

Escrituras contra el ojo imperial. Selección de crónicas de Carmen Berenguer

Juan Pablo Sutherland

Universidad de Chile

juanpablo.sutherland@gmail.com

INTRODUCCIÓN

El nombre de Carmen Berenguer en la poesía chilena contemporánea es sin duda relevante. Su potencia poética la ubica en un lugar único, innovador, batallante en la cultura chilena. El despliegue de su obra expresa la capacidad de transitar por diversos lenguajes que la convierten en un sujeto cultural de relevancia reflejando, a través de sus textualidades y estéticas, visiones de mundo siempre a contrapelo del poder. La escritura y el impacto poético de Carmen Berenguer en la literatura chilena es un aullido lúcido, soberbio, perturbador y de alto vuelo para quienes la hemos leído por décadas. Carmen ha sido la estrella del *under* de la poesía chilena de los años ochenta y su escritura es una tormenta de lenguajes, rebeldías, sonoridades que ha logrado constituir un territorio poético notable.

Desde ese manifiesto poético-político, *Bobby Sand desfallece en el muro* (1983), y pasando por sus ya emblemáticos textos, como *Huellas de siglo* (1986), *A media asta* (1988), *Sayal de Pieles* (1993), entre algunos, su escritura es una marca o una cicatriz donde se pulverizan poderes y normativas.

La obra de Berenguer es extensa, compleja y reveladora de una poética urbana donde ella comparece como la *machi punk* de la ciudad. Ganadora del Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda el año 2008, ella manifiesta:

Me lo hubiera imaginado joven, me lo hubiera imaginado alegre, me lo hubiera imaginado rabiosa, molesta, porfiada, de tantas maneras, y no me lo imaginé nunca vieja, a rastras, apenas, pensando en mil maneras y otras tantas formas de vestir estos huesos ilusos, estos pies semiplanos y estos rellenos que han empollado mi cuerpo por haberme atrevido a comer como si viniera de la cárcel, asida a mi plato, a mi cuchara y a mi tenedor y cuchillo, presa del terror.

Carmen Berenguer es una figura que sin duda ha construido una obra poética resguardando aquella dignidad de la diferencia sexual y la resistencia cultural en complejos años para el país. Las mujeres no han sido parte del gran relato de la historia cultural de la Nación, menos en Chile, donde siempre fueron relegadas al margen y al anecdotario nacional. Berenguer ha sido pionera para dar una voz en ese vértice ochentero, tiempo donde la urgencia política y el contexto cultural se cruzaban señeros fraguando una poesía con voluntad de palabra crítica.

Entre la *performance*, el videoarte, la poesía, emerge con notoriedad un ánimo del tiempo que Berenguer expresa en la escritura de crónicas. Un deseo y una política en un género que reclama esa lucidez para jugar con el archivo, con el presente y recuperar la memoria, volviéndola contingente. No es menor que un gran amigo de Berenguer sea Pedro Lemebel, quien centró su escritura en la crónica y donde desplegó su escritura como pocos. Quizás el parentesco o linaje compartido acusa un rumor de época, los dos amigos, y los dos escritores, forman parte de una geografía del tiempo o de un cronotopo batallante de escritura de los ochenta.

Los textos reunidos de Berenguer en esta antología quieren ejercer un gesto de tributo con una selección de crónicas que contienen, a la vez, la carga de su lengua poética en la constitución de su propia mirada. Sus crónicas tienen la nobleza de la lengua poética y la mirada aguda de un devenir cultural que piensa el horizonte siempre en correspondencia con el despertar emancipatorio de la lengua. Las que hemos seleccionado corresponden a la *Casa de la poesía*¹ (2018) y *Crónicas en transición*² (2019). La *Casa de la poesía* juega y despliega una serie de destellos, cuadros, semblanzas culturales de un Valparaíso poético que nos deja entrar a la noche poética donde aparecen

poetas, pintores, críticos, crisálidas nocturnas, y una serie de figuras espectrales y vitales que constituyen un mundo. Esa ritualidad de la noche, en ese juego de nomadismos y carnavales bohemios, emergen figuras como Néstor Osvaldo Perlongher, Pedro Lemebel, Bárbara Délano, Arturo Carrera, entre algunos destacados.

Este gesto compilatorio de la Revista *Nomadías* quiere visitar la escritura como acontecimiento desplegada en sus crónicas, que pueden adquirir el ropaje de cierta contingencia por la forma misma del género, pero que llevan simultáneamente su potencia y su estética nómada, voyerista y de agudeza política. La desenvoltura de la pequeña selección que convocamos recorta y expone cierta cartografía de los ochenta como paisaje. Dice Raquel Olea (2019), en el prólogo de *Crónicas en transición*:

Las crónicas de Carmen Berenguer abren verdades de una época de (des)esperanza, escriben el paso y el peso de 17 años de dictadura, piensan las afecciones de la vida política, la vida social; su mirada apunta a producir significaciones: los mapas y gestos de la ciudad, las hablas, los cambios en los modos de comunicar, los lenguajes visuales, la memoria; las violencias de un proceso histórico. La autora junta materiales, selecciona significantes para construir significados intangibles, simbólicos de una época difícil. Berenguer condensa la escritura en eso que ella vio y observó, lo ido (i)recuperable; las tensiones de un tiempo que quisimos e imaginamos de otra manera; la intemperie y las incertezas de lo que quedó del deseo de transformaciones incumplidas.

Olea acierta lúcidamente sobre cómo Carmen Berenguer condensa su escritura para revisar un tiempo que vivimos e imaginamos. Berenguer, a través de sus crónicas, nos propone ampliar su escritura cruzada de lo político y las estéticas de resistencia volviendo más compleja su mirada, su intensidad y alteridades que se expresan insistentemente en su escritura desde los años ochenta. Esta breve selección permite reconocer los procedimientos narrativos y culturales que Berenguer ejerce, pero además inscribe su impronta cultural como un despliegue de mundos y visiones que, como diría Foucault, exhiben una estética de la existencia, es decir, fundamentan la posibilidad de unión entre su escritura y una poética de vida.

I

ORILLA PROFANA Y CAUTIVA

La noche es oscura y la noche tiene estrellas –constelaciones de ellas– novias y agujeros negros. Hoyos negros que son el misterio. Se presume que su poder de gravedad atrae sin remedio.

Santiago ha tenido sus inventos presume narrativas para desarrollar los imaginarios pobres, conventillos, cités, el río. En sus orillas, contrapunto profano y cautivo a cualquier idea de progreso. Las citas son las narrativas de Morel, Barrios y Guzmán.

