



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Informe Final de Seminario para optar al grado de Licenciado/a en Lengua y Literatura
Hispánica con mención en Literatura
Seminario de Grado: De la antipoesía a nuestros días: Poesía chilena de la segunda mitad
del siglo XX: postmodernidad, dictadura y democracia.

“Bertoni, una poética de paso”

Alumna: Catalina Gré
Profesor guía: Federico Schopf

Año 2012

Índice

Introducción: El “personaje Bertoni”	p.2
Años sesenta y clima utópico	p.3
Tribu No	p.4
Supuestos preliminares: Hipótesis, objetivos y metodología	p.7
Desarrollo: Supuestos preliminares para aproximarnos a su obra	p.7
Fotografía de paso: Chilenas y buenas mozas	p.12
Humor: “ <i>And I’ll forgive Thy great big one on me</i> ”	p.26
Intertextualidad	p.36
“Poética de paso”	p.41
Conclusiones: Impermanencia permanente	p.42
Anexo fotográfico	p.46
Bibliografía	p.53

Introducción: El “personaje Bertoni”

Claudio Bertoni Lemus, nacido en 1946, poeta, fotógrafo y artista visual, chileno, aún vivo y residente en Concón. Cursó sus estudios básicos en el Liceo Alemán de Santiago, para luego realizar estudios de Filosofía en la Universidad de Chile, los que dejó inconclusos, también hizo estudios de música en el Conservatorio Nacional. Fue percusionista del primer grupo jazz-rock chileno, llamado *Fusión*. En 1964 viaja a Estados Unidos, becado por la American Field Service, viaja específicamente a Denver, lugar donde se desarrolla parte de la mítica novela *En el camino*, del escritor *beat* Jack Kerouac. En 1972, siguiendo la línea de los viajes, parte a Londres y París, con la también poeta y artista visual, Cecilia Vicuña, con quien integró la agrupación artística “Tribu No”. En Inglaterra tomarán contacto con parte del grupo Fluxus y será allí donde publique su primer libro, en formato artesanal, *El cansador intrabajable* (Beau Geste Press, 1973), al igual que Cecilia Vicuña su *Sabor a mí* (Beau Geste Press, 1973), ambos reeditados por Ediciones Universidad Diego Portales. Regresa en 1976 a Concón, donde residen sus padres y donde debe enfrentar la enfermedad y muerte de su madre. También debe hacerse cargo, ya en Chile decididamente, de su inestabilidad siquiátrica y de las fuertes crisis que le sobrevienen. En 1993 recibe la beca Guggenheim. Ha traducido poemas del escritor Charles Bukowski.

La breve presentación anterior, este “currículum”, casi una solapa de reseña (algo extensa) de autor, nos sirve de entrada para poder referirnos al “personaje Bertoni”; ya que creemos que es así como se nos presenta: éste, en su juventud, bohemio, actualmente asceta, ermitaño, siempre fanático de la música y obsesionado por las mujeres, erudito, conocedor de variadas filosofías y junto a ello cotidiano, coloquial, con sentido del humor y siempre con preguntas físicas y metafísicas por un sentido de la vida que parece no hallarse, una vida que parece ser un constante, y a veces mezquino, cuestionamiento, un constante reírse de ese a veces desesperado, apabullante, exagerado y, por qué no decirlo, también a veces ridículo (por lo excesivo y empecinado, por lo sufriente) cuestionamiento. Místico, asceta erótico, monje de la poesía y el deseo sexual y espiritual, grotesco, confesional... esta es la carta de presentación que mostramos como “personaje Bertoni”, sólo para revistarla, destruirla y/o reconstruirla.

Años sesenta y clima utópico

Luego de la anterior y breve carta de presentación, nos parece pertinente hablar del clima en el que se forma la personalidad poética del autor. Aparecen de este modo los años sesenta como una década decisiva, de gran movimiento social y cultural. En la entrevista realizada por Soledad Bianchi a integrantes de la Tribu No, uno de ellos, Marcelo Charlín, dice que vivían un “optimismo de época”, preludiado por el éxito de la Revolución Cubana en 1959, el Che Guevara en Bolivia y el triunfo de la Unidad Popular, entre otros. También tenemos en estos años la Guerra Fría aún en curso, junto a ello la carrera espacial, la Crisis de los Misiles, el asesinato de Kennedy y la Guerra de Vietnam; es decir, una época bullante de conflictos. No podemos olvidar que es la época de los hippies, la revolución de las flores, en donde se creía que los ideales socialistas y de paz y no-violencia podían triunfar. Es una época de gran evolución en cuanto a ideas, mucho más progresista que la década pasada, al menos: tenemos la aparición de la píldora anticonceptiva, la aparición del bikini y la minifalda, el feminismo, el movimiento de liberación gay, la llamada revolución sexual y los movimientos antirracistas de Derechos Civiles en Estados Unidos. Tampoco podemos dejar de lado el mítico festival de rock Woodstock, en Nueva York, a fines de la década, en 1969 y la independización de 32 países de África que dejan de ser colonia europea y el erigimiento del Muro de Berlín.

Todos los hechos anteriores conforman un mosaico que, a pesar de su heterogeneidad, pueden resumirse en una palabra, si esto es posible: utopía. Más allá de los horrores en curso y quizás desde y a partir de ellos, se vivía un clima de utopía y de liberación aparente, como respuesta positiva a todo ese caos. Tampoco podemos olvidar la también mítica revuelta de estudiantes en Francia, el llamado Mayo del 68. Charlín, integrante de la Tribu No, en entrevista con Soledad Bianchi, cuenta que creían vivir un “paraíso terrenal” en Chile, con la UP, por ejemplo, pero que esta visión se encontraba también mediada por la proveniencia social de los integrantes de la Tribu, perteneciente más bien a un estrato social acomodado, ajeno a preocupaciones materiales hasta ese entonces, lo que constituye una parcelación de su realidad (como lo es toda realidad, finalmente).

Jameson, en su propuesta sobre el capitalismo avanzado, ve los años sesenta como el punto de inflexión y donde podríamos encontrar un incipiente posmodernismo, en una sociedad cada vez más globalizada, interconectada y con la preponderancia de los medios de comunicación de masas cada vez más fuerte. En este sentido, es necesario hacer notar que todo este “clima de utopía” antes mencionado, no debe leerse “utópicamente”, de modo utópico, es decir, hablamos de una porción minoritaria de la población, realizando su activismo y pensando ideas nuevas, pero luchando siempre contra un sistema oficial conservador que era el que tenía mayor amplitud y acogida. No queremos entregar una visión parcelada que haga pensar que porque existió el movimiento hippie, los sesenta y parte de los setenta fueran décadas necesariamente repletas de “paz y amor”. Muy por el contrario, era esa voz visceral de “paz y amor” la que intentaba hacerse escuchar dentro de las constantes guerras y la imbatible vorágine del sistema capitalista y los valores imperantes, predominantemente conservadores y anticomunistas.

Tribu No

A Claudio Bertoni lo encontramos clasificado dentro de la Generación poética y literaria del 60, de actitud continuista antes que rupturista respecto a la generación inmediatamente anterior de los grandes poetas de la Generación del 50: Teillier y Lihn (como dos grandes figuras y representantes ambos de una tendencia marcada). Esta Generación del 60 se caracteriza por la existencia de agrupaciones poéticas regionales, encargadas de hacer sus propias revistas: Trilce (Valdivia), Arúspice (Concepción) y Tebaida (Arica). La particularidad de estos grupos y por lo tanto de esta Generación, tiene que ver con su surgimiento al alero de las universidades regionales, las que incluso les aportaban financiamiento en algunos casos, no podemos perder de vista que la mayoría de los poetas eran universitarios. Esta Generación debe enfrentarse con el arribo del Golpe Militar, lo que lleva a separarlos en dos corrientes: los que se quedan en Chile y los que toman como opción el exilio (muchos de ellos continuarán publicando desde el extranjero).

En este marco y gracias a los estudios, investigación y entrevistas de Soledad Bianchi, encontramos el rescate de lo que fue la Tribu No, el colectivo poético-artístico al que perteneció Claudio Bertoni en ese entonces. Este grupo estuvo conformado por 6

integrantes, 3 parejas de “pololos”, entre ellos Bertoni y Vicuña, todos estudiantes de diversas carreras en la Universidad de Chile; en este sentido, podríamos hablar de la Tribu No como la agrupación capitalina. En las entrevistas realizadas por Bianchi, Bertoni fecha la existencia del grupo desde 1966 hasta el año en que parte con Cecilia a Londres, esto es 1972. A pesar de ser todos pertenecientes a una misma universidad, éstos se concibieron siempre como un grupo marginal, ajeno a toda institucionalidad, una “tribu”: algo mucho más primigenio en comparación a una agrupación poética, se trata de algo pre-oficial y que representa más lo instintivo, lo indio (había interés también por lo latinoamericanista, el origen indígena latinoamericano, estudios que comenzaban a surgir en la época), una edad dorada previa a la razón (idea también bastante surrealista, al buscar desprenderse de las “ataduras de la razón” que vuelven al ser humano reprimido y posteriormente alienado). El “No” tiene que ver con la negación dadaísta, Bertoni lo asocia al hecho de que eran bastante “cabros chicos”, una cuestión de edad, de negar en vez de proponer, actitud caprichosa de taimarse, amurrarse y decir “No, no quiero”, era un descontento, un No también al modo en que la gente vivía sus vidas, puesto que a pesar del gran progresismo de la época, éste representa una minoría que lucha contra un sistema mucho más conservador y arraigado, como explicábamos, es un No íntimamente relacionado a la utopía.

El accionar de la Tribu No dista, en cierta medida, del actuar de los grupos oficiales o más institucionalizados mencionados anteriormente. A pesar de que también publicaron en revistas, particularmente en la revista mexicano-estadounidense *El Corno Emplumado* y realizaron una antología propia (que incluía a Gonzalo Millán), su actuar tiene más cercanía con lo que sería un grupo performático, un colectivo de arte, realizando intervenciones al más puro estilo surrealista, como por ejemplo la intervención en el Congreso de Escritores de 1969, entregando una papeleta con la consigna “*Los hijos deben enseñarle a los padres*”, o la lectura en el Museo Nacional de Bellas Artes que causó que un periódico publicara: “*Fiesta pública con marihuana*”, en clara actitud de condena. Redactaron lo que fue el “No Manifiesto de la Tribu No” (de circulación interna), con claras aproximaciones surrealistas y dadaístas.

Los intereses de la Tribu tenían que ver mayormente con la contracultura, iban de los surrealistas, los poetas malditos, los beat a las filosofías del existencialismo y las

filosofías orientales como el zen o el Tao Te King (propio también de los beat) y las filosofías andinas (Cecilia Vicuña). Charlín nuevamente atribuye el poco interés por lo propio, lo chileno, suplantándolo por lo cosmopolita en relación al acceso que podían tener a ello desde su estrato socioeconómico protegido. Se constituyeron más que nada como un grupo de arte, de intenciones interdisciplinarias, con interés por la pintura, la música y la poesía. Varios de ellos pintaban, recordemos que Vicuña y Bertoni son artistas visuales, por lo que el grupo se conforma de una manera multidisciplinaria y no estrictamente poética y literaria, recordemos que Bertoni integró también un grupo musical. Este aspecto implica otra distancia con los grupos oficiales. Recogían el principio surrealista de la unión profunda, intrínseca, idílica, entre arte y vida, donde todos podemos ser artistas, al modo de las vanguardias históricas. Fueron mucho más rupturistas que continuistas de la tradición atraída desde el 50, en este sentido, al incorporar estos otros conocimientos e intereses.

A modo de nota, es interesante hacer notar también que se relacionan con las vanguardias desde esta voluntad de no institucionalizarse y de la voluntad de marginalidad, lo cual resulta interesante desde la perspectiva de que las vanguardias ya estaban precisamente institucionalizadas. Se observa claramente la tensión entre el hacerse notar y el “mantenerse diferentes”, ocultos. Salieron en televisión y provocaron cierto desorden mediático, la inclusión del ya entonces más reconocido poeta Gonzalo Millán en su antología “Deliciosas criaturas perfumadas”, habla de una intención de reconocimiento a mayor escala, es decir de un resentimiento infantil, dadá, de negación por negación a “institucionalizarse”, palabra tan temida, a oficializarse y supuestamente fosilizarse (lo que no tiene por qué ser necesariamente así).

Desde lo anterior, hablamos del exilio de Bertoni de una manera especial, tampoco sabemos si se puede hablar propiamente de un exilio. Independiente de que el Golpe de Estado se viera venir, Bertoni deja Chile antes de su ocurrencia y finalmente regresa al país cuatro años después, en 1976, a diferencia de Cecilia Vicuña quien terminó radicándose en Nueva York. Es probable que la situación política del país lo haya animado a estar más tiempo fuera, pero finalmente retorna y no podemos decir que precisamente a fines de la Dictadura. Bertoni vive el “exilio” y la Dictadura.

Supuestos preliminares: Hipótesis, objetivos y metodología

En este trabajo nos proponemos entregar, como hipótesis, una visión de la poética de nuestro autor como una “poética de paso”, un intento y/o deseo de retener que es efímero, un estar en la impermanencia, palpándola. También la consideramos una poética de la llaga, la llaga producida por el deseo profundo e irracional, que enloquece. Nos proponemos además comprender y abrir el humor en Claudio Bertoni, su poética teñida por el humor, amargo, agridulce, así como también observar la aparición de la intertextualidad, como otro recurso permanente. Así es como configuramos los siguientes ejes en nuestro trabajo: fugacidad-visualidad (fotografía), humor e intertextualidad.

Nuestros objetivos corresponden a profundizar el tema de lo fugaz, como permanencia que obsesiona y apabulla al sujeto, observando dichas implicancias. También nos interesa el tema de lo local, lo “chileno”, particularmente, la forma en que Bertoni trabaja y aborda nuestra idiosincrasia; esto referido particularmente al libro de poesía y fotografía, la antología *Chilenas*. También acercarnos y descubrir el despliegue del humor y la intertextualidad, como recursos propios de la poética bertoniana, incluso mezclados, específicamente en *Ni yo* (1992). Para el tema del humor haremos uso de las descripciones de Freud sobre las técnicas del chiste.

