



Acta Literaria

ISSN: 0716-0909

lguenant@udec.cl

Universidad de Concepción

Chile

Onell H, Roberto

Tres notas para tres poéticas: David Preiss, Rafael Rubio y Juan Cristóbal Romero

Acta Literaria, núm. 42, 2011, pp. 135-143

Universidad de Concepción

Concepción, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=23719384009>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Tres notas para tres poéticas: David Preiss, Rafael Rubio y Juan Cristóbal Romero^{*}

Three notes for three poetics: David Preiss,
Rafael Rubio and Juan Cristóbal Romero

ROBERTO ONELL H.

Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile
ronell@uc.cl

*A Inés Magdalena, in memoriam,
quien me ha ayudado a escuchar mejor*

En esta instancia de fuerte auto-observación, donde muchos chilenos hablamos de poesía escrita por chilenos a un público mayoritariamente chileno, y donde vuelven a hacerse audibles algunas de las voces que han fraudado nuestra experiencia del idioma castellano, quiero inscribir la pregunta por el futuro. Porque no dejo de acoger esta mesa como una oportunidad de averiguarnos hoy, desde el ayer siempre presente que es la poesía, hacia el mañana que ya ha comenzado. ¿Qué dicen algunas de las nuevas voces? Pregunta que a su vez abre otra, anterior: ¿cuáles son algunas de las nuevas voces? En verdad, me parece que es la pregunta por el deseo, un doble deseo: el deseo de oír que se corresponde con el deseo de hablar. La pregunta por el diálogo. ¿Qué nos decimos? ¿Qué oímos y decimos del mundo? Y así: estas voces, ¿qué quieren decir?

Mi propósito es apuntar rasgos distintivos de los trabajos poéticos de David Preiss, Rafael Rubio y Juan Cristóbal Romero, poetas a quienes vengo oyendo desde hace años; nacidos en 1973, 1975 y 1974, respectivamente.

^{*} Este trabajo fue presentado, en una versión resumida, en el Congreso Internacional de Poesía Chilena “Chile mira a sus poetas”, que tuvo lugar en la Pontificia Universidad Católica de Chile, desde el 27 al 30 de octubre de 2009.

Cada uno con tres poemarios publicados hasta hoy: Preiss, con *Señor del vértigo* (1994), *Y demora el alba* (1995) y *Oscuro mediodía* (2000); Rubio, con *Arbolando* (1998), *Madrugador tardío* (2000) y *Luz rabiosa* (2007); y Romero, con *Marulla* (1998-2002) (2003), *Libro segundo de las cartas de Horacio* (2006) y *Rodas* (2008). Los tres, ya premiados en diversas instancias y, además, antologados varias veces¹.

En este trabajo hago un repaso por poemas que considero claves para el desciframiento de las poéticas de cada libro de Preiss, Rubio y Romero; aquellos poemas que plantean una auto-reflexión sustancial del quehacer poético, por cierto en relación con otros tópicos tratados en ellos. Cierro esta exposición con la propuesta de una lectura unitaria de estos autores, en virtud del hallazgo de un rasgo común a los tres. Estas poéticas se constituyen en el riguroso cultivo y escucha de vocablos, silencios, ritmos y otras instancias de significación, que evidencian una abundancia o “exceso de sentido”, al decir de Paul Ricoeur (2006). Apoyándome en el pensamiento de Martin Heidegger, en sus conocidas formulaciones del lenguaje como “morada del ser” y del poeta como “guardián” de esa morada, concluyo que estos tres autores, cada uno a su manera, reconocen con sus prácticas poéticas la sacralidad originaria de la palabra².

