

naciones latinoamericanas, Cuba fue y ha sido el país que más ayuda económica recibió del exterior. Durante décadas la URSS envió billones de dólares que fueron utilizados entre otras cosas en las empresas coloniales en África, Centroamérica y Sudamérica, es decir en el mantenimiento y adiestramiento de grupos guerrilleros. ¿Cómo no aplaudir el bloqueo a un gobierno que además de haber sacrificado a su propio pueblo ha invertido sus recursos en hacer la guerrilla en el exterior? Ayudar a Fidel Castro es prolongar el sufrimiento de un pueblo que apenas tiene comida con que sobrevivir. Digo esto afirmando también que nunca he creído ni creo en ningún otro tipo de dictadura como las que han abundado en el resto de Iberoamérica.

## Manuel Ulacia

### Carta del Perú

# Una inmersión en el deseo

**U**na ciudad como Lima, en los tiempos que corren, no se conmueve fácilmente debido a una manifestación artística. Comúnmente, sea cual fuere ésta, atrae la atención

y motiva el comentario de unos cuantos miembros y aspirantes a tales de la misma cofradía, mientras el grueso de los habitantes de la ciudad vive pendiente del alza de los precios, de los atentados terroristas, o de una hueca rutina, y ni siquiera imagina que una experiencia artística pueda inquietar o descomponer su orden o su caos impuesto. Tampoco es usual que una exposición que se monta en Lima sea solicitada desde alguna ciudad del interior del país y se acometan todos los riesgos y gastos de su traslado y de un nuevo montaje, sobre todo cuando la propuesta estuvo asignada, más que ninguna otra, por lo efímero y lo irreplicable. Pero tal vez la fuerza de las razones ocultas fue la que empujó a una respuesta masiva (no en el sentido de la uniformidad, sino sólo de la abundancia) a un público que normalmente no acude a galerías, pues esta vez el llamado no procedía tanto de las personas como de la misma voz del deseo. Poetas y artistas visuales habían aceptado trabajar bajo su advocación en un intento de integrar sus expresiones y las concepciones y sentimientos que empujan a aquéllas.

*El deseo* se presentaba como un proyecto que debía conjugar la palabra y la imagen, teniendo en cuenta la dificultad más o menos frecuente de que un poeta conozca los códigos y las técnicas visuales y un artista plástico se sienta cómodo con las palabras y sepa cómo manejarlas. Pero lo que se perseguía no era confiar esta conjunción a una sola de las partes participantes, sino conseguir que ambas dialogaran y coincidieran en un resultado coherente. La experiencia se inició con la selección de poetas y de textos, cuyos estilos y modos de encarar el tema fueran diferentes. No se pensó en limitar el tema a su sola acepción erótica, sino en abrirlo hasta el punto de tocar su negación o también en un intento de definición. Se indagó por las preferencias plásticas de cada poeta y, en principio, por el tipo de expresión que a cada quien le gustaría asociar a su escritura; fue así como nueve poetas propusieron una significativa variedad de especialidades plásticas: pintura, dibujo, escultura, fotografía, vídeo, instalación, *collage*. A partir de esta elección se les pidió sugirieran los nombres de artistas con quienes les interesara trabajar, los cuales fueron invitados a participar. No se produjo en todos los casos una adecuación instantánea y perfecta, en algunos hubo que reconsiderar la elección debido a que los len-

guajes no hallaban correspondencia o a que las visiones del deseo aportadas por poeta y artista plástico no eran conciliables. Pero más allá de estos comprensibles y escasos problemas iniciales, la reacción de las personas involucradas fue de entusiasmo y completa entrega; no hay que olvidar que una propuesta de este tipo, en el Perú, significa para quien la acepte la asunción de todos los requerimientos que de ella deriven sin esperar ninguna retribución a cambio que no sea la de la satisfacción personal o la de la comunión espiritual con otros seres.