Nuestra metodología corresponde a un trabajo investigativo en torno a la instalación de nuestro autor en su contexto histórico, en primera instancia y como base, y en segunda instancia nuestra metodología corresponde a la lectura atenta y cuidada del corpus seleccionado, en base al rastreo de marcas textuales que nos permitan exponer, adentrarnos y profundizar en los temas escogidos.

Desarrollo: Supuestos preliminares para aproximarnos a su obra

Me parece que la poesía de Claudio Bertoni puede pensarse (sobre todo considerando su producción actual, a partir de los 2000), como cohesionada, enlazada, consistente; toda perteneciente a un mismo estilo: llano, directo, confesional, coloquial, fácil de reconocer. Pero es necesario tomar en cuenta *toda* su obra, en su gruesa extensión, para poder emitir el juicio de un cierto estilo constante y similar, que hace pensar los libros

como una continuación unos de otros. Si bien es cierto que hay ciertos tonos y estilos, recursos que reaparecen de modo intermitente entre libro y libro, podemos hablar también de una cierta heterogeneidad dentro de la producción del autor, en relación a sus alrededor de 17 libros publicados entre 1973 y el presente año (2012). Me refiero al libro *Una carta*, en el cual reconocemos al hablante bertoniano pero desde un territorio distinto, más barroco y recargado, representa un trabajo distinto en su producción, como él mismo indica. Asimismo, me parece que *El cansador intrabajable* representa también otro estado, siendo una obra más experimental, hecha a mano, más móvil, en la que de todos modos puede preludiarse el Bertoni posterior. Lo que quiero decir es que el autor mantiene una cierta constante, su obra puede entenderse bajo el presupuesto, comentado por Leonidas Morales en relación a Teillier, de “libro único”, es decir, logra hacer conjugar su obra como un todo, como si cada libro fuese un capítulo de su único gran libro. Es posible hacer esta aseveración en tanto encontramos cierta regularidad de lenguaje y tono, temática incluso, que no varía radicalmente de una obra a otra, es decir, no hay cambios radicales ni abruptos, no hay vuelcos de estilo demasiado fuertes, no es que de un libro a otro no se pueda reconocer al hablante y/o sujeto lírico, hay una cierta continuidad perceptible. Encontramos al mismo sujeto, solitario y ermitaño, lleno de cuestionamientos y búsquedas (espirituales o estilísticas), hablándonos en distintas etapas de su vida. Podemos referirnos entonces a un dinamismo más bien quieto dentro de su obra, donde las dudas más que resolverse, permanecen, manteniéndose incuestionable, eso sí, el hecho de que la vida es incierta, de que estamos desprotegidos y solos, tendiendo a reafirmarse estas últimas ideas y a agudizarse en sus obras más recientes.

Más allá de este nivel de cohesión y para aproximarnos a la poética bertoniana, nos interesa su modo de trabajar la poesía, el cual resulta interesante por lo “particular”. Es conocido el texto de Lihn en que habla de la obra de Bertoni como un constante *work in progress*, un trabajo en proceso, siempre construyéndose, siempre rearmándose, agregándose y/o adicionándose nuevos elementos. Hablamos de una obra siempre en curso, inacabable como la vida (o más bien acabándose con ésta, o quedando en “continuará...” al fin de ella).

Bertoni entra dentro de lo que podríamos llamar poesía de tono confesional, intimista, donde el sujeto expone su interioridad sin demasiados tapujos, en una primera

instancia. El poeta, abrazando el ideal vanguardista de la perfecta unión entre arte y vida, recoge sus poemas de sus infinitos diarios, cuadernos de vida. Es decir, no hay distinción entre la confesión autobiográfica y la poesía, algunos de estos poemas los trabaja, otros vienen listos de la hoja íntima al papel editorial. Un procedimiento curioso, definitivamente no demasiado común, que ha mantenido a lo largo de sus publicaciones, llegando a publicar últimamente, en 2007 y 2011, trozos escogidos de esos cuadernos interminables. Esta práctica nos lleva a entender que para Bertoni su vida es poetizable, la escribe poéticamente y es materia totalmente legítima de su creación poética. Concibe su vida de un modo en que transcribirla al papel, volverla palabra, significa poesía, es susceptible de ser poema. Por eso, mientras viva y escriba (y si vive, escribe), su obra continuará siendo un *work in progress*, un trabajo que se alarga y alarga al igual que sus días. Como dice el poeta: “*Levantar una novela, no podría, porque tiene que haber una distancia de la que no soy capaz. Mi relación con las palabras es de necesidad*” (Lolas, 56). Así, para Bertoni el lenguaje poético se constituye como necesidad, indisoluble en su *continuum* con la vida. Así es como contesta a la pregunta “¿Para qué haces arte?”: “*Para aliviarme porque hay cosas que me afectan. Por eso nunca he tenido ese problema de enfrentarse a la página en blanco. No iría nunca a una página en blanco si no tengo una maldita cuestión que me pase. Es como ir al baño sin tener ganas de cagar. No voy a ir al baño a jugar ping pong. Es ridículo.*” (Revista Paula, 108).

En relación al tema de los desechos entendidos como fenómenos de arte, aquello entra en directa relación con otra idea de las vanguardias históricas, para las cuales *todo* es poetizable, todo es digno de ser materia poética, nada es susceptible de quedar fuera y todos somos potencialmente poetas, artistas, creadores; la vanguardia postulaba la “democracia” del arte. Como artista visual, Bertoni se dedicó a recoger miles de zapatos devueltos por el mar a la orilla de la playa, confiriéndoles una nueva dignidad, no ya de basura, desecho sino de arte, de objeto digno de admiración y contemplación, objeto que cuenta una historia, presenta un cuestionamiento y tiene algo que decir. Desde aquí observamos el arte de lo precario, concepto atraído desde lo oriental, el cual trabajó junto a Cecilia Vicuña, quien también se dedica a ello. Se trata de que hasta lo más inútil, lo más inservible y frágil, precario en tanto su vida es delicada y endeble, es parte de nosotros y por lo mismo, puede ser considerado arte y digno de exposición (como hizo Bertoni con los

zapatos). La propia vida es también precaria, contiene lo precario, lo frágil, lo aparentemente débil e insustancioso y no por ello debemos obviarlos o hacerlos a un lado. El zapato podrido por el mar es poesía.

Claudio Bertoni también explica, en sus numerosas entrevistas, que otro de sus sistemas, aparte del “recoger” sus poemas de sus diarios de vida, de sus experiencias, ha sido el de grabar su voz, grabar su discurso, sus “conversaciones consigo mismo” y luego extraer, desde ese material, poemas. Es decir, hay un trabajo previo de contacto con el sí mismo, de registrar lo que el yo piensa y/o siente, que luego decanta en poesía “publicable”. Al mismo tiempo, tenemos su método fotográfico de sacar la foto “desde el ombligo” (por timidez), sin poder tener demasiado control sobre lo que queda finalmente en el recuadro. Es decir, no nos encontramos con un trabajador típico, con el poeta que escribe para corregir y corregir, no son métodos tradicionales ni ortodoxos los que maneja Bertoni, tampoco realiza sesiones de fotos, sino que se nutre de lo que “le da la calle” (él mismo ha dicho que, a pesar de ganarse becas de fotografía, no tiene idea de cómo hacer un revelado, lo cual es resulta bastante irónico y afirma la consigna: “todos somos artistas”). Son más bien métodos y técnicas atípicos que en principio no parecen demasiado rigurosos, se trata de un trabajo que nace de lo íntimo, de lo instintivo, de lo azaroso y de lo vital, nuevamente en conexión con la praxis vanguardista.

Siguiendo la influencia de la vanguardia, es crucial en Bertoni el tema de lo visual: “*Mi poesía sirve pa' leerla, y es bastante visual (...) La poesía es sobre todo pa' leerla en libros (...) pero si quiero escuchar música, mejor prendo la radio*” (Bianchi, 161), como nos dice con su particular elocuencia. Además de incluir parte de su trabajo fotográfico en sus libros (*Jóvenes buenas mozas*, *No faltaba más* e indudablemente en el volumen *Chilenas*, que mezcla fotografía y textos), es evidente en sus trabajos la relevancia de lo visual, desde el poema minimalista, como los con forma de aforismo o tipo haikú, o en *Sentado en la cuneta*, y mayormente en *El cansador Intrabajable (II)*, donde la disposición espacial y la forma casi “caligramática” de algunos poemas, sin llegar a ser caligramas pero ciertamente compuestos a partir de esa lógica, alcanzan una relevancia mayor (nótese la preferencia de Bertoni de hacer los poemas cortándolos de modo que queden en forma de triángulo).

Con respecto a sus influencias, es imposible dejar de lado lo *beat* en Bertoni y en particular a Jack Kerouac, quien postula una escritura y prosa espontáneas, cuya obra estuvo contaminada por lo autobiográfico y quien se definió a sí mismo como un “jazz poet”, llegando a considerar a Henry Miller su maestro, al igual que Bertoni (a quien conoció y con quien jugó un partido de ping-pong). Como decíamos en el apartado inicial de “Bertoni personaje”, encontramos a este sujeto obsesionado, vitalmente obsesionado con el tema de las mujeres y de la música. La música ocupa un puesto esencial tanto en su vida, declarado melómano y comprador de CD's, como en su escritura (ya hemos visto que cualquier cosa que esté presente en su vida puede estar presente en su poesía). En este sentido el jazz, recordemos que el grupo que integró, *Fusión*, era un grupo de jazz-rock, es fundamental y se comporta muchas veces como un “jazz poet”, adoptando en su escritura el ritmo improvisado y la fluidez inmediata de ese tipo de música. Como él mismo ha llegado a decir, consignando la vital importancia del blues en el jazz: “*Yo soy un músico que escribe. Soy un blues singer, un cantante de blues*” (Bisama). Hemos consignado aquí únicamente dos grandes y notorias influencias de modo más extenso (la vanguardia y lo beat, relacionado a lo oriental), pero tampoco podemos pasar a llevar el hecho de que el poeta es y se presenta como un gran lector, develándolo en su escritura a partir de epígrafes y alusiones textuales explícitas: tanto de la poesía norteamericana, como la poesía mística, oriental y persa, entre otras. Tampoco podemos obliterar sus muchas lecturas filosóficas, las que se cuelan en sus textos (la más evidente es Emil Cioran, por ejemplo).

No podemos apartar, de modo introductorio, el tema del registro coloquial, tan asociado a Parra, a quien sabemos que Bertoni ha leído y admira. El constante uso de la frase hecha y del localismo, del chilenismo, dando título a numerosos libros, desde la subversión de éstos (*El cansador intrabajable*) a su normalidad: *De vez en cuando*, *En qué quedamos*, *No faltaba más*, *Dicho sea de paso (Antología)*, *Jóvenes buenas mozas*, *Piden sangre por las puras*, todos tomados de la frase hecha y de lo local. El propio poeta ha dicho: “*No, la ironía de mi poesía no viene de Nicanor Parra, ná' que ver, o sea, yo desde que he sido cabro chico me he cagao de la risa, y todo me da risa*” (Bianchi, 175) (nótese el intento de la autora por hacer notar el registro coloquial local de Bertoni en la transcripción, lo que no ocurre de igual manera con todos los entrevistados, porque probablemente hablan de otra manera). Encontramos entonces la confluencia de dos estilos

y modos, la conjugación de lo erudito y lo denso junto a lo coloquial, lo cotidiano (el diario vivir como poesía), se reúnen el registro de lo “alto” (Cioran, Tao, Zen) con lo “bajo” (Michael Jackson, Aretha Franklin, etc.), con palabras sencillas se busca llegar a temas profundos, volviéndolos cercanos y divertidos para el lector cotidiano.

Lo que hemos hecho aquí es entregar un marco, una base de entrada, ciertos conceptos necesarios para tener en cuenta a la hora de ingresar en la poesía de Bertoni. De este modo tenemos hasta aquí, como premisas generales: cierta unidad de estilo, modo de trabajo heterodoxo y cercano a la vanguardia, influencias *beat* y de la vanguardia histórica, así como influencias del pensamiento oriental y occidental existencial (erudito), influencias de la música jazz y la música en general, y la presencia irrefutable de lo coloquial y cotidiano.

Fotografía de paso: Chilenas y buenas mozas

En sus múltiples entrevistas, el poeta cuenta que sus inicios en la fotografía se dieron a partir del hecho de tener una polola con un cuerpo espectacular, a la que no podía dejar de fotografiar. A pesar de haber ganado una beca por fotografía, se declara un desconocedor del tema, incapaz de hacer un revelado (pero sí de presionar el obturador), se reconoce autodidacta y desconocedor de la técnica específica. La mayoría de su producción fotográfica corresponde a imágenes de mujeres, desnudas primero y luego más bien vestidas. Admirador de Sally Mann y conocedor de la fotografía de David Hamilton iniciada en los setentas, algo hay de estos autores en la fotografía de Bertoni, Mann con sus desnudos de niñas y niños pre-púberes, en situaciones y posturas sugerentes, y los desnudos brumosos, etéreos y volátiles de las mujeres de Hamilton. Debido a la elección de este libro, y más adelante, cuando nos refiramos a lo visual en su poesía, no podemos dejar de lado el hecho de que Bertoni es también, un artista visual.

El libro de fotografía y poesía seleccionado, *Chilenas*, corresponde a una producción que el autor venía trabajando desde al menos 2002, con *Jóvenes buenas mozas*, al cual una de estas fotografías sirve como portada (en forma de díptico, se repite la fotografía a izquierda y derecha) y también en *No faltaba más*, donde una de estas fotografías ilustra cada sección del libro. Es cierto que ya nos habíamos referido al modo

poco ortodoxo de realizar estas tomas, hablaremos un poco más de ello, o más bien, nos hablará de ello el propio Bertoni: “*Disparo desde la cintura –por timidez– como un cowboy. A veces le achunto. A veces no le achunto. A veces casi le achunto. Quería un rostro y sale una oreja, una frente, un mechón de pelos. A veces sólo sale el cielo. Y las hojas de los árboles. Y las ventanas de los edificios*”, como describe en la contraportada del libro. Es decir, tenemos un método mediado por el azar, no sale lo que el autor desea necesariamente, sino que “lo que le entrega la calle”. Son fotografías viscerales, en su más estricto sentido, el autor las toma literalmente “desde la guata”, son fotografías del ombligo, internas, sacadas de la tripa y de su víscera interna. Desde aquí, cobra sentido el hecho de su técnica *amateur*, que funciona como de “aficionado”, en tanto la máquina fotográfica le entrega una imagen que él no prevé, que no está pre-pensada, pre-fabricada; es decir, sin saber revelar, la imagen “revela”, a su vez, dimensiones nuevas y desconocidas.