¹ Algunas precisiones editoriales. David Preiss publicó, primero, *Señor del vértigo* (Anticipo) (Santiago: Daled, 1992) como una versión abreviada de ese primer proyecto suyo. La edición de 1994 contiene “el total de sus poemas originales, tal como terminó de ser escrito en 1991”, según aclara la solapa de *Y demora el alba*. Rafael Rubio y Juan Cristóbal Romero participaron en los Talleres Literarios “José Donoso”, que la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), ofreció en el período 1997-1998, y que culminaron con la impresión de poemarios individuales (así como de libros de relatos y de piezas dramáticas, para los talleres de narrativa y dramaturgia). En esa colección aparecieron *Arbolando*, con el número 21 de la serie, y *Marulla*, en una primera versión, con el número 19. En cada uno de los libros de dicho catálogo, sin embargo, se puntualiza que no se trata de trabajos editoriales y que, por lo mismo, sus autores “conservan la calidad de inéditos”. De hecho se los denomina “cuadernos”. Independientemente de estas circunstancias editoriales, *Arbolando* se considera aquí en su carácter de primera cristalización pública del trabajo poético de Rubio, mientras que *Marulla* es abordado en su segunda y más solvente aparición. Rubio y Romero, además, han vuelto a publicar cada uno un poemario, esta vez antológico: *Caudal* (Santiago: Pfeiffer, 2010) y *XXXIII poemas* (Santiago: Pfeiffer, 2010), respectivamente. Según la propuesta de Editorial Pfeiffer para su “Colección 33”, cada autor debía seleccionar 32 de sus poemas ya publicados y agregar otro, inédito hasta entonces. Rubio y Romero comparten este catálogo de siete autores con Gonzalo Rojas, Pedro Lastra, Manuel Silva Acevedo, Oscar Hahn y Floridor Pérez.

² Las reflexiones de Heidegger provienen de su *Carta sobre el Humanismo* (1947) y, secundariamente, de las conferencias “El origen de la obra de arte” (1952) y “Hölderlin y la esencia de la poesía” (1937), recogidas en *Arte y poesía*.

LA POESÍA DE DAVID PREISS

Señor del vértigo no es un libro especialmente auto-reflexivo en cuanto al quehacer poético. Delicadamente elegíaco, su asunto es la lamentación del holocausto de la Segunda Guerra Mundial, en el cual murieron algunas personas del entorno afectivo del hablante. Así, aparte de la forma elegía (“Elegía por Abel”, 15; “Réquiem por una muerte prematura”, 26; “Lamento”, 45; “Elegía”, 69), nos salen al paso la evocación (“Jerusalem”, 18; “Evo-cación en Chelmno”, 31; “Levantamiento del Ghetto de Varsovia”, 47), la plegaria (“Oración del sobreviviente”, 57; “Plegaria”, 61), la canción (“Ba-lada de la transfiguración”, 43; “Cantata del Fénix”, 55; “Balada para las manos de mi abuela”, 67) y otras formas. Muy presentes están algunos pasa-jes del Antiguo Testamento, la Torah judía, y de César Vallejo, ya sea como epígrafes o intertextos, para hacernos oír ecos ancestrales del sufrimiento humano. Cito el poema “En la plataforma”: “(Auschwitz)// El nazi atisba, hurga, mide,/ divide la mejilla de Israel,/ rasga del agua los lamentos.// No hay atisbo en su mirada./ Mide –no hay a quién–,/ divide, el sastre de Israel/ rasga la rugosa seda de los siglos.” (27). Tal como apunta Miguel Arteche en la contratapa³, al celebrar con justicia la perfección de varios poemas de este libro, el denuesto de la matanza de la guerra nunca degenera en odio; más bien se dignifica en compasión y hasta en ternura ante tanta fragilidad humana. *Señor del vértigo* muestra un cuidado trabajo sonoro: una métrica a la que se recurre y de la que se prescinde, aliteraciones constantes (como el final del poema citado), manejos rítmicos diversos; un cuidado que converge en una poética fuerte y específicamente ética. Cuidar la forma es aquí cuidar lo propio, a la propia estirpe.

Y demora el alba muestra el otro lado del sonido, su opuesto comple-mentario. Este segundo poemario propone, como el mismo Preiss indica en su prólogo, “una cartografía del silencio” (12); operación que ha de trans-formar al poeta el primero. Veamos tres casos notables. El poema V-1 de la serie “Desnuda y sagrada” dice: “Frente a las teas del Silencio/ el poema y el poeta se observan/ solitarios.// La mirada del uno sobre la ceguera del otro./ El luto del otro sobre el blanco del uno.// Extraña cita une a dos extraños.// El poema y el poeta se debaten/ sin las manos:/ callan.” (19). El poema XI: “Victimario o víctima// en la palma de tus labios/ trazo un círculo de tiza.// Rodeada/ queda la Palabra.// Desde el círculo desierto/ el Silencio se desbor-da// victimario o víctima.” (27). Y “Arte poética”: “Déjala posarse,/ poeta,/

