisioneros políticos en Irlanda y que fue también tu manera de interpelar al Chile violentado por la dictadura, te habías convertido en imprescindible.

Yo, empeñada en armar una editorial para recoger y difundir ese verdadero tornado creativo surgido desde los márgenes revolucionando los sentidos y abriendo camino a una manera más humana e inclusiva de pensarnos, para cuyas expresiones escritas no había espacio público posible. La editorial debía proveer ese espacio, anclado en una perspectiva feminista, única mirada lo suficientemente amplia como para acoger los grandes cambios paradigmáticos que se gestaban. Y tenías muy claro que la importancia de disponer de un espacio editorial libre como el que proponía Cuarto Propio. Así, te sumaste de inmediato y con tu inveterado entusiasmo, lucidez e infinita creatividad, fuiste clave en el éxito de lo que parecía una apuesta improbable, en un país en que solo el emprendimiento (palabra odiosa para la cultura), el mercado y el lucro eran reconocidos como viables.

Enriqueciste mi vida, como la de tantos, fuiste mi amiga y mi cómplice.

Nunca imaginé que llegaría el momento en que tu tuviera que evocar tu presencia contigo ausente ¡eras inmortal! como nos pensábamos todas.

Hasta siempre, amiga querida





El pelo de Carmen



por Elisa Montecinos

Conocí a Carmen en la editorial Cuarto Propio. Llegó con su hija Carola, las dos luminosas y de frondosas cabelleras. Eran chispeantes, sagaces, divertidas; nos hicimos amigas de inmediato. Con la calidez que la caracterizaba comenzó a invitarme a su casa y a fiestas, comidas, presentaciones, lanzamientos y un sartal de eventos que me abrieron el mundo a la escena cultural chilena. Carmen fue la primera escritora de verdad que conocí, una mujer sin edad que te veía y hablaba como a una igual, y por lo mismo, no generaba una cosa de veneración hacia su persona, sino relaciones horizontales, de mucha conversa y aprendizaje. Por ese entonces –año 2000– ella tenía un programa en Radio Tierra y me invitó a participar. Nos juntábamos a leer el libro del entrevistado o entrevistada de la semana y luego partíamos caminando desde su casa en Plaza Italia, cruzábamos el río Mapocho y enfilábamos por Bellavista. Después nos íbamos a comer con los invitados. Como la gran gestora que era, hacía canjes en distintos restaurantes a cambio de publicidad en la radio. Lo pasábamos regio, y de paso me iba formando como escritora y periodista. Mi herencia son esos recuerdos.

Poco después de su muerte soñé que me robaba su pelo. Lo tenía guardado en una bolsa y quería devolverlo a su familia sin que se notara. Así que volvía a su casa a visitar a Carola; estábamos viendo qué se podía poner ella para una ocasión especial, y ahí entremedio metía yo la bolsa en el clóset en forma disimulada para que pudieran encontrarla. Es simbólico el sueño por su obsesión con el pelo, sus historias de todos los peinados que se había hecho, en los que incluía el planchado y los peinados al limón. Cuando estuvo con cáncer hizo una acción en video para despedirse de su cabello, que después afortunadamente recuperó. El video fue parte de la Trienal Deformes de performance; ahí canta y cuenta, mientras se corta el cabello. Siempre hablaba del libro sobre el pelo que escribía sin cesar, aunque con pausas; es su libro inconcluso, en el que trabajó varios años, tal como Mistral y su Poema de Chile. Ahora Carmen brilla junto a ella en mi universo literario y en el de toda una generación. Conocerla fue equivalente a presenciar un cometa, de esos que pasan con poca frecuencia, y dejan su impronta imborrable.







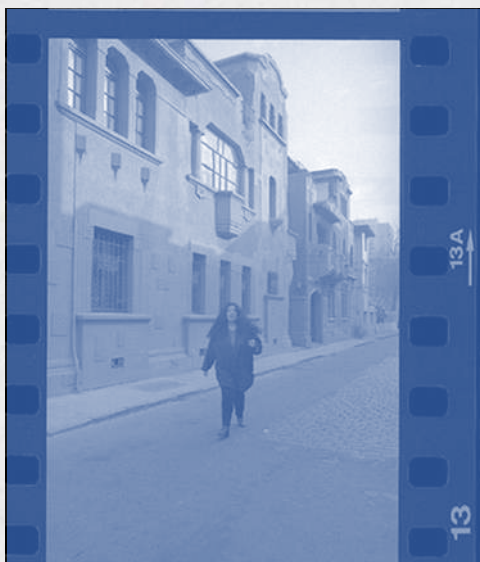
ALAB

PERA

Movimiento Cultural

ES

que no
es canción
o sólo
es llanto:
Alberte



Carta póstuma a Carmen

.....

por Jesús Sepúlveda

Esto no es un poema punk berengüano. Podría ser un melodrama, o una tonada llamada “¿Carmencha, por qué te fuiste?” Pero no, es un epicedio. Una carta para agregar al álbum de la muerte, o un remedo de tu réquiem.

No lloraremos tu partida sin palabras porque eso eras tú: un baúl de palabras.

También fuiste contracultura: Bobby Sands desfallece en el muro y Huellas de siglo. Libros que quedarán en la retina de sus lectores y en el tiempo literario. También habría que agregar la revista *Al margen* y tu coautoría del Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana. Hitos en un Chile dictatorial que se jugó su destino en las calles, pero que también vivió la bohemia y articuló sus esperanzas con la palabra justa.

¡Oh emperatriz, libranos del imaginario nacional y despeja el universo simbólico de nuestra época!

Mucho se ha dicho de tu escritura y tu activismo en la escena cultural ochentera. Repasar todo aquello sería redundante, y recordar tantas situaciones y momentos, un despropósito. Te echaremos de menos, Carmen. Chile no será lo mismo sin ti.

Te agradezco haber alimentado el espíritu rebelde de nuestra generación y habernos mostrado cómo ser dignos ante el poder que compra y corona. Tu lengua viva nos enseñó a resistir y continuar. Muchos nos fuimos del país. No porque fuera horroroso, quizás lo fuera, sino porque ese Chile hecho a imagen y semejanza de la democracia protegida nunca abrió realmente las grandes alamedas. Eso lo sabías. Por eso siempre me abrías las puertas cada vez que yo aparecía en forma fugaz.

Esta carta es un diálogo sordo porque en realidad nunca podrás responderme ni contestar mis llamadas, salvo en sueños. Monólogo que se nutre de ti, de tu escritura, de tu palabra y del recuerdo salvaje de esos años en dictadura cuando te conocí. Entonces yo tenía trece años y tu certeza de que la literatura era mi camino me ayudó a no quedarme en la cuneta. ¡Brava, Carmen!

¿Recuerdas cuando me sacaron del pelo y me arrastraron por ese boliche de Bellavista, y tú, Carlos y toda esa comparsa de escritores y artistas que te rodeaban vinieron a rescatarme de la comisaría? Luego nos fuimos a celebrar a uno de esos refugios de la Plaza Italia donde siempre ha florecido la dignidad. Sí, éramos dignos; pobres y dignos, y también dichosos porque nos guiaba la utopía.

