Idiario Poético

Valpoesía®

Editorial AFTER POETRY

INVIERNO 2026
Edición 6
www.valpoesía.cl
contacto@valpoesia.cl

Fundado el año 1999, en las postrimerías de un siglo en fuga | Precio equivalente a 5 Maravedíes equivalentes en moneda nacional

Quilpué, el valle secreto de Bolaño

En las colinas templadas de Quilpué, donde alguna vez resonó la samba de Pelé y más tarde la trompeta de Rengifo, Roberto Bolaño halló un refugio de sombras y revelaciones. Entre Rubén Jacob y Juan Luis Martínez, la provincia se volvió un territorio de resistencia poética, un valle donde la nostalgia se transforma en mito y la periferia se abre al infinito.



En la casa de calle San Enrique N° 1890, en el barrio El Retiro de Quilpué, Roberto Bolaño vivió su infancia y estudió en la Escuela Pública N° 98. Allí, en pleno Mundial de 1962, protagonizó la anécdota de atajar un penal a Vavá, astro brasileño que se alojaba a pocos metros de su hogar.

Para entender la mitología de **Roberto Bolaño,** (Santiago de Chile, 28 de abril de 1953 – Barcelona, 15 de julio de 2003), hay que fijarse en los márgenes de su propia geografía. Mucho antes de las noches febriles de Barcelona, de los desiertos magnéticos de Sonora y de la consagración brutal que trajo Los *detectives salvajes,* existieron las calles arboladas, tranquilas y levemente misteriosas de Quilpué, el legendario "Valle de las Tórtolas". En esta comuna de la región de Valparaíso, caracterizada por su clima templado y sus colinas bajas, Bolaño vivió un retiro silencioso que nutrió su mirada melancólica y terminó por cimentar su obsesión de por vida con los poetas perdidos, las vanguardias secretas y las vidas que se desgastan al borde de la gran historia.

Quilpué siempre tuvo una doble naturaleza: la aparente calma de un refugio de provincia y un imán invisible para la leyenda. Años antes de que el futuro autor de *2666* caminara por sus veredas, la zona ya había sido tocada por el destino. En el invierno de 1962, el apacible y residencial barrio de El Retiro se convirtió en el búnker de la mítica selección brasileña durante el Mundial de Fútbol de Chile. Por aquellas avenidas de tierra y aire campestre caminó un joven Pelé, que tras lesionarse al inicio del torneo observaba el mundo con la paciencia de los elegidos, rodeado por astros como Garrincha y Amarildo. La delegación brasileña llenó de color, samba y una mística de campeones mundiales los rincones de El Retiro. Aquella épica deportiva flotaba en el aire como un mito fundacional, una mezcla de gloria internacional y cotidianidad suburbana que preparó el escenario para la bohemia intelectual que vendría después.

Fue en esta atmósfera particular donde Bolaño, en sus años de regreso y tránsito por Chile, cruzó caminos con figuras que parecían extraídas directamente de sus ficciones futuras. Quilpué y sus alrededores no eran un desierto cultural; por el contrario, funcionaban como un hervidero discreto de creadores singulares y marginales. En este escenario destacaba de manera nítida el abogado y poeta Rubén Jacob, un hombre de leyes de intelecto afilado y sensibilidad implacable, que entendía la poesía no como un adorno, sino como un ejercicio de precisión, lucidez y rigor existencial. Jacob encarnaba al intelectual de provincia que prefiere el rigor de la biblioteca propia antes que las luces falsas de la capital.

Rubén Jacob compartía el territorio y las afinidades electivas con el inmenso y mágico Juan Luis Martínez. Desde su casa en la vecina Villa Alemana y en sus constantes andanzas por Quilpué, Martínez —el creador de La nueva novela y La poesía chilena— desafiaba activamente los límites físicos del libro, del lenguaje y de la autoría. El autor de la mítica "Pájaros de la nada" desordenaba la realidad cotidiana con la sobriedad de un burócrata de lo absurdo, coleccionando objetos imposibles y borrando su propio nombre de las páginas de sus obras. Para Bolaño, la figura de Martínez representaba el estándar más alto de la resistencia poética: la creación pura, ajena a los mercados editoriales y entregada por completo al misterio del arte.

A esta constelación de creadores se sumaba el trompetista Rengifo, una leyenda local cuya música nocturna parecía convocar los fantasmas del jazz y el espíritu de la noche bohemia. En las cantinas, peñas y casas de Quilpué, el sonido melancólico y estridente de la trompeta de Rengifo envolvía las discusiones literarias que se prolongaban hasta el amanecer. Entre el humo del tabaco, el vino barato y la pasión por las palabras, estos hombres dieron vida a un ecosistema artístico subterráneo, vibrante y ferozmente libre, lejos de los círculos oficiales de Santiago.

Para Roberto Bolaño, Quilpué y el barrio El Retiro no fueron solo coordenadas de paso en su cartografía del exilio y el retorno. Fueron un laboratorio de la nostalgia y de la sospecha. El aire de El Retiro, los ecos lejanos del Brasil de Pelé, las conversaciones afiladas con Rubén Jacob, la sombra colosal y juguetona de Juan Luis Martínez, y las notas trasnochadas de la trompeta de Rengifo se fundieron en su memoria. De este barro provinciano, Bolaño extrajo la materia prima para moldear ese territorio literario único donde la provincia chilena deja de ser un rincón olvidado y se transforma en un espacio universal, gótico, melancólico y eternamente poético.

El infrarrealismo

El año 1975, en Ciudad de México, jóvenes poetas, fundaron el infrarrealismo: los chilenos Roberto Bolaño, Bruno Montané y Juan Esteban Harrington junto a los mexicanos Mario Santiago Papasquiaro, José Vicente Anaya, Ramón Méndez Estrada, Cuauhtémoc Méndez Estrada,

Víctor Méndez Estrada, Darío Galicia y Rubén Medina. Se trató de un movimiento literario radical, nacido en cafés y tertulias bohemias, que buscaba romper con la poesía oficial y desafiar el poder cultural establecido, representado en figuras como Octavio Paz.

El infrarrealismo se caracterizó por:

- Acciones disruptivas: irrumpían en recitales y lecturas para cuestionar a los poetas consagrados.

- Estética marginal y vitalista: la poesía como experiencia de vida, ligada a la calle, la bohemia y la irreverencia.

- Manifiesto fundacional: escrito por Bolaño en 1976, concluía con la frase que se convirtió en lema del grupo: "Déjenlo todo, nuevamente láncense a los caminos".

- Breve duración: el infrarrealismo dejó una huella profunda: su espíritu atraviesa Los detectives salvajes, donde los "real visceralistas" son un trasunto literario del movimiento. *Vp*

OBRA DE ROBERTO BOLAÑO:

POESÍA
- Gorriones cogiendo altura (1975)
-Reinventar el amor (1976)
-Fragmentos de la Universidad -Desconocida (1992)
-Los perros románticos (1993, revisado en 2000)
-El último salvaje (1995)
-Tres (2000)
-La Universidad Desconocida (2007, póstuma)

NOVELAS
- Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce (1984)
- La senda de los elefantes (1984, reeditada como Monsieur Pain en 1999)
- La pista de hielo (1993)
- La literatura nazi en América (1996)
- Estrella distante (1996)
- Los detectives salvajes (1998)
- Amuleto (1999)
- Nocturno de Chile (2000)
- Amberes (2002)
- Una novelita lumpen (2002)

EDICIONES PÓSTUMAS
- 2666 (2004).
- El tercer Reich (2010).
- Los sinsabores del verdadero policía (2011).
- El espíritu de la ciencia ficción (2016).
- Sepulcros de vaqueros (2017).

CUENTOS
- Llamadas telefónicas (1997).
- Putas asesinas (2001).
- El guacho insufrible (póstuma, 2003).
- Diario de bar (póstuma, 2006).
- El secreto del mal (póstuma, 2007).
- Cuentos completos (póstuma, 2018).

El Demonio de Lérmontov: traducción y diálogo con la poesía rusa

Una versión en español del célebre poema de Mijaíl Lérmontov, acompañada de una reflexión íntima sobre el arte de traducir.



Tamara y el Demonio 1889 (fragmento). Obra del pintor ruso Konstantin Makovsky (1839-1915). Bsado en el poema de Lémontov.

Valpoesía abre un espacio de reflexión y diálogo con la tradición rusa al presentar la traducción poética de *El Demonio,* obra fundamental de Mijaíl Lérmontov (1814–1841). La versión realizada por **Valeria Viacheslavovna Bugorskaya,** maestra de literatura rusa y licenciada en filología, se ofrece aquí como un acto de fidelidad creadora: un intento de que la voz del poeta del Cáucaso vuelva a nacer en español, sin perder su respiración interior ni su sombra.

Lérmontov y la herencia del Cáucaso

Tras la muerte de Pushkin, Lérmontov se convirtió en la voz más poderosa de la poesía rusa. Su obra, marcada por rebeldía y pasión por la libertad, anticipó la novela psicológica y el realismo. En El Demonio, el poeta construye una figura que es al mismo tiempo símbolo de caída y conciencia desgarrada. El Demonio recuerda su antigua luz, pero se enfrenta a la condena de la soledad y el exilio.

La traducción poética de Bugorskaya permite que el lector hispanohablante perciba esa tensión con toda su fuerza:

"Vuela el Demonio, triste, desterrado,
sobre la tierra, mundo pecador,
y sus recuerdos de los días bellos
ante sus ojos vienen en tropel."

El paisaje como espejo espiritual

El poema despliega un paisaje caucásico de gran potencia simbólica. Las montañas, ríos y torres se convierten en escenario de la soledad del Demonio, que observa con desprecio la creación de Dios. La versión poética recrea con intensidad esa visión:

"Pasa volando el ser del paraíso
sobre las altas cimas del gran Cáucaso;
bajo sus pies Kazbek, cual un diamante,
brillaba con sus nieves inmortales."

Este paisaje no es mera descripción: es un espejo de la conciencia caída, un espacio donde la grandeza natural contrasta con la esterilidad espiritual del protagonista.

Tamara: belleza y destino trágico

La aparición de Tamara, princesa georgiana, introduce el contrapunto humano y luminoso. Su danza es descrita con delicadeza, y en ella el Demonio experimenta una revelación inesperada:

"Y el gran Demonio vio… por un instante
una tremenda y honda pesadumbre;
y nuevamente capta lo sagrado
del amor bueno, bello y compasivo."

La figura de Tamara concentra la tensión entre belleza y destino. Su alegría infantil y su mirada húmeda contrastan con la fatalidad que la espera: la esclavitud de un matrimonio impuesto y la pérdida de su libertad.

La traducción como escucha y recreación

Bugorskaya insiste en que traducir poesía no es un ejercicio mecánico, sino una forma de escuchar mejor: atender no solo lo que el poema dice, sino lo que calla, lo que vibra entre un verso y otro. En su reflexión, afirma que toda traducción es imperfecta, pero precisamente en esa imperfección reside su humanidad: riesgo, búsqueda y fidelidad creadora.