³ En un texto citado del diario *La Época*, del 18 de julio de 1993.

tu mano./ Para volar ha nacido.// Déjala tocar la Eternidad/ aunque hayas olvidado el Tacto.// Mírala desnuda desvestirte/ ante el anfiteatro vacío.// Tócala plural/ antes de pudrirse.// Vela soñar el sueño blanco del poema./ Sé tú la pesadilla.// *Vívela*.” (49). La escritura de Preiss aquí no sólo se abrevia en haikus, coplas o sentencias breves, sino sobre todo se espacia en la página, haciendo de muchos poemas una intensa alternancia de versos y blancos, esto es, de sonidos y silencios. El hablar y el callar comparecen como instancias del *decir* que es mostrar. Así, cercando o sitiando el silencio, *Y demora el alba* es una escritura auto-consciente vivida como inminencia demorada.

El primer poema de *Oscuro mediodía* es “Sitio”, y refiere la experiencia de la revelación poética. El estar cercado, rodeado, se reproduce aquí en la reiteración y la circularidad de la expresión: “A esa hora en que la poesía enmudece/ cierras los libros a mitad del silencio [...] / A esa hora en que la poesía enmudece,/ algo te rodea [...] / Hermosa bestia enjaulada, de tus pasos/ cada círculo repite sobre otro/ el mismo gesto solitario” (9). La sección “El álamo y la estrella” (11-23), homenaje a Paul Celan, es una instancia de gran auto-consciencia poética, donde la experiencia del lenguaje se corresponde con el misterio de la noche y con la luminosidad del alba; el poema “Una morada en las palabras”, con resonancias de Heidegger, sitúa a Celan como protagonista de aquella alternancia de palabras y silencios, para mayor desasosiego de quienes se exponen a un poema suyo. “La piedad del sol” (25-34), sección erótica, homologa poesía y amor, como consumando el verso de *Y demora el alba*: “Amar es una manera de callar” (20), donde se reescriben las palabras de Enrique Lihn. La sección final, “No amanecer” (35-40), contiene cinco poemas como un arte poética en trozos. Al final de “Cese de fuego”, último poema, Preiss insiste en la centralidad del silencio en toda experiencia del lenguaje: “Cualquier palabra es una puerta abierta hacia el silencio./ Sólo hemos de saber abandonarla.” (40). Por eso se calla y se cierra el libro.

En resumen, David Preiss empieza por proponer una poética de gran carga ética, según la cual el cuidado del lenguaje es el modo de abrigar a su estirpe vulnerada. La elaboración sonora encuentra su justo perfil en la presencia que poco a poco adopta el silencio, como objeto referido y, sobre todo, como hecho decisivo que cruza la experiencia del poema. Es así como la poesía de Preiss se constituye en la revelación que puede demorar y demorarse, y permanecer así como inminencia, y que puede también acontecer como el enigma en la luz meridiana, y cristalizar entonces como misterio. En cualquier caso, sin embargo, la palabra se muestra como un doble del silencio, y el silencio, como el génesis de toda palabra. Preiss está en procura del misterio como instancia matriz de la experiencia poética, así sea en

pleno desasosiego. Es el rescate del horizonte mayor de toda posibilidad de genuina comunicación.