Se trata también de “robar” la fotografía, tomarla desprevenida, como un *cowboy* como él mismo dice, buscando el momento más inesperado. Se trata de ver sin ser visto, como un *voyeur*, en una especie de acto ilícito en tanto no hay consenso, no hay convenio con “la fotografiada”, se trata de tomar la imagen a como dé lugar (sea la imagen que sea finalmente): “*esa morena / puede saber muchas cosas / pero ignora que a pesar / de lo atrasado que iba / cambié de andén / para seguirla / hasta la estación Central / y perderla después / en un carro del / metrotrén*” (Chilenas, 60).

Cada una de las cien fotografías del libro corresponde a imágenes de mujeres de diversas edades, niñas, escolares, adolescentes, jóvenes y maduras, captadas en variados momentos de su vida cotidiana. Algunas volviendo o yendo a su trabajo, probablemente, otras realizando su trabajo (en la feria o vendiendo), subiéndose a un taxi, esperando el metro, vitrineando o sencillamente caminando. A veces una, a veces dos o más, a veces su espalda o sus piernas. Todas mujeres cotidianas, chilenas, como vemos en la página 69, donde dice: “*Casero, ¿quiere ensalaíta?’ / No corazón, a Ud. la quiero*”, y vemos la imagen de una mujer haciendo una mueca en una feria, o también: “*la señora / que me vende / cigarros sueltos / tiene una sonrisa apagadita / que me tiene encendidito*” (90), donde se retrata el agotamiento de trabajar en la calle. Son este tipo de cosas, la transcripción del habla chilena, por ejemplo, y el retrato del chileno, “piropero” y sobre

todo, picaresco, al elucubrar esas respuestas, pero ciertamente también tímido, y de nuevo picaresco por otra parte, al obtener esas fotografías sin el permiso de la señora/ita, en contra de su voluntad, en principio.

No estamos hablando aquí por lo tanto, del retrato de la imagen de la mujer famosa, guapa, diva y súperestrella, que podría parecer, desde lo comercial, una imagen más apetecible, sino que hablamos lisa y llanamente de “la mujer normal”, que se encuentra en la calle, día a día. Mujeres cotidianas en sus atuendos diarios (sea éste el jumper, etc.). Hay una voluntad de adherirse al retrato fiel de la mujer chilena, cotidiana, de la Quinta Región más que nada (recordemos que allí reside el poeta). Hay una voluntad de mostrar lo cotidiano y chileno, no sólo en el lenguaje, sino también con las fotografías, al mostrar marcas insignes como Panda, por ejemplo, el Banco de Chile, o el metro (ver Anexo fotográfico).

Encontramos todas y cada una de estas fotos en clásico blanco y negro, lo cual le da un tono neutral y estático a estas imágenes, incluso nostálgico, si se quiere, dando cuenta de que lo que se muestra sucedió, fue, pero no sabemos ya si esa mujer existe, de alguna manera, sólo queda el registro, la fotografía como registro.

Es de suma importancia recalcar y hacer notar que todas y cada una de estas cien fotografías que componen el volumen, fueron tomadas en espacios públicos, de tránsito, ya sea la calle, el transporte público o un bar, incluso la playa (imagen final) y todas “ocurren” en espacios urbanos. “*me acabo de acordar / de una mujer morena y borrosa / que perdí un día / detrás de la ventanilla de un bus / en Libertad con Uno Norte*” (20), siempre es en el tránsito, en el paso, donde consigue observarlas, en el ajeteo. O también: “*en el paradero / “una cojita” / muy bonita / no sé / si mirarla / o no / no vaya a ser cosa / que piense que la miro / por “cojita” / y no por / bonita*” (84-85), sin imagen a su lado. Siempre es en el tránsito, en el paso: “*estaba mirando una niñita en el bus (...)*” (33), y es tan así que: “*y cuando no dé más / saldré a la calle / y me arrojaré / bajo las ruedas / de la primera mujer / que pase*” (48) (acompañado de una imagen de un coche de guagua borroso, ver Anexo fotográfico al final). Este sujeto en crisis, a punto de no dar más con estas mujeres otras que lo enloquecen, y pasan y pasan (que dejen de pasar parece ser la solución al problema), las llega a comprender como seres “con ruedas”, arrasadores, totalmente transitorios y enloquecedores por lo mismo, por su constante movimiento y atracción que lo exaspera.

Sólo en una aparece él, y no es menor; en la fotografía de la portada, aparece el sujeto Bertoni con su cámara, casi como una sombra, reflejada en un espejo. Es en esta fotografía donde se acusa, se revela. Lo anterior dice relación con el modo de caracterizar al poeta de Mario Valdovinos, quien lo comprende dentro de tres conceptos aglutinados, todos de lengua francesa, la lengua de los poetas malditos: tanto como *voyeur*, el observador, el “mirón” más bien, como *flaneur*, el paseante (recordemos el célebre texto de Benjamin en relación a Baudelaire, donde lo caracteriza a partir de ese rasgo), como *clochard*, el mendigo, el vagabundo que vaga, errante, lejos del orden social aceptado, el “mendigo sexual”, como se autodenomina. Encontramos aquí también la idea del mendigo sagrado, ese mendigo ajeno a lo social demarcado, pero que aporta desde su visión una perspectiva otra que no deja de ser interesante y necesaria. Ése es Bertoni (en parte): un *voyeur-flaneur-clochard*, mendigo, ermitaño, mirón, paseante. Como escribe Andrés López Umaña, respecto a un poema específico de la primera versión de *El cansador intrabajable* (libro, recordemos, artesanal y experimental, donde nuevamente se expone su condición de artista visual): “(...) *la conciencia poética es la de un transeúnte, está en movimiento, siempre mirando (confróntese con los trabajos fotográficos del propio autor); recorre numerosos espacios públicos y privados, se detiene en personas y objetos con los que está en interacción permanente: calles, habitaciones, cuartos de baños, viajes en microbús, moscas, libros, niños, ancianos*” (López Umaña, 389). Ya desde este libro podemos rastrear las aficiones fotográficas del poeta, en poemas tales como: “Patricio”, “A sister is a sister”, “3 tacitas de greda”, “Wols” e incluso “Dame ese retrato mío que tienes en la cabeza”, en *Ni yo*: “Una fotografía”, “VII” y “VIII”. Las ideas de *clochard* y *flaneur* se condicen con el personaje Bertoni que se nos presenta tras la cámara y el cual se revela en las imágenes: el de un transeúnte, un paseante, un vagabundo errante por las calles de la ciudad. La condición que se le agrega a este sujeto caminante es la de inevitable *voyeur*, observador obsesivo, casi cayendo en un leve morbo.

Lo interesante es el gesto que constituye las fotografías. En estos aparentemente cotidianos paseos, en los que el autor no puede, sencillamente, dejar de mirar, porque le es inherente. Lleva su cámara, dispara como *cowboy*, sin avisar ni pedir permiso, sin que se note ni nadie se dé cuenta, más bien como un acto anónimo. Lo que el poeta, fotógrafo en este caso, intenta en el cruce entre ambos sujetos, el sujeto observador que dispara el

obturador y la sujeto “captada”, es justamente eso, captarla, retenerla, entendiendo la fotografía como el acto de inmovilizar y detener un momento, una persona, convirtiéndola en imagen, una imagen a la cual puedes volver a recurrir, pero sólo como memoria fílmica (puesto que es imposible recrear dicho momento en que tomaste la instantánea). Lo que Bertoni hace con sus fotografías en este libro es eso, casi como si tomara del brazo a la fémica escogida, para detenerla y observarla. En vez de tener que pasar por ese momento que podría ser socialmente incómodo y con el cual no consigue retener, propiamente, la imagen (que es lo que le interesa), toma evidentemente, una fotografía. Se hace y apropia de una memoria de papel fotográfico, de mujeres de papel foto, a las que puede recurrir y volver, una y otra vez, repitiendo y deteniéndose en el gesto voyerista, pudiendo observar detalles y otros que no logra captar en el encuentro fortuito; también con el fin de perpetrar su locura. En el fondo se comprueba el mito fotográfico de que una foto puede ser como “robarle el alma” a una persona. Capta y detiene, paraliza, paradójicamente, la fugacidad, la cuasi-intangibilidad del momento en que te cruzas con una desconocida (en este caso) a la que probablemente no verás nunca más o no volverás a reconocer. De eso se trata *Chilenas*, de un recorrido, recorreremos las calles ciudadinas, chilenas, como dice su título, deteniéndonos en cien momentos de fugacidad, correspondientes a cien imágenes fotográficas.

Es común encontrar, dentro de los que hablan de la poesía de Bertoni, la idea de que sus poemas son como fotografías, como instantáneas en las que queda, a partir de las palabras, una imagen, y esto es así, en numerosos poemas; la idea de la postal. En este libro, *Chilenas*, encontramos no sólo poemas que describen y muestran imágenes, sino que imágenes propiamente. Me parece que la correlación entre ambos se da claramente, la imagen cumple la función de ilustrar al poema (no siempre de modo tan evidente), de darle un rostro concreto que le agrega una nueva complejidad y espesor. Pero no es sólo esa “función”, me parece que ambos, poemas y fotografías, se iluminan mutuamente. Todos los poemas de este libro son, a su vez, imágenes, pequeñas postales (la mayoría no sobrepasa los seis versos), correspondiendo a la categorización realizada. Los poemas resultan una pequeña narración, de una situación particular y personal, escrita en unos pocos versos (lo que da la sensación de lo epigramático a su vez), “Remember”: “*que cuando ibas / a encontrarte con ella / besabas las monedas / con que pagabas el bus*” (74).

Inmediatamente vemos al hombre (Bertoni, en este caso, funciona como autorreferencia) besando esas monedas antes de tomar ese bus: esa es la instantánea que nos deja el poema, que es además un recuerdo (“remember”) y un ayuda-memoria, al ser imperativo (“recuerda”) se dice a sí mismo que recuerde, se insta a recordar, lo que da un tono más aurático y refuerza la cursilería propia del poema, imaginando rápidamente esa postal en blanco y negro, del mendigo poeta en el patetismo de besar monedas.

El libro contiene cien fotografías y 44 poemas (recopilados de seis de sus libros, entre 1996 y 2007, con dos poemas inéditos), es decir, más de la mitad del libro corresponde a fotografías. En base a esta cuantificación numérica no queremos caer en qué predomina o qué tiene más relevancia en el libro. Lo más relevante es, independiente de cuestiones de cantidad, la predominancia de *lo visual*. Es el sentido de la vista, lo visual, lo que anima al libro, y así cobra sentido la consigna “*ver mujeres / vivir es ver mujeres*” (40, *Chilenas*), como reza uno de los poemas del libro. Es un libro predominante visual, es el sentido que se busca estimular y dice relación con uno de los epígrafes de *Jóvenes buenas mozas*, donde la artista chilena Nancy Gewölb dice de los hombres: “*esos bastardos no son buenos / aman con los ojos, no con el corazón*”. De eso se trata entonces, de amar y percibir con los ojos, del placer de mirar el cual se convierte en oficio azaroso.

Es imposible dejar de conectar este libro particular con la producción anterior del autor, en tanto es una pequeña antología de algunos de sus textos, contiene poemas de: *En qué quedamos*, *Harakiri*, *De vez en cuando*, *No faltaba más*, *Ni yo*, *Jóvenes buenas mozas* más dos poemas inéditos. Observamos cómo el tema de las mujeres, la obsesión por ellas retorna en gloria y majestad, y cómo no se ha retirado la angustia existencial que lo persigue desde su primera producción. Es imposible dejar de conectarlo fuertemente con el célebre *Jóvenes buenas mozas* (por la fotografía de portada que hemos mencionado), y porque es el libro que cuenta con más poemas antologados (12), y además porque *Chilenas* sigue muy bien, en parte, la línea y temática de éste.

No podemos olvidar la relación entre estos dos libros, *Chilenas* y *Jóvenes buenas mozas*. Interesan estos dos particularmente en torno al tema de las mujeres, porque son los más explícitos al respecto: desde sus títulos, ambos llamando a una turba de mujeres, pluralizadas, tanto chilenas, de su tierra patria, como jóvenes buenas mozas (otro guiño localista en tanto uso propio, frase hecha chilena). Para Bertoni no está, textualmente, “La

mujer”, aparentemente, sino “las mujeres”, propensas todas y cada una a convertirse en “La mujer”, pero sin llegar ninguna a ocupar ese puesto.

El tema de las mujeres en Bertoni resulta fundamental. “...*Bueno, esto lo he dicho más de una vez. Amo la música tanto como a las mujeres*”, como reza en la cita de entrada a su página en el sitio web Memoria Chilena. O también: “*Mis amores son las mujeres y la música. Cuando le hago la foto de una cara a una mina, para mí vale el día o el mes. Si lo pienso, mi vida ha sido estar detrás de las mujeres. Ha sido lo más importante. Me fui a Londres por la Cecilia. Me fui a París porque estaba la Brigitte. Me vine a Chile porque me encontré con la Mónica, que me tuvo loco diez años. Todo lo que hice, si quieres llamarlo así, fue por amor. Ahora, lo que me mantiene es la literatura, escribir.*” (Entrevista con Bisama). O incluso: “*Si tuviera que hablar de Dios tendría que hablar de los sentimientos que me han despertado las mujeres porque no conozco nada más profundo que eso. Lo más parecido es la música*”, llegando a comparar a las mujeres y la música con Dios, en cuanto a la profundidad de sus sentimientos. Se nos perfila entonces como un apasionado, no sin cierto patetismo. Las mujeres, en plural, y la música, como dos obsesiones, dos fugacidades. Aunque dice en una de las citas que las mujeres ya no lo “mantienen”, se infiere, sino que la literatura, escribir (la entrevista es del año pasado, 2011). Bertoni dice que su vida ha sido estar “detrás de las mujeres”, perseguirlas. Y es esta persecución, este paso, lo que se manifiesta en *Chilenas*. El hombre loco que las sigue. Las mujeres tienen que ver con ese deseo irrestricto, vivo, profundamente humano, pero también enloquecedor, tanto deseo mata. ¿Pero por qué tanto deseo? ¿Qué tienen estas mujeres aparte de belleza y atractivo físico? Me parece que a Bertoni le atrae la idea de la mujer como un otro, una otra distinta de él. Y que hay un cierto deseo de sometimiento, de someterlas a su poder, un deseo oculto y secreto pero imposible, cuya imposibilidad se manifiesta tornándose en esclavo de ellas, en fiel y perseguidor. Se habla de la “agotadora” superioridad de la mujer, de “vivir arrodillado” (como un feligrés) ante ella, como experiencias terribles y angustiosas. “El esclavo”: “*yo no entiendo / cómo se puede ser tan esclavo / de una mujer / de un culo / de un par de tetas / pero se puede / y es casi lo único que se puede*” (127). Bertoni objetualiza a la mujer, la vuelve un culo, un par de tetas, porque no comprende lo que éstas le provocan, lo supera, entonces ofende. Me parece que

hay en Bertoni el deseo de someter pero sentirse impedido a ello, por lo tanto, se deja someter, y goza y sufre.