La poesía moderna de la urbe provinciana en los años 60 ingresa con *20 Poemas de Amor y una Canción desesperada*, produciéndose la renovación del lenguaje amoroso como entrada a su modernidad de la lengua.

Luego, la irrupción de la lengua coloquial, como lengua oral de la tribu. La poesía sube y baja desde los cielos hacia el temblor de la tierra y luego sus derrumbes telúricos. El cielo y la tierra antes de la entrada al Purgatorio, necesidad situacional para purgar los pecados de la invención de la lengua.

El verbo divino es alucinación transitoria para vislumbrar el edén o los demenciales sinos del aullido del viejo patriarca y sus temporales regionales al sur de la Patagonia confundida con Cosmogonía. Así transita la lengua perdida en los valles transversales. Como sus musgos en las faldas de la precordillera. Territorios audaces, por cierto, donde se levanta el trumao para dejar borroso el horizonte.

Un breve paneo del misterio de la lengua en la gran Gabriela Mistral, en la interjección de una cruz cursada por la violencia de dos lenguas: El Mapudungun y el Castellano: hibridez cuneiforme por la violencia. Versos, paraísos, valles, cerros, faldeos, hablas. ¿Qué ciudad? ¿Dónde la ciudad?

HUILAS Y FONDILLOS DEL ARTE EN DICTADURA

“Si yo digo que esto es arte, es que es arte”.

JOSEPH KOSUTH

Toda reflexión entre arte y política necesariamente subraya la relación oculta por el que todo arte de vanguardia será finalmente consumido en el seno de una sociedad capitalista. Las rebeldías contra la mercantilización de sus productos serán devoradas por las dos instituciones que avalan su valor pretendidamente cultural: el museo y la crítica. El museo –un aparato ideológico de Estado– y la crítica –que, a pesar de tacharse de «actividad intelectual libre» acaba por acatar las normas impuestas por el sistema– son las dos instituciones que aseguran el valor de cambio del producto artístico. Sin embargo, ambas se basan en justificaciones de índole cultural antropológico o incluso social (su «universalidad», «su valor pedagógico», «su valor estético», etc.) para reconocer su posible valor de uso. Luego la galería respaldada por la crítica consigue de la obra la plusvalía que desea (Victoria Combalía Dexeus).

Desde otra perspectiva, la dictadura en su diseño del modelo económico señalaría las nuevas fuentes de riqueza para la reformulación de los lineamientos dentro del libre mercado, su política cultural. Para nadie es un secreto los financiamientos que recibió el “Encuentro de Arte en la Condes” a través del BHC en los años 80. O las primeras becas de arte que financió el mismo Banco. Incluso reforzando estéticas de la transvanguardia del neoexpresionismo europeo, que recayeron en Bororo, Bemmayor, Domínguez, versus el arte conceptual mirado como una amenaza. Estos fueron los primeros intentos del oficialismo por dirigir el arte y la cultura por medio de fuentes privadas, la derecha disputaba el poder cultural que siempre había tenido la izquierda a través de su liderazgo entre los años 70 y 73 por la intelectualidad de la Universidad de Chile, intervenida después del golpe.

Los años 80 fueron la gran revelación del mercado. Al menos su conceptualización se ve en el famoso texto de Enrique Lihn, *El Paseo Ahumada*, y en los rituales desesperados de ser un sujeto querible poéticamente, Rodrigo Lira o la caída libre del poeta Armando Rubio. El centro y su alameda se convierte en una feria de ilusiones entre la

bisutería taiwanesa y las toneladas de fantasía usada, para vestir la clase media. Fue la materialización y reforzamiento de las políticas económicas del modelo neoliberal, y su puesta en escena de las políticas laborales, políticas constitucionales, políticas de salud, políticas educacionales y por qué no decirlo políticas culturales.

Mientras la oposición se articulaba dentro de los márgenes y submárgenes, en una red con resabios utópicos, pero que, si no hubiera sido por esos ilusorios devaneos libertarios, frente a las estridentes medidas represivas, todavía estaríamos en prisión. Por eso es importante hacer el intento de leer los años 80 desde diversas lecturas porque pensar que una oposición surge de la nada es absurdo. Pobladores, mujeres y jóvenes, ése fue el movimiento con artistas, escritores, cantores, prensa, revistas de oposición: *Revista de la Solidaridad*, *La bicicleta*, *Apsi*, *Análisis*, *Cauce*, *Fortín Mapocho*, *Revistas Literarias*, *Pluma y Pincel*, *La gota pura*, *Al margen*, *Pájaro de cuentas*, *La Daga*, *Cal*, por nombrar solo algunas. Teatro, rock, cómics, poesía, video, generaban encuentros en los pocos centros alternativos y en las universidades intervenidas. La alicaída Sociedad de Escritores, hoy manifestaba su repudio a la censura y generaba activismo por la libertad de expresión. Fuera del amparo institucional del Estado, o privado, se gestan autoediciones de libros (300 ejemplares) desafiando las leyes impuestas por el régimen (de que toda publicación debía ser examinada por el Ministerio del Interior).

Todos estos actos fueron gestos políticos, y se manifestó una estrecha relación entre arte y política, entre cultura y política. Se podría argumentar que el contexto hilaba esa relación tan compleja de lo que es un arte político, Bruno Vidal, poeta que escenificó un conjunto de citas de las texturas de algunos autores, nombrándolo “Arte Marcial”.

Como el arte bajo el nazismo, denominado “Arte Servicial”.

Yo dividiría esta producción en dos momentos, en un antes de las Leyes Constitucionales del régimen y un después de ese fraudulento acto que culmina en el plebiscito de Pinochet.

Ya la ruptura artística que se había gestado en el Departamento de Estudios Humanísticos dirigido por el gurú Ronald Kay, tenía su resonancia bajo el nombre del C.A.D.A., grupo cuyo signo más carismático es la pregunta por el arte desde sus modelos más convencionales, y

el carácter interdisciplinario del arte conceptual y su pretensión de no-arte. Si bien es cierto la estrategia del colectivo se propone una desarticulación del agotamiento del arte comprometido proveniente del realismo social, esa es su política, sin embargo, se encuentra dentro de una ruptura histórica que vive el país, y en un contexto de guerra no declarada, entonces sus presupuestos se tornan confusos, y aquello de la pregunta por el arte, se revierte en la pregunta por la vida.