La versión poética que aquí se presenta se distancia de la filológica para sostener la música y la respiración del texto. Así, el Demonio no solo habla, sino que canta, tiembla y se resiste.

Valpoesía y el puente cultural

Para Valpoesía, esta traducción representa un puente entre culturas. La voz de Lérmontov, una de las más intensas de la literatura rusa, alcanza al lector en español con toda su gravedad, su conflicto y su dimensión espiritual. La colaboración de Bugorskaya se inscribe en la misión de la revista: preservar la memoria poética y proyectarla hacia nuevas alianzas culturales.

En este sentido, El Demonio no es solo un texto traducido, sino una experiencia compartida de diálogo con la poesía, con la lengua y con el misterio de traducir.

Conclusión

La traducción poética de El Demonio que Valpoesía publica en estas páginas es un testimonio de pasión y respeto. Es también una invitación a entrar en el tránsito entre lenguas, donde aparece algo nuevo: una forma distinta de verdad.

"¿Acaso fue señal de renacido?
Él las palabras falsas del engaño
no pudo pronto verlas en su mente.

¿Y olvidar? no dio Dios el gran olvido."

Valpoesía reconoce en este trabajo un aporte académico y artístico de gran valor, que consolida su vocación de ser puente entre tradición y futuro poético.



■ **Mijaíl Lérmontov** (1814–1841), llamado "el poeta del Cáucaso", se convirtió en la voz más intensa de la poesía rusa tras la muerte de Aleksander Pushkin. Su obra, atravesada por rebeldía, melancolía y un profundo anhelo de libertad, abrió camino a la novela psicológica y al realismo en la literatura rusa. Autor de piezas fundamentales como Un héroe de nuestro tiempo, El demonio y La muerte del poeta, murió prematuramente en un duelo, dejando un legado que aún resuena en la tradición literaria universal.

Innovaciones literarias: se le atribuye el origen de la novela psicológica rusa y la transición hacia el realismo.

Obras destacadas:

La muerte del poeta (1837), elegía dedicada a Pushkin tras su duelo fatal, donde Lérmontov convierte la tragedia en un canto de denuncia contra la sociedad que permitió la caída del genio.

El demonio (poema narrativo, 1829–1839), en el que explora la figura del ángel caído y la lucha espiritual, con imágenes de desolación y belleza que marcaron la sensibilidad romántica rusa.

Su obra, "Un héroe de nuestro tiempo" (1840) es, considerada la primera gran novela psicológica rusa, retrato complejo de la juventud desencantada y del individuo en conflicto con su época.

Su estilo es una mezcla de romanticismo tardío con un tono sombrío y crítico hacia la sociedad rusa de su tiempo, donde la pasión se entrelaza con la ironía y la desesperanza. Su destino fue trágico: murió en un duelo en Piatigorsk en 1841, a los 26 años, repitiendo el destino de Pushkin y confirmando la fatalidad que parecía perseguir a los poetas de su generación.

El legado de Lérmontov dejó una huella inmortal en la literatura rusa, como puente entre el romanticismo y el realismo, y como voz de la juventud inconforme que buscaba libertad en un imperio rígido. Su obra se convirtió en un espejo de las tensiones espirituales y sociales de su tiempo, y aún hoy resuena como testimonio de la rebeldía y la belleza trágica.

PDF. La traducción filológica y poética está disponible en: www.valpoesia.cl
Para conocer más del trabajo de Valeria Viacheslavovna Bugorskaya, colaboradora con Valpoesía, pueden visitar su sitio web: https://valeriabugorskaya.ru/

Frida Kahlo, altar de fuego y obsidiana



Corazón guardado
en la memoria del *Técpatl.*
Su paleta mezcla colores de dioses:
jade que fue *Tláloc,*
rojo que exprime una herida,
azul que nadie mira,
maíz que *Centéotl*
convierte en luz.

Columna que insiste,
árbol partido.
De sus raíces,
mariposas negras.
La cicatriz se hizo río.

Tinta.
El cuerpo no se pinta:
se remienda.

Cada cuadro, un códice
que ella escribe a solas
con el pincel
que tiembla contra el bisturí.
Su aguja borda
donde el óleo resbala.
Cierra
lo que el cuerpo abrió.
El dolor no se calla: se borda.

Cempasúchil
en las cejas-grieta,
en la línea
entre mirar y doler.

Frida:
corsés de yeso
estiran su cuerpo,
lo inmobilizan.
Ella responde:
pintando.
Bordando.
Pintando sueños.
Pintando vida.

Los símbolos heredados



Técpatl. "Filo de obsidiana que abre el corazón del tiempo; cuchillo sagrado donde la noche se refleja y la claridad se revela. Crudeza de la vida y la inevitabilidad del sacrificio, metáfora de claridad y revelación."



Tláloc. "Señor de las aguas eternas, ojos de jade vigilan la siembra y la tormenta."



Cintéotl. "Semilla divina, mazorca que sostiene la memoria de los hombres."



Cempasúchil. "sol que florece en la memoria de los muertos."

Vp

POESÍA QUECHUA

La voz sagrada de los Andes, entre himnos, cantos y memorias anudadas, revela una tradición poética que acompañó cada rito y cada gesto de la vida incaica.

Desarrollada en el área andina. Según opinión de estudiosos, tiene influencias náhuatl y maya-quiché. La cultura Inca marcadamente religiosa, estaba ligada a la tierra, sus temas poéticos gravitaban en ese entorno mayoritariamente. Si bien el *arawi* (poesía) tenía carácter panteísta o agrario (lo mayormente recogido), también conocemos poesía con temática de ceremonias fúnebres y celebraciones oficiales, fiestas, nupcias, peleas, guerras, entre otros temas, dándole gran importancia a la poesía, que estaba presente en todas las actividades sociales. Los haravicus, poetas del pueblo, representaban sus versos acompañados por el público, y muchas veces estaban acompañados de música y danza. Entre los géneros poéticos del quechua se cuentan: el *Jaillí*, himno sagrado para los dioses, el heroísmo y las tareas agrícolas; el *Arawí,* poesía amorosa, a veces melancólica; el *Wawakí Strutus,* poema dialogado entre los dos sexos; la Qhashwa, canción de danza y alegría.

La poesía quechua posee estructura propia y al ser traducida al español se usaron modificaciones del alfabeto europeo para recoger y traducir razonablemente dicha literatura, en la cual, no se aprecia métrica o rima. Desde el período del Incanato y a través del tiempo, las traducciones vigentes hasta la actualidad del quechua también llamado Runa simi, consideran los dialectos de esta lengua nativa de mayor uso en Sudamérica, hablada en varias regiones de Perú, Bolivia, Ecuador, Colombia, Chile y Argentina.

LOS QUIPU



QUIPU. Ilustración del cronista Guamán Poma en El Primer Nueva Coronica y Buen Gobierno (c. 1615)



La lengua de los Incas, se expandió por todo el imperio del Tahuantinsuyo y fue generalmente el vehículo oral lo que permitió transmitir su cultura. Los Incas no tuvieron un sistema de escritura reconocidos como propiamente tal. Se podría atribuir a los quipu, un conjunto de cuerdas cuya combinación de nudos, tamaños y colores servían como un sistema de memoria para registrar ciertos hechos como los cálculos aritméticos o administrativos.

Cuando se produce la transición paulatina desde imperio originario incaico hacia el mundo amerindio latinizado, había en las provincias, cronistas encargados de consignar hechos importantes recogidos por relación oral con la ayuda de los mencionados quipus en la ordenación de los sucesos y datos. Pero aquella información al ser transliterada de forma escrita al castellano, se debió considerar aquellos rasgos onomatopéyicos, polisintético, polisémico, por parte de los cronistas, predicadores y funcionarios coloniales.

Aunque los quipus no son considerados generalmente sistema de escritura, hay estudios que entregan datos muy interesantes dándonos otras pistas en cuanto su uso. El denominado «Código Quipu» nos acerca a una especie de «Quipu Rosetta». Al parecer, los llamados quipucamayoc (quienes estaban encargados de elaborar e interpretar los quipus), nuevos estudios revelan que supuestamente tras esos nudos cifrados, hay mucho más que decir. De todos modos estaba muy lejos de poseer la escritura jeroglífica y pictórica desarrollada por los aztecas.

LOS POETAS

El imperio Inca tenía en sus voces a los haravecs (poetas), en sentido literal, eran compositores de canciones para las fiestas reales, especialmente compuestas para ser cantadas durante las comidas. Si bien, aquél fértil mundo no tuvo estudios sobre la literatura quechua por parte de los frailes como los hubo en México, los registros que se tienen pertenecen a los cronistas como Cieza de León, Cristóbal de Molina, Blas Valera, Guamán Poma de Ayala, Juan de Santa Cruz Pachacuti y el Inca Garcilaso de la Vega, de notable valor histórico y literario, legándonos además de la literatura oficial de los amautas (cultivadores enamorados y eruditos de la expresión poética amerindia ancestral), aquéllos reconocieron la fuerza lírica de sus hayllis (himnos).

En resumen, si bien no existen registros escritos de sus textos literarios, los conocemos por relatos de tradición oral transcriptos, en gran parte, por los conquistadores españoles y sus cronistas. Las distintas clases de poetas se distinguían como los oficiales a los amautas (transmitían la cultura oficial, eran los pedagogos del imperio), pertenecientes a la corte y encargados de enseñar las cosmovisión andina. Los haravec por su parte, eran los poetas populares, (expresaba el sentimiento del pueblo). Con la conquista europea, se fueron combinando los distintos estilos que fueron dando forma a la literatura latinoamericana de esta parte de la América andina. Actualmente podemos hallar en Internet variados y profundos estudios, muchos sitios que tratan desde la literatura indígena pre colombina, colonial y su influencia hasta hoy.

ARAWI

Morena mía,
morena,
tierno manejar, sonrisa
del agua,
tu corazón no sabe
de penas
y no saben de lágrimas
tus ojos

Porque eres la mujer más bella,
porque eres reina mía,
porque eres mi princesa,
dejo que el agua del amor
me arrastre en su corriente,
dejo que la tormenta
de la pasión me empuje
allí donde he de ver la manta
que sigue piña piña tus hombros
y las tallas revuelta
que a sus muslos te abraza.
Cuando es de día, ya no puede
llegar la noche;
de noche, el sueño me abandona
y la aurora no llega.

Tú, reina mía,
señora mía,
¿ya no querrás
pensar en mí
cuando el león y el zorro
vengan a devorarme
en esta,
ni cuando sepas
que condenado estoy
a no salir de aquí señora mía?

Primera Crónica y buen gobierno, de una Hnamán Poma de Ayala
Antología de la Poesía hispanoamericana, Julio Caillet Bois, Edit. Aguilar.
Wikipedia y sitios de enlace señalados.