Podría decir que fuiste nuestra madre literaria y que encendiste la curiosidad de la lectura. Fuimos tu primera camada de talleristas y a través de nosotros tu

canto cobró vida. Recuerdo que entonces nos presentaste a tus compañeros de ruta: escritores jóvenes que escribían para no perecer. Nos hablaste de Juan Luis Martínez y Rodrigo Lira y nos mostraste el camino colérico que conduce a los beat. También publicaste en tu revista mi poema “Lugar de origen”. Yo tenía diecisiete años y aprendí entonces que la palabra puede encender el fuego. Agradezco que confiaras en mí.

Nos mostraste que la escritura es un oficio, pero también una manera de estar y ser en el mundo. Esa vocación que deconstruye toda autoridad. Y que me perdonen tus compañeros de partido, pero en tu repudio del poder no había sino puro anarquismo.

Eras también una poeta rizomática que ayudó a liberar las mejores mentes de nuestro país sitiado. O una enlazadora, cuya voz se vistió a menudo con un sayal neobarroco.

No voy a repetir lo que dije en esa carta que escribí apoyándote para el Premio Nacional de Literatura. Ni repetiré las historias que podrían servir de comidillo embellecidas en las crónicas que tú, yo y otros han publicado por allí.

Solo mencionar una cosa: no solo fuiste una madre literaria sino también la gestora de la contracultura chilena. Cuando volviste a Chile, traías en el cuerpo la experiencia contracultural norteamericana y la dureza punk de los setenta. Tu presencia en Chile activó las performances e instalaciones artísticas, de las que tu amigo, Pedro Lemebel (Mardones entonces), se hizo cargo hasta la muerte. Las Yeguas del Apocalipsis, la Neovanguardia y el feminismo no habrían sido lo que fueron sin tu conversación constante.

En Chile publicaste a Diane di Prima y nos distes a conocer a autores que el llamado apagón cultural pretendía silenciar. En postdictadura tu influencia se hizo extensiva por medio de las revistas *Crítica cultural*, *Piel de leopardo*, *Simpson 7 y*, por cierto, mediante tu rol como directora de la Sociedad de Escritores de Chile. Fue justamente en esa casona patrimonial donde realizamos el conversatorio “Literatura y chamanismo” organizado por Jaime Lizama. Aquello fue en diciembre de 2023 y sin querer aceptarlo, algunos presentimos que los heraldos de la muerte ya estaban pronunciando tu nombre.

Vaya mi cariño eterno, querida Carmen, y mi sentido pésame para tu hija Carola y tu viudo Carlos que te sobreviven en esta encarnación.

Lecce, Italia, 26 de julio, 2024





Recuerdos con Carmen



por Jaime Lizama

Un libro usado de Deleuze, *La gramática de la vida* de David Cooper, *Querida Brenda* de Henry Miller, fueron los libros que lleve conmigo a al departamento de Carmen, a pasos de plaza italia y a poquísimos metros del bar baquedano y que, por esas cosas de la amistad y de la afinidades electivas, como diría el viejo Goethe, quedaron definitivamente situados y resguardados en un lugar inubicable de su biblioteca, espacio donde también Carmen escribía y se devanaba los sesos, noche tras noche. Sólo la gata Justine, su querida y adorable gata, fue testigo de ese intercambio de intereses y pasiones intempestivas, ese ser hierático que a la distancia del tiempo y del espacio, era el homenaje y la cita de la novela que componía einstenianamente el "Cuarteto de Alejandría" de Durrell que, estoy seguro, nos inspiró y nos instó, a ambos, a Carmen y a mí, a tener una pasión desmedida por la ciudad.

De aquellos tres libros, que no recuerdo cómo los obtuve y cómo llegaron a mis manos, quizás el de Deleuze le dejó para siempre una impresión imborrable, pues hasta sus últimos días, Carmen no sólo leía y adquiría nuevos textos de Deleuze y sobre Deleuze, sino que pasaba noches, "viajes al fin de la noche", diríamos, insomne frente a la pantalla de TV, viendo videos donde aparecía la presencia epifánica del filósofo francés, y que a ella, (esta es una impresión mía), le parecía que Deleuze le hablaba directamente a su persona, en interminables noche, instalada en la intimidad de su dormitorio que miraba, en forma irremediable, hacia el río mapocho y la escuela de derecho de la universidad de Chile.

El libro de cartas de Miller, en tanto, tuvo el efecto en Carmen de enamorarse del nombre de Brenda, el que luego llegará a constituirse casi en su perfecto alter ego escritural en su gran libro "Naciste Pintada". A fin de cuentas, a Carmen le parecía más interesante ese imaginario femenino que el propio Miller, aun cuando esta Brenda haya sido también una pura invención del autor de "Trópico de Cáncer".

Por esas extrañas cosas de la vida, en septiembre del año 2022, en la celebración de su cumpleaños número 76, en su casa en las Cruces, junto a Carlos, carlitos, carola, sergio, max, su compañera, y una pintora amiga de la anfitriona, llevaba conmigo un libro de regalo para mi amiga, llamado "Big sur y las naranjas de el Bosco", pensando que el libro también le gustaría a Carlos, el esposo siempre presente de Carmen.. Al poco tiempo después, al consultar a Carmen sobre el libro, me confesó que no había dado con él en la casa de las Cruces; luego no hubo tiempo para cerciorarme si mi amiga, en algún momento dado, tuvo entre sus manos el famoso libro de Miller..

La Gramática de la vida, del antisiquiatra inglés, David Cooper, quedó inmediatamente en el olvido, en tanto libro, en el transcurso de los años posteriores,

no porque a Carmen y a mí, no nos importara la antisiquiatría, y su discurso y su práctica anti stabliment, al contrario, quizás nuestro último cómplice lo llevamos a cabo cuando creamos el Primer Taller de Contracultura, desarrollado en la Sech, ese Taller fue nuestro común homenaje a todas las prácticas disidentes, centradas en los años 60, quizás la década más crítica y cuestionadora del siglo XX. Ese esfuerzo, esa tarea de trastocar y poner patas arriba la realidad, fue el leiv motiv de la obra y la trayectoria de vida de Carmen, desde sus mismos inicios hasta sus últimos días.

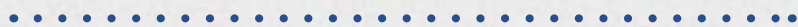








Lengua osa verba



por Soledad Fariña

LENGUA OSA VERBA

sequía de la sal, lengua, lenguaje como hueso oquedad temblor de boca desdentada carne marfil pasajes construcción del abismo quebrada canal para que baje el aire el viento el vendaval a veces leve brisa por donde dice chiiiit y escribe deslenguada osada gorgorea lenguajea su oído refractante callejeo nocturno su voz es un susurro y se ríe siempre se ríe de su voz border, me dijo border line respiro apenas ¿Satiee? le pregunté ¿por qué Satie? Huachita habla bajito chiiiit vereda abajo nunca sola le pido voz a la graciela a la amanda para tejer este concierto destemplado de aire y lengua osa y verba cabello negro crece y amplio que iba a adelgazar me dijo en el verano no lo cumplió yo tampoco escribí juntó aire en su abdomen escupió y me llegó de refilón a la cara aquí cerca del ojo, perdón le dije, es para ti, me dijo y me regaló esta flor de hueso y nervio

Conversación poética con Carmen Berenguer, del libro "Donde Comienza el aire". Ed. Cuarto Propio (2006).