En relación a la visceralidad de las fotografías y para seguir con el tema de las mujeres y el deseo, me parece relevante atraer esta cita del poeta persa Sadegh Hedayat (en la sección cuarta de *El cansador intrabajable (II)*): “No solamente la amaba, sino que cada parcela de mi cuerpo la deseaba. Sobre todo, el centro de mi cuerpo. No quiero disimular mis verdaderos instintos bajo el velo de términos vagos como “amor”, “cariño” o “afinidades espirituales”.” Es el centro de su cuerpo, su entraña, desde donde toma la fotografía, el que desea, según este epígrafe; de allí nace la llaga del deseo. Se trata de un deseo animal y cualquier otro término “meloso” debe ser descartado. Esto, aunque a Bertoni le gustaría, quizá inútilmente, no es aplicable a su caso. Encontramos recurrentemente en Bertoni, más allá de toda soledad, impuesta o no, siempre un deseo, un deseo de que ese encuentro casual no hubiera sido sólo eso, sino ojalá algo mucho más trascendental y tradicional (sin peyorativizarlo): pasar una vida juntos (católica y cristianamente) y procrear, tener hijos (función del matrimonio dentro de esa misma ideología, pero también deseo común y corriente de muchos seres humanos, “realización” para muchos). Esto lo vemos ampliamente, pero como parodia extrema, en el poema “True love” (citado más abajo), cuyo título en inglés ya es irónico y cuyo recorrido es circular: nos habla de comenzar a envejecer, dejar la juventud para volver a usar pañales como los niños, lo que horroriza un poco. Este poema puede entenderse como la burla y paroxismo de todo, pero de todos modos me parece que aún aquí encontramos un dejo de ternura en la palabra “juntos”, la que causa la risa y una posible conmoción.

También podría entenderse dicho deseo de “pasar la vida juntos” como la locura momentánea del viejo verde, de ver a una mujer que le parece atractiva y querer decirle, para halagarla y como exageración: pasaría la vida contigo. Pero me parece que en Bertoni no se trata de eso, que hay marcas que dan cuenta de una tristeza real y de una frustración evidente en torno a estos temas, lo que “reivindica” al viejo verde, que ya no es lisa y llanamente el viejo verde, sino que desenmascara y se muestra con otras tribulaciones, que lo personalizan y complejizan.

TRUE LOVE

envejecer juntos
arrugarse juntos
afearse juntos
y volver a usar
pañales juntos

(*Chilenas*, 26)

HECHO POLVO

cómo quedo
cuando me cruzo con una mujer
que no veré nunca más en la vida
y con la que me habría gustado pasar
toda la vida.

(*JBM*, 31)

ALGO ES ALGO

subo a una micro
y veo a una mujer
que jamás será mi mujer

me siento detrás suyo
y su pelo me acaricia
los dedos.

(*Chilenas*, 22 y *JBM*, 29)

Todo es transitorio, cruzarse, ver y siempre está esa idea rondando, esa idea de lo estable y no transitorio, de la mujer que es “mi mujer”. Vale hacer la conexión del último poema con otro poema de *JBM*, en el que dice: “¿qué les costaría dejarnos / besarles un poquito de pelo? / Además el pelo no se siente, / no se darían ni cuenta” (45). Bertoni acuña la voz de todos los obsesionados por las mujeres, de todos los hombres, en este caso, en la necesidad de entrar en ellas, de transgredirlas secretamente, aunque sea a partir de un gesto inútil, vacío, que gira sobre sí mismo, en tanto busca tocarlas, “transgredirlas”, de modo silencioso, que no se den ni cuenta, ya que el pelo “no se siente”. La idea es que ella no sepa que él está allí, sufriente, solitario, mendigando como un perro. Notemos, además, que los dos títulos funcionan como síntesis coloquiales y populares de la subjetividad del hablante.

Los poemas anteriores responden a la idea de los “pequeños amores imposibles” sobre los que habla Roberto Merino en su entrevista al poeta, haciendo una correlación muy acertada con la poesía provenzal y la dama a la que solían cantarle, que muchas veces era desconocida, una dama que se veía una vez y se volvía imagen, inspiración y te “hería”, quedabas flechado o prendido. Se trata siempre de una promesa, de esa prenda entregada. En Bertoni me parece que esos pequeños amores imposibles corresponden a una voluntad de un amor posible único, y me hace sentido la idea de la herida, de estar herido por estas mujeres, en tanto para él su obsesión constituye una desesperación y él mismo ha dicho que “la realidad te hiere”. Es la llaga del deseo ardiente, “inapagable”:

“Ahora que tengo casi sesenta años me doy cuenta de cómo funciona, y he funcionado intuitivamente respecto de todo. Escribo porque lo necesito. Si me pasa algo, veo una mujer hermosa, voy y lo escribo. Sueña con ella y lo escribo, sueño que mi mamá se murió y lo escribo. Me deshago de las agresiones de la vida escribiendo: no tengo el problema de la hoja en blanco porque siempre me acerco a una hoja para decir algo. La realidad te hiere de alguna manera, y entonces mi manera de defenderme de eso fue escribir y hacer fotos.” (Bertoni en entrevista a Óscar Contardo).

Siguiendo con la idea del tránsito, ahora de modo más textual, nos ayudaremos de otro de los tres epígrafes de *JBM*, esta vez del también chileno y obsesivo por las féminas, Gonzalo Rojas: “*Me muero en esto, oh Dios, en esta guerra / de ir y venir entre ellas por las calles*”. Es decir, hablamos de una muerte, una agonía en esta “guerra”, es un verdadero combate el que vive el poeta: “*Cansado de no cansarme nunca*” como dice Bertoni en la contraportada de *Chilenas*. O también, en el mismo libro, el poema “Sucedé” (36):

SUCEDE

que uno se vuelve a mirar
un pantalón redondeadito
y choca con un poste

que uno se sienta en la cuneta
se desabotona el último botón de la camisa
deja los libros en el suelo
se toma la cabeza entre las manos
suspira
y no da más

Es decir, este consuelo ante lo fugaz es también una condena, una maldición, de la cual parece no poder salir nunca (observemos el acto de sentarse en la cuneta, título de su libro de 1990). Ver una mujer hermosa, ver mujeres hermosas, constantemente, constituye una perturbación, una agresión a la quietud de las aguas del poeta, es un impacto visual que no puede dejarlo en paz. El antídoto es la escritura, y también la fotografía, aunque sea una continuación de la obsesión. Recordemos un notable poema del *CI (II)*, “Patricio”, en el que le pide a un amigo que vaya donde una bailarina desnudista oriental y que le pida, por todos los medios su “sedante fotografía”. Es decir, la fotografía como un sedante, en

términos clínicos, una anestesia. Es interesante, como nota aparte y de estilo, el hecho de que el título no tenga predominancia de tal, en tanto funciona sintácticamente como palabra inicial, encabalgada, podríamos decir, del primer verso del poema.

La mujer en Bertoni es vista como una entidad otra inalcanzable, se convierte en “lo que no soy pero necesito”, aunque no la(s) pueda retener. De este modo habla de la “irredargüible” superioridad de la mujer (*Chilenas*, 18), de “vivir arrodillado”, de ser un esclavo, y que todas lo han “noqueado”: la mujer se pone en un pedestal, él estar por debajo de su superioridad, pero esta superioridad es “*infinita / incesante / agotadora*” (*Chilenas*, 18), insoportable en su soportabilidad.

A lo que queremos ir es a que vemos el tema de las mujeres en Bertoni se muestra en *Chilenas* como la carta de presentación de otro tema: el tema de lo fugaz de la vida. Una reelaboración del antiguo tópico “Tempus fugit” o “Vita brevis”. La mujer representa también la posibilidad de descendencia o de asentamiento, de alguna estabilidad de cierto tipo a la que Bertoni se siente intrínsecamente impedido, puesto que las mujeres le duelen, lo vuelven loco y él se vuelve loco. Se transforman en deseo y carencia, que responde a otro tipo de “estabilidad” que el poeta consigue, quizás sin hacer alusión consciente a ella en los textos. Es sumamente ilustrativo el siguiente poema que me parece la bisagra fundamental de este tema, junto a “Perdí” (*Chilenas*, 118), que trata más que nada de una constatación de estos tópicos:

IRREMEDIABLEMENTE

también
es rico cuando
uno va en micro y
una mujer bonita se
baja entonces uno se
sienta en su lugar y puede
sentir su temperatura todavía
presente todavía viva todavía emitiendo
su calor toda la temperatura que viene de

una hoguera dentro suyo y que uno absorbe y
toca con las piernas con la piel y con los pantalones
y con las vísceras de uno así no la ha perdido tan absoluta
e irremediamente para siempre y es como tocarle la puntita
de los dedos de la mano con la puntita de los dedos de la mano
de uno y guardar ese contacto ese pequeño relámpago de temperatura
y de relación para siempre en la memoria

(*Chilenas*, 77)

Me parece que el adjetivo del título es fundamental: es irremediable, no hay remedio, ni antídoto total ni verdadero posible. Hablando del budismo, Buda dijo “*Lo único que hay es el dolor*” y se trata de cómo correrse de ese dolor”, dice Bertoni (Revista Paula, 108), se trata de evadir, de escabullirse de ese dolor. Eso es lo que intenta el poeta, escabullirlo, sortearlo, escribiéndolo, fotografiándolo o haciéndolo arte. Pero también ese sortear, implica plasmarlo. Encontramos en el poema anterior, uno de los dos más extensos del libro, una aplicación particular del también relacionable al tópico del “Tempus fugit”, “Carpe diem”. Se trata de aprovechar el día para intentar guardar, retener los momentos maravillosos. El adverbio de tiempo “todavía”, repetido tres veces, adquiere una relevancia mayor. La retención es el recuerdo, que es la fotografía, lo que puede quedar.

El poema presenta un encabalgamiento especial, entrecortado, lo que le agrega una cierta gracia, estamos obligados a leer el verso que sigue para comprender la oración completa, te va “tironeando”. También su forma es particular y responde a una forma ya predilecta en Bertoni desde el *CI*: esa forma de triángulo rectángulo, de velero, si se quiere (a lograr y mantener esta forma responde también el corte de versos), dejando siempre el verso final un poco más corto.

Hablamos nuevamente del gesto imposible e idealista de retener esa chispa, de guardar esa relación, ya no en el papel fotográfico, sino en algo que puede ser muchísimo más frágil: la memoria. El poema se transforma al final en una constatación de lo irremediable, sabemos que por más que se lo escriba, por más que se fotografíe, no se

puede guardar ese “relámpago” de forma íntegra, vívida, sólo puede evocarse, jamás revivirse, re-vivenciarse.

En esta línea, y volviendo al tema de la descendencia, al tema de los hijos, del querer (al menos, textualmente es así) y temer y no querer por eso (en las entrevistas, en el autor real) tener hijos, las fotografías (y su arte en general) se vuelven esa “prole” deseada:

VII

¡Oh
hijos
que habéis
ido a parar
entre los muslos
 pechos
 nalgas
de una
fotografía!

(*Ni yo*, 61)

XIII

no tengo hijos
que lleven mi sangre:

¡pero tengo pulgas!

(*Ni yo*, 67)

En los poemas anteriores observamos el tema y cómo el poeta lo resuelve con humor, en ambos casos. En el primero, como decíamos, su creación artística, sus fotos de mujeres, se vuelven sus “hijos”, pero se lamenta, arcaicamente, utilizando una exclamación

y español de España, riéndose de su situación, diciendo que han ido a parar a un papel estático, inanimado. Las fotos se vuelven el modo de dejar, de quedar. Puesto que los hijos, una de sus significaciones, es justamente eso: dejar una marca, dejar un legado.

Como dice Alejandra Costamagna en su prólogo a *JBM*: “*El tiempo, la vida, el amor, los afectos: todo se acaba. Todo se acaba. Sólo quedan, para consuelo de consuelos, las mujeres. La cabeza del poeta las retiene y gracias a eso respira*”. Las mujeres se vuelven un consuelo, pero es un consuelo que también cansa. Como decíamos, en Bertoni las mujeres funcionan como un antídoto, un breve antídoto, en esta “*Vita brevis*” en la que transitamos sin saber hacia dónde, y al ser breve antídoto funciona más como fugaz anestesia que como remedio.

Humor: “*And I’ll forgive Thy great big one on me*”

El humor en Claudio Bertoni es parte inicial e inherente de su poética en sí, presente desde los albores de su obra. No hay Claudio Bertoni sin humor, sin *su* humor. Y esto es tan así que esta afirmación pueden realizarse sin mayores tapujos. En este aspecto, es posible notar que para Bertoni la poesía es juego, la posibilidad de hacer juego y de seguir riendo.

Desde el estilo beat que emula los principios de espontaneidad en la improvisación del jazz, Bertoni nos entrega un humor suelto, relajado, sin por ello dejar de hablar de temas profundos, relevantes e incluso angustiosos. Un humor que puede llegar a ser tan coloquial, cotidiano y *pop*, como intelectual y elitizado. En ello caben tanto poemas a Michael Jackson o Jimi Hendrix, como poemas sobre Cioran y el budismo.