Así su intervención más paradigmática al museo de arte, *Para no morir de hambre en el arte*, apela a una consigna política doble, la pauperización del arte y del país, en un soporte panfletario. Mientras reparten leche en una población de Santiago. Como lo hizo la izquierda en el gobierno de Salvador Allende. Lotty Rosenfeld instala un mensaje semiótico: el No+, como denuncia a la represión. Esta corriente estética ha recibido el influjo del artista Joseph Beuys.

Los soportes finales de este Colectivo de Arte, serán el video, la instalación y la literatura. Tanto Juan Castillo, como Lotty Rosenfeld, continúan desarrollando su arte. "La tía rica" última instalación de video, se hizo en el MAC. Allí el soporte es el video suelto caracolante y la imagen estallando en el espacio. La metáfora es el empeño latinoamericano, empeño por lo demás de la indignidad de tener que llevar tus cositas, objetos para dejarlos guardados por el tiempo que dure el desamparo. "La tía rica" es emblemática porque, ¿quién no ha empeñado hasta el alma para poder seguir viviendo?

Otros artistas cercanos y lejanos al C.A.D.A. son los que se han llamado "La Escena de Avanzada", pléyade de artistas relacionados con la plástica, la *performance* y la gráfica. Ellos igualmente conceptuales que sus presupuestos estéticos, son el arte e igualmente sus convenciones. Aquí, podría citarse a Timm Ulrichs: "Jamás esta mano mía ha tocado un pincel", porque algunos de ellos se desenmarcan del cuadro y sólo trabajarán la instalación; las relaciones más cercanas se encuentran con la escuela de "Art of Language". Sin embargo, lo importante aquí, es señalar que sus presupuestos con relación al arte eran más relacionados con las articulaciones más rupturales en las formas que en sus contenidos. Recién a finales de los 80 Gonzalo Díaz hace la instalación "Lonquén: 10 años" (1989), como Dittborn con la obra "El cadáver: el tesoro" (1991). En relación con esto mismo, la artista Luz Donoso fue

señera al colocar una imagen televisiva de una desaparecida en un escaparate del centro de Santiago –calle Ahumada 12 del día– (1979), acción desaparecida en las innobles tramas del tiempo y la injusticia. Los desaparecidos de Carlos Altamirano, “Lejos del tiempo” (1997), y quizás por ese solaz de su falta de tiempo, resultan reforzados, y reingresados en esa misma falta, a pesar del decorado del mercado neoliberal del presente. Quedan reimpresos, fotocopiados sin posibilidad de afecto ni de efecto.

Sin embargo el relato que hace Patricio Rueda del artista Hernán Parada, –uno de los primeros performancistas– trabajó el rostro de su hermano desaparecido, con la máscara –foto– de su hermano formulando esta pregunta: ¿Algunos de ustedes me han visto?, lo hacía en todas partes, se subía a una mesa, o escenario callejero y cuando se fue de Chile, la pregunta la hizo en inglés, alemán, francés con la foto –máscara de su hermano.

Aquí, el tiempo coincide, este relato me afecta a pesar del tiempo.

Patricio Rueda relata acerca del colectivo LUGER DE LUXE, una efímera existencia durante el año 1988. De alguna manera fue algo así como una continuidad del colectivo *El piano de Ramón Carnicer*, claro que, con un giro hacia lo negro, lo *dark*. Integraron el colectivo Iván Godoy, Francisco Zañartu, Hernán Meschi, Ernesto Muñoz, Jorge Aceituno y el mismo Patricio Rueda. El trabajo del colectivo fue escaso, la ocupación de la galería Bucci en un homenaje al artista asesinado, Santiago Nattino (instalación), la ocupación de una página de la revista *Espíritu de la Época* como trabajo de arte; una exposición de gráfica y fotografía (fotonovela) en la sala de la Apech, entrevistas en revista *Apsi* y *Cauce*.

Eso fue toda la producción del LDL, Ernesto Muñoz participó al comienzo, en el primer trabajo en la Bucci. En 1990, el Museo de Bellas Artes organiza una gran exposición colectiva a instancias de Nemesio Antúnez, recién nombrado director, donde se ve por última vez el trabajo del LDL, la fotonovela, mostrada antes en la sala de la Apech, que esta vez causa revuelo y es censurada al considerar la nueva dirección del “museo de la democracia” que es para mayores de 18.

El artista Ernesto Muñoz, Licenciado en Teoría y Crítica de Arte de la Universidad de Chile, miembro del grupo *Forma y Espacio*, tuvo

una participación destacada como autor de la exposición "The Beuys Affair", "Basta de Nostalgia", "Sueños de Gloria"; textos de Gonzalo Muñoz, "Jerusalén ciudad santa", "La última estrella" con texto de Raúl Zurita, "Desnudos Masculinos", texto de Diamela Eltit, además en las exposiciones colectivas. "Recreando a Goya", "Cultura - Culto Cultivo - Rito Tierra", con la artista Patricia Saavedra; "Museo Abierto", exposición en el Museo de Bellas Artes; "Interacciones Callejeras", con la artista Luz Donoso, obra importante en los años ochenta.

La relación entre arte y política es compleja, nadie le exige a un artista hacerse cargo de los problemas, sociales y/o políticos. Por otro lado, la política del arte, y la política textual, son zonas de guerra, son estratégicas que simbolizan una época. Sin desconocer el aporte que la ruptura artística ha producido en el arte, sin duda trajo los aires necesarios, para darle curso a nuevas miradas, pero también posibilitar nuevas relecturas para poder ver con otros ojos a la comprensión de un Matta, leer bien a Guillermo Núñez, Catalina Parra, y desde este punto de vista, establecer las relaciones entre arte y género, ¿cómo leer a Virginia Errázuriz, Lotty Rosenfeld, Catalina Parra, Luz Donoso, Paz Errázuriz y las más recientes, Nury González, Brunna Truffa, Ximena Sosa, entre un gran sector de mujeres en el arte, que costurean, y hacen en el arte su zurcido invisible?

Pero volviendo recurrentemente a su pasado, pasado del arte los 80 demarcaron sus diferencias y se instalaron otras propuestas desde el margen, con una indigesta del lumpenes migratorios, que en ese tiempo eran medianamente mirados de soslayo por la *haute couture*, olorosos. *Los Ángeles Negros* y *Las Yeguas del Apocalipsis*, que educados en los mismos descentros institucionales, se hicieron hijos de la mala conciencia, se alejaron de las fragancias epicúreas con referentes estoicistas, para abocarse a las novelas negras de la literatura chilena, *El río*, *Los hombres oscuros*, miraron el arte con un necesario escepticismo que les dio cierta vocación al humor negro, la parodia, la acidez, para denostar el mal estar de la época, discurso moral que se apropiaron aquellos que tuvieron el relato del silencio de los inocentes. "Mal Estar", escrito y metaforizado hasta la saciedad, en nombre de los que estuvieron en silencio: Silencio de los sobrevivientes.