Años han pasado y ¡tanta cosa!

1987, el Congreso, las mujeres, las letras. Cosas de poesía, de libros, cosas de viajes, de voces de festejos. Cosas de tristeza profunda.

Y lecturas... ¡tantas! (con megáfono en Plaza Dignidad ese 5 de octubre de 2019 ¿te acuerdas?)

Ahora te tengo frente a mí. Tu pelo negro, largo y tus dedos finitos en esta foto que tomé el año 87.

Mientras te miro, tú, fuera del tiempo, sobrevuelas de Vilches a Santiago, de Santiago a Las Cruces buscando el sonido preciso de cierta batería...

Por fin estás con él (con su ritmo) en el abrazo inmenso eterno

Quienes quedamos aquí añoramos la luz que produjo ese abrazo

y añoramos tu luz

Carmen querida
querida Emperatriz

Soledad Fariña
16 de Mayo de 2024.





El castillo del retorno



por Claudia Posadas

La conocí en 2008, en su departamento ubicado a la vera de la entonces Plaza Italia, hoy plaza de la Dignidad, donde posó, Emperatriz, frente a la vidriera ojival que dividía la sala de las estancias personales, a manera de pequeño portón de catedral gótica. En cada arco de esta portada, sobresalía un blasón que mostraba un alcázar cuyo muro frontal estaba franqueado por dos torres de vigilancia. Al centro de éstas, una almenara triple, en guardia y en vigilia.

El trabajo del vitral no podía hacerle mejor homenaje: siempre pensé, aunque no recuerdo habérselo dicho, que ese castillo era el frontis de su casa regia, la casa Berenguer, de la que ella me decía, era posible descendiente ella, doña Carmela Berenguela de la vieja Hesperia. Ella estrella: altiva, poderosa, rebelde, mucho antes de su cáncer, con su mechón blanco coronando su particularísima chascona. Después, fuimos a un restaurante peruano cerca de su casa, donde se selló una hermosa complicidad que aún continúa...

2016, FILSA, invitado de honor, México: “Claudia Posadas es una poeta neo medieval que ahonda en una mística contemporánea”, dijo Carmen, al presentar mi poesía al público chileno. De nuevo, bajo la Estrella del Sur en su estudio en esos edificios Turri, el conversar sobre poesía y de pronto, al verla escribir bajo su ventana colindante a la plaza, comprendí que dicho espacio era su mirador existencial y de conciencia, ya que esa plaza donde circulan todos los días, todas las noches, todas las voces del pueblo chileno a las que Carmen les da la palabra, se había convertido en el escenario metafórico de su obra: poeta en Zona 0, poeta de la dignidad. Después, virtualmente, o vía telefónica, el diálogo continuó, aunque bajo el cielo mexicano: durante el estallido de 2019 y durante la pandemia, intercambiamos puntos de vista, percepciones, ideas que, sutilmente, entretejieron y conformaron su Plaza de la Dignidad, Mago editores, Chile (2021) y mi antología mexicana sobre su obra, Plaza tomada. Poesía (1983-2022), UANL, México (2021), libros hermanos, entramados por arterias secretas que sólo Carmen y yo sabemos.

Carmen, presentí la partida de tu hijo, como te lo comenté a ti y a tu esposo, al tener una visión extraña de una gigantesca mariposa negra revoloteando a lo lejos, antes de la presentación de tu antología, en la Feria del Libro de Monterrey de ese año fatídico; yo siempre supe cuando me tenías presente y tú siempre supiste cuando yo te necesitaba y sin más, nos hablábamos; también, presentí tu éxodo: hablando de ti, con el poeta Rodrigo Verdugo, quien me acababa de avisar de tu internamiento, ese jueves de tu iluminación, 10:00 horas de México, muy preocupados por dicha noticia y dispuestos a investigar detalles con los amigos, no sabíamos que en ese justo momento te reunías con tu amado hijo.

Max G Sáez, unos instantes después de colgar, y en lo que ahora me parece un sueño, me informó de tu partida. Ojalá que, de alguna manera, en esa conversación, te hayamos acompañado en esos momentos de tu mutación a Estrella, tú, Emperatriz Berenguela de la Casa del Sur, dos atalayas protegiendo ese castillo al que perteneces y al que retornaste. Tú, chascona del mechón de nieve y de tristeza incurable desde la despedida de tu hijo, tú, vuelve a esa fortificación de tres almenaras de fuego que honran tu regreso, y que iluminan la misión que me encomendaste, una semana antes de la transformación. Brilla, mi Carmen, Emperatriz de la corona argenta coronando su cabeza, brilla y reina, para siempre, en el Castillo de la Poesía.





TRAZA

& amigos

lectura y cháchara

Carmen
BERENGUER / ESPINA

Eduardo

ESPINA



SÁBADO 24 DE JUNIO. 7PM
EL CHANCHO SEIS, HUÉRFANOS 3025



Carmen ha partido: Berenguer se queda



por Marcelo Nicolás Carrasco

En sus últimos 10 años, conocí muy cerca a Berenguer, la poeta mejor plantada frente al Chile reciente, quien sin abandonar la misma impronta exploró múltiples formas y registros: desde aquel Bobby Sands desfallece en el muro a la Plaza Dignidad, pasando por el parloteo de su Sayal de pieles, la “máquina de guerra” tras Naciste pintada (así lo definía) o la memoria íntima de Maravillas pulgares. Berenguer está aún con nosotros y el compromiso es leerla sin descanso.

Pero Carmen, la amiga que a mis 15 me acogió sin preguntarme quién era o qué traía, sino qué necesitaba, ya no está para cantarme. No está para subir a taxis juntos, tomar sol en Las Cruces, soltarme el brazo una vez que Berenguer pedía y volvérmelo a afirmar cuando quedábamos solos con Carola, los tres, y la noche marcaba el rumbo a casa. Igual falta nos harán los ojos chinos de la Vivi, espejos de su eterno amor con Carlos, y los consejos estrictos de la Chani.

Emperatriz, las guitarras ensayan hoy el tango que escribí para ti. Por fortuna alcancé a mostrártelo en vida, a entonártelo a capella y aquí está:

*Es la hija lunfarda de las letras chilenas
tu cabellera blanca y negra en su después.
La noche que carcome tus versos hecha garras
se pinta en tu silueta de tótem de papel.*

*La lluvia cae afuera, terrible, neblinosa.
Congela con sus filos la copa de champán.
Coge el sayal de pieles, tu túnica, la alfombra
y diles que te lleven sin rumbo, Mama Marx.*

*Junta un poco de tinta para mandarle al cielo
a Bobby Sands, que insiste tus sueños perseguir.
A Pedro, que se ríe si lloras sin consuelo
¡Pues naciste pintada, mujer, para vivir!*

*Y cuando ya amanezca y cierres tus cortinas,
una carta sin firma vendrá desde el café.
Que pienses en un nombre, te pide, y que lo escribas.
Para ponerle al mundo que acaba de nacer.*

*Cuando no dices nada, más bien lo dices todo
y entre tus huellas baila el siglo que pasó.
El siglo que ahora empieza te ha pedido prestada,
Emperatriz Carmela, que escribes con la voz.*