LA POESÍA DE RAFAEL RUBIO

Con miras al desciframiento de su poética particular, me parece que el libro *Arbolando*, sin ofrecer una auto-reflexión explícita sobre la poesía, entrega claves decidoras en cada uno de sus poemas y, antes, desde su título mismo. En efecto, el vocablo “arbolando” puede llevarnos a aquella atmósfera de neologismos y arcaísmos tanto modernistas como vanguardistas, cuando el oficio poético adquiriría mayor conciencia de sí y conquistaba su especificidad técnica y visionaria. Ya sea como esfuerzo suplicante, ya sea como principio lúdico, se trata de hacer decir al lenguaje aquello que tiende a extraviarse en la tribu de todos los días. Con este fin, Rubio opera en la palabra poética una suerte de severo regreso a la preocupación más técnica del oficio, esto es, a un quehacer más cerca de la música que de la filosofía. Así, en poemas como “Autorretrato” o “Los trigales”, se nos mueve a cantar antes que a reflexionar. Del primero: “Yo soy cántaro quebrado/ Soy relámpago desierto/ Cierzo malo, malhadado/ Mal vigía de mi huerto.” (7). Del segundo: “Sonriente dentadura del sol, sol riente/ La espiga de la risa, discuriendo va la fuente/ Luz sonando, cascabeles/ Voz de abeja, lluvia, mieles” (8). Aunque “arbolando” se oiga como “sembrando árboles”, “ando árbol” o casi “enarbolando”, atendamos también a la acepción más propia: Rubio está levantando la arboladura y las banderas de su embarcación, para decir *soy yo, aquí estoy*, en una poética de la inmediatez sonora y cantora.

Madrugador tardío comienza por recoger unos pocos poemas de *Arbolando*, reconociendo así su filiación con el libro príncipe; enseguida, despliega su propia escritura. Las siete secciones siguientes, a saber, “Cuartetos de la muerte” (13-17), “Poemas comensales” (19-26), “Esto no es Budapest” (27-35), “Nocturnos (A George Trakl)” (37-48), “Metapoemas” (49-57), “Éstos no son poemas experimentales” (59-65) y “Dos objetos y una naturaleza muerta” (67-72), son una entrada en materia. Desde una intensificación de diversos expedientes sonoros, el autor desarrolla al menos tres temáticas relevantes: la muerte, registrada como relación personal, en términos de juego erótico: “La muerte me seduce lentamente./ Levanta su vestido despacito” (16); la familia, especialmente en el perdido rito de la mesa, ámbito de renovación del grupo: “La mesa está esperando la comida./ No vienen los eternos comensales/ Se está quedando sola y aburrida” (21); y la poesía misma,

como auto-conciencia que comienza a ser problemática, auto-irónica para el hablante: “Escribir poesía es un acto de impotencia./ Pretender cambiar el mundo con unas pocas palabras/ Es algo francamente conmovedor” (56). Así, el título del libro se comprende, ahora, como diferencia de temporalidades en términos musicales; el *tempo* individual diverge del *tempo* de los otros, y esto redundante en un desajuste. Una poética del auto-descubrimiento como posibilidad y como peligro.

Si *Madrugador tardío* fue una entrada en materia, un desarrollo de ciertas experiencias cruciales para el hablante, *Luz rabiosa* puede leerse como confirmación y crecimiento del poeta Rubio. En dos grandes partes, “Descendimiento” y “Levantamiento”, este poemario toca la muerte del padre en clave crística: el descendimiento es el descenso del cuerpo muerto de Cristo de la cruz. Por esto, toda la primera sección, que abunda en elegías, misas, oraciones, sextinas y otras formas, es el acto de acoger al padre muerto en trance de atisbar la propia continuidad existencial. De ahí que la entrega dolorida: “Aquí tienes el cuerpo de mi padre/ ¡Qué más quieres, Dios, qué más!” (10), mute en meditación elegíaca: “Tanta muerte para una sola piedra/ Tanto dolor para una mano sola” (12), y luego en anhelo imperativo: “¡Y que en la hora en que nos encontremos/ encumbremos la tierra hasta los cielos!” (25), y también en ronca amargura: “no hay padre ni Dios ni madre alguna/ ni raíz que nos haga renacer:/ adentro de lo oscuro hay una luz rabiosa” (61). Unas fotos de cucharas y tenedores arruinados son acá, sin denominarse así, nuevos “poemas comensales”. La segunda sección, más breve, es el deseo alegre, de casi directa raíz infantil, de volver a cantar a coro con el padre. Poética del canto funerario y celebratorio, sin dudas, que se inscribe en una tradición que pregunta por la trascendencia.

