

2001

Julio Ortega, *Caja de herramientas. Prácticas culturales para el nuevo siglo chileno*. Santiago: Lom, 2000. 204 págs.

Rodrigo Cánovas

---

### Citas recomendadas

Cánovas, Rodrigo (Otoño 2001) "Julio Ortega, *Caja de herramientas. Prácticas culturales para el nuevo siglo chileno*. Santiago: Lom, 2000. 204 págs.," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 54, Article 21. Available at: <http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss54/21>

**Julio Ortega, *Caja de herramientas. Prácticas culturales para el nuevo siglo chileno*. Santiago: Lom, 2000. 204 págs.**

Julio Ortega, desde siempre, ha sido un gran lector de la poesía chilena: la antología mayor de Nicanor Parra se la debemos a él, además de lúcidos comentarios sobre Enrique Lihn, Oscar Hahn y Gonzalo Rojas. Con gran espíritu fraterno, desde hace más de veinte años, ha venido compartiendo con los intelectuales chilenos en los diversos centros de estudios donde ha trabajado (ayudándolos en momentos difíciles), celebrando colquios, leyendo todo lo que llega a sus manos y escribiendo con rigor y generosidad, apostando por nuestras grandes tradiciones y rupturas.

Así esta obra, construida como un diálogo vivo con todas las expresiones culturales chilenas actuales, es la culminación de largas conversaciones, lecturas y relecturas emprendidas en su visita a Chile hace dos años, donde se reencontró con antiguos amigos, conoció muchos rostros de poetas y ensayistas a quienes ya había leído y, con gran entusiasmo, escuchó a los jóvenes, recorrió salas de exposiciones marginales, fue a recitales; en fin, iluminó con su presencia el quehacer artístico cotidiano.

El libro se presenta como un ejercicio de lectura sobre textos y autores que fracturan el orden hipercorregido, censurado y, en la actualidad, complaciente, de las formas de vida chilenas. Ortega descubre en nuestras letras una vocación ética: “la literatura chilena se distingue de inmediato por su agonía de veracidad” (9). Implacables con nosotros mismos, seguimos el mandato de la recreación de lo real desnudo. Ejemplos preclaros son la antipoesía de Nicanor Parra, los versos imprecativos de Armando Uribe y la escritura vanguardista de Diamela Eltit.

Concebido como una Caja de Herramientas, es decir, como un texto hecho de “instrumentos para hacer y rehacer el ámbito del diálogo” (9), distingue tres partes. La primera reúne materiales surgidos del taller de vida (lecturas, conjeturas, relecturas, conversaciones en aulas y plazas; recorridos diversos por la cartografía cambiante de Santiago de Chile) e incluye apartados sobre la experiencia poética de Nicanor Parra y Armando Uribe, los ejercicios visionarios de Diamela Eltit; los textos vanguardistas (irreverentes y eróticos) de Carmen Berenguer, Pedro Lemebel y Malú

Urriola; los relatos de la orfandad de Carlos Franz y Alberto Fuguet; los escenarios citadinos alucinados de Guadalupe Santa Cruz, los videos de la memoria instantánea de Gloria Camiruaga, las fotografías tiernas y lejanas de Paz Errázuriz y los ensayos sobre la postmodernidad de Nelly Richard. Junto a estas monografías, aparece un capítulo sobre poesía y censura (en torno a los emblemas nacionales), donde el autor incluye lúcidas apostillas sobre Raúl Zurita, Diego Maquieira y Elvira Hernández. Cierra este círculo un comentario sobre la obra de jóvenes artistas plásticos y las galerías alternativas donde exponen. Son todas imágenes clarividentes, aguafuertes que exhiben no sólo la letra, sino el espacio, la atmósfera que la sostiene y su cambiante coloración.