El colectivo *Los Ángeles Negros*, (1987) intervienen generalmente los espacios públicos y han sido muy controvertidos en sus exposiciones. De los trabajos que más impactaron fue la intervención en la Correccional Femenina, el día de la mujer, 8 de marzo, que se llamó, "Putas o Santa". Durante la inauguración del Museo Abierto, actividad en el Bellas Artes, participaron con la acción de que "No hay peor ciego, que aquel que no quiere ver". Su propuesta fue hacer "un arte del delito", metáfora que intentaba desplazar todo un código delictual hacia las prácticas de las artes visuales. Acciones, que serían desplazadas hacia la realidad, como anticipatoria de la alta delincuencia en el país.

El colectivo de arte de *Las Yeguas del Apocalipsis* (1988), con su entrada magistral a la Escuela de Arte, se sitúan dentro del arte escándalo, con intervenciones, acciones, donde el soporte es el cuerpo, como una mueca de la disidencia. De las múltiples intervenciones, la danza nacional sobre vidrios quebrados, gotearon y mancharon de sangre, ciertas zonas del horror militar en América Latina.

Las Yeguas del Apocalipsis irrumpen el escenario cultural utilizando múltiples formas y estilos ya existentes en el arte, representando precisamente su crisis teórica y práctica de la originalidad. Resumen no solo la crítica de finales del siglo, como sonoras apocalípticas, sino su más concéntrica y renovada burguesía, que huele a peligro. Renuevan el ludismo y la ironía como argumento implícito en la teatralización del carnaval finisecular. Siendo el cuerpo el modelo por el que reaparece la memoria que se escribe, gesticulando las señas del olvido.

Ambos grupos utilizan la fotocopia de sus precedentes, de ese modo parodian la estética del arte más vanguardista, y son revisionistas, a sus predecesores en su pretensión de "no arte", reconstituyendo el "rol" del "artista", y terminando muy reformistas. Los consideran negociantes, siendo parte de la industria cultural. No obstante, se sienten más cercanos políticamente lo que fue del C.A.D.A. en ciertos momentos, y muy alejados por considerarlos culposos, pero queda de relumbrar una bisagra en la que habitan artistas del grabado y el límite, la *performance*, el teatro, en Mario Soro, quien reconfigura el tiempo en el romanticismo del siglo pasado, y las leyes del espacio performático y provocativo. Luego, el grabado de la rostridad dramática pop de Tito Calderón en los bordes entre los 80 y 90. Ahora,

la cultura general de los años 90 fue una imagen virtual. Chile se conceptualizó al mandar un pedazo de cordillera a la *Expo de Sevilla*, preocupados de no caer en el pintoresquismo de siempre, al mandar las empanadas de horno a la chilena y el consabido vino tinto, y a la chinita bailando cueca. Lo cierto es que los caminos del arte fue su institucionalización, había que ordenar la casa, limpiarla, botar y echar fuera la basura. Entonces vino esa llamada racionalización, tan inglesa de nuestra cultura, con el llamado “Evento Cultural” para los *mailing list* del arte y la cultura. Se remozó esa belleza de Estación Mapocho, propia de la arquitectura francesa.

Le colocaron un casco de madera como entrada, para que nadie pasara de colado. Vino la bailaora española, a zapatear al municipal, donde alcanzaron las sobras de los *mailing list* para algunos intelectuales, que colgaban del último piso, para que nadie los vea. Por supuesto, fue la inauguración fachosa, de los nuevos interventores culturales, los publicistas que reemplazarían el rol latero de los intelectuales, obnubilados por las nuevas tecnologías y la mercadotecnia. Había que verlos, de lejos, con su *new look*, de *neoyuppies*. La nueva ideología del mercado se impuso, con sus papas fritas y ketchup, el *minute man*, imponía su tiempo. Y el mercado editorial vociferaba a los nuevos narradores, que finalmente fueron las mismas antiguas letras con tapas nuevas.

El mercado cambió nuestra percepción de nosotros mismos, y entre los mensajes publicitarios, las mujeres se aclararon las mechas, se enrubiaron, y claro el charqui, (carne seca) se aclaró. Para aclarar este concepto del charqui, hay un dicho que dice mucho... “¡Ya poh! ¿Por qué estay con el charqui largo?”.

Los amigos del barrio pueden desaparecer

(PASÓ POR UN ZAPATITO ROTO... Y MAÑANA TE CUENTO OTRO)

El arte es vida, provino del soldado alemán artista, instalador y performancista Joseph Beuys, un arte de posguerra, su estética del horror. Tal vez en una exaltación lírica buscando una respuesta a una experiencia extrema, cuyo secreto fue su propia expiación corporal como exposición simbólica y designio de redimir la pena. El gran artista con su propuesta atravesó fronteras hasta llegar a Chile.

Hace más de tres décadas, Hernán Parada y Luz Donoso, artistas visuales, pusieron un video con el rostro de una desaparecida en un centro comercial. La gente pasaba y podía pararse a mirar ese rostro de mujer a través de los cristales de Hites Hnos. Casi una misión imposible para la época (1976).

Yo supe de oídas, que él se ponía la máscara de su hermano para llamar la atención. Que hizo del rostro de su hermano su propia identidad. Que cuando se fue del país, antes de pasar por policía internacional se colocó el retrato de Alejandro Parada, secuestrado el 30 de Julio de 1974. Que la pregunta ¿DÓNDE ESTÁ? la dice en todas las lenguas, llevando la máscara de su hermano.

Lo más insólito de este caso es que a su esposa le pasaron una carta por debajo de la puerta. Carta escrita desde una oculta guarida. Y lo que no tiene excusa ni comprensión es por qué lo dejaron escribir una carta, si después lo hicieran desaparecer. Lo que uno puede llegar a pensar es que había una posesión de maldad y perversión más allá de nuestros alcances.