El humor, en general, por muy intelectualizado que sea, conlleva cierta espontaneidad, algo hay en lo que te hace reír que te desconcierta, te lleva a ver las cosas de una manera diferente y eso te provoca risa. El humor tiene que ver con la capacidad de provocar asombro, sorpresa, y dejarse asombrar y sorprender.

De modo evidente, este humor no es un fin en sí mismo, sino que es usado como recurso para decir otras cosas, riéndolas. Así como todo es poetizable, muchas cosas parecen ser dignas de risa. Las experiencias más angustiantes, el cuerpo de las mujeres,

Dios, el sentido de la vida, los asuntos más “serios” y terribles parecen estar especialmente dispuestos para la risa en Bertoni, así como lo cotidiano y banal.

Para ilustrar mejor esto, nos atendremos a una cita del poeta estadounidense Robert Frost, la cual abre paso a la sección quinta de *Ni yo* (la más “evidentemente” intertextual), libro que nos servirá como punto de apoyo clave en esta materia: “*Forgive, O Lord, my little yokes on Thee / And I’ll forgive Thy great big one on me.*” (90). Me parece que este epígrafe resulta altamente revelador para comprender el modo en que el mismo Bertoni concibe sus poemas: como “little yokes” (en inglés antiguo, hoy en día “jokes”). El epígrafe de Frost hace referencia a una falsa modestia, mencionando él sus poemas como “pequeñas bromas”, siendo considerado uno de los fundadores de la poesía moderna en Estados Unidos, considerándolos meros chistes indefensos ante la Gran Broma de Dios, que vendría a ser la vida. Hay también en el gesto del perdón una cierta egolatría ante Dios, al pedirle el intercambio: si perdonas mis míseros poemas primero, bromas inocuas, yo podré perdonar entonces el gran mal que me has hecho, versus el mínimo que vendrían a ser estos “malos poemas”. Me parece que esta es la actitud esencial adoptada por Bertoni en *Ni yo*, frente a la figura de un Dios universal y católico, único y todopoderoso, si tú con tu gran poder me haces esta gran broma, me produces todos estos desvelos, mínimo me parece que aceptes estas “little yokes” que te desafían (no faltaba más, diría Bertoni).

Nuevamente, el tema de la fugacidad, lo fugaz, lo que va “de paso”, aparece, como reza por ejemplo el epígrafe a la parte VII y última, de Harry Martinson: “*Su concepto de la vida no es negación, ni odio, ni desprecio, sino la triste aceptación, que a veces puede mezclarse con alegría, de existir, no obstante, un breve tiempo*”. Los epígrafes de *Ni yo*, a los que iremos siguiendo, resultan altamente productivos a la hora de intentar englobar el sentido del libro. El chiste, lo jocoso, el tono casi “picaresco” del libro (junto a la amargura y el pensamiento cuestionador y profundo de la realidad humana física y espiritual) se conforma desde esa “triste aceptación” de la *vita brevis* y el *tempus fugit*, que a veces se mezcla con la alegría de existir en el instante en presente: me parece que esta es la combinación que crea el tono particular de *Ni yo*, un tono divertido, algo coloquial, que puede tener dos lecturas: una literal, más prosaica, válida y otra conjunta a esta que moviliza el sentido, llevando a los textos a una dimensión intelectual y profunda del ser, que muchas veces exige a un lector preparado y formado, al cual se puede omitir en una

primera lectura más superficial. A lo que íbamos, para Bertoni el humor se presenta como la alegría de existir, aunque sea un breve tiempo, es parte de esa “triste aceptación”, y como él mismo dice, hace no mucho, en Noviembre de 2011: “*Hallo que el humor es una cosa imprescindible. Gracias al humor podemos seguir chacoteando en este valle de lágrimas.*” (Revista Paula, 107). La vida y la existencia se presentan, a la usanza medieval, como un valle de lágrimas, lugar donde existe la alegría pero también, e inevitablemente, el sufrimiento desestabilizador, al cual puede uno sobreponerse mediante la inyección de unas liberadoras gotas humorísticas. Esa conciencia brutal y aguda de que todo es impermanente, necesita reírse de eso para sobrevivirlo. Lo anterior resulta muy curioso, sobre todo si pensamos el apego que el autor demuestra hacia la filosofía del Tao Te King, de la permanente impermanencia, pero tenemos por otro lado como figura fuerte a Emil Cioran, el pesimista e inconformista por excelencia.

Además de la visión del humor como “parche”, encontramos entre otras citas introductorias, la siguiente: “*Mofarse de la filosofía es verdaderamente filosofar.*” (Pascal, Pensées), donde encontramos otra visión de la filosofía y del humor. La filosofía, disciplina que nuestro autor estudió, aunque haya sido brevemente, se muestra aquí “desenmascarada”, es decir, no como un trabajo serio y tedioso, como usualmente suele representarse, sino que nos dice que la mofa, la burla de esta filosofía sería *es* la filosofía en sí, el pensamiento verdadero, el verdadero modo de hacerlo. Se nos aparece aquí el humor como la inteligencia última, el grado de conciencia más despierto. El humor implica distanciarse y “ver lo absurdo”, para arrojar la carcajada desprendida. Es el ojo capaz de abstraerse y salirse del común en que estamos insertos, donde no se cuestiona, para reír. La risa como modo de re-conocer que estamos imposibilitados de conocer y que, en ese caso, lo único que queda es reírnos. Esa es la verdadera filosofía para Bertoni, la filosofía de la risa, la risa aporta el verdadero conocimiento: no sabemos nada y sólo estamos aquí hasta nuevo aviso. Con esta cita de Pascal y los poemas-chiste insertos en el libro, en los que se burla de grandes pensadores y figuras (como Cioran, Dios, Buda, entre otros), se declara a sí mismo entonces verdadero filósofo.

El humor, como categoría y elemento general en la obra de Bertoni, entra aquí en *Ni yo* a partir de chistes, poemas, aforismos que se constituyen como chiste. Más allá de la sección II, “Nancy”, constituida como una serie de recados cotidianos de su patrona a la

“nana”, resultando ridículos y reveladores, así como también patéticos, dejando en claro nuevamente que cualquier discurso puede ser reformulado como poesía; tenemos realmente, en otras secciones, particularmente en III “Eremita” y la sección IV, sin título, VI “Diálogos con E.M. Cioran” y VII “Último diálogo con E.L.” (que consta de un breve texto), verdaderos poemas-chistes:

III

no aspiro

a

nada:

¡ni al humo

de un cigarrillo!

(57)

X

un

retiro espiritual

es fácil.

un

retiro corporal

difícil.

(64)

En ambos poemas nos encontramos frente a un juego conceptual. En el primero, se hace uso de la polisemia de “aspiración”, tanto de aspiración espiritual como de aspiración física, en este caso, del humo de un cigarrillo. La situación del sujeto se vuelve patética al “no aspirar a nada”, al no tener ninguna meta ni destino, ni siquiera la que podría ser cotidiana y regular, “fácil”, de fumarse un cigarrillo. El poema se construye como un díptico, en el primero presenta su situación y hace uso de los dos puntos para introducir la segunda parte, cuya exclamación hace que su contenido resulte más patético e indignante, tanto para el autor como para el lector. En el segundo nos encontramos también ante el mismo recurso, jugar con la dualidad semántica prosaica, coloquial y la parte más elevada del término, en este caso “retiro”, retiro como el sencillo acto de retirarse o el retiro como retiro espiritual. Saca al primer término de contexto, en forma de díptico también contraponiendo dos términos que no pueden contraponerse, en un principio. El retiro espiritual es posible, el corporal, algo más dudoso. El autor juega con la seriedad del término y propone la risa en su lugar, creando el chiste con el remate descontextualizador.

En los tres poemas que citaremos a continuación, todos presentes en la sección VI “Diálogos con E. M. Cioran”, los textos son citas de aforismos de Emil Cioran (se nombra al menos una de estas publicaciones, “*El aciago demiurgo*”), van numerados y con la consigna “CIORAN:” que los introduce, respondiendo a la forma del aforismo. Bertoni rescata, humorísticamente y reformulado, el antiguo género del diálogo platónico, recordemos que la sección se llama justamente así “Diálogos con...”, y para poner esta forma en presencia encontramos, en negrita en los primeros casos, luego en cursiva más negrita, y al final letra normal con algunas palabras destacadas en negrita, en un comentario algo alejado de la cita, justamente eso, verdaderos comentarios a modo de respuesta para poner en acción el “diálogo”. La tarea del autor se remite a la exposición de estas citas y a su posterior comentario. El autor transforma al texto, mediante el “diálogo”, en chiste. Se ríe de las reflexiones ácidas y amargas, muchas veces impotentes, de Cioran. Retoma el género del aforismo para burlarse de él, al “dialogar” con éste:

II

CIORAN:

Mi facultad de decepción sobrepasa el entendimiento. Ella es quien me hace comprender a Buda, pero también es ella quien me impide seguirlo.

¡Sin buda!

(106)

III

CIORAN:

El budismo llama “mácula del espíritu” a la cólera; el maniqueísmo, “raíz del árbol de la muerte”. Lo sé. ¿Y de qué me sirve?

**De
aforismo.**

(107)

V

CIORAN:

Todo lo que **es**, engendra, tarde o temprano, la pesadilla. Intentemos, pues, inventar algo mejor que el ser.

¿El pere-
ser?

(109)

En el primer texto el aforismo de Cioran nos habla sobre la decepción y su superioridad frente al entendimiento, el que le permite comprender las enseñanzas de Buda y que le parezcan efectivas, pero al momento de la práctica, la facultad de decepción ante las enseñanzas prometedoras gana. A lo que el sujeto responde, más allá de la carga del aforismo, acogiendo su tribulación humorísticamente: “**¡Sin buda!**”. Aquí encontramos, al igual que en otros poemas del libro y de la obra de Bertoni en general, un recurso muy

usado a la hora de confeccionar chistes, el cual Freud dio en llamar, dentro de su clasificación de las técnicas del chiste, “condensación”, Bertoni hace uso de la condensación mediante la formación de una palabra con modificaciones, la similitud fónica de “Buda” nos lleva, en su uso, a la palabra duda, por lo que nos aparece aquí, mediante el uso, una palabra mixta, encontramos reunidos el significante de “Buda” y la locución “sin duda”, en una misma expresión que mezcla y aúna ambas: “sin buda”, llevándonos a ambos terrenos y provocando, mediante su creatividad y novedad, mediante su sorpresa, la risa, el chiste. Finalmente es esta intervención la que prevalece. Otro caso, más escueto, es este poema: “*solo como estoy Sólo Dios puede venir*” (83), donde también encontramos un juego de palabras entre “solo” y “solamente” (cuya ambigüedad hoy en día sería mayor, debido a la decisión de la RAE de entregar la desambiguación de estos términos a partir del contexto y no de su tilde diacrítico), el “solo” de soledad y el “sólo” de únicamente o excepto se funden y mezclan a pesar de su tilde diacrítico, creando el efecto gracioso de esta repetición distinta, junto a esa “triste aceptación” de que estamos solos (ya que el autor desautoriza la figura de Dios constantemente, no podemos imaginarla aquí como una verdadera compañía, el texto resulta finalmente irónico, de un humor amargo).

Freud postula, en “*El chiste y su relación con lo inconsciente*”, que la brevedad es el alma del chiste. Es ese poder condensatorio y de resumen el que genera la sorpresa y el efecto del chiste: la risa, la cual es presentado como un elemento liberador de lo reprimido. Siguiendo esta teoría, encontramos, en lo que he dado en llamar “poemas-chiste”, si no más bien chistes propiamente tales, dentro del terreno de la poesía, encontramos justamente esa brevedad como alma, proporcionando el efecto gracioso. A partir de la fórmula del aforismo, también basada en la brevedad y concisión, en el poder de resumir y condensar con pocas palabras grandes significados o dudas existenciales, Bertoni lo reformula llevándolo al terreno de la brevedad del chiste al realizar diversos procedimientos con estos comentarios. El poeta se constituye también como poeta-comediante, bufón moderno y siguiendo en esto a Ashle Ozuljevic, también falso bufón, en tanto mezcla de comedia y tragedia, pero bufón al fin y al cabo, capaz de reírse de su tragedia, aunque sólo sea para maquillarla.

En el siguiente, el número III, Cioran se queja de lo vacío e inútil de ciertos términos usados para referirse a ciertos fenómenos (la cólera, en este caso) por parte de,

nuevamente, ciertas disciplinas y/o religiones. Cioran mismo se burla, de cierta manera, del contenido de su escrito, y Bertoni se toma la libertad de responder a la pregunta abierta final de modo práctico y evidente, no “elevado y espiritual”, no hace un ensayo sobre el tema por ejemplo, con el obvio comentario: “¿Y de qué me sirve?”, claramente “**De aforismo**”, nos contesta, como si fuera una respuesta ya contenida en la pregunta. Así como Cioran se burla del vacío de los términos y las palabras y conceptos, Bertoni se burla de la forma de construir aforismos, que a primera vista pudiera parecer fortuita y gratuita, mención azarosa de términos relacionados y cultos, en vez de una construcción ingeniosa. De alguna manera desautoriza al aforismo, lo deja en evidencia. En el V, encontramos nuevamente el recurso de condensación, en la formación de una palabra mixta: se reúnen “ser” y “perecer” en una misma construcción semántica, que nos entrega esas dos formas en una sola, mediante la transposición de la “c” con la “s”, más el corte de la palabra con un guión en esa parte, para hacerlo aún más claro (en caso de que se desconozca la ortografía, por ejemplo). Llama la atención en este texto también, el destaque en negrita de la partícula “es” dentro del mismo aforismo de Cioran, el autor se toma esa libertad para hacer más evidente el juego final. Lo que queremos hacer es confirmar, mediante la comprobación del uso de procedimientos propios del chiste, que la forma que adoptan estos textos es justamente esa, la del chiste, con evidentes tintes intelectuales, en este caso. En Bertoni encontramos repartido este tono de “triste aceptación”, jocoso, coloquial e intelectual en toda su obra, es parte de su sello.