*Junta un poco de tinta para el último verso
¡Confiesa tu secreto! ¡Qué duro es ser feliz!
Si una estrella no lleva tu nombre, por lo menos
que lo tenga este tango, Carmela Emperatriz.*

Marcelo Nicolás Carrasco





Apuntes sobre Carmen Berenguer



por Héctor Hernández Montecinos

Sesenta, conceptos; setenta, experimentos; y ochenta, vanguardias. Así va más o menos el recuento. La dictadura no borra la memoria, sino que crea recuerdos que solo son posibles en la poesía. Posibilidad y condición. Escrituras que trizan el rectángulo de la realidad. Cecilia Vicuña canta desde el fondo del mar. Berenguer hace balbucear a la economía de la lengua y Fariña escucha la ira lenta del silencio sobre los cuerpos. Cocina pone en cuestión lo real de las cosas desde lo real de las palabras y Maquieira hace desfilan los eclipses sobre el mar. Juan Luis entierra el nombre de su padre en una bolsita con tierra. Todo cabe en una cajita. Una biblioteca, un museo y un laboratorio. Todo es una cajita. Todo.

*

Siempre me ha interesado lo no humano, de hecho es el espacio donde me siento más cómodo desde siempre. En la poesía incansablemente batallé contra esa escritura del yo y sus circunstancias. Pequeñas historias de un tipo o una tipa que actúa, piensa y escribe los sentimientos de su cuerpo y que anuncia en verso a los cuatro vientos los grandes descubrimientos obvios de la sociedad en donde todos vivimos. Esa poesía de la contemplación propia y del entorno siempre me pareció banal por lo mismo, por lo falseado de su humanidad, lo formateado de su decir, lo egoísta de su mirada. En cambio, las y los poetas que me interesan son todo lo contrario a eso. Cuando uno los lee lo que menos hay allí es la mentira de su verdad, habla a través de ellos lo no humano del lenguaje. Por ejemplo, hace más de veinte años hice mi tesis de licenciatura sobre la obra de Carmen Berenguer en donde lo que habla, gruñe, susurra sin parar en cada uno de sus libros es lo animal. Bobby Sands es un pájaro en una jaula que muere de inanición, en Huellas de siglo (1986) desfilan moluscos, moscas, perros, cuervos, gusanos hasta ese gran poema que es “Lengua osa verba” y luego Sayal de pieles (1993).

*

Carmen en su obra extraña, anómala, fracturada y monumental le dio cuerpo a la metáfora del gran zoológico humano que somos. Cuerpos, carne y también espíritu que leyó como nadie en Santiago desde la Plaza Italia. Las ciudades tienen espíritu y el género de la crónica es el testimonio de esa fe. Ella y su compinche Pedro son puro devenir animal porque es el modo en que se recorren las ciudades y se ve justamente lo que no es ya humano en ellas. La escritura de Carmen rehúye de todo lo que se parezca al mundo porque la idea es crear un lenguaje que lo sea. No le va la representación ni la exigencia de presente del capitalismo. Ella escribe del pelo tal como Foucault quiso escribir su Historia de la sexualidad: negando sus propias negaciones, tal como escribe sobre su madre recuperando textos perdidos que son su propia historia siempre yendo y volviendo. Carmen

me escribe correos diciéndome que desaparecieron correos y ese gesto es una inconsciente muestra de los logros de esta obra única. Como el pelo, como su madre, como los animales, como las ciudades, como las casas, como los amigos, como todo: aparece y desaparece, aparece y desaparece. Todo va y viene, todo retorna y se vuelve a ir. Esa es quizá la máxima máxima de la poesía. Su único mérito es recordarnos que ya nos fuimos pero que seguimos aquí cinco minutos más.









Carmen Berenguer: La otredad y el colectivo



por Marcelo Arce Garín

A un hace eco tras el sol tu voz juvenil, esa que denunció la injusticia y acoge a las nuevas generaciones porque siempre tuviste tiempo para ellas, desde la caricia al verbo, desde un NN al kioskero barrial, desde la calle a la página en blanco todo vestigio en tu poesía ampara la calle y su esencia, el barrioco que nos cobija.

Atrás dejaste entera, esa melena ancestral que nos avisaba tu llegada. Mutando tantas veces en escarmenados, peinados gato, moños nido y su planchada posterior, permanente afro y melenas. Solo una enfermedad logró dejar caer la frondosidad en tu cabeza mientras gritabas ausente y rabiosa: ¡yo se perder, yo se perder! afuera el silencio y sirenas a lo lejos.

Como si instalara un ViewMaster hacia el infinito, imágenes variadas transgreden la rutina: miles de banderas y puños al cielo con atragantadas voces exigen petitorios populares mientras del brazo cruzamos calles y pasajes en esta Alameda antes el guanaco y los lumazos, nuestros cuerpos fundidos en un abrazo fraterno en calle Dieciocho antes de llegar a la Sala/Locutorio Clotario Blest de mi programa radial donde terminamos conversando de Bowie y su cosmos estelar, el Mayor Tom Punk, Punk / War, war. Der Krieg, Der Krieg sin control, unos puchos compartidos afuera de la Sociedad de Escritores de Chile junto a Antonio Silva dialogando sobre la caída del capitalismo y que los seres humanos no entienden nada, al son de una cumbia triste tomados de la mano dando una vuelta sideral y cantando juntos entre choques de vasos y carnaval, un beso en tu chola mejilla, un beso tierno a la mama Marx, un beso que no se acabe jamás, aquél último texto reivindicando a las detenidas desaparecidas en este Chile olvidadizo, ese último pito al amanecer, Huayñito hard-rock Police, police, Punk, Punk.

La otredad y el colectivo se funden en la olla común y las calles cortadas tras el 08 de marzo, un movimiento unido en las poblaciones de Chile, sobre estos versos cholos vive la barricada y su canto, poemas que nunca terminarán se arrastran al unísono con pasos sigilosos hacia los edificios Turri, lugar donde observaste la revolución, un paneo transgresor que leyó con profunda agudeza el destino de un país que puede ser Perú, Bolivia o el de nunca jamás, versos latinoamericanos que seducen e inspiran.

Cuesta acostumbrarse a tu ausencia, miles de hojas esperan aún que practiques tu oficio, pero solas cambian una y otra vez, enloquecidas tras el abandono.

Hoy Chile es más triste y gris desde la cordillera al lápiz y un fascismo inusitado se apodera del territorio. Atrás quedaron las grandes luchas y esperamos el retorno para volver nuevamente a las calles con tu pelo al viento, tomados del brazo y acusando asegurados y tiranos.

Esperamos atentos tu voz juvenil, esa que aconsejaba con amor infinito, con una generosidad que ya no existe, esperamos atentos el llamado a la nueva poesía, una alejada del mercader y su dominio, esa llena de oxígeno que coarte a generales rancios y apitutados somnolientos.

¡Hasta la vista Lengua Osa Verba!

¡Hasta la vista baby!





Digna y revuelta: Carmen Berenguer



por Kemy Oyarzún

“Porque los ojos fueron sacados/mamita/para que nunca vieran”.