Vp

Cuando la palabra es refugio y revelación

Rancagua, Chile

Dos vivencias: Desde la voz de una autora uzbeca que enfrenta el Alzheimer en su familia hasta la mirada de un joven chileno que transforma la rebeldía social en creación, la literatura se alza como resistencia frente al olvido y como puerta hacia nuevas miradas. En ambos, la palabra se convierte en territorio de memoria, dignidad y cambio.

"La literatura puede ser un espacio de resistencia frente al olvido, un lugar donde la palabra preserva lo que la enfermedad arrebata. Y también puede abrir caminos inesperados: desde la voz de una autora uzbeca que enfrenta el Alzheimer en su familia, hasta la mirada de un joven chileno de Rancagua, criado en barrios conflictivos y sin "academia", que descubre en la escritura una nueva visión de sí mismo y del mundo. La literatura abre miradas y se convierte en poderosa herramienta para el silencio y la rebeldía. Porque escribir —ya sea desde la memoria que se desvanece o desde la periferia social— es un acto de afirmación y de esperanza. La palabra se vuelve refugio, testimonio y puente entre mundos que rara vez se encuentran. La literatura no solo resiste el olvido: lo desafía, lo ilumina y lo convierte en materia viva.

Fergana, Uzbekistán

Fragmentos de una memoria quebrada

La memoria quebrada: testimonio de una hija frente al Alzheimer



En las páginas de Valpoesía, la autora de "Yo, papá y el Alzheimer" nos entrega un relato íntimo y desgarrador que trasciende lo personal para convertirse en un espejo de la fragilidad humana. La narración comienza evocando a Alois Alzheimer, el médico que descubrió la demencia presenil, y desde allí se abre paso hacia la experiencia concreta de una familia que enfrenta la pérdida de memoria de su padre.

El texto se despliega como una crónica de la desintegración de la identidad: primero los olvidos cotidianos, la confusión de lugares y tiempos, la búsqueda de padres fallecidos; luego, la incapacidad de reconocer a los seres más cercanos. "Papá no podía recordar nada… un día no me reconoció en absoluto", confiesa la autora, revelando el dolor de ver cómo la figura paterna se desmorona en un presente sin anclajes.

La madre, convertida en cuidadora principal, soporta el peso físico y emocional hasta que su salud se quiebra. Su muerte marca un punto de inflexión: el padre, atrapado en su mundo, nunca logra comprender la ausencia definitiva de su esposa, a quien sigue evocando con ternura. "Hoy vino a verme mi esposa. No la conoces, es una mujer tan cariñosa", dice, mientras la hija observa cómo la enfermedad conserva un único recuerdo luminoso y borra todo lo demás.

El relato no se limita a la descripción clínica. Es también una historia de resistencia y de búsqueda de consuelo. La autora encuentra refugio en los libros, en personajes como Anna Karenina u Onegin, que le permiten escapar momentáneamente de la desesperanza. Y, más adelante, halla un respiro inesperado en la conversación con un médico investigador que también perdió a su madre por Alzheimer. Ese encuentro abre una grieta de esperanza: "Puedo superar el Alzheimer", le asegura, devolviéndole por primera vez la sensación de que no todo está perdido.

La obra se convierte así en un testimonio de amor y de duelo, de acompañamiento y de soledad, que muestra cómo el Alzheimer no solo destruye la memoria del enfermo, sino también la cotidianidad y los vínculos de quienes lo rodean. La autora escribe desde la herida, pero también desde la necesidad de compartir una experiencia que muchos viven en silencio.

Este artículo es un recordatorio de que la literatura puede ser un espacio de resistencia frente al olvido, un lugar donde la palabra preserva lo que la enfermedad arrebata.
La historia completa puede leerse en Valpoesía, en el enlace: https://valpoesia.cl/yo-papa-y-el-alzheimer/

Nodirabegim Ibrokhimova (Fergana, Uzbekistán).
Estudió Periodismo Internacional en la Universidad de Lenguas Extranjeras de Uzbekistán durante 2007-2011. Sus principales áreas de especialización incluyen la escritura de libros, cuentos, narrativas y artículos, así como la traducción de libros de literatura mundial.

"Mi cuaderno de matemáticas"



Crecí donde el ruido era normal. La música comunitaria y la mezcla de todos los ritmos hacían una musicalidad única de día. De noche, el escenario cambiaba. El estruendo ya no era música, sino la cortina de fuego que envolvía el ambiente.

El salvo era necesario para llegar a casa. No era un nombre ni una palabra. Era coraje, un coraje mal entendido. Allí no había espacio para el miedo, pues el miedo era una bala perdida. Y en aquellos tiempos no se podía desperdiciar un tiro.

A medida que crecía, me encariñé del ruido. Pero siempre me llamó un silencio. Un silencio incómodo, como el olor a fritura que se asoma en las casas populares y se pega hasta en la ropa y la piel. Ese silencio habitaba dentro de mí. No sabía cómo llamarle. Me atacaba de repente en el pecho, otras veces en las manos, y consumía mi ser, doblegaba mis nudillos con rabia. Con el tiempo supe que en realidad era rabia, una rabia sin dueño. Allí no se lloraba, porque llorar era de "maricones". No existía espejo donde ver mi alma. Estaba solo. Rodeado de gente, pero solo.

Empecé a escribir un día con mis manos ensangrentadas por golpear la pared. Al no encontrar consuelo en la violencia, me armé de un lápiz y abrí mi pecho en un papel, en mi cuaderno de matemáticas para ser más específico. No sabía de métricas, rimas ni prosas. Solo sabía de rabia, soledad y abandono. Pero al escribirlo, todo ese dolor dejó de acecharme cual cazador con su presa, y se convirtió en inspiración. Pude verlo, tocarlo y, por fin, ponerle nombre.

Mi barrio no ha cambiado mucho a la fecha. Pero yo sí. Escribir me dio un lenguaje para cuando el mundo me pesa en los hombros. Las letras fueron mi escudo y pueden ser el tuyo. Cambié un "fierro" por un lápiz, y el plomo por tinta.

Cristopher Cáceres. (Rancagua, Chile).

Casa de la Cultura de Rancagua: memoria viva del patrimonio colonial

Levantada sobre las huellas del antiguo Fundo El Puente y testigo de la Batalla de Rancagua, la Casa de la Cultura se erige hoy como el primer centro cultural de la comuna. Declarada Monumento Histórico en 1984, su arquitectura colonial y su parque histórico dialogan con la ciudad, ofreciendo talleres, exposiciones y encuentros que acercan las artes y la memoria patrimonial a toda la ciudadanía.

La casa de la Cultura de Rancagua, es uno de los últimos vestigios de la arquitectura colonial de carácter rural, ubicada en la esquina suroriente de las avenidas Millán y Cachapoal. Envuelve la casa, un antiguo parque por sus costados norte y poniente. Ambos, poseen una poderosa carga histórica que luego se extiende en su entorno próximo: hacia el norte, hasta la fachada de ladrillo de la Iglesia de San Francisco que señala el inicio del Paseo Estado considerado un eje patrimonial de la ciudad.

La Casa de la Cultura es un recinto histórico que conformaba parte de las casonas patronales del antiguo Fundo El Puente, y que, a comienzos del siglo XVIII, perteneció al presbítero don Gabriel de Soto y Córdova. Un año después de la fundación de la Villa Santa Cruz de Triana (1743), hoy ciudad de Rancagua, el presbítero cedió el solar en herencia a su sobrino don Francisco de Soto. El 1 y 2 de octubre de 1814, en plena Batalla de Rancagua, sirvió de Cuartel General al Estado Mayor del General Mariano Osorio, de las fuerzas realistas. Lo que permite suponer que el inmueble original fue reconstruido valiéndose del esquema y las medidas de la casona primitiva entre los años 1830-1840. En 1821, la casa y las tierras fueron adjudicadas a doña Carmen Sotomayor Elzo, casada con don Fernando Errázuriz Aldunate. En 1844 fueron legadas la casa y las tierras a su hija Fidela Errázuriz de Salas. Esta familia y sus descendientes permanecieron hasta 1906, cuando fueron adquiridas por don Carlos Ugarte Valenzuela quien, junto a su hijo, dividieron la tierra en parcelas y loteos habitacionales para satisfacer la demanda generada por la expansión urbana. En 1971, pasó a manos de la Ilustre Municipalidad de Rancagua, que instaló allí la Casa de la Cultura y fue declarada Monumento Histórico en el 25 de mayo de 1984. Tuvo que ser restaurada tras sufrir graves daños estructurales tras el terremoto del año 2010.

Actualmente, es el primer centro cultural de la comuna, promoviendo el acceso a las artes y patrimonio mediante exposiciones de pintura, fotografía, escultura y artes visuales, talleres de literatura, teatro, danza, y otros, charlas, seminarios y actividades educativas, presentaciones artísticas, ferias culturales y de artes gráficas, tradiciones locales y lanzamientos de libros y encuentros con escritores acercando a la cultura a toda la ciudadanía, para impulsar la formación artística y la participación, así como, la conservación del patrimonio local en conjunto con artistas, agrupaciones culturales y/o sociales y establecimientos educativos.













Valpoesía: el arte como patrimonio compartido

Desde Valpoesía reconocemos y celebramos las iniciativas que, en diversos territorios, buscan acercar la literatura y las artes a la comunidad. Cada agrupación que nace —como HabilitArte en Rancagua— reafirma que la cultura no debe permanecer encerrada, sino salir al encuentro de las personas, latir junto a la sociedad y convertirse en patrimonio vivo.

La fuerza de estos proyectos radica en su capacidad de crear espacios abiertos y colaborativos, donde la palabra, la música, la imagen y la memoria se transforman en puentes que unen generaciones y ciudades. Así, Rancagua y Valparaíso se enlazan en una hermandad poética que demuestra que el arte es un derecho, una necesidad y una forma de resistencia.

Valpoesía se suma a este espíritu, convencida de que cada taller, cada encuentro y cada intervención cultural son pasos concretos hacia un mismo horizonte: llevar el arte al pueblo y mantener encendida la llama de la creación colectiva. (valpoesia.cl/habilitarte-cultura-rancagua/) V*p*

Paciencia

Sofía Avaca de la Paz (1999)

Nada es totalmente mío
el cuerpo que tengo hoy
no será el mismo mañana
mis planes
mi casa
mis pensamientos
pueden cambiar
lo único que me pertenece
es mi amor y mi paciencia
con la cual esperé mi nacimiento
con la cual espero mi muerte

Parafina

Nicolás Burón (1985)

En atención a la necesidad y urgencia,
hablemos de cosas primordiales,
Nadie habla de dónde viene la parafina,
y las historias que hay tras un momento de calor,
Desde la refinería, un camión trotamundos
transporta nueve mil litros,
suficiente para que en un mes cuatrocientos cincuenta hogares
tengan un momento de tranquilidad.
Durante 30 minutos se llenan los estanques.
Antes de eso, se debe verificar que todo esté bien.
Con un par de instrumentos,
se verifica que no haya entrado agua u humedad;
luego, una manguera conecta al estanque,
que alimenta al oleoducto.
Nadie puede fumar o vapear mientras tanto.
Una vez hecho todo, se despacha todo lo necesario.
En cuatrocientas cincuenta historias,
el calor que alimenta a los hogares,
acompaña historias de dolor y pena,
alegrías, amores pasajeros, dudas existenciales,
pichangas, onces y noches de pasión.
No hacerlo, sería señal de egoísmo.
Hoy y mañana habrá que pensarlo.