Ahora, como bien hemos dicho, no todo es algarabía en el dominio bertoniano. La mayoría de estos chistes nacen de la conjunción de dos impulsos, el impulso de reír y el de la “triste aceptación”, unión que confiere a sus chistes la alegría, lo gracioso, pero también la nota melancólica o resignada, de hombre cuestionador y sufriente, lo que crea el tono, el matiz del libro, pero éste nos deja, por sobre todo, con una visión y sentimiento más bien picaresco que derrotado, la derrota es inherente, nada se puede hacer con ella, sólo reírla. Aquí comprendemos el título, luego del diálogo final con Enrique Lihn, éste dice: “*no sé qué mierda / estoy haciendo aquí*” (119), a lo que contesta: “**Ni yo**”. Es la voluntad de desentenderse, de crear una camaradería a partir de ello, entre quienes no parecen saber “qué mierda” se está haciendo en este “valle de lágrimas”; Bertoni se une a ello, tanto triste como gozosamente, puesto que la tristeza también puede gozarse.

Por eso encontramos también toda una serie de poemas chistosos referidos a la figura de Dios, que pueden ser a la vez muy desoladores y despojados. Como éste: “*Dios a veces / Se arrodilla / Y se reza / A sí mismo*” (79), en que encontramos a Dios humanizado, inmerso en la misma miseria humana de la necesidad de ayuda y de recurrir a una plegaria, sólo que en su caso esa plegaria es circular, recae en sí mismo, por lo que resulta más patético el hecho aún. También en el poema “*Resulta*” (33), donde se representa todo el transcurso fe / pecado, en donde un enfermo de cáncer le reza a la virgen de Lourdes, se sana, luego acude a una orgía, tiene cáncer de nuevo y la ida a la gruta ya no funciona, porque “*¡Ahora resulta que Dios / es un picado!*”. Dios, chilentemente, resulta un taimado, un picado, no acepta al feligrés que tiene fe, peca y necesita de él de nuevo, sino que, como un niño, se “pica”. Este poema está construido con una estructura de constante repetición, donde la historia se va contando a partir de la reiteración de “*Ahora resulta que...*”, y se completa: “*tengo cáncer*”, “*tengo fe*” “*voy a una orgía*”, “*no tengo fe*”; la reiteración funciona también como el recurso más evidentemente técnico y que expone su búsqueda estética; muy usado al inicio de *Ni yo*. El remate chistoso lo constituye el hecho de que Dios es un picado y se aprovecha de criticar a la Iglesia, Dios es un picado, no acepta al pecador.

Otro tema muy usado y del cual Bertoni se ríe, dolorosamente, es el tema de la familia, su propia “llaga” personal de no haber constituido familia, al no haber tenido hijos, principalmente. Escribo “llaga”, entre comillas, puesto que el poeta parece vivirlo así, dualmente: como un dolor, una “no realización”, pero también una decisión, que conlleva consecuencias como ésta, la duda. Un ejemplo certero lo encontramos aquí, y también en el poema sobre la fotografía y los hijos que van a parar a ellas, en tanto hijos de papel fotográfico (61), o el poema sobre las pulgas, que vendrían a ser el consuelo de no tener hijos que lleven su sangre, pero al menos sí tiene quien la lleve: las pulgas (67):

I
el
brazo
diestro
y

el
siniestro

la
pierna
diestra
y
la siniestra

y
el
miembro:

son los
miembros
de mi familia.

(55)

En donde a partir del juego con la polisemia de la palabra “miembro”, encontramos a éste referido en tres dimensiones, en el siguiente orden: el miembro como extremidad del cuerpo, como genital reproductor masculino y usado en la locución “miembro de la familia”. Hay en el desplazamiento la ocurrencia del efecto gracioso. Observamos cómo el sujeto se burla de sí mismo, se hace objeto de risa, el objeto de la risa es su propia “desgracia”, su aparente soledad apabullante (al menos escrituralmente) que a ratos lo consume. Es así como encontramos el humor en Bertoni, como esta salida ante el “valle de lágrimas”, en donde es posible reunir lo alegre y jocoso con lo triste e inevitable. Es necesario decir que este humor se configura también de una manera “eruditamente ingenua”, y muchas veces “fome” o “ridícula”, pero es parte del estilo que Bertoni nos entrega y parte de su “gracia” también, de lo que lo hace, a fin de cuentas, divertido.

Intertextualidad

Nos enfrentaremos ahora al tema de la intertextualidad en Bertoni, que junto a su forma particular de comprender el humor, ha cruzado su obra desde sus inicios y puede resultar un concepto clave para la comprensión de la construcción y sustento de muchos de sus textos. En constante diálogo, siempre agregando alguna referencia, ya sea culta o *pop*, la intertextualidad como fenómeno se encuentra presente en sus diversos poemarios, entendiendo ésta según la definición entregada por Julia Kristeva, como “*un intercambio dialógico cultural que trasciende el fenómeno literario*”. Es decir, encontramos intertextualidad entre diversas disciplinas, lo cual es útil en relación a Bertoni, quien nombra elementos del mundo de la música *pop* o jazz, por ejemplo, entendido lo intertextual como un hecho cultural, que puede darse entre cine y literatura, música y cine, cine y cine, literatura y literatura, literatura y filosofía, política, etc. Hablamos de un fenómeno culturalmente amplio, en donde diversos elementos de la cultura consiguen caer en la categoría de “texto”. Bertoni se apropia de este recurso de modo más evidente, puesto que de alguna manera no hay literatura sin intertextualidad, sin otros textos u otras disciplinas, cada texto procede necesariamente de un texto anterior. La evidencia en Bertoni se da al construir *Ni yo*, más exageradamente y entre otros, desde una trinchera intertextual, a partir de diversas citas y comentarios a éstas, diálogos e incluso “intervenciones” de texto. Encontramos aquí la voz de Enomiya-Lassalle, Hilda Graef, Guy de Larigaudie, Cioran, Lihn, incluso. Así como en *Chilenas* a Silvio Rodríguez y los Rolling Stones, más referencias a Michael Jackson, Jimi Hendrix, Thelonius Monk, artistas plásticos y visuales, en otros de sus libros.

En cuanto a lo intertextual, la sección más interesante a tratar a mi parecer, es la V de *Ni yo*, donde despliega variados recursos y es uno de los momentos de su obra más recargados de este recurso. Los reiterados epígrafes del libro ya nos indican una cierta predilección, la necesidad de evidenciar las lecturas y de decir mis textos e incluso yo, mis pensamientos, lo que pienso, están profundamente cruzados también por el pensamiento y obra de otros. La voluntad de hablar de esa “hermandad en nuestras cabezas”, de la poesía y el arte como una red que se retroalimenta. La voluntad en este apartado es tanto así que los textos se construyen desde otros textos, literalmente. Reconocemos que en el apartado

sobre Cioran, analizado anteriormente, también ocurre esto y lo incluimos, pero nos parecía más pertinente dejar esa sección para ilustrar el tema del chiste, por la fuerte representatividad y cercanía que con éste contiene, como vimos. Evidentemente, todos estos recursos se interrelacionan en la obra de Bertoni por lo que, como veremos, el humor de ninguna manera es dejado de lado en esta sección. Además nos sirve para analizar el fenómeno a lo largo de su obra y otros detalles inscritos en *Ni yo*.

El epígrafe a esta sección corresponde al de Robert Frost, referente a las “*little yokes*”. Son diez textos: cinco referentes a Hilda Graef, teóloga católica que escribió sobre los místicos, particularmente Catalina de Siena en estos textos, tres referentes a Guy de Larigaudie, escritor francés partidario del movimiento Scout, el cual resulta objeto de burla de Bertoni al reprimirse sexualmente por Dios, y dos más en relación a Hugo Enomiya-Lassalle, sacerdote jesuita que abrazó tanto la disciplina cristiana como la budista zen. Puesto que así se llama la sección: “*Diálogos (e intervenciones) con Hilda Graef, Guy de Larigaudie y Enomiya-Lassalle*” y sus textos aparecen, es necesario introducir a estos no tan conocidos personajes, todos en relación al ámbito religioso y espiritual. La búsqueda mística y ascética de Bertoni continúa, ampliándose y ciertamente burlándose y riéndose de esa misma búsqueda quizás inútil, pero necesaria, que el sujeto no puede dejar. Encontramos cinco comentarios o glosas y cuatro intervenciones directas de texto. La primera parte corresponde a Hilda Graef y sus escritos sobre Santa Catalina de Siena. Todos responden a textos o citas breves que el autor comenta y/o interviene. En el primero encontramos un texto breve, de unas once líneas, en el cual Graef relata la visión que Catalina tuvo de Jesús, durante el carnaval. En ésta “(...) y le dijo que **El la tomaba para sí como esposa en la fe. Cuando desapareció la visión Catalina quedó en éxtasis**”, única parte del texto en negrita. Al final del texto, bajo él, comenta, en negrita también, indicando su voz: “**era / que no**”. La negrita sirve para destacar e indicar su voz. Al destacar ese pedazo, inocente y común dentro de la lógica de los místicos y de volverse esposo/a de Dios, y comentar, insidiosa y chilenumamente “era que no”, le otorga un doble sentido al texto que, como bien sabemos, siempre ha estado esa ambigüedad sexual en los místicos, recordemos este epígrafe del texto a la sección III: “*Asceticism has always attracted the most carnivorous and sexual men*” (53) de Edward Dahlberg. Y Bertoni se considera como un ser que se debate entre estos dos polos, ganándole su ser instintivo a

pesar de contener un deseo que él define como abrasador, que a veces lo lleva al deseo de suprimir todo ese deseo y canalizarlo ascéticamente. Al evidenciar, picarescamente, la presencia del doble sentido, del éxtasis místico y espiritual sugerido en realidad como orgasmo físico y sexual, desacraliza y desautoriza al texto, convirtiéndolo en gracia, en chiste nuevamente y subvirtiendo su contenido puramente religioso y dogmático. En “*Visión del fideo*” (92), aparece la primera intervención, al final de texto reza: “(H. G. *intervenida por C. B.*)”, en que se reproduce el mismo texto anterior de la visión, pero con elementos introducidos por Bertoni para desestabilizar el sentido del texto y productivizar significados de algún modo también allí presentes para nosotros, hoy en día. Graef relata, en el primer texto, que Catalina tuvo la visión en su oscura habitación que fue invadida “*por Cristo, su Madre, San Juan Evangelista, San Pablo, Santo Domingo, David con su arpa y una multitud de ángeles*”, en el texto reformulado Bertoni deja la turba imposible e hiperbólica, graciosa por sí misma y la evidencia en su hilarancia, escribiendo que fue invadida la habitación por los mismo, pero en vez de la “*multitud de ángeles*”, agrega a: “*Tom y Jerry, Napoleón y Woody Allen*”, seres de nuestra época moderna, dibujos animados incluso, que jamás habrían podido poner un pie en la Edad Media. Esto para hacer la semejanza y evidenciar lo “*desquiciado*”, desde un punto de vista lógico, de que entre de golpe tal cantidad de gente en una habitación, incluyendo un señor con arpa y una multitud de ángeles, así de repente. Para hacer más claro eso agrega a estos seres alejados, como lo serían Tom y Jerry, completamente imposibles o Woody Allen, generando nuestra risa. Y ahora, en la parte de la esposa: “(…) *le dijo que **El la tomaba para el Fideo**. Cuando desapareció la visión apareció el Fideo y Catalina quedó en éxtasis.*” Y al margen, como nota al pie no numerada, como glosa irónicamente explicativa, lo siguiente: “*para los que lo ignoren tomar para el fideo es agarrar para la chacota. Fideo es tallarín. Chacota es un vocablo aborigen que significa hueveo. Aunque Fideo es también aquí, ahora con mayúscula -y recién me doy cuenta- un personaje, un amigo, un santo, a quien Jesús se la entrega. Por eso el éxtasis, cuando el muchacho aparece.*” (92). La ironía y la burla rebozan por todos lados. Me parece que este recurso, utilizado en *Ni yo*, es sumamente rico y útil, en este caso, para complejizar la figura del autor y a los textos mismos. La voz del autor se establece en las intervenciones, los comentarios y en los márgenes de notas como ésta, el autor se desdobra para realizar estos comentarios, adquiere una nueva función. La

nota resulta divertida porque no es explicativa, sino más bien una continuación irónica dentro de un tono similar, el comentario es parte del texto, lo amplía. Primero, no es aclarativa en tanto explica un término popular “tomar para el fideo”, con otro igualmente popular: “agarrar para la chacota”, por lo que la explicación se anula, se vuelve circular y ridícula, graciosa, quedándose en el ámbito de lo coloquial y chileno, no hace uso de un lenguaje neutro para explicar. Luego, “eruditamente”, nos entrega la etimología de “chacota” y hace lo mismo, al definirla como “hueveo”, otro chilenismo, lo mismo con “Fideo” y “tallarín”, los iguala. Y luego, la explicación sobre Fideo resulta graciosa, en tanto dice darse cuenta en ese momento, espontáneamente (nos crea esa ilusión de inmediatez) de que Fideo es también aquí, ridículamente, un personaje, un amigo, un santo a quien Jesús le entrega a Catalina, lo que explicaría, nuevamente, el éxtasis. Escena y explicación totalmente absurda.

Otro ejemplo de lo anterior, que resulta bastante explicativo a la hora de hablar del autor y del sujeto en *Ni yo*, es el siguiente texto, también con glosa aclaratoria.

II

GUY DE LARIGAUDIE

Hay mujeres que conservan
alma de muchacha durante
toda la vida.

algo es algo.

a mí tampoco me gusta este comentario de *male chauvinist pig*, pero desgraciadamente el poeta - dicen-, es la voz de la tribu, y el 99 por ciento de la tribu de picantes y de chilenos y de compatriotas míos, y de Pudahuel a la Dehesa y de la cordillera al mar y de Arica a Magallanes, me dictaron el comentario ése.