Aquí estás, Emperatriz querida: voces deslenguadas, encarnadas, resistentes. Estás en plural y en presente. Imaginando marginaciones insidiosas, y múltiples carencias, bellezas y pérdidas. Cambias género y número, a contra sintaxis y léxico. A contrapelo del biopoder y la misoginia, la heterofobia y las violencias políticas. Porque tú no olvidas y nosotras tampoco te olvidamos. De poema en poema, llego contigo a estos 51 años del Golpe Civil Militar. Aquí, al resquicio de una Revuelta del 2019 que no olvidas, que no olvidaremos. Dos veces la postdictadura te negó el Premio Nacional de Literatura. Pero seguiste: dignidad y martirio. ¿Qué medida de tiempo es esta en que cuerpos y ojos sacados de cuajo nos marcan el calendario del país? Tu piso mínimo de subjetividad remite a “tripas” y “pieles”, emblemas fractales de voces, cuerpos y territorios. La dictadura “feminizó” las múltiples formas de prisión y tortura. Y tú lo sabías. Y seguiste escuchando. Todavía pulsán esas violencias en tu escritura. Aquí no has muerto ni morirás. Aquí converso contigo. Aquí, Emperatriz querida, veo tu cuerpo poético desde *La gran hablada* (2002) a *Plaza de la Dignidad* (2020) en destrozos de piel y calles. Por eso siguen tus huellas escriturales, políticas, de-seantes y morales. Y seguirán. Ya lo verán. Porque las dejas inscritas en nuestras oralidades barriales, de Matria. Abres años de hablas poéticas en cuerpos cosificados, violentados dentro y fuera de Chile. Y Bobby Sands vuelve. Como tú. Aquí. Ahora. En nuestras intransigentes memorias de justicia y nunca más. Con Revuelta, Temuco y Gaza. Porque abres escrituras habladas que no se borran. Porque no eres binaria al coser las hablas, las performances, la escritura. Orales, insurrectas, como tú, sabes de desencuentros con la letra y el libro, con los entramados críticos y estéticos, porque puedes sitiar esos puentes colgantes entre la dictadura y la postdictadura. Te ríes. Estás y estarás, me digo, en este largo trabajo de duelo de un Chile que pulsa y late, abierto hacia lo indeterminado en rebeldías y hablas indestructibles, en las pulverizaciones fragmentarias de nuestro devenir contemporáneo. Una y otra vez abro *La gran hablada*, *Sayal de pieles*, *Plaza de la Dignidad*. Aquí, Bobby Sands desfallece en el muro, *Huellas de siglo* y *A media asta*. ¿Qué nos dice tu lectura en estos momentos otros? ¿Qué encargos de presente nos dejas? *La gran hablada* obliga: no pasar por alto el dogmatismo hipermercantil, las políticas fake, las tensiones borradas. Bobby Sands con Irlanda aquí presentes. Cómo olvidar ese libro artesanal que armaste en condiciones de extrema precarización de la cultura y la vida. Y *Huellas de siglo* (1986), *A Media Asta* (1988) o *Naciste Pintada* (1999). Recuerdo ese hombre más tarde, ese que

aparece en los diarios: “Tiene el cuerpo perforado: Ahora todos lo conocemos”, dijiste (“Desconocido”). Porque está ahí, porque lo nombraste. Porque se lo ganaste al sensacionalismo mediático como haiku macabro. Hoy siento presente la “situación de habla” de tu Gran hablada de los años 80, producida en dictadura. Presente porque resiste en ti, porque tus habladas despliegan esa carga densa, equívoca, burlesca, al reapropiarte, insolente tú, de las simbólicas dominantes. Son esas hablas acéfalas, lanzadas a los rincones del desperdicio por periódicos, artículos indexados y medios falaces. Tu voz poética agencia para sí y para nosotras, reapropiaciones de lenguas y grafitis tribales, marginales, comunes y comunales, trabajos escriturales ni consolidados ni legitimados en poesía chilena. Valiente como nadie. Permanecen. Los des/dices tú en primera persona: “Eran hartos/me lo hicieron/me amarraron/me hicieron cruces/y bramaban/como la mar”, (“Las Falenas con sus Pubis al Alba”). Emerges hoy, heterogénea, dislocada del habla de estos tiempos inmediateistas. Pero nada se congela en tu memoria ni en la nuestra, encarnada como estás, a vivo cuerpo. Aún se mueve el flujo de tus palabras y consignas, contaminadas de “esto y lo otro”, movidas por revueltas y rabias. No hablamos hoy como hace 50 años. Es cierto. Pero hace cincuenta y un años que intentamos proyectos estratégicos de país. Algo se nos atragantó, nos dices. Algo que se derrama en tus voces y estropeos canónicos. Algo que por ti se mueve aún en calles y sábanas, en trapos del sayal. Emperatriz querida, aquí tengo esas manchas sobre el blanco de nuestra cultura posdictatorial, en soma y sema, en cuerpo y palabra. Aún se siente el pulsar incierto del país negado; aún las culturas merodean verdades y ultrajes: aquí, la globalización del Norte, las “moneditas”, el tiempo toyota, cada vez más voraces. ¿Qué memorias de ese futuro imaginado se hacen hoy enunciables? Carmen querida, estás tú saliendo a lo público en medio de este páramo de “posverdad”, liviandad light, fiebre digital intervenida. “¿Y mañana qué?”. Impertinentes, tus hablas son incandescentes memorias de lo fallido, de las ruinas de un proyecto social, agazapado aún. Replicas con esas hablas, te encarnas y vociferas en diferencias poéticas, sexuales, de pueblo-nación. Pero, sobre todo, Carmen querida, reposicionas lo privado y lo público, la oralidad y la atonalidad, el ritmo minimalista y veloz, la parodia y las lenguas otras. Es tu memoria, al hueso. Te auto cuestionas y auto devalúas, pero con nosotras y nosotros. Resuena aún tu parodia hasta el pastiche, tus poéticas de desecho, tu tenaz búsqueda de sentido, tu incómoda circulación cultural. Aquí, todavía Bobby Sands desfallece en el muro de una cárcel de Irlanda invocada al tiempo de las huelgas de hambre de los 80 en Valparaíso, Santiago y Temuco. Carmen querida, todavía eres Bobby, transexuado y trasplantado a este Sur, a la hora del fulgor de su muerte elegida. Aquí Irlanda y Santiago de Chile todavía se