Pero, pese a todas las libertades que ofreció el Centro Cultural de la Municipalidad de Miraflores que convocó la muestra (excepto la económica, que es una esclavitud de todos los que trabajan por la cultura en el país), hubo una condición que tenía algo de limitante: poetas y artistas debía ser mujeres. Curiosamente, esta condición no fue impuesta por ninguna mujer, sino por el director de la galería, quien era del parecer de que más mujeres que hombres habían desarrollado en poesía el tema del deseo, en los últimos años, y lo habían hecho sin tapujos. Si bien es cierto que las poetas peruanas han abordado con frecuencia asuntos como los del deseo o el reconocimiento del propio cuerpo, en los recientes quince años, y por esa razón y por la cada vez mayor cantidad de voces han llamado la atención de los hombres proponiéndoselo o no, sería miopía pensar que la poesía que escriben no apunta hacia otras direcciones ni se preocupa por aspectos menos circunstanciales, como el trabajo con el lenguaje, por ejemplo. Por ello, las nueve escritoras hicieron observaciones a este requisito, pero no rechazaron la invitación debido a que este era el elemento más irrelevante de la propuesta y el cual tocaba explicar al responsable del Centro Cultural que la había dispuesto. Frente a aquél las posibilidades de la integración misma y sobre todo el espacio que ganaba y las dimensiones que podía adquirir el hecho poético en contacto con lo visual se ofrecían incalculables. Y, cuestionamientos aparte, no son pocas las artistas plásticas peruanas de notable calidad. Sólo en dos casos el esquema planteado debió hacerse más flexible, cuando una de ellas decidió que trabajaría mejor con su marido, especializado en la realización de vídeos, y cuando uno de los binomios resolvió incluir a un pintor con experiencia en instalaciones.

Nada tenía que ver con la ilustración de textos la muestra titulada «El deseo», ni con la poesía espacial o visual, aquélla que en Brasil se llamó «Concretismo», que dibuja con las palabras la imagen poética y que utiliza el recurso de la reiteración de signos; no se pretendía repetir a gran escala esta experiencia que reconoce entre sus fundadores a Mallarmé. Los espacios se brindaron como puntos de encuentro adonde debían llegar poeta y artista visual con el producto de un acercamiento previo, que suponía una interiorización del texto poético por parte de la artista, la expresión de su propia visión del tema antes y en relación con el texto y la confrontación de la poeta con un punto de vista que podía modificar en cierto modo el suyo sin variar la escritura. Puestas así las cosas, el resultado debía ser enriquecedor.

El texto escrito para servir de preludeo al tema y a la muestra incide en la condición intermedia del deseo, siempre partiendo de nada en busca de lo que no se sabe si se obtendrá, pero a su vez el reino de todo lo posible:

Como los momentos últimos del día y de la noche, como el frágil enlace entre la vigilia y el sueño, el deseo habla un lenguaje de luz y de tiniebla, de realidad y de quimera. Ambiguo espacio entre la carencia y la posesión, es también impulso que unos ahogan y otros desatan. O un atractivo refugio para la demora y el deleite: el deseo puede ser más intenso que su cumplimiento.

No sabe de límites ni recodos prohibidos, eso lo aprendemos desde niños. En su ejercicio íntimo y solitario conocemos nuestro rostro más secreto: el osado, el malévol, el tierno, el pervertido, el angélico, el destructivo, el placentero, el torturado, el apasionado.

En este tiempo de pobreza y esclavitudes extendidas es nuestra única pertenencia y nuestra sola libertad.

Blanca Varela (Lima, 1926) entregó a la pintora Julia Navarrete sólo dos versos de un poema inédito de extraordinaria hondura: «Es tan agua la voz del deseo/ que es imposible oírlo», pero en un segundo momento del proceso se consideró la composición completa conservándose la línea anterior como leyenda del cuadro en técnica mixta que presentó la destacada pintora. El poema, titulado «Supuestos», vale la pena ser citado en su integridad:

El deseo es un lugar que se abandona,  
la verdad desaparece con la luz  
corre-ve-y-dile

es tan agua la voz del deseo  
que es imposible oírlo;  
es tan callada la voz de la verdad  
que es imposible oírlo

calor de fuego ido,  
seno de estuco,  
vientre de piedra,  
ojos de agua estancada,  
eso eres

me arrodillo  
y en tu nombre  
cuento los dedos de mi mano  
derecha  
que te escribe

me aferro a tí,  
me desgarras tu garfio carnicero,  
de arriba a abajo me abre  
como a una res  
y estos dedos recién contados  
te atraviesan en el aire  
y te tocan