Llevar esta muestra de brutalidad sanguinaria en la máscara de su hermano asesinado, a un rango tan exigente como es el arte puro (o los que defienden su pulcritud, como el gringo regordete con cara de bonachón de la literatura WASP, quién apunta desde la cultura occidental ¿qué es arte?, ¿qué es literatura? Con una mano puesta en su limpieza y la otra en el bolsillo, convirtiéndola en un *Best seller*).

Hitler *amaba* a Wagner y tuvo su inspiración en *Mefistófeles* de Goethe, su recorrido literario de Herman Hesse, llegando hasta el *Zen*. Es curioso cómo estos personajes malignos de la historia aman la belleza y el horror. Estos ascetas de la muerte conjugan la tragedia y su estética. Hitler limpió étnicamente a Alemania con su eslogan de la raza pura.

Y como no se puede decir: esto pasó por un zapatito roto, y este cuento se acabó, es para mí al menos, importante recordar y pensar lo que fue el arte en la cultura de la muerte, no hace mucho, en la medida del tiempo de la infamia.

Hernán Parada sigue con la máscara de su hermano, y con la misma pregunta. Por los letreros del Metro, "Algún transeúnte pálido" mirará indiferente la obra que hizo Luz Donoso, durante la dictadura, donde

se perfilan las sombras de los que no tienen rastros ni huellas. Víctor Hugo Codocedo, artista conceptual, (Q.E.P.D.) nos dejó inspirados en esto del arte y la vida en la guerra sucia.

También hay una larga lista de artistas y escritores desaparecidos. Como dice el Charly García. “Los amigos del barrio pueden desaparecer”.

“CARTA DESDE LAS MAZMORRAS”

CARTA QUE ENVIÓ ALEJANDRO PARADA, A SU ESPOSA (1974).

HERMANO DEL ARTISTA-PERFORMANCISTA, HERNÁN PARADA.

Querida Negrita:

Echándote mucho de menos, aunque acá dentro hay muchos hombres, me he dado cuenta. Y estoy bien de muchas cosas que luego te contaré. Pero lo más importante no es, perdón, lo más importante es que (ilegible) es que te extrañe mucho más de lo que podía haberme imaginado alguna vez. Cuidate y cuida a la guagua. Yo lamento causarles esta preocupación a todos ustedes [...] espero que sea una linda niña, digna descendiente de su madre. Yo poco he podido saber de ti pero confío en que tenga fuerzas para soportar esta prueba [...]. Aunque no está claro el futuro que tendré, espero estar pronto a tu lado y al de la familia entera [...]. Cuando esté más clara esta cosa te pediré que me envíes algunas cosas como por ejemplo ropa (estoy más oloroso que el... de la Vega) [...]. Lo más pesado es la soledad en que estoy [...] Si supieras lo que he aprendido en estos días que han parecido años [...].

Si puedes anda a la fábrica en la calle Lastarria a ver si te pueden pagar algo de lo que me deben de este mes. Es una lástima, pero parece que perdí las esperanzas de ganarme el premio por la venta más grande del mes, por esta forzosa ausencia. ¿Total, para otro mes será? [...]. Ustedes traten de ahorrar a fin de tener para la fianza o la clínica por si hubiera adelanto [...]. Ojalá que esta situación se aclare luego. Yo hago todo lo posible por adelantar rápido a fin de estar lo antes posible a tu lado. No te digo donde estoy porque no es muy claro [...]. Trataré de terminar en esta hoja a pesar mío ya que no creo conveniente aprovechar la gentileza de quienes me cuidan de una sola vez. Espero tener noticias tuyas (ojalá muy buenas) lo más pronto posible [...]. Te besa con amor, tu esposo Cano. (Parece que es sábado)”.

CALLEJEO DESESPERADO DE LAS CRUCES

Los cruces emergentes nos entregan una cierta visión cosmopolita de la ciudad, permitiéndonos indagar en estos millones de almas.

En las estaciones del Metro, se puede apreciar una enorme foto de la antigua y provinciana Plaza de Armas. En ella se ve a numerosos ciudadanos vestidos a la moda de la época, es decir unos veinte años atrás. En una segunda lectura o mirada de la foto, vemos colocado en los prados de la plaza fotos de los Detenidos Desaparecidos y al hacer el resumen del contenido de la foto, vemos que se presenta el testimonio de una actividad política de la Agrupación de los Detenidos Desaparecidos.

La foto colocada en medio de tanta liquidación y oferta se mantiene inalterable con todo su contenido, con una propuesta que no ha sido resuelta.

Esta foto que resitúa una obra de Luz Donoso nos lleva a hablar de la ocupación de los espacios públicos y la relación que se pretende encontrar con el espectador.

Luz Donoso es una artista visual chilena que trabajó con Nemesio Antúñez en el Taller 99, después en el Bellas Artes y en el Taller de Artes Visuales, hasta que rompió definitivamente con el grabado tradicional para internarse en los avatares de la experimentación.

En 1974, la Luz, como le dicen sus amigos, sufrió el allanamiento de su casa, donde residían en ese momento su madre, la inefable Nena Puelma, su hija y su nieta.

Posteriormente, al colocarle una mala nota a un dirigente de la UDI, que ahora es funcionario municipal, sufrió el despido inmediato de la Facultad de Artes. Compañera de generación de toda una dirigencia del partido comunista, vio la detención y posteriormente desaparición de todos ellos y de ahí surgió la potencia de su obra.

Esta consistía en colocar en un calado una figura humana que representaba a un desaparecido. Y se realizaba en la muralla de la casa donde se efectuó la detención. Esta primitiva imprimación era registrar un delito que conforma la historia en la vía pública.

Esta obra que tuvo un circuito restringido de divulgación contiene hoy día en las paredes del Metro una mayor difusión, pero como su soporte es el de obra abierta, no partiendo de la obra de Umberto Eco, sino de la afirmación de que esta obra permanece abierta porque ella ha sido hecha en base a los Detenidos Desaparecidos y mientras no sea resuelto este problema, mientras no haya Verdad y Justicia, seguirá siendo una obra abierta.

Siguiendo la ruta del contenido de la obra, que son los Desaparecidos, ésta no existiría, pero por paradoja a través de la beca del Fondart, esta obra seguirá su peregrinaje.

DUELO EN EL *WURLITZER*

En el mercado del Bio Bio, donde buscaba un celular a mitad de precio encontré un catálogo de una exposición de un grupo de artistas plásticos y poetas que se llama o se llamó el *Wurlitzer*.

En el antiguo MAC se realizó una exposición en honor de Víctor Hugo Codocedo, uno de los miembros de ese grupo, que murió leyendo, tratando de descifrar un texto semiótico se le reventó una vena en la cabeza y murió (esta es otra versión de la muerte de Codocedo).