La segunda parte constituye una apuesta al porvenir. Es la celebración de las nuevas voces poéticas, de nombres que asedian libremente y cercan los centros poéticos tradicionales o de turno. Por edad, de menor a mayor, son Andrés Answandter, Matías Ayala, David Preiss (para quien “el lenguaje es la materia más fiel que aún nos aguarda” [130]), Alejandra del Río, Armando Roa Vial, Germán Carrasco (quien propone “un mundo siempre decible, porque es un relato desapacible y redundante” [139]) y, alguien que opera como intermediario entre centro y margen, por su “vocación juglaresca” (141), Sergio Parra.

Finalmente, recogiendo marcas de la memoria en el cuaderno de notas presente, se incluyen algunos ensayos sobre escritores chilenos, escritos antes de la venida a Chile (y aquí, unido a entrevistas y coloquios compartidos, la lista pudo haber sido extensísima). Aparecen Parra, Lihn, Hahn y Eltit.

Más que un ensayo, muchas veces pretencioso y con ansias de imponer nuevos cánones, éste es un cuaderno de apuntes de un escritor que convoca libremente a una comunidad lectora, otorgándonos una cartografía posible de nuestros sueños del porvenir. Estamos ante un escorzo donde “la nación no se concibe más como una sustancia perpetua o una mitología de origen, sino como un evento procesal cuyas fronteras internas es preciso cuestionar y cuyas redes dialógicas, por efímeras que sean, es necesario rearticular” (7).

Con la gran claridad poética de las metáforas, la cordialidad de la conversación y la sensibilidad cotidiana de un lector hispanoamericano, Julio Ortega renombra las conexiones internas de nuestro texto chileno y lo recrea en un contexto más amplio. Así, por ejemplo, hace dialogar a Carlos Franz con la novelista argentina Matilde Sánchez, de su misma generación (la traición y la verdad de los hijos en la genealogía familiar y nacional); a Paz Errázuriz con el fotógrafo peruano Martin Chambi (el contraste del margen presente con los archivos del olvido) y a Pedro Lemebel con el puertorriqueño Luis Rafael Sánchez (la destemplada oralidad en el disparate cotidiano). Son cruces, contaminaciones que sufre el vasto cuerpo cultural de nuestra experiencia americana.

Esta obra nos otorga páginas inolvidables sobre la actualidad chilena. Hojeando el album de fotos de Paz Errázuriz, sobre los amoríos públicos en un manicomio de provincia, el escritor desnuda así la escena visual: “En tres de las fotos del manicomio, Errázuriz nos confronta con otro cuerpo: el de una loca que no distingue entre el cuerpo vestido y el cuerpo desnudo, y cuyo enamorado la ayuda pacientemente a vestirse. Ese cuerpo no tiene ningún discurso ni contexto del cual apoderarse. Pero tras el gesto protector de su pareja, sentimos la mirada de la fotógrafa como entrañablemente nuestra: la mirada dolorosa de la fraternidad, que nos hace hermanos” (70).

En su visita y conversación con poetas, revive también lecturas formativas, experiencias gratificantes de antaño. La escucha santiaguina de la voz de Armando Uribe en un recital escenificado por el poeta como una misa negra minimalista, le trae a la memoria a Julio Ortega sus lecturas universitarias en Lima de Montale, Pound y Léautaud, gracias a los ensayos y traducciones hechas por esa voz que ahora recupera, a la vuelta del siglo. Del más reciente poemario de este poeta de gestos fulminantes, *Odio lo que odio, rabio lo que rabio*, indicará que está escrito desde la perspectiva de la muerte, reafirmandola en todos sus poderes. Conjeturando sobre esa suma de apostillas escritas cual lápidas, comenta: “Su palabra acontece como resta extrema, contra la poesía que suma (glosa o anota) un mundo casual y repetido. La página en blanco, en manos de Uribe, es un papelucho arrugado, un retazo suelto, un pie de página, el borde o margen de un libro (de una idea del libro) perdido” (25).