© 2026 Nicolás Burón.Derechos exclusivos para todo el mundo. Obra protegida conforme al marco legal sobre derechos de autor y derechos conexos.

Óscar Castro: la transparencia de una voz rancagüina

La palabra de Óscar Castro, clara y melancólica, sigue iluminando la memoria cultural de Chile.

Emblemático autor nacido en Rancagua en el año 1910.



Óscar Castro desarrolló una obra literaria que se bifurca entre la poesía y la narrativa, dos vertientes que dialogan desde registros distintos pero complementarios. Su poesía, de lenguaje diáfano y melancolía leve, se distingue por la precisión métrica y la delicadeza de sus metáforas, como se aprecia en Viaje del alba a la noche (1938), Las alas del fénix (1943) y el póstumo Glosario gongorino (1948). En cambio, su narrativa —en Huellas en la tierra (1940) y La sombra de las cumbres (1947)— se aproxima al realismo criollista, mientras que en Llampo de sangre alcanza una intensidad visceral y humana.

En Comarca del Jazmín (1945), Castro vuelve a la memoria de su infancia y a la ciudad natal, con un lirismo que funde la evocación personal y la mirada social.

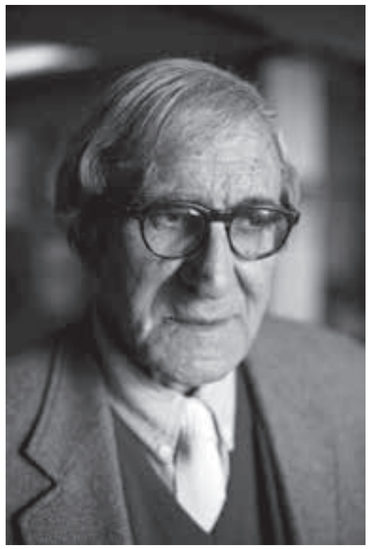
Su voz poética, singular dentro de la tradición chilena, asimila influencias tan diversas como Federico García Lorca, Walt Whitman y Luis de Góngora, sin perder su raíz campesina y su claridad expresiva. En toda su obra resuena un humanismo profundo, una sensibilidad amorosa y una justicia poética que se sostiene en el rigor del lenguaje y la transparencia del sentimiento.

A pesar de una vida marcada por la precariedad y la enfermedad, Óscar Castro mantuvo una intensa actividad cultural en Rancagua y Santiago, animando encuentros literarios y recitales a través del grupo Los inútiles y la Alianza de Intelectuales de O'Higgins. Murió el 1 de noviembre de 1947, dejando una obra que aún ilumina la poesía chilena con su voz clara, honesta y perdurable.

El poema más emblemático de Óscar Castro es **"Oración para que no me olvides".** Esta pieza lírica pertenece a la tendencia literaria de la "poesía de la claridad" y destaca mundialmente por su musicalidad, profunda melancolía y el uso perfecto del romance.

Yo me pondré a vivir en cada rosa
y en cada lirio que tus ojos miren
y en cada trino cantaré tu nombre
para que no me olvides.
Si contemplas llorando las estrellas
y se te llena el alma de imposibles
es que mi soledad viene a besarte
para que no me olvides.
Yo pintaré de rosa el horizonte
y pintaré de azul los alelíes
y doraré de luna tus cabellos
para que no me olvides.
Si dormida caminas dulcemente
por un mundo de diáfanos jardines,
piensa en mi corazón que por ti sueña
para que no me olvides.
Y si un tarde, en un altar lejano,
de otra mano cogida te bendicen,
cuando te pongan el anillo de oro,
mi alma será una lágrima invisible
en los ojos de Cristo moribundo...
Para que no me olvides.

La Cartografía Disidente de Ennio Moltedo: Poética del Límite, Hermenéutica del Silencio y el Reverso del Espacio Urbano



Dr. ADOLFO DE NORDENFLYCHT B.

La asimilación crítica de una obra lírica que decide erigirse deliberadamente en los márgenes de las pasarelas institucionales, del aplauso inmediato y de las estridencias de las vanguardias exige una aproximación despojada de reduccionismos históricos. La arquitectura poética del autor chileno Ennio Moltedo, cimentada a lo largo de casi tres décadas mediante una rigurosa selección de entregas breves, no constituye un mero inventario de textos o un catálogo fragmentario de obsesiones particulares; se despliega ante la historia literaria hispanoamericana como un sistema prismático en continuo movimiento autorreflexivo. Sus volúmenes dialogan internamente a través de correspondencias formales y conceptuales de extraordinaria precisión. Al huir con lucidez de los experimentalismos superficiales y de la altisonancia retórica que asediaron la poesía de mediados del siglo veinte, Moltedo se refugió en una indagación de hondo calado existencial, vehiculada a través de una prosa poética depurada y de un lirismo decantado que transforma la geografía física en una experiencia metafísica del límite.

Este itinerario creativo, que transita desde la exploración nostálgica de la infancia concebida como un territorio blindado de libertad absoluta hasta la severidad de una mirada urbana sitiada por el presentimiento del fin, propone una hermenéutica de la contención. Su escritura no busca la saturación del espacio verbal; por el contrario, opera mediante una estrategia de la sustracción, donde el enmudecimiento, el trazo sutil y la inmovilidad contemplativa adquieren la densidad de un testimonio metafísico. Así, el conjunto de su producción lírica se devela como un continuo dinámico, una propuesta poética en marcha que se enriquece y profundiza con cada fragmento, ofreciendo una de las travesías más singulares, coherentes y exigentes de la literatura regional.

I. El Territorio Fortificado de la Memoria y la Infancia Edénica

En las estaciones iniciales de su cartografía literaria, representadas por sus producciones tempranas, Moltedo delimita un espacio donde la memoria cumple una función eminentemente defensiva y de resistencia frente al advenimiento devastador del tiempo exterior y las lógicas utilitarias de la vida cotidiana. La infancia, en este contexto, no es abordada a través de las convenciones de la crónica biográfica o la rememoración sentimental; se instituye como un reducto ontológico de autonomía perceptiva, un territorio sagrado y radicalmente segregado del universo normativo de la adultez. En estos escenarios de la memoria primera, los recuerdos personales se entrelazan de manera indisoluble con las estructuras míticas de las primeras lecturas, fundando una geografía legendaria que el creador se encarga de custodiar frente a la erosión de la realidad común.

La palabra poética asume, por lo tanto, la función de una custodia activa. El escritor se erige en guardián de una topografía donde el deseo, el asombro y la libre fantasía imponen sus propias leyes espaciales y temporales sin subordinarse a las exigencias del mercado o la productividad social. A medida que esta indagación progresa, el andamiaje puramente fabuloso sufre un proceso de interiorización reflexiva; los motivos legendarios de corte universal ceden terreno ante los fragmentos de una crónica íntima y cercana, donde los rincones mundanos —plazas de barrio, comedores familiares, patios internos, viñas y estaciones ferroviarias— son elevados al rango de monumentos de la afectividad pura. Este ciclo de la memoria inicial encuentra su punto de máxima tensión e inminente clausura con el surgimiento idealizado de la presencia femenina, cuya pureza introduce las primeras pulsiones del anhelo erótico y marca la frontera irreversible hacia el fin del edén infantil y la apertura hacia nuevas incertidumbres conceptuales: la pasión amorosa, el abismo marino y el propio acto escritural.

"El niño pasea por prados lejanos y demoraría vidas esperar su arribo que se entretiene. Canta, salta y se moja en el agua desconocida de los animales. Penetra las tinieblas con preciosa bolsa y sonríe al junco que los desliza seguro por la huella de pies grandes. Y como no conoce mercados ni luces enfermas, no visita las fiestas prisioneras de los pueblos." — De Nunca (1962)

Este repliegue sobre los espacios amparados por el recuerdo se complementa con una constante actitud de alerta, una disposición corporal y psíquica donde el sujeto lírico aguarda los signos sutiles de la realidad para transformarlos en materia de juego o de revelación estética. El juego infantil, en la poética de Moltedo, no representa una evasión trivial, sino un simulacro sagrado dotado de sus propias disciplinas y peligros presentidos. Al arrastrar las armas de la imaginación en un patio o un descampado, el niño ensaya las formas de la resistencia humana ante la hostilidad del mundo exterior, un aprendizaje temprano del aislamiento y la marginalidad que acompañará permanentemente la madurez del escritor.

"Descánsabamos con el oído atento, apoyado en el suelo, tratando de distinguir cualquier ruido; permanecíamos así durante horas, cubiertos por la hierba y sin pensar en nada que no fuera el peligro, el rumor, la agitación de una hoja, la brisa inclinando la tarde. Despertábamos al escuchar los gritos, la campana anunciando la comida, y regresábamos a la casa arrastrando las armas del juego. Antes de entrar, girábamos por última vez la cabeza: Nadie." — De Concreto Azul (1967)

II. El Giro Reflexivo: Autoconciencia de la Escritura e Inefabilidad

El punto de inflexión definitivo dentro del itinerario de Moltedo se consolida cuando los temas fundacionales de la infancia, el amor y el paisaje marino dejan de ser meramente evocados para convertirse en objetos de un riguroso examen analítico y filosófico. Esta transición formal e intelectual introduce al lector en la fase de madurez del autor, donde la poesía adquiere una dimensión dramática y autorreferencial de hondo impacto. El texto literario ya no se conforma con representar una realidad ajena o una escena pretérita; se vuelve sobre sí mismo para interrogar las condiciones de su propia génesis, sus posibilidades reales de articulación y los límites insalvables de la palabra escrita frente a la complejidad de la experiencia vital.

Bajo esta premisa de autoconciencia, el discurso poético sufre una metamorfosis en su estructura sintáctica y en su cadencia interna. La prosa fluida de las etapas anteriores da paso a un ritmo acezante, entrecortado, poblado de interrogaciones imprevistas, elipsis y frases sentenciosas que quedan suspendidas en el vacío de la página en blanco. Esta segmentación formal del texto es el fiel reflejo del extrañamiento radical del sujeto lírico, quien asume su posición de absoluta marginalidad frente al lenguaje institucionalizado y las convenciones sociales. El poema se transforma en un espacio dialógico interno, una escena donde la voz autorial conversa consigo misma, se afirma y de inmediato se desdice, revelando los espectros de una insatisfacción ontológica que atraviesa gran parte de la modernidad literaria.