En el grupo se destacan El capitán, Humberto Nilo, Bororo, Alejandro Albornoz, Milton Lu. Existe una zona neutra donde están los posibles miembros del *Wurlitzer*, como el fotógrafo Jorge Brantmayer, quien junto a Alberto Diaz Parra y Víctor Hugo Codocedo, realizaron la exposición de instalaciones, en la galería del teatro El Ángel.

Otros afirman que el Patricio Rueda sería miembro del *Wurlitzer*, pero hay un dato que lo impide, es que Rueda es calvo y una de las condiciones para ser del *Wurlitzer* es tener el pelo largo, gustar del vino tinto, no llevar tatuaje, y vivir en La Reina –y qué quieres que te diga– la homosexualidad no existió jamás en el *Wurlitzer*, pero también hay otro duelo, no solo el de Codocedo, sino cuando se llevaron preso al Tito Achurra, por los chicos de la CNI. La mamá del Tito compró información a un agente de esa institución y en ella estaba el nombre de quien lo delató.

Pero el *Wurlitzer* no ha terminado, desde su aparición en los años 40, y ubicada en fuentes de soda para pasar a ser objeto de colección minimalista, han pasado años.

El *Wurlitzer* más que un mueble, era un grupo de amigos, chicos de barrio, que hoy van lentamente ubicándose en el lugar de los abuelos.

II

Juan D. registraba todo recopiando estas imágenes, recolorando esos rostros mestizos, dibujando inteligibles nuestros ojos achinados. Ojos chinescos como cúpulas orientales. Juan Dávila recopiaba unos pómulos altos engastados como planicies cóncavas, poniéndole un color cetrino, aceitunado, un negro decolorado antes de la oscuridad, un negro, un negro de sol después del amarillo, un color jaspeado por el sol –sur de Latinoamérica. Después de varias cruza pintó el sueño de Bolívar y retocó una utopía lijada en los colores de las iglesias barrocas del siglo XVII. Le puso mis senos al prócer porque esa noche yo era la única que tenía tetas, y le agregó un sexo al héroe del sueño latinoamericano. Al lado le hizo un hoyito, un huequito con su mano, un guiño a nuestros escépticos sueños. Esa noche, motivo de otras noches, Juan D. buscaba mi boca y se encontraba con la boca de Pedro. En ese juego de espejos Juan D. buscaba un destino mestizo, un destino chino, una mezcla criolla. Y encontró en mi boca el lagar salobre de la machi. En las dos bocas provocó la ruptura: vacío de mil bocas repentinas. Y las repintó como granas carcajadas sin poder dramatizar aquel momento que, por entremedio de las comisuras, escurría toda la risa inquilina de los dominados que vuelven la boca profanada de Simón Bolívar al primer mundo su propia postal: su retocada. Esa noche fue simulacro del ritual pagano de la diversión alegre de la chilenidad. Esa noche fue el carnaval andino y sentido, dejando atrás la clásica y profana noche de Velásquez. Juan Dávila firmó esta pinturita.

El ritual de la pluma: antifaz de cedro allí en Valparaíso. En la mesa se encontraban los poetas y sus vertederos: la de los por qué escribo, en compañía de nuestros vecinos argentinos y la poesía. Se

habló de los motivos y preocupaciones, perturbaciones del hacer, la prolongación de las tribulaciones de la poesía. Arturo Carrera, autor de *La Partera*, conjugaba con rostro grave la exégesis de esta travesía incompleta aún. Las lecturas se daban en las universidades del puerto y, como ya dije, en típicos restaurantes, con un plato frente a la boca. El poeta Néstor Perlongher, con su argentinada voz, leía *Alambres* y pasaba la música brasilera entre las vocales, con el color de la muerte; a ratos transparente, color de perla vieja, a ratos pálido antifaz de cedro; allí en Valparaíso. Era una tarde de esas en que todo contribuía a tener que encontrarla irrevocablemente bella, aun cuando el espíritu que la animaba no lo era tanto. Yo quise negarme a contarla con la necesaria indumentaria que se requiere para introducirla. Pronto se fue doblegando el atardecer, para que apareciera la lentitud del relato donde ocurrieron algunos hechos de inconfesable valor, especialmente para mi vida presente. La poesía me anima mucho y acudí a su encuentro. Era la tarde precisa de un noviembre a principios de los 90. Yo sentía un gran malestar; veníamos saliendo de una noche tenebrosa. El malestar era la prolongación de lo que había vivido estos años. Había tenido esa sensación de habitar con gente desagradable y, a mi pesar, cohabitar con ellos, en el mismo país, en la misma ciudad. Con esa sensación en el cuerpo acudí a su encuentro. –Saludé, a mi pesar–. Y con esa costumbre que estaba adquiriendo cierto protagonismo cultural de convocar a unos siniestros encuentros con la poesía y el paladar; como si lo que vierte la palabra lo invierte la comida en arbitrarias posadas turísticas criollas. Rara mezcla ~14~ La casa de la poesía entre el paladar, la escritura y el turismo. Demasiado condimento promiscuo. A mi pesar, regresaba la memoria de otro encuentro de poetas en Valparaíso, creo que inmediatamente después de la noche trágica, recorrida como la última populachada de chilenos bien nacidos por el Parque Forestal, para que se reconociera nuestro importante derecho de vivir en este maldito país. Los poetas acudieron a ese encuentro del que estoy hablando, en el que su pregunta, era la visión del poeta en los 90. Visión que no podíamos tener en unos pocos momentos felices, entrecomillas, recién adquiridos. Mi sagrada memoria, recuerda haber saludado con infinito placer a Juan Luis Martínez, quien llevaba guantes de encaje blanco y estaba muy pálido. Nos encontrábamos en los altos del Cinzano, sentados en hilera unos treinta o más escritores

de la condensación de la palabra. En realidad, más que un encuentro de poetas, parecía una mesa radical de guatones, no me refiero a sus apetitos, ficticios o reales con la comida, sino al espejo que teníamos detrás de nosotros, que mostraba nuestras espaldas. Y en frente un plato blanco, con bordes azules, con una tremenda cabeza de cerdo con lechugas alrededor, y como costumbre radical, tuve la ocurrencia de pedir un aplauso a modo de saludo por J. L. Martínez. Se escucharon unos esmirriados aplausos para mi sorpresa. Fue la última vez que lo vi con vida. La última vez que todos lo vimos viviente. Y si no fuera por mi recurrencia a la repetición de los rituales, habría sido la última vez que los viera a todos, con vida. Fin de este pasaje del recuerdo. Otra noche en el puerto, otra relación con la poesía, otra reiteración ritual en el que nunca más se supo de la ocurrencia de la pregunta acerca del poeta y los 90 en el mercado y la globalización