y suenas, suenas, suenas,  
gran badajo  
en el sagrado vacío  
de mi cráneo

Según los versos de Varela, el deseo es una fuerza arrolladora que huye siempre, de él no queda la posesión, sino la carencia, y si se le alcanza deja una profunda sensación de vacío. El sentido de «inmovilidad» se halla latente en las metáforas de la tercera estrofa, que amplía el sentido de la anterior, signada por la imposibilidad de escuchar. Julia Navarrete ha realizado su obra (Pintura y carboncillo sobre tela) centrando el tema del deseo en el contraste entre la inmovilidad y el movimiento y, en términos de estilo, entre la figuración y la abstracción. La figura humana yacente, rígida como un fardo y envuelta en rojo (tal vez símbolo de vida), ubicada en un rincón de penumbra, ignora el torbellino de luz, levemente diseñado, que se alza sobre ella. ¿Ignora o prefiere ignorar? La relación entre el deseo y el ser humano, según la obra de Navarrete, es la existencia entre un elemento muy poderoso y otro sumamente frágil que conoce su debilidad y se resguarda de él.

El extenso poema de Carmen Ollé (Lima, 1947), perteneciente a *Noches de Adrenalina* (1981), fue repropuesto en términos visuales por la escultora Alina Canziani (Lima, 1960) en una instalación compuesta por tres piezas escultóricas (dos en bronce y una en polyester traslúcido) y por otros elementos, como espejos, tela negra y luces. El deseo para Ollé podría definirse como oscilante entre el que proporciona la contemplación del cuerpo ante el espejo y el que deriva de convertirse en objeto

de placer para la pareja; en el primer caso, el deseo es la propia desnudez y, por lo tanto, autónomo, mientras que en el segundo es dependiente porque no puede existir sin que el otro lo genere para su satisfacción: «El es el autor del instante en que mi cuerpo es su placer/ y apenas iluminada por la lámpara esta desnudez no es/ sino del deseo»; «...la desnudez./ No sentirla bajo la ropa es un límite, pero no un obstáculo/ y mi deseo evoluciona./ semivestida me exalto...» Alina Canziani eligió símbolos para asociarlos al conjunto escultórico formado por las figuras de metal que representan la unión de la pareja, tales símbolos son el espejo y el caracol. Los espejos colocados en diferentes ángulos para reflejar el conjunto de la propuesta subrayaban el significado de la contemplación e involucraban a los visitantes que podían observarse a sí mismos o verse envueltos en la escena. El caracol de polyester iluminado, en cuyo interior había sido colocado el texto, estaba ubicado en el centro del conjunto abrigado por la tela que tensaba con su peso y como emanado de los cuerpos recién unidos. También en el poema de Ollé el caracol constituye un símbolo central: «Los ángulos y los recovecos del vientre,/ las dobleces de las piernas,/ la tensión de los puños,/ la ebriedad de las uñas en la cumbre,/ el peso de los párpados hundidos,/ el adagio del aliento./ ¿Qué son sino el caracol?/ El caracol nos asquea si es hallado en una hoja de hortaliza;/ la imagen antes amada y empleada en un acto del deseo/ es ahora expulsada en nombre de la higiene».

Inés Cook (Lima, 1956) trabajó con la pintora Patricia Vega (Lima, 1963), quien presentó ocho pinturas sobre trozos de tela obtenidos de prendas de vestir endurecidas con una laca que inmoviliza sus arrugas y sus costuras; esas pinturas eran como las piezas de un mosaico incompleto en cuyos espacios vacíos se distribuyeron los versos del poema. Este, como la mayoría de las composiciones de Cook, se mueve en un terreno alejado de las concreciones y de palabra comprimida y debe haber originado más de una dificultad al estilo figurativo y algo ingenuo de Vega. Sin embargo, sus modos de expresión encontraron una equivalencia en algo que va más allá de las referencias temáticas: en el recorte o la fragmentación del verso y de la imagen, respectivamente. El poema, publicado en el libro *Tránsito* (1986), atribuye a la palabra el don de la sensualidad, pues ésta, al emitirse, prácticamente toca lo que dice. La idea del deseo va unida,