traslapan en poesía carcelaria a pleno fervor poético. Es el cuerpo desfallecido, el que se toma la palabra y “Habla, porque es lo único/ digna lengua”. Entonces se echan a correr las marcas, los glifos mínimos en el papel callejero, rastreando cuerpos del desecho. Y Belfast, ¿muere? ¿cómo Gaza hoy? El papel hace proliferar la sutura mal ensamblada de lo Real sobre tu cuerpo poético que no calla ni acalla. Es hambre de cuerpo y alma, reclamo y poder, subjetividades siempre a punto de estallar, dijiste. Ni tú ni Bobby mueren. El sigue desfalleciendo y tú, nuestra Carmen, vives. Desde este paisaje de lúcidas y convulsionadas estéticas urdimos tu nombre, Carmen querida. Urdidas estamos ante la Revuelta, ante aquello de hace ya hace 51 años. Re emerges con una desazón de mirada y palabra, de imagen y sentido. El cuerpo no retorna y duele. Pero esas habladas nuestras en la Plaza de la Dignidad todavía retumban, cacofónicas e insistentes, en nuestros imaginarios. Estas hablas otras son “grandes” precisamente al recuperar ojos y voces, sujetos perdidos por hallar, nunca desaparecidos, porque les otorgas estatuto de lengua pública con tus cargas arrítmicas e impúdicas. Carmen querida, ¿Será lo público aquello sitiado y condenado a morir, desfalleciente en la plaza nuestra? Tu danza macabra, geopoética y barrial emplaza a ese Santiago “marginal fanteche/Patipelá, espingarda ciudad/ Se nos muere esta loca/ Con una estocada en el lado izquierdo” (“Santiago Tango”). Ahí el “tanguito”, el “FMI, la horca chilito en prietas”, el “Liberalismo Taiwán” y el “Unemployment [así, en inglés] del Parque Arauco”. Andamiaje y coreografía: “venid a ver este arder”, este neobarrocho que dice Soledad Bianchi con razón. Aquí te dejo por ahora, con tu “efímera rosa verba”, con el tajo, y las “dermatitis seborreicas”, el “coral de herpes”, los carcinomas y el SIDA. ¿No se trata acaso de máquinas de sutura biopolítica? No. Porque Sayal se vuelca tozudamente contra esa propia “reparación” a medida de lo posible. Te desmarcaste, Carmen. Y hago mía tu invitación: “Venid a ver este arder...venid a verme ahora”/La plaza de la dignidad fue nuestro sueño/... /y que no se nos olvide”.







The AI of the Eye:
Eter en el Jaque Marte.



Por Rodrigo Cañete

PARA CARMEN BERENGUER IN MEMORIAM

Todo se pudre. Los dioses también. El Marte del Sevillano Diego Velázquez fue pintado entre 1638 y 1640 para ser mirado por el único ojo que importaba. Felipe IV Habsburgo, nieto del original Rey Planeta, llevaba como Atlas sobre su cabeza la responsabilidad de luchar contra el Anti-Cristo que, en el tiempo, adoptó las formas de Mercurio, Lutero, Milton Friedman y otros. La misión era la de prepararnos para la Segunda Llegada y el eventual Juicio Final. En su emblema familiar, ahora escudo de armas de España, podían verse las columnas de Hércules de quien también descendía de manera directa. Simbolizando los montes de Calpe (el Peñón de Gibraltar) y de Abyla (hoy conocido como el Monte Hacho), del lado africano; estas columnas no eran sino partes del marco de una compuerta geológica a través de la que la Pax Augustae daba paso a la Hispánica tras que Colón fuera poseído por Eneas y de fundar Roma pasara a hacer lo propio con América. Como Cristo, pero en sentido inverso, Hércules sufrió para transformarse en divinidad. Grandes eran, entonces, las expectativas, que recaían sobre este joven monarca quien no sólo había sido educado como amo del mundo, sino que sentía ese acto de soberanía como pura responsabilidad espiritual con dos obstáculos insalvables: el capitalismo y la religión; fabricantes de identidad.

Descendiente del mismísimo Cristo por María, hermana de Marta y origen del linaje Merovingio, el Rey miraba al Papa como a un subordinado. Si la amistad clásica demanda igualdad en el reconocimiento de la virtud mutua, este Rey debía alcanzar alturas inhumanas sin amigos. Fue excepcional que una mujer ocupara ese lugar. Sor María Agreda era, según su epistolario su 'amiga', una monja que como toda mística religiosa debía tener un talento. El de ella era la teletransportación. La humorada de representarse más grande que su jefe en Las Meninas demuestra que Velázquez pintó el Marte como parte del círculo realmente íntimo de un monarca cuya sangre era tan pero tan pura que no necesitaba corona que lo indicase. Insertándose en una larga tradición de amistades imposibles entre aquellos que garantizan con pintura (Apelles, Tiziano, Antonio Moro, Pieter Paul Rubens) que la carne no se pudriese tras que 'muerto el Rey, viva el Rey' (Alejandro Magno, Carlos V, Felipe II y Felipe III), el Sevillano entendió que el poder de su amigo y la condición de su mutua amistad era la imposibilidad.

Como suele serlo con aquellos que dedican su vida a, realmente, alterar el modo en el que el tiempo es experimentado; la historia fue injusta con Felipe así como lo fue con Timothy Leary o Alistair Crowley. La imagen fue su arma como medio para gobernar y trascender pero no al servicio de la suya sino siendo

usada con modestia. El precio fue su reputación. Cómo detener la crueldad de sus virreyes (o ‘capitanes generales’) en un ‘imperio’ a cuyos confines, aun si se lo propusiese, le sería imposible llegar en el término de una vida. La triste verdad era que en sus Filipinas, denominada así en honor a su abuelo, Felipe no tenía ni llegada ni poder.

LA LUCE, SEMPRE LA LUCE

El gran Patricio Marchant dijo que es feo ser inglés porque lo sistémico importa sobre lo humano. Lo decolonial ha devenido protocolo incluyendo la anti-española Leyenda Negra en los programas de las instituciones académicas del Norte transformadas en fábricas de virtud. Felipe se ponía en segundo plano para habitar ese lugar inteligente entre la ficción y la realidad, la ciencia y el arte, el texto y la imagen. Las condiciones en las que se dio esa guerra fueron la de la soledad del poder, el amor como ideología y la amistad como imposibilidad. Nietzsche dijo: ‘Oh friends, there are no friends’. Lo que hay para que algo parecido a la amistad ocurra es silencio y también risa... esa que nos impide mirar para abajo y ver que la caída va a ser tan rápida que no dará tiempo sino dolor: ‘The rest is silence’.

Espectros, almas y espíritus son cosas muy diferentes. El coleccionismo de arte de Felipe IV, era el más excelso de Europa precisamente por pensar la imagen como poesía y no como ilustración de un texto. En materia de imagen, como lo poetas bien lo saben esto se logra a fuerza de invisibilidad. Si el silencio hace a la amistad y la ausencia a la presencia; la imagen sólo existe cuando desaparece. El Marte de Velázquez enamora con asco y hace reír entristeciéndonos. Composicionalmente, es una rueda o una profética esvástica. Su brazo izquierdo en posición melancólica forma una flecha descendente, que es neutralizada por su contraria; delineada por su pierna izquierda en la que, tal vez deliberadamente, se ven las correcciones del artista cuyo jefe podía darse el lujo de coleccionar pinturas con errores. Si observamos las áreas superiores izquierda y derecha, resulta evidente a ojo desnudo que el sevillano no solo dejó espacios de la tela sin pintar, sino que incluso llegó tan lejos como para haber limpiado su pincel en un gesto de desprecio por lo manual del arte. Pintar como poesía, indicando un tipo alternativo de textualidad que hace uso de la vida vivida y que mediante el humor va más allá del realismo y, con suerte, puede llegar a lugares más profundos que la filosofía.