El poeta vecino llegó al Paraíso. Olor a marchas y la noche está sin bulla. Néstor Perlongher está en el puerto y nos dedica un poema. Abrecomillas: LAS TÍAS, viejas solteronas de la casona de provincia que revisan su ropa después de cada incursión nocturna, oliéndole al macho joven impregnado en el entrepiernas de sus jeans. Viejas de las noches, de otras noches provincianas y de todas las multitudes de noches, escondidos en los huecos de los cobertizos de la cama. Manos viejas de las TÍAS, lavando los cuellos de la camisa del sobrino, el sudor de esas noches. TÍAS pegadas a las puertas escuchando, los gemidos nocturnos de sus amantes, en los ribetes, y en las orillas de sus pantalones, en los puños de la camisa, en el cinturón de cuero, en el reverso de la corbata, en el prendedor de plata, en los bolsillos, en los respuntes de la chaqueta, en sus bordes, ahí, en lo que dejó su pesar, en la tifa del marinero, en los dibujos del calcetín, en las iniciales de tu nombre, debajo de esos pañuelos bordados, por las manos venosas y arrugadas de la TÍAS, quedaban aquellas serpientes escapando de los muslos, ~16~ La casa de la poesía pedazos de cabellos, olores a bíceps, olor a pellejo, sudor a pendejo pobre, sudada de estadios. Olor a marchas. Brizna de macho tierno retenido en nuestras narices, de largas tardes atisbando sus pasiones y enjugando sus historias en la calle Austria-Hungría; entre las rendijas de las cortinas de macramé

de las antiguas casonas, guardado en los calzones secos de las TÍAS y en las blondas del tiempo provinciano.

Esa noche inmemorial. Brenda es bella, digámoslo de una vez, bajaba del cerro esa noche. Y nombres, nombres como Sergio, Hugo, Manuel. LA NOCHE TIENE UNA HILERA DE NOMBRES MASCULINOS. LA NOCHE ES UNA SEÑAL DE INICIALES EN EL RECODO DE UNA MERMA. Y en las orillas fluidos de pasiones llegan al destiladero. Recibió el manoseo en un recodo de los cerros del puerto. De cara a la bahía. Había sido manoseada en las ansiedades del puerto. Así comenzaron a respetar sus pasos de espaldas a la bahía. Y como guardianes de barrio la hicieron su favorita. Así es como una vieja historia vuelve a repetirse inmemorialmente. Confusa, de la noche a la mañana duda y eso es impensable. La noche en las calles del puerto –a este puerto me refiero– es puro cuerpo despertando un amanecer y lo maneja con maestría. En su casa se huelen prendas. La noche ha reconocido su saber. La noche es una casa de placer. Y la noche es pagana. Y la noche es tránsito que exuda. Y EN UN TORRENTE DE DELIRIO ES LA LÍBIDO DE UN JUNCO; COBRA EL ALMA EN UNA SERIALIDAD FINGIDA. El cuerpo es una leyenda. UNA NOCHE ENTRÓ UNA MUJER Y APRENDIÓ A MANEJAR LA LENGUA.

Brenda describe el cuadro de su familia, y la noche al borde de la noche estrella su ornato para revelar esta esquina. Embelesada distingo las estrellas para hablar de ellas o que ellas hablen por sí solas; entonces en el recuadro de esta historia y de manera singular habla su genealogía familiar. Dejemos a la noche su sentido y a la abuela su memoria, aunque falle el recuerdo de una fecha memorable. Brenda, la dueña de esta historia existe gracias al fragmento del recuerdo de su abuela. Ella abre con el abanico de su memoria figuras de su familia. Y como una fotografía reaparece la amnesia del momento. Las sombras que merodean su legitimidad circulan por sus ojeras. Un tropel de imágenes surca su nebulosa visibilidad. “No es el hijo mi marido, no es la hija mi madre”, –repite. –Ellos nunca fueron amantes–. Si escribiera la historia de los amantes, ellos no serían sus personajes, tampoco sería interesante. La vida familiar de la abuela no es inquietante, porque ya no es nadie. Su obsesión se la robó el tiempo, ahora se alimenta

de pequeñeces. La abuela pasional hubiera borrado su pasado. Ella es inquietante cuando dejó de amar. Su propiedad es el espacio del pasado. Más bien su única propiedad es haberse encontrado con una mujer. Y ella lleva consigo a la abuela, lleva con ella sus trajines. Esta mujer se alimenta de sus suspicacias; habita entre la vieja y la joven cuando prefiere olvidar. Esta hembra es el sufijo de la abuela. Tal vez para encontrarnos con sus desteñidos momentos. Esta mujer es ocupada por los brillos y derrotas de la madre de su madre. Por esas pompas opacas sabremos como se enredaron. Por ese sortilegio de maravillas, en qué pasados, sabremos que tuvo sus comienzos con una muchacha. La hija duerme con ellas oculta, y disimula que es la madre de una prostituta. Y consigue que esta maravilla viva los instantes que le regala. Viejas fotos de ~25~ Carmen Berenguer una familia antigua engañan la memoria. Ni la abuela tuvo hombre más que para concebir. Ni la hija tuvo hombre más que para cobrarle. Y la muchacha no habla más que de su abuela y entre paréntesis, ella misma es una invención de esos trajines.