en este caso, al impulso irresistible de decir —o de escribir—, o mejor aún, de 'decirse' o de 'escribirse' uno mismo: «...Y decir/ incesantemente, tocando/ con cada palabra, con cada golpe de mi voz/ imaginaria, o de mi dedo,/ el corazón, mi corazón/ el vientre, mi vientre,/ el plexo, mi plexo,/ mi deseo». El mosaico pictórico de Vega escabulló toda referencia explícita al texto poético y optó por imágenes neutras en sí mismas y contradictorias respecto al poema: un ejemplo muy claro a esta contradicción fue la escritura borroneada hecha en la pared por la propia artista como para negar aquel verso de Cook: «Blanco de papel sin mancha impecable». Esas imágenes contraponían también, en el orden temático, el carácter intelectual de la composición poética a la exposición de elementos cotidianos (camas, ventanas) y bucólicos (estaque, vacas, tierra, planta y raíz), a excepción de una mano, vinculada al acto de tocar antes mencionado, que remite a aquella de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, con lo cual cierto halo de sacralidad revertía al poema.

Giovanna Pollarolo (Tacna, 1952), quien no sólo escribe poesía, sino también guiones de cine en colaboración con su esposo, el cineasta Francisco Lombardi, eligió la fotografía como expresión plástica y formó binomio con la experimentada fotógrafa Alicia Benavides (Arequipa, 1939). Los dos poemas que Pollarolo presentó pertenecen a un nuevo libro publicado poco tiempo después, *Entre mujeres solas*, y vinculan el deseo al sueño y a la posesión. En «Otro sueño parecido» el deseo aparece como la inocente aspiración de una adolescente («quiero casarme con el dueño de una librería»), educada en provincia, que considera al hombre como la figura dominante que motiva el deseo: «él, el dueño, mi esposo;/ yo, la ayudante, su brazo derecho,/ que trabaja y lleva la casa,/ limpia como un anís»; «él sería mi eterno enamorado,/ me miraría a la cara, adorándome;/ alguna vez iba a cerrar la tienda a una hora inusual/ para abrazarme y hacerme el amor/ sobre uno de los mostradores, o quizás/ en el depósito de papel». En «Abro los ojos y no estás», el anhelo juvenil ya no existe; el poema anterior se situaba en un pasado que miraba al futuro, en éste el futuro se convirtió en un presente indeseado sin perspectivas de nuevo futuro. En aquél, el deseo era un sueño placentero; en éste es una cruda realidad de carencia y de soledad: «Otro día que daré vueltas/ adivinando tu hora de almuerzo,/ tu tarde de hombre atracti-

vo/ y exitoso/ mi día/ esperando la noche,/ esperando una vez más el sonido/ de tus palabras salvadoras,/ capaces de ahogar/ hasta la última sombra de una duda./ Miro mi camión arrugado,/ el espejo me devuelve mi espanto,/ el pelo revuelto, las ojeras». Para el primer poema, Benavides realizó un trabajo más interesante y osado que para el segundo, en el que la solución fue una serie de tres fotografías, una de las cuales, gracias al collage, era una visión dividida de una mujer cubierta de tules, cuyas piezas longitudinales quedaban irremediablemente separadas por otros fragmentos, siendo el efecto el de una alucinación. Benavides incidió en ésta y en otra de las fotografías en los sentidos del resquebrajamiento y de las ataduras de la mujer presa de un deseo no satisfecho. El primer poema fue volcado en un mural con reminiscencias religiosas que remataba en lo alto en forma de arco de medio punto, donde se habían escrito los versos «él sería mi eterno enamorado,/ me miraría a la cara, adorándome». La figura de una mujer con los brazos en cruz y ataviada con una túnica blanca aludía a un ritual de sacrificio en el amor, y las composiciones logradas a partir de vistas de pétalos de flores, insertadas en el cuerpo, a la altura del pecho y del vientre, y en otros lugares del mural, sugerían con sus formas una sensualidad latente que retiene el afloramiento del deseo.

Marcela Robles (Lima, 1952) también escogió la fotografía, pero su inclinación por el teatro la llevó a buscar su complementación con un montaje. Trabajaron con ella la fotógrafa Fátima López (Lima, 1962) y el pintor Jaime Higa (Calado, 1960). Dos poemas inéditos prestaron sus versos al mencionado montaje (aunque tal vez sería más apropiado llamarlo escenografía), pero sólo uno de ellos, titulado «Agravio de cuerpo», sirvió realmente a la propuesta; el otros, «Polvo de ángel», no llegó a integrarse a pesar de incluirse al menos dos de sus versos, y permaneció al margen como una referencia más de la escritura de la autora. Las fotos eran primeros planos de diversas partes de los cuerpos del hombre y de la mujer, deliberadamente obvias, y el conjunto, recargado y algo kitsch en su configuración: una cortina de encaje negro, diversos tipos de letras, señales y otros grafismos en dorado, verde y morado sobre una pared ya diseñada en espacios horizontales y verticales en negro y gris. El deseo expresado por Robles en «Agravio de cuerpo», resumido en la saciedad y en la destrucción,