En este denso entramado conceptual, la búsqueda del objeto erótico-amoroso y la persecución de la palabra poética exacta se confunden e interceptan de manera constante. Lo que se predica de la amada puede aplicarse con idéntica validez al poema mismo, instituyendo una lectura autoconsciente donde la poesía es concebida como una alteridad sagrada, inefable, numinosa y transformadora, pero esencialmente esquiva. El creador desiste de la pretensión de dominar o violentar la materia verbal mediante la voluntad técnica; por el contrario, asume el oficio como un ejercicio de paciencia límite, una operación de vigilia constante y disponibilidad pura. El escritor se instala en el borde del lenguaje, ensayando un saber que se construye conteniéndose, silenciándose y aceptando con dignidad trágica que el verdadero advenimiento de la revelación estética coincide casi siempre con su propio proceso de disolución y fracaso.

"Yo recepciono las ondas, vigilo cada acorde, te distingo. Voy conformando aquí, sobre la mesa, los ingredientes de tu volumen y, sin saberlo, tú cooperas, casi ordenas que otros te custodien, te reflejen, y das aviso de tus actos, decisiones, y te pones suave cuando te exhibes para que esta figura cada día se te parezca más." — De Concreto Azul (1967) - Sección "Creación"

III. El Asedio de la Experiencia Urbana y la Estética de la Frontera Costera

En el tramo final de su producción, la escritura de Ennio Moltedo experimenta un nuevo viraje de carácter existencial, abandonando los refugios íntimos y las meditaciones puramente abstractas sobre el lenguaje para confrontar directamente la aspereza y la alienación del entorno cotidiano. El espacio literario se desplaza de esta manera hacia el teatro de la urbe contemporánea, un paraje por el cual el sujeto poético deambula a la manera de un testigo desapegado, un observador periférico dedicado a sorprender el equívoco, la fisura, el envés y la excepción oculta detrás de la aparente normalidad de las rutinas ciudadanas. Este viaje hacia las profundidades de lo ordinario, lejos de conciliar al individuo con su medio social, acentúa su condición de extrañamiento definitivo, llevándolo a reconocerse como un ser que pertenece a una naturaleza distinta, ajena a las lógicas del utilitarismo urbano.

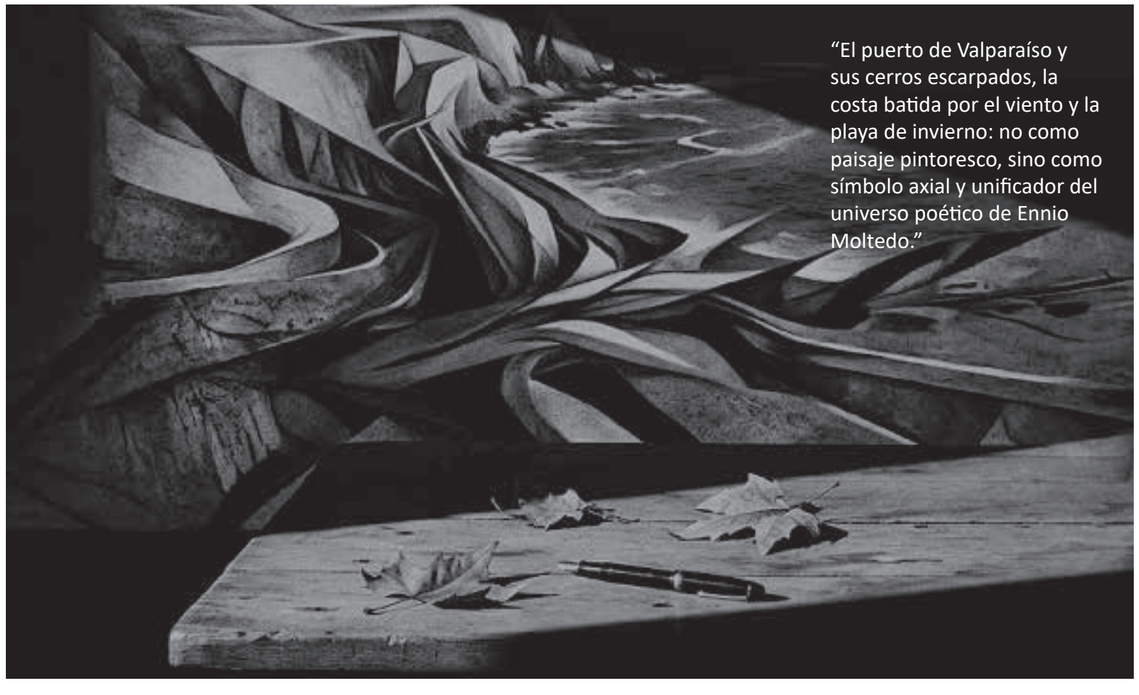
Ante el desgaste y la hostilidad implícita en la convivencia mercantilizada de la ciudad, el texto proyecta una intensa nostalgia por una existencia plena e integrada con las materias más elementales de la naturaleza física: la pureza del sol, la fluidez del agua, la frescura de la hierba. Sin embargo, el poeta evita caer en idealizaciones bucólicas ingenuas; comprende y asume, con la certidumbre de una convicción trágica, que esa reintegración absoluta con el orden primordial solo es accesible a través del tránsito definitivo de la muerte. La cercanía de la finitud y el paso inexorable del tiempo tiñen entonces la mirada madura del autor con una fina ironía desmitificadora, un distanciamiento crítico con el cual el sujeto se contempla a sí mismo en su condición precaria, sonriendo ante la inminencia del desenlace mientras el telón de la vida se dispone a caer.

"A veces, con el camino ya trazado y la espera en el proscenio, y abajo el público, la calle me parece de pronto una celda y las flores — por allí — un homenaje a la muerte. Y comienzo a girar rápido en torno a la plaza; oxígeno, peces me sorprenden y ya puedo ofrecerles mi tiempo. Mi tiempo que se olvida y que me lleva hasta el mar. Mientras cae el telón, vuelvo a sonreír." — De Playa de Invierno (1985)

La poesía de Ennio Moltedo se consolida, en sus últimas consecuencias, como una rigurosa estética de los bordes, de las zonas fronterizas y de la suspensión del ser. A lo largo de la totalidad de su itinerario, la imagen constante de la geografía litoral —el puerto de Valparaíso, los cerros escarpados, la costa batida por el viento, la playa de invierno— deja de funcionar como un mero decorado paisajístico o una referencia pintoresca regional. Se erige en el gran símbolo axial y unificador de su universo metafórico. El litoral representa ese espacio límite e inestable donde la solidez concreta de la tierra firme se encuentra y se diluye en la inmensidad incalculable del océano. El mar opera aquí en una doble dimensión: es la gran página en blanco que desafía los trazos de la escritura humana, y es simultáneamente el emblema del ciclo cósmico de la vida y la muerte. La costa, ese trazo limpio y resistente que delimita el territorio de la palabra frente a la infinitud del olvido, permanece como el testimonio definitivo de un oficio ejercido en el confín del mundo, allí donde la existencia es entendida como una breve y luminosa emergencia lírica que nace, respira y se sostiene justo en el borde de su propia desaparición.

"Este es el final de la costa: donde el faro apunta y se desprende." — De Playa de Invierno (1985)

Ennio Moltedo Ghio (1931-2012), poeta y editor chileno, desarrolló toda su obra en Valparaíso y Viña del Mar. Autor de títulos como Concreto azul y Playa de invierno, fue miembro de la Sociedad de Escritores de Chile y de la Academia Chilena de la Lengua. Su trayectoria lo convirtió en una figura clave de la poesía porteña, reconocida con premios regionales y municipales de literatura.



"El puerto de Valparaíso y sus cerros escarpados, la costa batida por el viento y la playa de invierno: no como paisaje pintoresco, sino como símbolo axial y unificador del universo poético de Ennio Moltedo."

Filosopóiesis: Poesía y Acción-Ser-Siendo

La palabra como acto fundacional: Tania Lemarie explora la *poiesis (creación, producción)* y, por extensión el *poietés* (el que hace, el creador, el poeta), en un cruce entre filosofía y poesía que devuelve al arte su dimensión sagrada.

He hallado la conjunción de vocablos que hablan no sólo de la creación de una obra artística sino de un viaje y caminar que implican la interpretación y la creación de sentido, para integrar lo propio con un propósito ético y genuino permeando la escucha, la palabra, la vigilia, la liturgia dionisiaca y la acción concreta: la palabra ποιεῖν *(poiein),* que significa hacer, producir, crear. Y podemos estar de acuerdo, en que un(a) poeta es quién germina una obra desde el verso o la imagen si se quiere, pero no con la articulación intelectual de que la *poiesis* es cualquier acto creador. Recordando a Platón: «¿Sabes que la palabra "poesía" (ποίησις) tiene numerosas acepciones y expresa, en general, la causa que hace que una cosa, sea la que fuere, pase del no-ser al ser? De suerte que todas las obras que dependen de todas las artes son poesías, y todos los artesanos y fabricantes son poetas»[1]. Convengo con Aristóteles, que no podemos ser simples observadores teóricos, eruditos de nuestro entorno y yo agrego, de lo metafísico como constructo cognitivo, fenómeno o ideal. Disiento con su maestro, quién señala que toda causa que hace pasar algo del no-ser al ser es *"poiesis"* porque no es suficiente ser un creador o hacedor para fabricar una realidad o un objeto, más aún en nuestra actualidad donde lo artificial como inteligencia y la tecnología construye contextos y existencias y un nuevo lenguaje como hablar y habitar. Quisiera diferenciar entre la creación como arte, como producto auténtico versus la producción de objetos, realidades desde lo fantástico (*phantázein:* aparecerse), como lo fingido que no es verdadero desde el develamiento, y que consiste solo en la fútil imitación, la copia en serie, lo estándar, lo que Platón consideraría apariencia, sin embargo, es parte de nuestra cotidianidad real. En LÍBIDO ÁLMICA a propósito del ser expreso:

"¿No existe el Ser?
"Horror vacui'. Hircocervo. Náusea Sartreana
La señal de una Matriz en jaque mate y cópula.
Más allá de lo Perverso y Perfecto
como cabriolas Nietzscheanas y Borgeanas.
A no Cesar de matizar…
A No cesar de corresponderse..."

A mi juicio, tiene más sentido poético y póietico, el surgimiento de un árbol, de una estrella en un multiverso, la muerte en su naturaleza y/o en su total y contraria adversidad en el surgimiento de lo vital. ¿Nos basta con fabricar neón, fábulas de lata aun cuando la mentira nos traiga dolor parafraseando a Sui Generis? Prefiero padecer y comparecerme, cuándo el dolor me conmueve desde mi visceral intimidad racional y emocional.