Agregaría que la calle estaba desierta, y que a esta hora mía le narraría lo chinesco, le impondría su silencio y aumentaría la sabiduría de este silencio. Y entre una calzada y otra divulgaría sus fragmentos, que todos se enteren de su magnitud. Nadie osaría cruzar este segundo. Nadie se atrevería a figurar en este instante. Ningún gesto tendría tal brillo. Ninguna postura habría podido desafiarle: La calle tenía su desertud. Eso sería todo. 1. Si hubiera caído torrencialmente un aguacero, habría brotado un desierto y se hubiera parado un camello en medio de la calle y se hubiera poblado de orillas. Tal vez algún desfigurado se hubiese atravesado y sus sombras llevarían sus olores. Algún traidor se hubiese trapeado titubeando a su amparo en los intervalos de la respiración de los marineros al pisarla. Escuchado su única canción y visto el resplandor de la danza de cuchillos en los cerros. Sintiendo el tacto de sus dedos en el cuerpo. Tentando su suerte al arbitrio de algún centurión en posesión de alguna pócima abismal, para pasar el rato. 2. Esa noche, como postura nostálgica tuvo este relato efímero y total encubierto por la fugaz salobridad de las espumas, a lo lejos. 3. Este pasar nocturno tuvo a su cabalidad algo que contar. Hizo notar su acontecimiento, narrado su murmullo, descrito

su pasaje. 4. Tuvo a su haber una ficción para poseerla y concebirla. ~31~ Carmen Berenguer. 5. Esta noche ha sido nuestro momento real de nuestros solemnes espejismos, pintándola para alguna galería, retenida sin pestañear para que Brenda fuese la muchacha más linda, y que tuviera su merecido. 6. Así fue como rojeamos su boca y brocheamos su café y a los muchachos que se acuestan con ella. 7. Coloreamos, asimismo, nuestra mojigata existencia, nuestra timorata esencialidad. Y viviríamos un tramo más, solo por ese derroche. Vivirías lo chinesco de su rostro y pagarías por no ver su amanecer

Como a eso de las 8 conversamos con Néstor Perlongher, y tomamos el bus al centro. Volviendo al pasado de la página seis, recordemos una noche cálida sin brisa. Reiteradamente en el barrio chino del puerto de Valparaíso. Donde ocurrió el encuentro. La misma noche. El puerto aún conserva su estilo estival y sus movimientos aún no llegan a la pluma. Esos vacíos contienen el verdadero relato. Tal vez sus deseos requieran de un perfil mientras se miran en la laguna de la memoria. Y busquen una forma perentoria al negarse a ser personajes de la novela psicológica. Mientras cruzan por el cielo las aves migratorias, quiméricamente prefigurando un destino épico. Ausente de disquisiciones prefiguradas, el puerto fue el lugar señalado para tirar alguna innoble trampa en la página. Brenda tiene sus hombres. Sin olvidar a Kali. Tres son las repeticiones constantes de la novela psicológica que demás está decir, a Brenda no le agradan. Pero la página exige fidelidad con los relatos, mientras relata la misma historia invariable e inmutable. Ella es el espejo. El ojo está pegado a su imagen. Y cuando merodea la ciudad, ese ojo la persigue y sabe por qué es mirada, entonces realiza unos pasos rituales para cercarlo y confundirlo. La atmósfera siempre es la misma, y sus pasos vulneran al visitante en un baile de máscaras, que invariable buscan a otro en la noche. No es teatro. Es la única que brilla. Es un cuento simple, y no lo es categóricamente, en absoluto. Hay un ensayo diario que lo desmiente. El ritual es el mismo. Por ello es recurrente. Por ello es oscuro. El mar es su decorado. Valparaíso es su puerto. El personaje se borra en la página escogida. Su visita ha sido audaz.

La noche está cálida y el subrayado es mío, señalando que las comillas han sido emitidas. La noche es más cálida de lo usual y hubiese querido sin razón alguna omitir que el puerto brillaba. Que la casa de Brenda es hechiza como toda casa que se desmorona al despuntarla. La casa de Brenda es hechiza y no es bueno mirarla de día. De noche es una de las luces que hacen de los cerros el hechizo. En las mañanas, cuando quedan unas grapas donde refugiarse y la memoria es un haz de gestos cerro abajo, la casa de Brenda muestra su reverso. Queda intacta. Su uso ha sido resguardado. Brilla la pared opaca y el adobe se ha revestido por una lámina de acrílico. Agentes nuevos le dan un vuelco a la mampara de madera negra lisa. Tal vez el cuarto de Brenda gire junto a la noche. Quizás sus madrugadas sean la imagen de alguien que no está en ningún lugar. Lo más probable es que la misma entrada a la mañana no tenga existencia. No se ubique en mapa alguno. Cada cuarto de esa casa ha tenido que ser poblado una y otra vez. Obligado a tomar una dirección opuesta. El comedor nunca ha sido realmente un comedor. Nadie ha comido en esa casa. Ella no ha tenido que demostrar tal ambigua cotidianeidad. No hay que olvidar que el hechizo la hace refulgente. Decir que tiene porche es desmesurado; tratarlo como living, resulta tremendista. Si alguien se encontrara por azar una noche con su puerta y soñara con ponerle venta, perdería su tiempo. Ponerle fecha a su construcción es innecesario; hay una casa de campo, de adobe, sin imaginación. Podría decirse que todo es de mala clase, hecho de necesidad, como hechura a la rápida. Esa casa no estuvo en la cabeza de Brenda hasta su llegada. Como todas las casas donde abunda el barro. Cualquiera ~53~ Carmen Berenguer un tanto sentimental, pensaría que en tal pobreza hay mucha ternura. Es más, si fuese cristiano le diría que es el alma de la casa. Podría agregar los paréntesis a tales afirmaciones. Nombrar los ribetes de esas almas. Pondría en un recuadro de la escritura moderna el rictus de su tristeza. Hasta recogería alguna bondad sobre el hombro. Qué más que derribar tal cursilería, aduciendo que en las lámparas de segunda que iluminan los cuartos, las lágrimas de Brenda inundan su luz. Qué más construcción para una casa hechiza carente del aroma de una cocina burguesa. Si Brenda es gorda, es porque padeció la enfermedad del siglo, raquitismo. La murmuran como mujer de mala fama, porque se prende una luz roja en su puerta. La

luz roja es hechiza y la puerta también. Brenda nació mala. Antes de nacer, su madre sabía que venía tan maleada como ella. Cuando su madre quedó embarazada soñó que fuera independiente, se figuró que tuviera su propia casa. Este cuento es real, no hay ficción, por ello es previsible. No es un cuento, sino la historia de una hechizada. Yo he sido incapaz de narrarla. Quedé cautiva bajo su influjo, y no es exótico, no hay palmeras, cocoteros, o boas en aquella casa. Aunque Brenda trabaje con su cuerpo, nadie le compraría su imaginario. Tampoco caería en la trampa de sus moradores que la venden de pobre.

NOTAS

1. Berenguer, Carmen. *La casa de la poesía*, Santiago: Mago Editores, 2018.
2. Berenguer, Carmen. *Crónicas en transición, los muchachos del barrio pueden desaparecer*. Colección Mujeres en la Literatura. Santiago de Chile: Editorial Universidad de Talca, 2019.