tuvo en su contraparte visual una versión sórdida y hasta fúnebre. Leamos algunos de sus versos: «Una mujer despedazada se abraza a la antigua/ estructura de su cuerpo./ Sus fluidos parecen emanar de la fuente/ de los dedos como peces palpitantes»; «Una mujer observa su humedad./ El breve hilo de sangre inundando/ las corvas. Parece un animal herido,/ aún tibio;/ de su vientre no crecerá ya nada»; «Una mujer se empina al borde/ de su cuerpo/ sorprendido en la ceniza».

La propuesta más alegre de la exposición fue la que lograron Rosella di Paolo (Lima, 1960) y Denise Mulanovich (Lima, 1964); en ella se hizo evidente la penetración alcanzada por las concepciones de ambas. «Amor de verdura II» es un poema pleno de frescura y también de humor que encierra una visión vital y placentera del cumplimiento del deseo, el cual se confunde o se extiende a los elementos de la naturaleza, vegetales y agua de preferencia, que sirven de términos comparativos. «Tu risa es ancha y feliz como un campo de coliflores,/ y me hundo en tu barba verde,/ en tu gran cuerpo de hierba,/ en el rumor de tus aguas anegándome,/ descuajándome las piedras hasta hacer de mí/ un estruendoso país de vegetales,/ porque entonces los escucho brotando por mi cuerpo:/ en mi cabeza una lechuga enloquecida,/ en mis axilas la hiedra de los muros/ excava sus canales y este hervor de fronda/ asomando al puente entre mis piernas/ se ajusta a tu corriente,/ a la luz atronadora que gobierno/ los altos pastos que vienen hacia mí y estallan». Mulanovich recogió los aspectos del humor y de la sensualidad simple y desenfadada, realizando una composición de ocho personajes, cuyos cuerpos desnudos ostentaban algún elemento vegetal, bajo una especie de techo de hojas y frutos pintados sobre madera recortada, los cuales se colgaron directamente de la pared en su ubicación correspondiente; el texto, impreso también sobre la pared con rústicos moldes, remitía con su línea ondulante al movimiento de las aguas.

Rocío Silva-Santisteban (Lima, 1963) tuvo que escribir un guion sobre su poema «Tercer intento», para que Jorge Delgado (Piura, 1952) pudiera realizar el vídeo de aproximadamente seis minutos que exhibieron. El deseo se traslada de Eros a Tánatos en esta propuesta, por efecto de la soledad y del deterioro; la voz poética (personaje en el vídeo) describe casi con fruición el acto del suicidio, como poseída por una fiebre mortal; nada justifi-

ca ya otro placer para ella que un objeto punzante penetrando la carne. Primero, la causa: «...No puedo más, no puedo./ Pasé una hora agachada, recordando/ a los viejos amigos, a las muchachas, he sentido/ vergüenza, he llorado,/ las marcas sobre el ombligo,/ la celulitis, las partes flácidas,/ todo/ y en mi caso no sé responder, nunca/ me prepararon para malos tiempos». Después, la consecuencia: «el pequeño verdugillo que guardé bajo la almohada/ —no quiero saber nada de nada—/ entra el pequeño verdugillo como un pene, entra/ y vuelve a salir, porque no aguanto, no aguanto/ y entra de nuevo y entra de nuevo y entra de nuevo./ No más». El poema, dividido en dos partes llamadas «Preámbulo» y «El show», apunta en cierta forma a la teatralización a manera de monólogo, efecto que continúa vigente en el vídeo. Este, que vuelve el poema más narrativo, combina elementos cinematográficos con otros teatrales que corren a cargo de la actriz que lo protagoniza. Aunque la calidad de la realización no se cuestiona y su poder de atracción sobre el público fue indiscutible, queda la duda de si antes que integración lo que se dio fue un relato derivado del poema, para el cual hubo que armar una secuencia más ordenada, y si la imagen en movimiento no dominó hasta el punto de turbar la lectura del poema, reproducido sobre un telón negro, considerando que además del movimiento fue el único conjunto que también incluyó sonido.