"Siento la VIDA,
mis pechos se aprietan,
solo QUIERO vivir,
y hacer de mí…
MI MAGNÍFICA OBRA
Iluminar, vivir y amar…" en AMOR, MORS y MORIS

Solo así, este reclamo existencial no es queja, sino que delimita mi yo interdiciendo (inteligere), mi praxis y creación poética. Discrepo con el Estagirita la no factible separación como sujeto creador de la contemplación (theoría), la *poiesis* y la acción ética y política *(praxis).* Basta ya de dicotomías y categorías que parcelan lo humano y sagrado en uno. En NO MAS APOLO Y DIONISIO verseo:

"Absorbo vértebras.
Fracturo mis versos y texturas.
Soy Perséfone violentando mi temple,
masticando en círculos,
elegías, vanidades y orgullo,
de la aurora al desconcierto,
risa y misterio gobiernan
la realidad: vigilia y sueño.
No más Apolo.
No más Dionisio"

Y en HEREJÍA LIBERTARIA como declaración de principio expreso:
"Lucha arquetípica
que repite épocas…
Inquisición.
Totalitarismo.
Enajenación.
Capitalismo.
Anestesia afectiva.
Resistencia emocional.
Anomia.
!Esclavitud!
……
Desde mi libertad señera,
construyo dignidad,
desde la no prohibición,
revelo y clamo autenticidad."

No temo la tragedia si implica purificar emociones y alcanzar la melodía de mi alma como catarsis. Pero, ¿cómo atraigo lo verdadero?, ¿de qué manera soy capaz de crear algo auténtico? comprendiendo e intuyendo la verdad como ἀλήθεια, develar lo oculto, traer a la presencia (hervorbringen) lo no visto (escondido) como un regalo (presente). En **ALETHEIA** reflejo:

"Comprender sutilezas y materias,
la presente presencia de mi realidad,
exhalando mi verdad,
dádiva y ambrosía,
valiosa soberanía,
de quién espera sin detenerse,
y evoca en libertad…"

La *poiesis* pertenece al ámbito del desocultamiento porque lo verdadero no es solamente la correspondencia entre un hecho y lo dicho o la lógica racional. No somos fabricante de verdades, la verdad aparece cuando el ser, nuestra esencia permite que acontezca y se revela ante-nuestros-ojos, ante-nuestras-manos desde el estar-siendo-en-el-mundo para hallarnos arrojados no desenvueltamente en una mundanización, con magia (transformando el sentido, en que el ser humano experimenta y nomina al mundo), entonces absorbemos (SOLVE Y COAGULA), la coseidad del objeto y/o sujeto más allá de la carencia o de la impertinencia, viajando por sobre el espacio y tiempo humano para atrapar lo universal, la esencia esencial.

"Eros me circula como energía creativa,
rituales alquímicos de vida,
arte, poesía y estrellas,
que mutan el plomo en oro,
en mi mente neuronal,
mi piel carnal,
mi conciencia espiritual.
…
Soy fuego que une piel y conjuga verbos,
el deseo en creación y oración,
la unión final en ofrenda."

"La esencia de la obra de arte es el poner-se-en-la-obra la verdad del ente".[2]
Lo que implica el ejercicio teórico y práctico del autoconocimiento y el no actuar desde la falsa sospecha consigo mismo. La principal y sacra obra de arte es nuestra vida, y desde la filosofía (como epistemología) y la poesía (como iluminación), descubro la verdad como Aletheia y la Libertad como acto creativo, de quién en apertura siendo-ahí y existiendo-ahí en su mundo, nuestro cosmos puede dejar(nos)-ser, la persona que es(somos) permaneciendo en coherencia y consistencia. ¿No es acaso vital, entre tanta enajenación y alienación construir este andar como cura a la deshumanización del ser humano?". El arte en su esencia es poetizar. La poesía es la manifestación de pensar el ser. La palabra es la morada del ser. Quién piensa, quién escribe se convierte en un vigía del ser. Enorme, compleja y magna responsabilidad para filósofos y/o poetas, quizás, necesitamos contar de "filosopoietistas" que transciendan la verdad científica por la verdad existencial, que aúnen en su lenguajear, en su escuchar, atender y respetar, la posibilidad del proyecto que cada uno de nosotros somos, permitiendo que cada quién llegue a ser lo que es siendo, no mera potencia. La "filosopoeisis" vaticina, no demuestra sino revela, no es cálculo, no explota al otro ni la naturaleza, no es un recurso, ni un marco en el horizonte sino precisamente el sentido del horizonte, en el que nos sumergimos e inmersos nos involucra retornar al heroísmo del viaje iniciático de Ulises, Orfeo, Perceval; isthar, Perséfone, y otros seres anónimos, que en un confiable virtuosismo ubicaron su realidad radical en obra. Desde la "filosopoiesis", el bosque no es sólo madera, ni energía conductiva, sino que somos el árbol, somos agua y río, somos sol, somos aire, somos uno con el bosque.
En ACEITUNAS Y OLIVOS:
"Soy olivo y aceitunas,
de sabor a historia verdaderamente sagrada.
Soy olivo y aceitunas
de este árbol universo,
que en sus ramas cobija
y en cada gancho y pepa arraiga,
modelos constelares,
palabras sacristanes
y crisoles de avatares.
Muérdeme y te alimentaré."

La poesía en su origen es literatura y la posibilidad de transformar la realidad mediante la palabra, de invocar presencias. Heidegger lo afirma. A hospedar, a cobijar nuestra verdad, iluminar con versos nuestro andar, visibilizar y recuperar lo ancestral y sagrado escuchando aquello que desea ser dicho, fusionando el microcosmos con el saber del macrocosmos, somos demiurgos porque la palabra conjura. Abracadabra. La palabra es promesa, es salmo, es encantamiento (un canto), es himno, es ritual, es conciencia desde el decir presente. Ritmo, silencio y respiración. Es mantra (repetición). Intuición y logos. El regalo de convertir lo invisible, lo que seremos y somos siendo trasmutando el símbolo (la palabra) en el mayor acto de creación… ser una misma y acontecer como Kairós, como presencia en lo existente.

"Kairos, oportunidad de nutrición.
Alimento de discernimiento íntimo
para componer con sentido
este andamiaje que se me franquea,
de kronos y puntos localizables
perennes y sutiles, que me instan
a continuar respirando
aprendiendo del verso
y mirar con alegría mi sino
mi cuello, mis dedos y pulgares
…… bordeando
las oceánicas profundidades
de mi Humanidad
presintiendo la llegada del Sol,
el gran Helios de mi luz interior."

"La esencia del arte es poesía, pero la esencia de la poesía, es la instauración de la verdad" [3]

TANIA LEMARIE SILVA, nacida en Peumo, Chile, es licenciada en Filosofía, prorrectora del Colegio Inglés Saint John de Rancagua y miembro fundadora de la Red de Escritores de O'Higgins.



Este par de zapatos, pintado por Van Gogh en París hacia 1886, no es una naturaleza muerta cualquiera. Es, para la filosofía de Martin Heidegger, el ejemplo que define qué es una obra de arte .
Heidegger elige este cuadro para mostrar que la obra de arte no es una simple reproducción de un objeto. La pintura de Van Gogh no nos muestra unas botas para que las reconozcamos como zapatos. Lo que hace es abrir algo nuevo: la verdad del ser de esos zapatos .
Pero, ¿qué significa "verdad" aquí? No es la verdad de la ciencia, que busca la correspondencia exacta entre una afirmación y un hecho . Es la *aletheia* griega: el desocultamiento . La obra de arte, según Heidegger, es el lugar donde lo que estaba oculto —la esencia de un ente, su conexión con un mundo— sale a la luz .
Y es precisamente en la pintura de Van Gogh donde ocurre ese desocultamiento. La obra nos dice lo que el zapato "es en verdad" :
"En la oscura boca del gastado interior del utensilio zapato está grabada la fatiga de los pasos de la faena. En la ruda y robusta pesadez de las botas ha quedado apresada la obstinación del lento avanzar a lo largo de los extendidos y monótonos surcos del campo mientras sopla un viento helado. En el cuero está estampada la humedad y el barro del suelo. Bajo las suelas se despliega toda la soledad del camino del campo cuando cae la tarde" .
No vemos una imagen, vemos un mundo. El mundo de la labradora, su relación con la tierra, su fatiga, su trabajo, su vida . Eso es la aletheia: la verdad se revela, no como un hecho, sino como una apertura a la que la obra de arte nos conduce . La obra se convierte en el "Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit", el "ponerse-en-la-obra de la verdad" .
Van Gogh no pinta zapatos: pinta el desocultamiento de su ser. Y al hacerlo, nos recuerda que la verdad no se demuestra, sino que se muestra .

1 Platón. (1988). Diálogos III: Banquete, Fedón, Fedro (M. Martínez Hernández, Trad.). Editorial Gredos.

2 Heidegger, M. (2010). El origen de la obra de arte. En Caminos de bosque (H. Cortés y A. Leyte, Trads.; pp. 11-62). Alianza Editorial.

3 Heidegger, M. (2005). Arte y poesía (S. Ramos, Trad.). Fondo de Cultura Económica.

¿Qué vemos cuando miramos? Vértigo de una nueva mirada entre la memoria y el algoritmo

Un siglo y medio después de aquel primer destello sobre una placa metálica, la fotografía sigue siendo el arte que desafía los límites de lo real. Hoy, entre el píxel y la inteligencia artificial, la mirada se reinventa una vez más para recordarnos que cada instante, por mínimo que parezca, puede convertirse en historia compartida.



La fotografía irrumpió en el siglo XIX como el vértigo de una nueva mirada: un arte que trajo consigo un modo inédito de reproducir la realidad en imágenes. Lo que en sus inicios pareció una amenaza para la pintura se transformó, con el tiempo, en un lenguaje propio, capaz de reinventar la forma de ver y otorgar dignidad a lo cotidiano.

Con el paso de los años —desde el daguerrotipo, esa primera captura de la luz sobre una placa metálica, hasta el actual píxel—, la fotografía dejó de ser un artificio técnico para consolidarse como un arte autónomo. Su capacidad de detener el instante, de atrapar fragmentos de vida y convertirlos en memoria, la hizo indispensable. Cada retrato, cada paisaje, cada gesto congelado en la emulsión o en el disparo digital, da testimonio de lo que somos y de lo que hemos sido. La fotografía, más allá de documentar, vino a interpretar, a resignificar, a abrir portales hacia lo imaginado y lo eterno.