El homenaje a Tintoretto; ambos artistas coleccionados por su jefe y que seguramente, permitían al sevillano insertarse, él mismo, en la gran Historia del Arte, una genealogía que, a diferencia de Giorgio Vasari, no se auto-monumentalizaba,

sino que se definía por el gusto y el esfuerzo en el apoyo del arte de los 'verdaderos' grandes hombres de la Historia; en una tradición que va desde Alejandro Magno hasta su propio jefe. Esta pintura es la de un artista proteano que no impone su estilo transformándose en marca, sino que copia, como homenaje. Proteus, era el dios que podía predecir el futuro, pero si esto se le pedía, cambiaba de forma. El arte como enemigo de la identidad y amante de aquellas subjetividades imposibles de controlar.

EL LUGAR EN EL QUE EL HOMBRE MÁS SÓLO FINALMENTE PUEDE ESTARLO

La estructura delgada y vertical encaja en el espacio de las paredes que vinculaban visualmente los juegos de cinco ventanas de cada una de las cuatro paredes que abrazaban la típica aguja/cúpula Habsburgo, todavía visible en varios edificios de la Madrid de los Austrias. Desde allí, se podía ver en trescientos sesenta grados el panorama pintado por el 'verdadero' Dios Cristiano: el coto de caza incluido en el terreno del Palacio Pardo en cuyo recóndito espacio se encontraba la Torre de la Parada; refugio múltiple para el rey y su círculo íntimo; usado para escaparse de los rigores del clima y de los aún más rigurosos ojos cortesanos. Allí, el Rey y su familia podían permitirse bajar la guardia y fugarse de la rigidez de ser jueces, coreógrafos y modelos de una etiqueta basada en la perfecta inmovilidad.

Como es bien sabido, una de las artes extinguidas durante los últimos ciento cincuenta años es el arte de la conversación que ha, históricamente, sido asociado con la ceremonia del banquete, aunque esté tradicionalmente más vinculado a la caminata. La Torre de la Parada era una suerte de atalaya de plano cuadrado cuya decoración estaba 'curada' de manera tal que las pinturas encargadas que cubrían casi la totalidad de las paredes en una línea horizontal formaban flechas en dirección izquierda-derecha. Tres ejemplos son El rapto de Hippodama (1637), El rapto de Proserpina (1636) y Júpiter y Sémele (1637) del flamenco Pieter Paul Rubens quien había humillado al rey pintándolo en su único viaje a Madrid. Estas pinturas apaisadas estaban, como propongo aquí, o bien colgadas en la pared a la que el Rey se enfrentaba cuando subía la escalera central que comunicaba la planta baja donde aparcaban su carruaje donde habría un espacio para deshacerse de la ropa embarrada durante la cacería y el piano nobile que, en este caso, era el mismísimo atalaya que permitía acceso a la torre que podría haber contenido el estudio del Rey. Entre las ventanas había pinturas verticales que casi, sin excepción, contenían 'retratos' individuales de figuras flotantes que

el monarca al pasar podía poner a girar como si de un molino de viento se tratara, al menos, en su imaginación. Ejemplos de esto son el Saturno comiendo a su hijo (1637) o el Prometeo (1636).

Los participantes de este movimiento fuera de la etiqueta borgoñona que obligaba a la parálisis se movían en sentido horario lo que es indicado por la direccionalidad hacia la derecha de los bocetos y las pinturas de Rubens que sobrevivieron al ataque de 1710 y el rayo que la partió en 1806. El Marte, en cambio, no se mueve, sino que representa la inercia misma. A gentleman will walk but never run. Al Flamenco se le encargaron más de sesenta pinturas, y con su equipo trabajó a toda máquina, mientras que a Velázquez para humillarlo pero también para darle la oportunidad de demostrar ser quien evidentemente era, se le encomendaron solamente cuatro 'filósofos' y el Marte.

Pintado bajo varios niveles de presión; ansiedad amorosa, envidia palaciega e incertidumbre política, este Dios es perfectamente humano porque es cancerígeno. El cáncer del Imperio Español era su guerra contra los holandeses que pasó de ser una pelea territorial a una estéril lucha por salvar el insalvable honor del mantenimiento del viejo Imperio de su bisabuelo Carlos V. Visto desde ese punto de vista esta pintura funciona como un correctivo. Un espejo en el que el monarca se ve poderoso, en el que el mismismo Dios de la Guerra se muestra impotente y avejentado y para hacerlo Velázquez recurre a la fábula que tiene como eje el amor y es allí donde comienzan los problemas o, las oportunidades; depende de donde se lo mire.

En una corte que comienza a estar obsesionada por los modos en los que la imagen puede ser categorizada desde la mirada del connoisseur, lo que hay es un desplazamiento del valor artístico del objeto al ojo que observa ese objeto. Así, la manufactura de la obra da paso al discurso que genera a la obra o, dicho en términos más contemporáneos, a una crítica especializada que identifica una intencionalidad. La cuestión de los géneros artísticos adquiere particular importancia, pero por hipérbole y oposición. ¿Es el Marte un retrato o una pintura mitológica? ¿Es una pintura de historia o un registro de un momento del descanso teatral? ¿Es la representación del dios Marte o de un cortesano representando a Marte descansando durante uno de los famosos entremeses que tanto entretenían al Rey en su teatro de corte? Compositivamente, la pintura desafía las proporciones de las pinturas mitológicas y esto conspira contra las lecturas orientadas hacia la ilustración de un momento de una narrativa. Su verticalidad lo convierte en un retrato, pero su tamaño es menor al real. Entonces, ¿qué está haciendo Marte? Algo que un Dios tiene prohibido hacer: nada.

LA MANCHA, SIEMPRE LA MANCHA

Su posición de descanso parecería aludir al Ares (Marte) Ludovisi (Siglo II DC), hoy en la colección del Palacio de la familia Altemps. Esta era una obra que el mecenas de Velázquez le encargó reproducir en bronce en el segundo viaje de este último a Italia tras que ambos decidieran que la mejor manera de poner en su lugar a una nobleza enriquecida, por el comercio entre la metropolis y el continente americano que solo necesitaba dinero, para competir de par en par con Felipe IV en materia de coleccionismo pictórico, con la humillación que todo esto conllevaba era la de iniciar una colección solo coleccionable por el nieto de Carlos V. La decisión fue la de coleccionar copias de esculturas papales que más que un homenaje eran un recordatorio de que más allá de los problemas por los que su 'imperio' atravesaba, el seguía siendo el bisnieto del Emperador que saqueó Roma cuando el Papa se atrevió a desobedecerlo. Debe tenerse en cuenta que hacer el molde manchaba al original por lo que solo alguien con poder real podía torcer el brazo del Papa y obligarlo a poner en peligro su colección. La mácula, siempre la mácula como condición del poder.

Entre la modestia, la soberanía (supremacía blanca) y lo que, a esta altura, podríamos pensar como un precursor del conceptualismo, el Marte de Velázquez posiciona su 'barroco' como un precursor de aquello que, hacia finales del siglo XX se conoció como posmodernismo. Digo esto con significado preciso y sobre todo, histórico, ya que las reflexiones visuales del sevillano respecto del valor artístico de la copia, la inter penetrabilidad de los géneros pictóricos, la intermedialidad y la crisis del lugar de la imagen como estabilizadora de verdades y erradicadora de incertezas, ponen en crisis. Empecemos por ésto último. La historia del arte, al día de la fecha, explica esta imagen como la ilustración del momento previo al coito entre el Dios de la Guerra y Venus. Sin, embargo, este no parece ser un Marte sexualmente potente sino más bien pasivo. Esconde el puño, adopta la posición melancólica y los pliegos entre sus piernas forman una vagina que su espectador real, seguramente, se dispone a penetrar.