(99)

Este comentario resulta altamente interesante, porque nuevamente es esta voz en diálogo del poeta, el que se da el gusto de criticar y explicar su propio texto. De inmediato se observa que su contenido es políticamente incorrecto, al sugerir que las mujeres sólo valen mientras se conservan jóvenes. Es por ello que lo salvaguarda, entregando así una explicación de este texto y de por qué decidió dejarlo y publicarlo, pero con ciertos reparos. Nos dice que el texto es digno de un cerdo chauvinista, pero que es la “voz de la tribu”, nuevamente el concepto de tribu, Tribu No, en vez de pueblo, más civilizado, por ejemplo, él comprende a sus conciudadanos como pertenecientes a una tribu, mucho más primitiva. Aquí se nos entrega una concepción del poeta, similar a la de Rilke, en la que éste es el portador de la voz de la comunidad, salvaguarda la tradición, las costumbres, aunque pueda no estar de acuerdo con ellas. Ése es el trabajo que Bertoni realiza. Y es por ello que se permite nombrar el amplio espectro, ese 99 por ciento (puesto que siempre hay excepciones) que acepta y sigue esta mentalidad, de Pudahuel a La Dehesa, de Arica a Magallanes incluso, no sólo Santiago, sino Chile, los chilenos picantes que somos le hemos “dictado”, le hemos ordenado que escriba ése y no otro comentario, no es ya su voluntad la que opera, lo que es, también, una excelente excusa para llevar a cabo el poema, aunque de todas formas se agradece la explicación, en este caso funcional y válida. Siempre encontramos en Bertoni el revés popular, la preocupación por el dicho, la frase hecha y lo chileno. Quizás he ahí el éxito que ha obtenido, al satisfacer necesidades populares y cultas, develando también realidades cotidianas y corrientes.

Otros ejemplos de intertextualidad en nuestro corpus lo constituyen los siguientes poemas: “Una vez más”: “*es tan corta la minifalda / y es tan largo el olvido*”, mediante la sustitución de amor por minifalda, se subvierte al famosísimo poema XX de Neruda, volviéndolo carnal y “trivial” (aunque el autor declararía que no es una experiencia trivial en absoluto para él, sino que hasta lo podría volver loco). O éste, ejemplo de una intertextualidad cultural algo más pop, “Unicornio”: “*en el bus / iba una mujer / que se bajó / en Vicuña Mackenna / con Marín / eso no más / quería decir*”, en el que nos resuena de inmediato la canción de Silvio Rodríguez: “mi unicornio azul ayer se me perdió...”, generando el impacto chistoso, al sustituir el unicornio por la mujer. Entendemos la Intertextualidad aquí como una forma de comprender la poesía de Bertoni, en base a la

“hermandad en nuestras cabezas”, de tal modo que este recurso se vuelve capaz de constituir y hacer, armar los propios textos, en base a la renovación de textos hermanos.

“Poética de paso”

Entendemos al sujeto bertoniano, ermitaño, ascético, cuyo contacto con el mundo se abre fundamentalmente desde una reclusión interior, auto-impuesta; es así como se nos presenta. Entendemos a este asceta como consciente de lo transitoria que es la vida, en constante cambio, como la entienden varias disciplinas orientales (el *Tao Te King*, por ejemplo, lectura predilecta del poeta, disciplina espiritual de la permanencia del cambio). Asistimos entonces a la conciencia de un sujeto que se da cuenta, al modo de los orientales y beatniks, de que todo es transitorio, de duración momentánea sea cual sea su extensión. Todo va y es de paso. Es por ello que nos atrevemos a hablar de su poesía como una “poética de paso”, establecida desde ahí, recordemos el título de su antología: *Dicho sea de paso*. Desde lo expuesto, no me parece descabellado pensar dicho título (y dado que lo puso el autor, que algo sabrá de sus propias creaciones) como una metáfora de toda su praxis poética, a partir además de algo siempre bienvenido en las creaciones bertonianas, la frase hecha. Podemos imaginarnos toda la poesía bertoniana, incluso el *CI*, como un “dicho sea de paso”, como una poesía dicha de paso, fugazmente.

Es interesante ahora, cómo se articula ese “de paso” en sus textos, puesto que escribir responde a un cierto deseo de permanencia también, de posteridad. Notamos en la conjunción de los textos de Bertoni una especie de atmósfera, de tono común y podemos hablar incluso de la noción de su obra como “libro único”. También el sujeto de los textos es más bien estable y sus variaciones son leves, siendo proclive a la agudización de ciertas tendencias más que a cambios radicales. Apreciamos más bien un dinamismo algo quieto, un sujeto que se debate dentro de los mismos polos, cuestionamientos, experiencias y angustias (la soledad, el sentido de la vida, el humor). Esta dicha “estabilidad”, esta oscilación no radical funciona también como un modo de permanencia, como un permanecer. Como dice el propio autor: “*lo que quiero es dejar testimonio de una existencia legítima*” (Lolas, 56). Bertoni habla aquí de su poesía, de su obrar artístico como testimonio, como marca que deja de modo consciente en un mundo gobernado por la

fugacidad y la constante del cambio. Ese “de paso”, ese “paso” deja su huella. Como dice en esta cita fundamental: *“Comencé a hacer arte cuando sentí el drama de perder esos momentos y cosas que emocionan y afectan. La mayor parte de lo que escribo se debe a un intento por conservar la fugacidad”* (Bertoni en Ortiz de Rozas). La aceptación de la impermanencia lleva también a comprender su arte como, a “deber” su arte, a un intento de conservación de lo efímero.

Otro modo de entender el “de paso” es a partir de la noción de improvisación, desde la influencia del jazz y los beatniks. La improvisación es un medio que se sostiene en base a lo fugaz, se constituye como representación única e irrepetible, que sucede y no vuelve jamás de la misma forma. Gesto que se articula también como modo de poner en claro una verdad irrefutable: todo cambia (doctrina del cambio) y nada es susceptible de repetirse exactamente igual, la vida no está hecha de patrones regulares que se repiten, sino que su orden es, en algún sentido, precisamente el caos, el principio de su orden es el caos. Bertoni, al utilizar el estilo improvisado y rítmico al modo del jazz, no hace más que evidenciar y demostrarnos eso. Lo mismo sucede con la fugacidad permanente de las mujeres en su vida, ese deseo que se transforma en herida y obsesión de este mar de mujeres que no lo dejan en paz.

También el humor se configura como parte de esta “poética de paso”, en tanto anestesia y salida de este sujeto situado en un “valle de lágrimas”, cruzado por la inquietud, por la duda existencial sobre el (sin) sentido de la vida. Ante tal incertidumbre y tal nivel de caos y locura, y ante la constatación de que todo “funciona” relativamente a pesar del caso, el poeta sencillamente se ríe, toma fotografías desesperadamente, realiza obras visuales a partir de trastos o escribe frenéticamente retazos que se volverán poemas. Allí encontramos la poética de paso, en el deseo de dejar huella dentro de este tránsito, de dejar “testimonio de una existencia legítima”, no cualquier existencia, sino una existencia que se hizo cargo de su vocación creativa.

Conclusiones: Impermanencia permanente

Para ir finalizando nuestro trabajo, queremos volver a referirnos a nuestro primer apartado, “el personaje Bertoni”, donde hicimos una presentación y caracterización en base

a la noción de personaje, es decir, ciertos rasgos que se relacionan con la imagen pública y mediática que existe de Claudio Bertoni: esa mezcla de *flaneur-voyeur-clochard*, a la que nos referimos. Nos parece que esta imagen funciona como carta de presentación y que tiene, finalmente, mucho que ver con el sujeto de los textos. Nos parece que esta cara, o máscara incluso, para seguir la línea de Ashle Ozuljevic, funciona muy bien como estrategia de márketing incluso, del artista bohemio, negado a la sociedad, pero una lectura más detallada e interiorizada de su obra nos exige no quedarnos únicamente con esa imagen, sino que tratar de ver cuáles son los supuestos que la construyen y si éstos realmente la verifican. Nos parece que sí es cierto que hay en Bertoni una voluntad de máscara, ocultar el dolor, el patetismo, pero de una manera que resulta muy inteligente: haciendo evidente ese “patetismo” mediante ciertos recursos, como el humor, por ejemplo, que es siempre una manera de recrear lo amargo de una manera suave, para así obtener lo agri dulce que nos ofrece Bertoni, pero siempre con ese amago ácido.

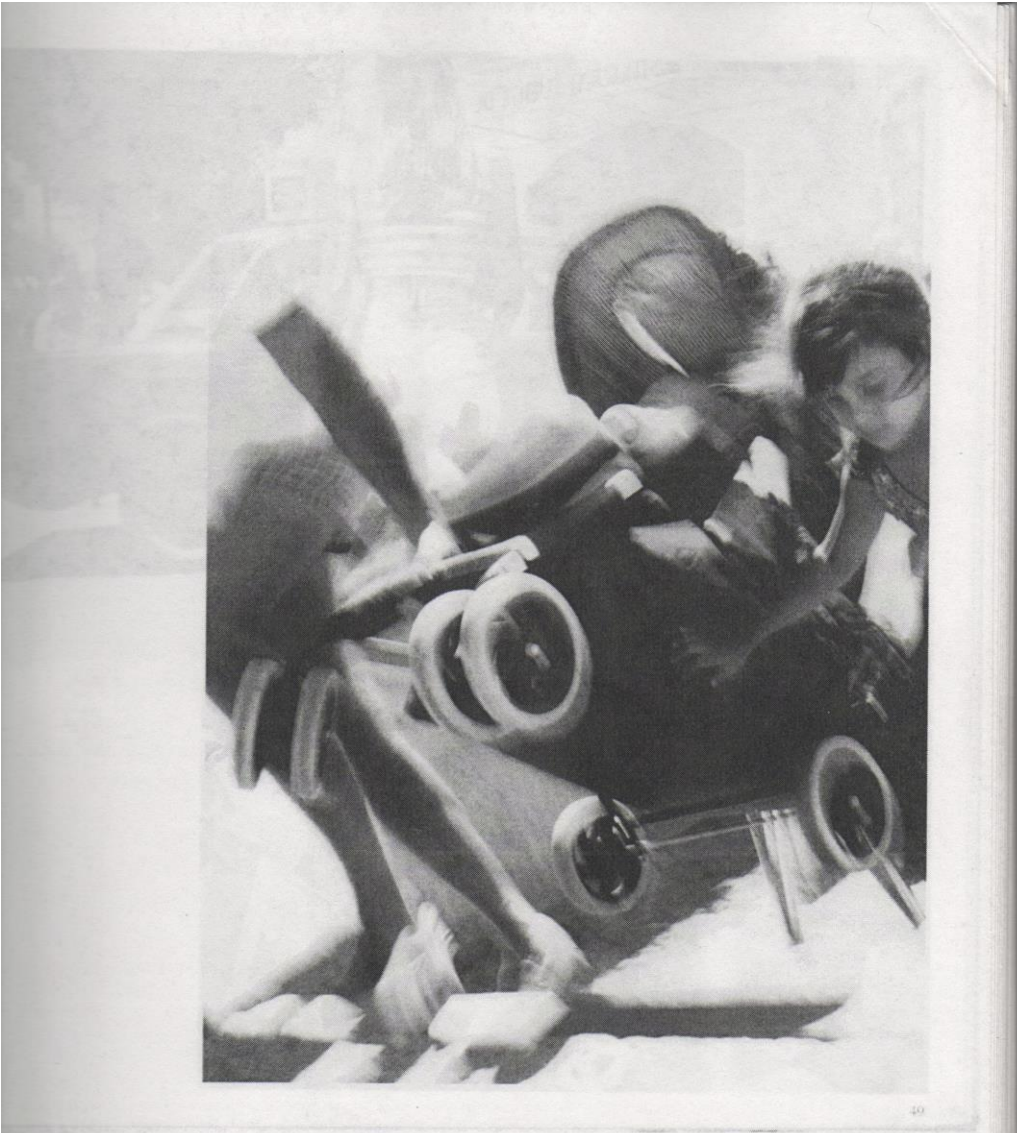
El tema de la fugacidad, como ya hemos dicho, se nos aparece fundamental, clave de las divagaciones sobre el horror, la muerte, la enfermedad, incluso, y por supuesto el placer y su calibre, su calibre obsesivo e irracional, rayano en lo patológico. Encontramos en Bertoni, más allá de este sujeto simpático, divertido y coloquial, a un hombre profundamente entreverado con los dolores, frustraciones, soledades y amarguras que la vida nos presenta. Es aquí donde se produce el doblez entre imagen pública / sujeto textual. Nos encontramos con un sujeto profundamente cruzado por esas experiencias el cual, incluso habiendo llevado gran parte de su vida como él aparentemente la “deseó”; llevando a cabo sus creaciones, sin hijos a los cuales aferrarse o arraigarse; siendo la soledad postrera la llaga más evidente, se nos aparece como un sujeto que vive intensamente el dolor de la vida y por lo mismo, necesita hacerle el quite, de alguna manera, escribiendo, fotografiando, por ejemplo. Las mujeres, la música, las fotos en la calle, su tipo de escritura, todo responde a lo instantáneo y fugaz, a la permanente impermanencia. Ésa es la gran llaga, el deseo que todo lo mueve es fugaz, volátil, inatrapable, ligeramente rozable, rápidamente nos quedamos solos, de nuevo. La imposibilidad del vínculo estable y duradero acecha.