La más joven de las participantes, Montserrat Alvarez (Zaragoza, 1969), había escogido la escultura y encontró en Margarita Checa (Lima, 1950) el complemento que aportó, además, un excelente dibujo de dimensiones casi monumentales. «Confesión del vampiro», título que revela humor negro, aborda el deseo como un impulso oscuro que recorre a la persona y brota impetuosamente para consumir al otro, y ni aún así se sacia: «Y, aunque a mi pesar,/ te miro con la voz enronquecida,/ te miro desde un alma recóndita y viscosa./ Llevo enraizada en el hígado una semilla amarga que germina veloz en mis colmillos,/ sube hasta el corazón y hasta el cerebro/ como una flecha negra,/ como una fuerza que me precipita/ voraz a tu pureza para beberla toda./ Pero este oscuro fuego no ha de apagarlo el agua/ que me brinde tu risa transparente,/ tu deliciosa incontaminación, hermano./ Te lo estoy advirtiendo». La figura de la flecha negra, que metaforiza el impulso, fue doblemente representada en la

pared, en el espacio vertical en el que la poeta escribió el poema y en el trazo horizontal con que Checa ensartó los misteriosos cuerpos diseñados. La escultura en madera de olivo, de tamaño natural, es la imagen de un ser reconcentrado anterior a la manifestación del arrebatado que en el fondo contiene. La forma en que reposa encierra la potencialidad de un agresivo salto.

La pintora Martha Vértiz (San Pedro de Lloc, 1941), cuyo personal trabajo con materiales no pictóricos y de factura casi artesanal la identifica desde hace algún tiempo, fue quien en realidad eligió el texto de Ana María Gazzolo (Lima, 1951), sobre el cual realizaría su obra. Algunos versos fueron separados para ser insertados en un cuadro que, por su conformación sugería que la vivencia del deseo amoroso se halla condicionada por una moral inspirada en la religión católica. El poema por sí solo no aludía a ningún aspecto religioso; éste fue un contenido extrapoético añadido por la artista; lo que aquél postulaba era la lucha feroz para que el deseo y el cumplimiento de la unión amorosa no terminen, pero en ese agobiante e inútil esfuerzo sólo se hace más evidente su inevitable fugacidad: «Cómo haré para que la lava lenta del olvido/ no resbale hasta petrificarnos/ y sea en cambio una inminencia ardiente,/ siempre acercándonos al fuego./ Como para que no me cercenen/ este latido tuyo recorriéndome». Habiendo considerado que la propuesta no tenía que fundamentarse en la inmovilidad del texto y aceptado el contenido agregado de una religión represiva, se buscaron elementos plásticos que la señalaran y que armonizaran con una composición abstracta: el semicírculo superior, la disposición central en forma de cruz con un madero horizontal sobresaliendo del cuadro, las gasas blancas a los costados aludiendo a las alas de un ángel, el tipo de letra (bastardilla italiana) que usara el Beato Angélico. Vértiz eligió el rojo como dominante, integrando los extremos del cuadro a la pared pintada del mismo color; en el semicírculo y en el madero, los versos seleccionados, y en el centro, con dobleces que las envuelven, las figuras masculinas y femenina en yute negro y crema, respectivamente, atravesadas por una lanza de madera, roja que designaba la voluntad de la unión y el propio deseo. El cuadro, colgado con cuerdas blancas que establecían continuidad con la gasa del mismo color, estaba un tanto apartado de la pared como suspendiendo el vuelo; y en el muro, en otra

alusión al Renacimiento, el poema completo escrito en bastardilla a modo de código de la época.

La exposición, variada y enfrentada con seriedad por los participantes, entusiasmo al público, que fue inusualmente abundante y curioso y que, contra lo esperado, leía y anotaba los poemas. Para los poetas quedó una tentadora comprobación, la de un espacio ganado para la poesía: los muros de la ciudad bien podrían ostentar versos en lugar de propaganda política.

## Ana María Gazzolo

### *Carta de Chile*

# Septiembre: las huellas del porvenir

**S**eptiembre es el mes con más carga histórica y emocional del calendario chileno. A la conmemoración de la Independencia (18 de septiembre de 1810), al 11 de septiembre (inexplicablemente, todavía feriado), se suma