La cámara analógica convive hoy con el sensor electrónico. Salvador Dalí declaró en alguna ocasión que la cámara fotográfica —ese "ojo artificial"— no se comparaba con el ojo del pintor, "ojo dado por Dios", una opinión comprensible desde su oficio. Sin embargo, el ojo creativo no se limita a la técnica, sino que habita en el concepto y en la exploración de nuevas gramáticas visuales. Ahora el debate se traslada a la inteligencia artificial, que irrumpe con la promesa de generar imágenes que nunca existieron y con la facilidad de democratizar la creación. Pero también plantea una pregunta incómoda: ¿qué lugar ocupa entonces la mirada humana? ¿Sigue siendo la fotografía testimonio de lo real o se convierte en un simulacro perfecto? Como aquel daguerrotipo que desconcertó a los pintores, la IA incomoda al fotógrafo tradicional. Se anuncia un nuevo lenguaje que aún no sabemos nombrar. Esta tensión entre el instante capturado y la imagen sintetizada nos lleva a preguntarnos nuevamente qué es la fotografía y hacia dónde se dirige.

En el Mes de la Fotografía, celebramos ese arte que conquistó su lugar propio y que, siglo y medio después, sigue en tensión consigo mismo. No es solo técnica ni documento: es mirada reinventada, memoria expandida, invitación a adentrarse en el misterio de lo cotidiano, incluso cuando ese misterio es generado por un algoritmo. La fotografía nos recuerda que cada instante, por mínimo que parezca, puede convertirse en historia compartida.

PIONEROS DEL SIGLO XIX

Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833): Obtuvo la primera fotografía permanente de la historia, Vista desde la ventana en Le Gras, en 1826 o 1827. Su método, la heliografía, requería exposiciones de varias horas.

Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851): Perfeccionó el proceso de Niépce y presentó el daguerrotipo en 1839, el primer procedimiento fotográfico divulgado al mundo. Redujo drásticamente los tiempos de exposición y popularizó el retrato fotográfico.

William Henry Fox Talbot (1800-1877): Inventó el calotipo (o talbotipo), un sistema de negativo-positivo que permitía obtener múltiples copias de una misma imagen, sentando las bases de la fotografía moderna sobre papel.

Julia Margaret Cameron (1815-1879): Pionera del retrato artístico, buscaba capturar la esencia espiritual de sus modelos mediante un uso expresivo del desenfoque y la luz, alejándose del realismo académico.

Eugène Atget (1856-1927): Dedicó su vida a documentar el París antiguo. Sus imágenes, de una precisión y una poesía únicas, fueron redescubiertas por los surrealistas y son consideradas un puente entre la fotografía documental y la moderna.

MAESTROS DEL SIGLO XX

Alfred Stieglitz (1864-1946): Figura central en el reconocimiento de la fotografía como arte. Fundó la publicación Camera Work y la galería 291, impulsando el pictorialismo primero y la fotografía moderna después.

Ansel Adams (1902-1984): Revolucionó la fotografía de paisaje con su Sistema de Zonas, una técnica para controlar el contraste y la exposición. Sus impresionantes imágenes en blanco y negro de los parques nacionales de Estados Unidos lo convirtieron en un icono del conservacionismo.

Henri Cartier-Bresson (1908-2004): Considerado el padre del fotoperiodismo moderno. Su concepto del "momento decisivo" —capturar la esencia de una escena en una fracción de segundo— influyó a generaciones enteras. Fue cofundador de la agencia Magnum Photos.

Dorothea Lange (1895-1965): Su fotografía documental de la Gran Depresión estadounidense, especialmente la icónica Madre Migrante, humanizó el sufrimiento y demostró el poder de la imagen como testimonio social y catalizador de cambio.

Robert Capa (1913-1954): Cofundador de Magnum Photos, legendario por su cobertura de la Guerra Civil Española y el Desembarco de Normandía en el Día D. Su frase "si tus fotos no son lo suficientemente buenas, es que no estás lo suficientemente cerca" define su estilo audaz.

Sergio Larraín (1931-2012): Fue el único chileno y el primer latinoamericano en integrar Magnum Photos, invitado por Henri Cartier-Bresson. Su serie Valparaíso, acompañada por texto de Pablo Neruda, es considerada una obra cumbre del fotolibro. Con una mirada poética y oscura, transformó las calles porteñas en un universo de sombras y escaleras suspendidas. En pleno éxito internacional, abandonó la fotografía para retirarse a la meditación y la pintura, construyendo un mito que inspiró a Cortázar y Antonioni.

VISIONARIOS DEL RETRATO Y LA EXPERIMENTACIÓN

Yousuf Karsh (1908-2002): Famoso por sus retratos dramáticos de personalidades del siglo XX, desde Winston Churchill hasta Albert Einstein. Su magistral uso de la iluminación revelaba la fuerza interior de sus sujetos.

Man Ray (1890-1976): Artista surrealista que llevó la fotografía al terreno de la experimentación pura. Creó los rayogramas (imágenes sin cámara) y exploró la solarización, abriendo las puertas a la fotografía abstracta y de vanguardia.

Diane Arbus (1923-1971): Desafió las convenciones del retrato al fotografiar a personas al margen de la sociedad: enanos, gigantes, travestis y familias disfuncionales. Su mirada, frontal y directa, obligó a replantear la idea de normalidad.

Cindy Sherman (1954): Pionera del autorretrato conceptual. En sus series, se disfraza y se posiciona como múltiples personajes femeninos (actrices de cine, modelos de revistas), cuestionando los estereotipos de género y la construcción de la identidad en la cultura de masas.

Más allá de estas páginas:

Los fotógrafos mencionados son brevísima lista en esta sección. Sus trabajos se encuentran protegidos por derechos de autor. Por esta razón, la edición impresa de Valpoesía ofrece claves de lectura e invitaciones a explorar sus catálogos, en lugar de reproducir sus obras. Invitamos a nuestros lectores a visitar nuestra versión digital, donde encontrarán galerías seleccionadas con los permisos correspondientes, así como enlaces a los archivos oficiales de cada autor.

La fotografía no se agota en la imagen que vemos: se completa en la mirada que la descubre. Esta sección es una puerta, no una pared." *Vp*

Arqueología fotográfica



Vista de *Le Gras* desde una ventana primera fotografía permanente tomada con éxito por Niépce en 1827, *Saint-Loup-de-Varennes.* 20×25 cm. Precisó de ocho horas de exposición.





"Boulevard du Temple, París, 1839. En plena exposición de diez minutos, la ciudad se desvaneció en halos espectrales, pero un hombre detenido para lustrar sus zapatos quedó grabado en la placa de Daguerre. Así, por accidente, nació el primer ser humano fotografiado: testimonio de un París efímero y de la historia que nunca fue tan importante como registro humano.

El abuelo de la selfi



Robert Cornelius quitó la tapa del objetivo, corrió a colocarse frente al encuadre y permaneció inmóvil durante un minuto antes de cubrir la lente. El resultado fue el primer autorretrato fotográfico de la historia, considerado también la primera 'selfie'.
En el reverso de la imagen escribió: "La primera fotografía tomada con luz. Filadelfia, 1839".

Dos legítimas técnicas: analógica y digital





El naufragio, atrapado en la disciplina analógica: economía de película y el cuidado de no velar el rollo. En cambio, en el cerro, se ofrece a la mirada digital, donde la belleza de sus texturas se captura sin cálculo ni espera. Dos técnicas distintas, dos legitimidades que se encuentran en la poesía de la imagen. (Imagenes: Henry Chicago Mancilla)

Philippe Halsman: el fotógrafo que hizo “saltar” la realidad

El fotógrafo que convirtió el salto en revelación, fundiendo rigor y humor para abrir la puerta del retrato al surrealismo.

Philippe Halsman, (Riga, Letonia, 1906 – Nueva York, Estados Unidos, 1979), transformó la fotografía del siglo XX con un estilo que unía rigor compositivo, humor y experimentación. Su nombre quedó inscrito en la historia por las más de cien portadas que realizó para la revista Life, pero sobre todo por su capacidad de reinventar el retrato psicológico y abrirlo al surrealismo.

Tras escapar de la Europa ocupada con la ayuda de Albert Einstein, se instaló en Estados Unidos, donde retrató a las figuras más influyentes de su tiempo: desde el propio Einstein hasta Winston Churchill, Alfred Hitchcock, Pablo Picasso y John F. Kennedy. Su cámara se convirtió en memoria visual de una época.

Dalí Atomicus: la suspensión imposible

La colaboración con Salvador Dalí fue una de las más fecundas de su carrera. Juntos idearon imágenes que parecían desafiar la física, como *Dalí Atomicus* (1948), inspirada en la pintura *Leda Atomica.* La sesión fue un verdadero experimento: entre 26 y 28 intentos, cinco o seis horas de trabajo, tres gatos lanzados al aire, cubos de agua y un Dalí saltando una y otra vez. Nada flotaba realmente: los muebles se sostenían con cables o manos invisibles, y el cuadro que aparece en la imagen fue pintado por Dalí directamente sobre la fotografía impresa, pues durante la sesión el lienzo estaba vacío.

El resultado, publicado en Life y más tarde reconocido por Time como una de las cien fotografías más influyentes de la historia, condensó la obsesión de la época por la energía atómica y la suspensión de la materia. De esta alianza surgieron también el libro *Dali's Mustache* y composiciones como *In Voluptas Mors,* donde siete modelos forman la silueta de una calavera.

La filosofía del salto

De aquella experiencia nació una idea que Halsman convirtió en método: pedir a sus retratados que saltaran frente a la cámara. Convencido de que el esfuerzo físico derribaba las máscaras sociales, bautizó esta práctica como *jumpology.* En 1959 publicó *Philippe Halsman's Jump Book,* donde reunió los saltos de Marilyn Monroe, Audrey Hepburn, Grace Kelly, Richard Nixon, Robert Oppenheimer y los Duques de Windsor, entre otros. Cada imagen revelaba una espontaneidad que los retratos convencionales rara vez lograban.



Dalí Atomicus.Foto. Wikipedia



Autorretrato © Philippe Halsman

Un legado en movimiento

La genial obra de Philippe Halsman no solo documentó a los protagonistas de su tiempo, sino que los mostró en un estado de revelación: suspendidos, saltando, sorprendidos. Su ingenio visual convirtió la fotografía editorial en un profetizado espacio de juego y experimentación, y su alianza con Dalí demostró que la cámara podía ser tan surrealista como un pincel.

Más que un fotógrafo de portadas, Halsman fue un creador de mundos suspendidos, un artista que hizo saltar a la realidad para mostrar su rostro más auténtico.

El grabado antecedente técnico y conceptual de la fotografía

El grabado, matriz originaria de la imagen múltiple, anticipó la lógica que la fotografía heredaría: fijar, transferir y multiplicar la imagen, hasta convertirla en memoria compartida del mundo moderno.

En la historiografía de las artes visuales, el grabado suele ser denominado el “abuelo de la fotografía”. Esta metáfora no es casual: el grabado estableció el principio fundamental de la reproducción múltiple de imágenes, un rasgo que la fotografía heredó y perfeccionó. La lógica de una matriz, y el proceso de transferencia y multiplicación de la imagen constituyen su ley

Matriz y placa: continuidad material

El grabado tradicional se basaba en planchas metálicas o de piedra que eran tratadas con barnices y ácidos para fijar trazos. Este mismo principio fue retomado por Nicéphore Niépce en sus ensayos de heliografía hacia 1826–1827. Niépce utilizó placas de peltre recubiertas con sustancias fotosensibles, estableciendo una continuidad material entre la matriz grabada y la placa fotográfica.