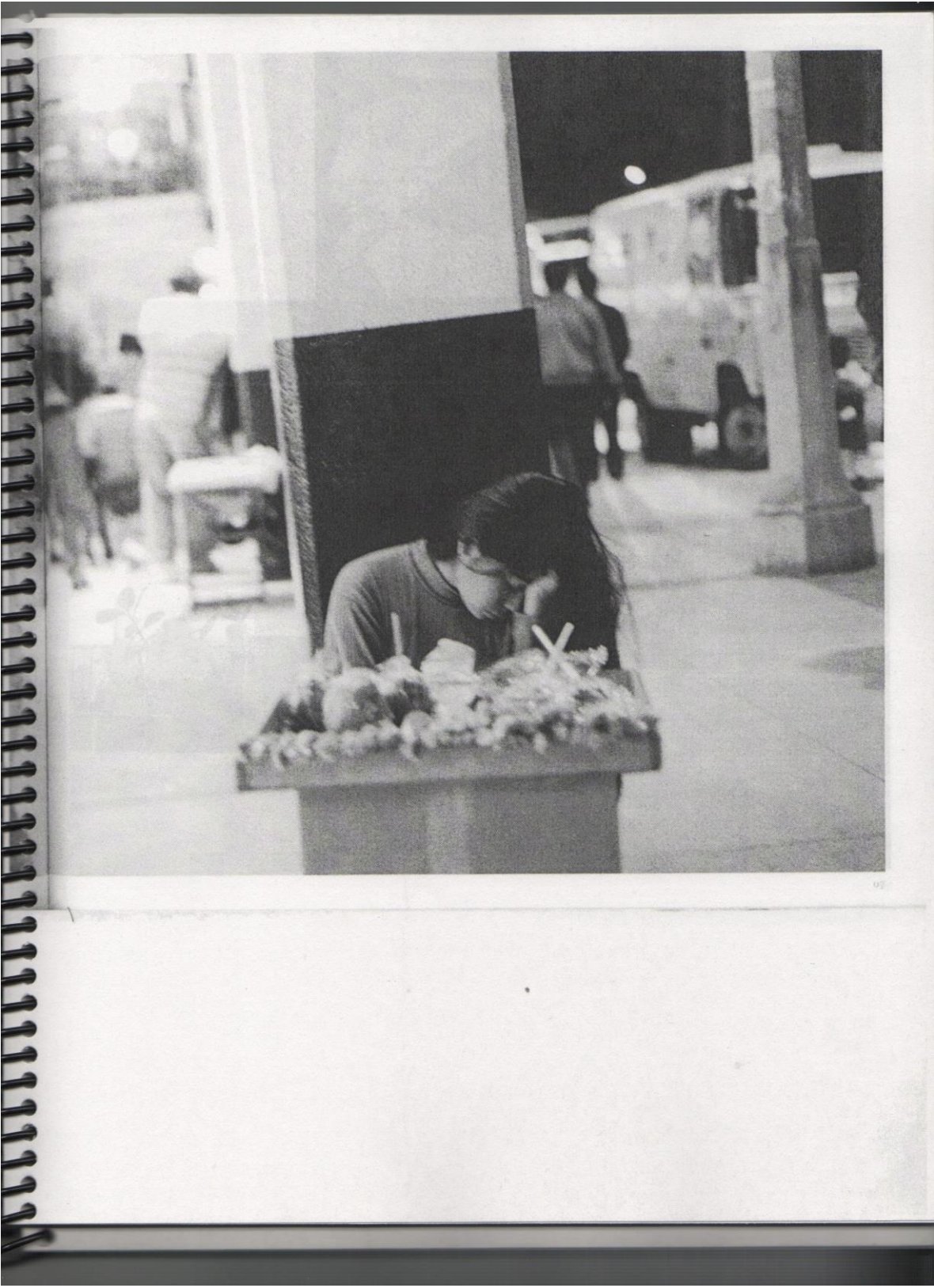
Este trabajo fue movido por tres ejes, la fugacidad en relación a la fotografía y lo visual, el humor y la intertextualidad. Postulamos cada uno de estos aspectos como ejes

fundamentales y constructores de la poética bertoniana; quisimos adentrarnos en los pilares que, pensamos, el mismo autor ofrece. En lo visual y fugaz, evidenciamos y destacamos la relevancia del ámbito local, chileno específico, la aparición de la idiosincrasia, vivamente, reflejando una preocupación e inquietud por lo propio y no ajeno. El humor lo comprendimos como parte de un recurso ampliamente usado y reformulado, en la formación de verdaderos poemas-chistes, siempre apuntando, en general, a temas y conclusiones terribles, pero abordándolas desde el ojo gracioso, el cual puede aportar risa, descarga de tensión, pero también puede ayudar a hacer más intensa esa desgracia, cuando lo único que queda es reírse de ella. La intertextualidad la comprendimos como parte de un recurso imprescindible en todo autor y de modo muy evidente y explícito en Bertoni, en donde no hay empacho en mostrar la “*hermandad en nuestras cabezas*” (Bertoni en Bianchi), en homenajearla, burlarla y respetarla, todo al mismo tiempo, siempre con la conciencia de que no hay texto sin otros textos y agradeciendo eternamente la presencia de esos “otros textos”. Quisimos englobar estos tres “ejes” o aspectos en la visión general y global de la obra de Bertoni como presidida por una “poética de paso”, en donde, como hemos visto, el gesto fotográfico, lo fugaz y el humor (supeditando la intertextualidad como otro recurso, que funciona como parte del cuestionamiento vital del autor) son maneras de reformular esta visión transitoria, de la permanencia de lo impermanente, ante la cual el sujeto, angustiado y existencial, hace lo que puede, muchas veces sin ánimos de retener siquiera, sino que doliéndose de lo inevitable del asunto, de la patética y a veces melodramática imposibilidad de sustraer la propia subjetividad a esa impermanencia.

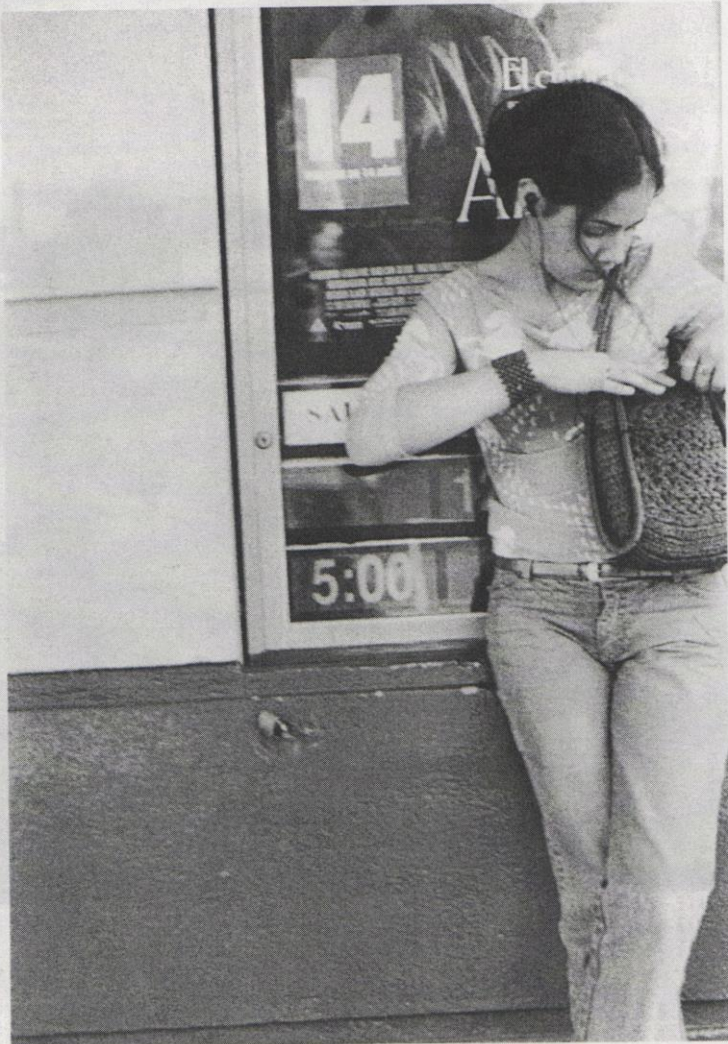
Bertoni se nos aparece como un sujeto de larga trayectoria, artista visual y poeta, eterno *beatnik*, ampliamente anclado y consagrado en el paisaje poético chileno, a pesar de ser más bien evitado por la crítica académica. Encontramos bastantes artículos, reseñas y entrevistas, variado material periodístico y de amplia divulgación sobre su obra, lo que no deja de hablar del alcance *pop* de ésta, en relación a otras producciones poéticas. Lo que quisimos hacer aquí fue retomar el trabajo con la visualidad poética, la acertada y enriquecedora mezcla de fotografía y poesía y reivindicar también (siguiendo el objetivo de otros trabajos mencionados en la bibliografía) la crítica académica que muchas veces se permite ser más incisiva y extensa, también por disponer de mayor espacio (sin ánimos de menoscabar y/o vapulear la producción periodística en torno al autor, que también fue de

ayuda y muchas veces proveniente del ámbito académico). Esperamos haber entregado una visión más amplia y análisis precisos respecto a los temas escogidos, la intertextualidad, el humor, la fugacidad, la fotografía, con el objetivo de ahondar y ampliar la visión respecto a la obra de este poeta que muchas veces puede ser mirado en menos por la academia debido a su aparente sencillez y desprolijidad, pero que ciertamente merece mucho más, como esperamos haber demostrado, que una primera mirada incierta y prejuiciosa. Concebimos este texto como una invitación a la lectura, cada vez más amplia y enriquecida de este desenmascarable “personaje Bertoni”.









72



90





61

Bibliografía

FUENTES PRIMARIAS

Bertoni, Claudio: *El Cansador Intrabajable (II)*. Santiago, Ed. Del Ornitorrinco. 1986
Sentado en la cuneta. Santiago, Ed. Carlos Porter. 1990
Ni yo. Santiago, Cuarto Propio. 1996
De vez en cuando, Santiago, LOM. 1998
Una carta. Santiago, Cuarto Propio. 1999
Jóvenes buenas mozas. Santiago, Cuarto propio. 2002
No faltaba más. Santiago, Cuarto propio. 2005
En qué quedamos. Santiago, Bordura. 2007
Rápido, antes de llorar. Santiago, U. Diego Portales. 2007
Chilenas, Ocho Libros, Santiago, 2009.

Bertoni, Claudio, “Cómo es un poema”. En *Veinticinco años de poesía chilena: 1970-1995*, Calderón, Teresa y Lila, Harris, Tomás, Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 23.

Entrevista a Claudio Bertoni, por Cristián Warnken, en el programa “Una Belleza Nueva” : <http://www.otrocanal.cl/?video=774>: 2006.

“The Non-Manifesto of the No Tribe”, en *The precarious: the art and poetry of Cecilia Vicuña*, Editado por M. Catherine de Zegher. Hanover, N.H.: University Press of New England, 1997.

FUENTES SECUNDARIAS

Freud, Sigmund, *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Traducción de Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid: Biblioteca Nueva, 1921.

Jameson, Frederic. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Traducción de José Luis Pardo Torío. Barcelona: Editorial Paidós, 1991.

ESTUDIOS ACÁDEMICOS

Bianchi, Soledad. "Tribu No". En *La memoria: modelo para armar: grupos literarios de la década del sesenta en Chile, entrevistas*. Santiago: DIBAM, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 1995, Santiago, Editorial Universitaria.

Coddou, Sergio, "Ni Yo", *Taller de Letras*, (26): 187-190, noviembre, 1998.

Figuroa, Luis, "Es un asunto de audacia y mala fama", Tesis para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas, Universidad de Chile, 2002.

López Umaña, Andrés: "La poesía "superficial" de Bertoni" en Anuario de posgrado N°2. Santiago, Universidad de Chile, 1997.

Pellegrini, Aldo, Prólogo a *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa*, Editorial Argonauta: Barcelona, 1981.

Ozuljevic, Ashle, "El falso bufón entronizado: carnaval e ironía en tres poemarios de Claudio Bertoni", Tesis para optar al grado de Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas, Universidad de Chile: 2008.

PRENSA CRÍTICA Y ENTREVISTAS*

Aguilar, Milton. "El Ni yo de Claudio Bertoni", *Las Últimas Noticias*, 8 de marzo: 1997, p. 16.

Aguirre, Andrés. "Claudio Bertoni, en la cima de la desesperación", *El Mercurio* (Santiago), 22 de enero, 2000, p. 10 (suplemento).

Bianchi, Soledad. "Un contexto, un poeta", *La Época*, 22 de julio, 1990, p. 4 (suplemento).

Bisama, Álvaro, "Bertoni time machine", *Revista Qué Pasa*, 7 de Abril de 2011. Versión digital: <http://letras.s5.com/cb290411.html>

Calderón, Alfonso. "El cansador intrabajable", *Ictus Informa*, (13): 5, noviembre, 1986.

Careaga, Roberto. "Los versos perdidos de Claudio Bertoni", *Diario Siete* (Santiago), 19 de marzo, 2006, p. 45.

Contardo, Óscar. "A veces, cuando estoy bien, no hago nada", *El Mercurio* (Santiago), 4 de julio, 2004, p. E6.

Espinosa, Patricia. "¿Qué estamos haciendo aquí?", *La Época*, 19 de enero, 1997, p. 3 (suplemento).

_____. "Un reclamo bárbaro", *El Metropolitano*, 6 de febrero, 2000, p. 62 (suplemento).

Fuentealba, Marcela. "Poesía para callar", *La Tercera* (Santiago), 10 de febrero, 2007, p. 7 (suplemento "Cultura").

Guerrero, Pedro Pablo. "Dilemas de un paseante", *El Mercurio* (Santiago), 11 de febrero, 2007, p. E10 (Revista de Libros).

Lihn, Enrique. "Noticias de Claudio Bertoni", *La Época*, 21 de junio, 1987, p. 32.

Lolas, Jazmín. "Me alivio escribiendo", *Las Últimas Noticias*, 5 de abril, 1999, p. 56.

Marks, Camilo. "Igual a sí mismo", *El Mercurio* (Santiago), 21 de abril, 2006, p. 3

(suplemento "Revista de libros").

Mena, Catalina. "¿Comprendís?", *Revista Paula*, 19 de noviembre, 2011. p.104. Versión digital: <http://papeldigital.info/paula/>

Merino, Roberto. "Pequeños amores imposibles", *El Mercurio* (Santiago), 21 de diciembre, 2002, p. 3.

Ortiz de Rozas, Marilú, "Poesía narrada: una mirada fugaz a Claudio Bertoni", en <http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id=%7Bcef6a51c-d9c3-42b8-a100-d1941d7efe6d%7D>

Pinto, Rodrigo. "Jóvenes buenas mozas", *Caras*, (385): 101, 3 de enero, 2003.

Rodríguez, Ignacio. "Bertoni o la desfachatez", *El Mercurio* (Santiago), 7 de octubre, 2005, p. 4 (suplemento "Revista de libros").

Skármeta, Antonio. "Sentado en la cuneta", *Caras*, (8): 73, 17 de mayo, 1991.

Symns, Enrique. "Los verdaderos superhombres son los seres normales", *El Metropolitano*, 10 de diciembre, 1999, p. 45.

Zambra, Alejandro. "Mujeres perniciosas", *Las Últimas Noticias* (Santiago), 27 de noviembre, 2002, p. 34.

* Todos digitalizados y disponibles en la Colección Digital General de la Biblioteca Nacional de Chile, www.dibam.cl (a menos que se indique otra fuente) y en la bibliografía disponible sobre Bertoni en www.memoriachilena.cl, a menos que se indique lo contrario.