Si de ubicarlo dentro del desarrollo de la narrativa Ovideana se trata, la imagen representaría la resignación de Marte e invita a la reflexión como modo de disimular su humillación en manos de Venus y Vulcano que lo desarmaron virtual y literalmente, respectivamente. Este momento puede ubicarse después del coito entre los infieles, pero la pregunta es cuándo. Varias posibilidades... Al hecho de que el Dios de la Guerra debe estar siempre dispuesto para la batalla; su evidente madurez (vejez), su deficiencia muscular (es prácticamente carne y hueso), y su falta de motivación (la posición melancólica); debemos sumarle la

emasculación tras haber derrochado su energía 'en el placer'. Esto, sin mencionar el hecho de que Marte pone en ridículo ni más ni menos que a Vulcano, esposo de Venus quien es humillado por la gran visibilidad de los adúlteros que lo convierte en el hazme reír de la corte Olímpica. La espectacularidad de la traición puede hacernos cometer el error, en tanto voyeurs, del alto precio a pagar por Marte si se tiene en cuenta que el cornudo es el herrero de los Dioses. El idiota de Marte acaba de humillar a aquel que lo provee de armas y esto ocurre cuando esta viejo y más las necesita. Quien ríe último, ríe mejor y Vulcano puesto al tanto por el chismoso Apolo que, en tanto sol, lo ve todo, al menos, durante las horas de luz diurna, se apura a rápidamente forjar una red de hierro tan pero tan delgada, imperceptible a la vista que captura e inmoviliza a los adúlteros. En ese momento, el resto de los dioses son convocados y todos se ríen de la torpeza del que supone ser un estrategia, seguramente menos ligada a la moralidad y más a la que el cornudo en cuestión es aquel que lo provee de armas. Sin embargo, no hay evidencia visual de nada y de todo, al mismo tiempo. Esta obra no solo tematiza la representación en sí, sino que nos recuerda del poder subversivo de la imagen y de la imposibilidad de estabilizar significados a través de ella.

Esta falta de certeza es extensible a la cuestión de la copia porque la alusión al Ares Ludovisi plantea varias cuestiones a considerar con cierto detalle que no son para nada ajenas a la cultura y las preguntas que comienza a hacerse la modernidad española cuando la magia comienza a desaparecer. Por un lado, su semejanza al Ares Ludovisi es por asociación visual y conceptual. Ambos Martes están sentados, pero la copia romana imperial de un original helenístico parece ser un gladiador descansando que es presentado como Marte al ser restaurado por Gian Lorenzo Bernini en 1622. Esto es indicado al incluir un Cupido, como pícaro mordiendo la pierna derecha a su padre (¿o besándola?). Bernini ni se preocupa en hacer que los mármoles sean homogéneos ya que la intención es mostrar la diferencia que apunta al fragmento desenterrado en uno de los viñedos que en tiempos romanos eran parte del famoso jardín del historiador Salustio, situado entre la colina del Quirinale y la del Pincio.

Allí también fue desenterrado el Boxeador Quirinale, cuya posición y edad no es demasiado disímil de la del Marte de Velázquez. Como vemos, la intervención del Arte con mayúscula aparece en la Roma Barroca durante la Contrarreforma para hacer sensual un catolicismo misógino, masculinista y carente de maternidad. Esta evolución del Boxeador Quirinale al Ares Ludovisi está filtrada por el orgullo de la familia papal que no puede permitirse identificar a un gladiador como tal ya que de sus terrenos solo parecerían poder emerger dioses. Esto iba en sentido contrario a la modestia requerida para lograr distinción en la corte española en donde, para parafrasear a Santa Teresa de Ávila, Dios está entre los cacharros.

La clave del Marte de Velázquez radica en el fragmento y en la invisibilidad. Como en la reliquia, el fragmento (casi siempre ficcional) denota la presencia de la ausencia. El poeta Barroco Eduardo Espina dice: '(...) la historia de los ratos inició su retorno al revés, desde la vez cuando supimos que el mal no había venido para irse con las manos vacías'. Carmen Berenguer dice en *Lo Performático de Vivir*: 'Dentro de la oscuridad, hoy sería el hoyo negro capaz de succionarte, nos seguíamos locamente en noches lujuriosas de bares como centros y retiros vernáculos etílicos de aquel frenesí de vernos besarnos alegrarnos como si fuéramos apariciones de catacumbas (...)'. El arte no parece tener que ver con lo que se ve sino con lo que se invisibiliza y a veces, lo espectral acecha para hacer visible la música de un tiempo que los que nos quedamos llorando al que partió, no podemos escuchar. La noche anterior a su viaje, mi amiga dijo algo a pasar: 'Rodrigo, lo ví a mi hijo fuera de mi ventana, llamándome'. Cambié de tema, corté el teléfono y dediqué esa tarde a escribir la introducción a su *Hamlet* (2025). El tema era la coma. Minutos después, Carmen, figura histórica de carne y hueso o término abstracto que en latín significa poesía, entraba en coma. Antes de irse, hizo de un minuto una eternidad y me mandó unos temas musicales. Carmen Berenguer nos dio una vida que no imaginábamos era posible, y lo seguirá haciendo. Fuera del barro y con Caronte; Chavela, Velázquez, Rubens y Berenguer articulan un Barroco clasicista que hace de la modestia, la invisibilidad, el silencio, la seriedad y la revolución algo eficaz y poco industrial.







EDICIÓN 11 REVISTA SIMPSON 7

Letras y Música /Dossier Homenaje a Carmen Berenguer

Autores que nos acompañan en la edición N 11

- *Waldo Rojas*, poeta chileno, académico Universidad de París - Panthéon-Sorbonne
- *Nicolás Gómez Amin*. Violinista, Universidad de Kingston, NY
- *Rodrigo Cañete*, artista, teórico y crítico de arte argentino, reside en Inglaterra
- *Cristian Parker*. Artista sonoro, Chile
- *Miguel Moreno Duhamel*, poeta chileno, director SECH
- *Jorge Calvo*, narrador chileno
- *Pedro Correa*, musicólogo, Universidad de Detmold, Alemania
- *Hugo Muñoz Vergara*. Departamento de Musicología U. de Chile
- *Paz Errazuriz*, fotógrafa, Premio Nacional 2017
- *Soledad Fariña*, poeta chilena
- *Claudia Posadas*, poeta y periodista, México
- *Kemy Oyarzún*, Académica U. de Chile
- *Jesús Sepúlveda*, poeta chileno, académico U. de Oregón, USA
- *Elisa Montecinos*, narradora chilena, editora en El Desconcierto
- *Héctor Hernández Montecinos*, poeta chileno
- *Marcelo Carrasco*, poeta chileno
- *Jaime Lizama*, escritor chileno
- *Eduardo Espina*, poeta uruguayo, académico U. de Texas, USA
- *Marisol Vera*, directora editorial Cuarto Propio
- *Amado Lascar*, poeta chileno, académico U. de Ohio, USA
- *Alberto Moreno*, poeta chileno, editor Simpson 7