Luz y resistencia química

El paso decisivo fue la incorporación de la luz como agente de fijación. Niépce empleó betún de Judea, un derivado del petróleo que se endurecía al exponerse al sol. La reacción química permitía que las zonas iluminadas resistieran la acción de los disolventes, mientras las áreas en sombra se disolvían, generando así una imagen. Este procedimiento vinculó directamente el concepto de “dibujo grabado” con la futura emulsión fotográfica, que en décadas posteriores se perfeccionaría con sales de plata y gelatinas.

Difusión y democratización visual

Antes de que la fotografía pudiera imprimirse en periódicos o libros, el grabado fue el medio que permitió replicar imágenes a gran escala. Las primeras fotografías, incluso en el siglo XIX, debían ser traducidas al lenguaje del grabado para circular en la prensa.



El arte de la imagen del grabado y la literatura. Gustave Doré, detalle para la Divina comedia.

De este modo, el grabado no solo antecedió técnicamente a la fotografía, sino que también le abrió el camino como instrumento de difusión masiva.

Conclusión

El grabado y la fotografía comparten una genealogía técnica y conceptual: la idea de que una imagen puede ser multiplicada, fijada y difundida. Niépce, al unir la matriz grabada con la sensibilidad química de la luz, inauguró un proceso que transformaría la cultura visual moderna. La fotografía, en este sentido, no surgió de la nada, sino como evolución de un saber acumulado en los talleres de grabadores y químicos.

Oswaldo Guayasamín

Por: Galería Modigliani

En cada cuadro ardía la humanidad entera. Niños muertos antes de aprender a soñar. Madres desgarradas por la pérdida. Ancianos con manos como raíces, aferradas a la memoria, gritando desde la sombra, no para ser oídos, ni para ser olvidados. Guayasamín sostenía en su paleta la geografía de la condición humana. Fuego y ceniza. Ocres sangrantes, negros profundos, rojos que no olvidan la herida, amarillos persistentes de esperanza. Color útil, tonos decididos, pincelada declarada.

Guayasamín vuelve su pintura en oración y un acto de fe en la humanidad. No hay dioses lejanos, sino hombres y mujeres arrojados al borde del abismo que han decidido seguir adelante. No hay decoración sino denuncia, donde la injusticia no se oculta en el silencio. Sus obras son espejos que nos devuelven el reflejo del mundo que hemos permitido erigir.

Hoy, su obra sigue viva: es un relámpago que atraviesa la historia y nos obliga a mirar de frente la herida del mundo y también su esperanza. Una advertencia: Guayasamín no se quedó en el dolor, permitió que la luz se filtrara entre las grietas.

Tras su partida, dejó plantada en cada rostro, en cada mano levantada, en cada color trazado, una luz que él encendió y que no se apaga. La obra de Guayasamín no se completa en el museo ni en las reproducciones. Se completa en nosotros, en lo que hacemos con lo que vemos, en cómo respondemos al grito que él plasmó en cada lienzo.

Guayasamín, pintor de la ira y del amor que sostienen el mundo. Una luz que, si la miramos bien, sigue encendida. Solo hace falta que alguien la tome y la lleve más lejos de su cuna andina.



Litografía 34 x 52 cms.



“Los hombres han canalizado todo su poder de amistad hacia los gatos y los perros, y no les queda para sus semejantes..”

Oswaldo Guayasamín

Oswaldo Guayasamín (Quito, 1919 – Baltimore, 1999), pintor y escultor ecuatoriano, transformó el dolor humano en símbolo universal. Desde sus primeras obras vinculadas al indigenismo hasta sus grandes series como Huacayñán y La edad de la ira, su arte fue denuncia y memoria. Formado en la Escuela de Bellas Artes de Quito y marcado por la influencia de José Clemente Orozco, recorrió América y Europa, recogiendo gestos y voces de los pueblos. Sus murales y lienzos, cargados de expresionismo y color dramático, se convirtieron en espejos de la injusticia y la esperanza. Fundador de la Fundación Guayasamín y creador de la Capilla del Hombre, dejó un legado que lo consagra como el pintor de la ira y del amor, cuya obra sigue encendida como luz que atraviesa la historia.

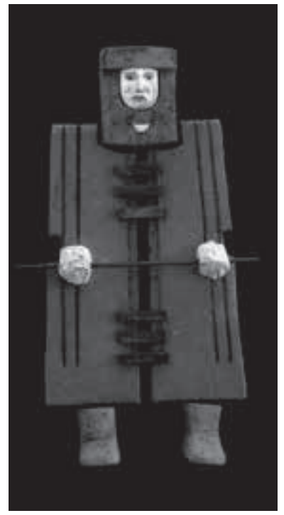
Polimnia Sepúlveda. Escultora y ceramista nacida en Santiago en 1941, cursó su enseñanza en la Escuela Nº 24, la Escuela Anexa a la Normal Nº 1 y el Liceo Nº 1 de Niñas. Aunque su primera intención fue estudiar arte, ingresó a la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Chile, trasladándose luego a la Escuela de Artes Aplicadas de la Facultad de Bellas Artes, donde se formó en cerámica y se convirtió en profesora de dibujo.

Polimnia Sepúlveda

Por: Galería Modigliani



Escultura en cerámica gres
43 x 27 x 30 cm.



Entre 1962 y 1976 consolidó su oficio en torno al dibujo y la cerámica, concebidos como una búsqueda personal más que como negocio. Su obra, no abundante pero significativa, se inspira en la observación de los seres vivos y en la síntesis figurativa que permite el material cerámico, guiada por referentes como Charles Blanc, Hegel y Gabriela Mistral.

Relieve en cerámica gres
51 x 25 cm.



Ejerció docencia en la Universidad de Chile (1965-1978) y más tarde en la Escuela de Artes Aplicadas “Oficios del Fuego” (2002-2013). Participó en diversas exposiciones individuales y colectivas en Chile y el extranjero, incluyendo muestras en Santiago, La Serena, Chicago y Buenos Aires. Su trayectoria se caracteriza por la fidelidad al oficio, la búsqueda de una expresión figurativa esencial y la convicción de que la creación artística es un camino espiritual y vital.

En vitrina EDITORIAL AFTER POETRY www.afterpoetry.cl

Hundirse en lo profundo es lo que hace el verano (edición bilingüe).

La poesía como inmersión en la oscuridad. Un primer libro de poesía de la psicóloga Leonor Irarrázabal, obra que lleva décadas de maduración.



Hundirse en lo profundo es lo que hace el vereano (After Poetry, 2023), La poesía chilena recibe aquél año una voz que, aunque no nueva en esencia, se haizo pública en toda su hondura. Leonor Irarrázaval, psicóloga fenomenológica y poeta de vocación temprana, publica su ópera prima en edición bilingüe español-inglés, con traducción de Roland Osborne e ilustraciones de Michelle Concepción.

El gesto editorial busca el diálogo entre lenguas y mundos. Nacida en Concepción en 1968, con raíces vascas, catalanas e irlandesas, Irarrázaval ha vivido entre Chile y Europa (Londres, Barcelona, Heidelberg), y esa experiencia de frontera se filtra en sus versos.

En el prólogo, Mariahadessa Ekere Tallie afirma que "una poeta es alguien que ve en la oscuridad", clave que sintetiza el proyecto poético de Irarrázaval: habitar el dolor con mirada clínica y entrañable. En "luz" escribe: "me encuentro nadando en un mar / un mar lleno de tristeza", pero también reconoce la posibilidad de emerger y respirar. La alternancia entre hundimiento y resurgencia estructura el poemario.

El libro se divide en dos partes: "hundirse en lo profundo", con quince poemas sobre desamor, memoria, muerte y soledad, y "El verano que asoma", que abre la posibilidad de la luz sin negar la oscuridad. El poema central condensa la dialéctica: "hundirse en lo profundo / es lo que hace el verano".

El cuerpo y el alma encarnada son ejes centrales. En "encarnación" se celebra y cuestiona el hacerse cuerpo: "ha sido un viaje largo… hoy soy alma encarnada / desapercibida / mujer". La ausencia y el deseo también atraviesan el libro: el amor aparece como huida o distancia, pero el deseo persiste, como en "dioses": "apenas comienza la fantasía / no me abandones aún".

La poética de Irarrázaval apuesta por la vulnerabilidad y la precisión, sin grandilocuencia, nombrando el dolor con sobriedad. El humor aparece como mecanismo de supervivencia, como en "payasos": "mejor reímos todos / todos riendo como pendejos / de nuestros payasos espejos".

Su formación clínica aporta una mirada fenomenológica: los poemas son espacios de indagación, observando la subjetividad sin juicios. La edición bilingüe refuerza el diálogo entre lenguas y culturas, mostrando que la poesía no se encierra en una sola lengua.

"Hundirse en lo profundo es lo que hace el verano" no es solo un título: es una declaración poética. Porque el verano, en la tradición literaria, suele asociarse a la luz, a la superficie, a la vida que bulle. Irarrázaval lo invierte: el verano es también inmersión, es profundidad, es la valentía de bajar a lo oscuro para encontrar, quizás, una nueva forma de luz.

FICHA TÉCNICA
Autora: Leonor Irarrázaval
Año de publicación: 2023
Editorial: After Poetry
Edición: Bilingüe (español–inglés)
Traductor: Roland Osborne
Ilustraciones: Michelle Concepción
Género: Poesía contemporánea
Prólogo: Mariahadessa Ekere Tallie

"Esta edición impresa ofrece una selección curada de contenidos. Por razones de espacio, los textos completos, las galerías de imágenes y los materiales complementarios se encuentran disponibles en las versiones digitales de Valpoesía o en los archivos originales de cada autor e institución.

Invitamos a nuestros lectores a investigar por su cuenta, a explorar los catálogos, bibliotecas y colecciones que enriquecen cada tema. Porque el conocimiento no se agota en el papel: se completa en quien lo busca."

Mesa editorial:

Director: Henry Chicago Mancilla

Mesa editorial: Juan Antonio Huesbe

Tania Lemarie, Henry Chicago

Colaboran en esta edición: Valeria Bugorskaya (Rusia), Dr. Adolfo De Nordenflycht B., Galería Modigliani, Nodirabegim Ibrokhimova (Uzbekistán).

Valpoesía es una publicación circula bajo el sello de Editorial After Poetry

Colegio Inglés **Saint John**
Rancagua
Educando para pensar, crear y transformar.
www.saintjohn.cl

VERSO
hotel · poesía
restaurante
reservas@versohotel.cl
versohotel.cl
Mena 665, Cerro Florida
Valparaíso, Chile

Ferrada Impresiones
mailto:pefb2020@gmail.com