Continuemos otorgando un muestrario de citas que registren esta lúcida mirada crítica y poética. En su visita al antipoeta en su pequeño refugio marino en el pueblito costero de Las Cruces, el crítico peruano descubre en un pasillo un grafitti y lo enmarca singularmente así: “‘Help. El siglo XX y yo nos estamos muriendo’, dice uno de los letreros/carteles/avisos que Nicanor Parra ha ido anotando/dibujando, como si volviera a la caverna platónica a grabar las noticias del Individuo liberado de su inventario” (13). Teniendo presente toda su obra, nombrará así su vigencia: “Entre el humor de las voces populares y el horror moral ante la falta de explicaciones o la mentira de ellas, la antipoesía es el más vivo y permanente documento de la capacidad de sobrevivencia del sujeto hispanoamericano en esta modernidad desigual” (150). Y agregará: “Libre del énfasis y la queja, Nicanor fluye en la nitidez de su frase entera, con la clara sencillez de los clásicos” (13).

De la escritora Diamela Eltit, de quien comenta todos sus textos, hará la siguiente conjetura: “Sin ironía, pero siguiendo el juego de sutilezas que ella induce, se podría decir que la Eltit es una contrafigura de la Mistral: en lugar del mito educacional propone el imaginario des-educativo, la novela de la des-educación chilena y latinoamericana; esto es, la puesta en crisis de los códigos de socialización, que reproducen relaciones de poder; y de la normatividad, que naturaliza a la censura como formación cotidiana” (39).

También se otorgan visiones poéticas certeras sobre Enrique Lihn y Oscar Hahn. Así, se sugiere leer *Al bello aparecer de ese lucero* “como un ejercicio de anotaciones – como un diario de poeta recién descasado –, pero no sobre la experiencia amorosa concluida sino sobre sus resonancias en el escenario de los escrito. Frente a la ingenuidad conmovedora de quienes escriben para compensar lo no vivido, esta poesía se escribe para descompensar lo vivido excesivamente. Vida y poesía no se confunden, pero se inquietan mutuamente en el teatro que comparten” (165). Y de los poemas de *Mal de amor*, se sugiere que “están animados por el ardor erótico y por el drama del amante, esta vez rendido por su pasión; la plenitud del diálogo, sin embargo, se disipa en la pronta amargura de la pérdida” (173).

Julio Ortega inquiere también sobre la subversión de la letra en dictadura, indicando por ejemplo que “la poesía salmódica de Zurita posee una íntima vehemencia desasida, y resuena como un lenguaje que se enunciara en el desierto, en la montaña, en el cielo mismo, lejos de los mapas de la socialización programada” (51). En este paraje de desolación, destaca también la escritura de Guadalupe Santa Cruz, concebida como “un flujo que se expande abriendo, en el mapa, la dirección contraria, la de una mirada herida pero gozosa; capaz de disputar el orden de la ciudad, ayer a las desocupación dictaminada por la censura, hoy a la re-ocupación impuesta por el mercado” (53).

En fin, en medio de la farándula del cuerpo globalizado, el crítico peruano rescata los gestos poéticos de Malú Urriola, por cuanto “casi todo lo que la poeta dice lleva ese fuego negro de la desazón, entre la melancolía y la rabia, entre la protesta y el descontento; de allí la violencia desasida, esa vehemencia de la enunciación que abre una herida en el lenguaje” (115). Y en el contexto del consumo mediático, aclara que los relatos del joven Fuguet, a pesar de las apariencias, “no se definen en el multicine o el centro comercial sino en los espejismos de la identidad, la fractura de la familia, la normatividad de la socialización, y la certidumbre o impostura de las opciones” (102).

En conclusión, estamos en presencia de un libro que comenta la literatura chilena como si fuera parte de la vida cotidiana de nuestros pueblos hermanos. Es un texto que difunde la tradición y modernidad de nuestras letras, incluyendo nombres y expresiones que remueven el canon nacional (canon demasiado insular y, de seguro, pacato).

Agradecemos este regalo, que convierte nuestra cultura en una suma de nuestras potencialidades, con el orden y concierto de la visión integradora del presente.