En resumen, Rafael Rubio propone una poética del canto, donde el poema es ante todo trabajo con la materialidad audible de la palabra: ritmo, respiración, tejido, *tempo*, que por eso mismo nos lleva al origen del poetizar como actividad motivada por el asombro. Con mayor claridad en su segundo libro e indudable en el tercero, ese asombro es a lo menos de dos caras coexistentes: posibilidad y peligro; la maravilla y el horror, la alegría y el dolor, la vida pletórica de nacimientos y la muerte arrolladora de rupturas. Diritambo y elegía. Rubio no sólo nos mueve a nosotros a escuchar el poema: lo escucha él mismo. De ahí que su rigurosidad formal, tanto en esquemas de versificación clásicos como en experimentaciones formales, sea un ámbito de pertenencia asumida; colectividad de un coro donde ejercer la libertad para ir en procura del sentido mayor de lo real. Es el rescate del horizonte más abarcador que da plausibilidad a esa canción atenta a la trascendencia.

LA POESÍA DE JUAN CRISTÓBAL ROMERO

Del libro *Marulla* (1998-2002), destaco al menos un par de poemas que ayudan a perfilar una poética en el trabajo de Romero. Por una parte, está “Ritmo” (43), texto en prosa compuesto de cuatro párrafos, que reflexiona acerca del ritmo medido a escala cotidiana. En un tono equidistante de la interrogación y de la exclamación, el hablante levanta la cuestión del seguimiento acompasado que es posible hacer del bullicio de la vida común: “Qué mal puede haber en seguir con los pies el ritmo de las cosas, en familiarizarse con las goteras, en afinar el pulso”, de tal modo que la entera circunstancia del hablante queda transfigurada hacia un enigma no exento de dolor: “la noche se lame la herida”. Algo similar ocurre en el segundo poema, también llamado “Ritmo” (75), ahora en verso, y que, por su ubicación al final del libro, parece reescribir al anterior. El eneasílabo, infrecuente en castellano, y trabajado en general con cláusula trisilábica acentuada al centro, estampa acá, de cara al misterio, el relativo logro de ese compás: “Sellar con los labios el suave/ paso de las cosas secretas”. Así, tras todo el poemario, este segundo momento auto-reflexivo se constituye en conclusión meditativa.

En *Libro segundo de las cartas de Horacio*, una traducción de las epístolas literarias a Augusto y a Floro, Romero repasa aquella noción del ritmo acompasado de la vida cotidiana, y que se lo reconoce relacionado con una dimensión trascendente de lo real. En clave órfica, a Augusto señala que con los versos del poeta “se serenán los dioses de los cielos [y] las sombras infernales” (25). A esto agrega una valoración del rigor y la disciplina, en tanto al ciudadano de Roma, morador de una sociedad triunfante y próspera, “por ignorancia, le fastidia/ podar y tiembla con las tachaduras” (27), y también una valoración del sonido por sobre lo visible: “sucede que también el gusto/ de los nobles ha cambiado del todo,/ pasando del oído a los vacíos/ placeres de la vista, siempre inquieta” (29). Insiste además en una cierta dignidad del poeta: “también los escritores, a menudo,/ ensucian una hazaña formidable/ con un poema infame” (33), o: “Los celos tontos dañan al que ama,/ y más cuando se trata de este oficio/ de sílabas contadas” (35), cuya cima oímos en la carta a Floro: “Sin duda es conveniente abandonar/ la frivolidad y volvernos sabios/ dejando a los niños los juegos propios/ de su edad. Y ya no buscar palabras/ para ser entonadas al compás/ de la lira, sino aprender los ritmos/ y medidas de la vida genuina” (51). Otra vez la solidaridad entre el oficio poético y la vida verdadera.

El libro *Rodas* puede leerse, hasta ahora, como una consolidación. El poema “Secretos sin misterio” (14-15) denuesta el ejercicio auto-referente

de la escritura desprovista de temperatura humana, medida ésta en relación a la trascendencia: “el cuerpo ejerce su imperio total/ [...] para quien ha flanqueado/ como tú, de trincheras/ toda vocación por lo eterno./ Así sujeto de tu propia lengua/ persistes en un constante estribillo”. El poema “Guiados por la inercia de la edad” (26-27), como en un canon de Shakespeare y Lihn, postula una cierta insuficiencia del lenguaje en relación a la experiencia humana: “Los nombres de las cosas son menciones/ de cualquier cosa, menos de sí mismas./ Sólo podemos encontrar palabras/ para lo que está muerto ya en el alma”. Los poemas “Ascensionista” (53) y “Un modernista tardío en algún rincón de Sudamérica” (54-55) insisten en el rigor y la disciplina, y hasta en la frustración, como experiencias que legitiman un quehacer poético de largo aliento, en contraste con las cambiantes modas y los trucos fáciles y llamativos del lenguaje. Consolidación, *Rodas* insiste en un trabajo de escritura acompasado a la búsqueda de un sentido profundo de la existencia.

En resumen, Juan Cristóbal Romero propone la poética de un ritmo que en principio es doble, porque pertenece a la vida y la escritura, y que puede aunarse en el ejercicio riguroso del lenguaje por parte del poeta. La dimensión audible del poema queda así destacada y hermanada a una tradición antigua, donde el trabajo que se ejerce en la actualidad se comprende mejor a la luz de un pasado vigente. De ahí que la apariencia anacrónica de muchos poemas de Romero, en especial los que anuncian asuntos históricos y que tienen poco o nada de ello, como aquellos sonetos de Quevedo en que conversan Nerón y Séneca, sea una advertencia o un recordatorio de la circunstancia humana en su permanencia y su anticipación, tanto como en su cotejo con la trascendencia. Romero está en procura de un sentido mayor, capaz de dar cuenta de lo humano, así sea en forma agazapada. Es el rescate de esa canción oculta en la prosa de la vida cotidiana.

CONCLUSIÓN

¿Qué dicen entonces las voces de David Preiss, de Rafael Rubio y de Juan Cristóbal Romero? Dicen, en primer término: arte de la palabra; ejercicio, artesanía, oficio, rigor. Y dicen: reciprocidad de sonidos y silencios; y por eso, ritmo. Por eso también toda idea que podamos distinguir en sus trabajos es, ante todo, una derivación analítica; porque las ideas, al ser vividas por y en el poema son experiencias de vida: cada uno a su manera está más cerca de la música que de la filosofía. De ahí que la convergencia de los tres

en ese horizonte más abarcador —el misterio del silencio en la palabra, el coro donde se reconoce la propia individualidad, el ritmo oculto en el desconcierto cotidiano— es así apertura, búsqueda, deseo en marcha. Y sabemos que lo deseado es algo inscrito en el centro del propio ser; deseamos aquello para lo cual ya estamos habilitados: el encuentro con la alteridad que nos es inherente. La alteridad del misterio, del coro, del ritmo. Es en ese sentido, en ese exceso de sentido, que podemos apuntar la apertura de estas tres voces hacia la sacralidad originaria de la palabra: tanto al afirmar el ser que es donado, como en el trance de imprecarse ante las contrariedades de la existencia, la palabra es recibida como iniciativa de otro. Si el lenguaje es la morada del ser, tenemos aquí a tres arriesgados guardianes de esa morada. Dispuestos, hasta ahora, a habitar cerca del origen.

REFERENCIAS

- Heidegger, Martin. 2006 [1947]. *Carta sobre el Humanismo*. Trad. Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza.
- _____. 2006. *Arte y poesía*. Trad. Samuel Ramos. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Preiss, David. 1994. *Señor del vértigo*. Santiago: Central de Apuntes de la Pontificia Universidad Católica de Chile.
- _____. 1995. *Y demora el alba*. Santiago: Departamento de Actividades Extra-programáticas de la Pontificia Universidad Católica de Chile.
- _____. 2000. *Oscuro mediodía*. Santiago: Dirección de Asuntos Estudiantiles Extra-programáticos de la Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Ricoeur, Paul. 2006 [1976]. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. Trad. Graciela Monges Nicolau. México: Siglo Veintiuno, Universidad Iberoamericana.
- Romero, Juan Cristóbal. 2003. *Marulla*. Santiago: Táchitas.
- _____. 2006. *Libro segundo de las cartas de Horacio*. Santiago: Táchitas.
- _____. 2008. *Rodas*. Santiago: Táchitas.
- Rubio, Rafael. 1998. *Arbolando*. Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.
- _____. 2000. *Madrugador tardío*. Santiago: Ediciones del Temple.
- _____. 2007. *Luz rabiosa*. Los Ángeles: Camino del Ciego.